

julia kristeva



# HISTORIAS DE AMOR







---

**siglo veintiuno editores, sa de cv**

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

---

**siglo veintiuno de españa editores, sa**

C/PLAZA S, MADRID 33, ESPAÑA

---

**siglo veintiuno argentina editores, sa**

---

**siglo veintiuno de colombia, ltda**

AV. 3a. 17-73 PRIMER PISO, BOGOTÁ, D.E. COLOMBIA

---

**primera edición en español, 1987**

© siglo xxi editores, s. a. de c. v.

ISBN 968-23-1322-8

**primera edición en francés, 1983**

© éditions denoël, paris

título original: *histoires d'amour*

**derechos reservados conforme a la ley**

**impreso y hecho en México/printed and made in Mexico**

## INDICE

|                |   |
|----------------|---|
| Elogio de amor | 1 |
|----------------|---|

### I

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| Freud y el amor: el malestar en la cura | 17 |
|-----------------------------------------|----|

### II

|                                                        |    |
|--------------------------------------------------------|----|
| Eros maníaco, Eros sublime. De la sexualidad masculina | 51 |
| Una santa locura: ella y él                            | 71 |

### III

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| Narciso: la nueva demencia      | 89  |
| Nuestra religión: la apariencia | 107 |

### IV

|                                           |     |
|-------------------------------------------|-----|
| Dios es ágape                             | 121 |
| Ego affectus est                          | 133 |
| Ratio diligendi o el triunfo de lo propio | 151 |

### V

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| Don Juan o amar poder                | 171 |
| Romeo y Julieta: la pareja amor-odio | 187 |
| Stabat Mater                         | 209 |

## VI

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| Males de amor: el campo de la metáfora                         | 235 |
| Los trovadores: del «gran canto cortesano» al relato alegórico | 247 |
| Un puro silencio: la perfección de Jeanne Guyon                | 261 |
| Baudelaire, o del infinito, del perfume y del punk             | 281 |
| Stendhal y la política de la mirada                            | 303 |
| Bataille solar, o el texto culpable                            | 325 |
| <br>                                                           |     |
| Extraterrestres faltos de amor                                 | 331 |

*Stand still, and I will read to thee.  
A lecture, love, in loves philosophy.*

JOHN DONNE,  
*A lecture upon the shadow.*



## ELOGIO DE AMOR

Por lejos que me remonte en el recuerdo de mis amores, me es difícil hablar de ellos. Esta exaltación más allá del erotismo es dicha exorbitante tanto como puro sufrimiento: la una y el otro hacen que las palabras cobren pasión. Imposible, inadecuado, en seguida alusivo cuando queríamos que fuese muy directo, el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas: es literatura. Singular, no lo admito más que en primera persona. Sin embargo, de lo que les voy a hablar aquí es de una especie de filosofía amorosa. Pues ¿qué es el psicoanálisis sino una búsqueda infinita de renacimientos, a través de la experiencia de amor que recommienza para ser desplazada, renovada y, si no exteriorizada, al menos recogida e instalada en el corazón de la vida ulterior del analizado como condición propicia para su renovación perpetua, para su no-muerte?

Confieso que el destino particular de mis amores (¿debería decir de mi propia vulnerabilidad escondida tras una máscara de prevención?) agrava este desfallecimiento de mi discurso ante la espiral de sexualidad e ideales entremezclados que es la experiencia amorosa. Y me hace preferir, antes que el encantamiento lírico o la descripción psicopornográfica, el lenguaje algo histórico del después. ¿Es aquí también donde se recoge el silencio (amoroso) del analista?

Pero no hay que entender estas palabras sólo como una precaución, una retirada o un miedo a quemarse. De hecho el sentimiento de haber tenido que desperdiciar, cuando no que sacrificar, deseos y aspiraciones, en el amor, ¿no es acaso el precio que debemos pagar por la violencia de nuestras pasiones hacia el otro? Desenfreno que puede llegar hasta el crimen del amado, el amor que llamamos *loco* se compagina sin embargo muy bien con una lucidez aguda, super-yoica, feroz, aunque es el único que puede, provisionalmente, interrumpirla. Himno a la entrega total al otro, este amor es también, y de una manera casi igualmente explícita, un himno a la capacidad narcisista a la que puedo incluso sacrificarlo, sacrificarme.

Si insisto en el crisol de contradicciones y equívocos que es el amor —a la vez infinito del sentido y eclipse del sentido— es por-

que me permite no morir asfixiada bajo el fárrago de falsos pretextos y compromisos que nos ofrece la neurosis en grupo o en pareja. Así es como lo mantengo en mi oído para no adormilarme con las penas e inquietudes de mis psicoanalizados, para hacer estallar, por el contrario, un riesgo de muerte, un riesgo de vida. Así es como se revela en el ir y venir de la connotación metafórica. En efecto, en el transporte amoroso, los límites de las propias identidades se pierden a la vez que se difumina la precisión de la referencia y del sentido del discurso amoroso (sobre el que Barthes ha escrito tan elegantemente los *Fragments*<sup>1</sup>). ¿Hablamos de la misma cosa cuando hablamos de amor? ¿Y de qué cosa? La prueba amorosa es una puesta a prueba del lenguaje: de su carácter unívoco, de su poder referencial y comunicativo.

## UN MAL, UNA PALABRA, UNA CARTA

Amor choque, amor locura, amor inconmensurable, amor abrasamiento...

Intentar hablar de él me resulta distinto, pero no menos penoso y deliciosamente embriagador, que vivirlo. ¿Ridículo? Más bien loco. El riesgo de un discurso de amor, de un discurso amoroso, proviene sin duda sobre todo de la incertidumbre de su objeto. En efecto, ¿de qué estamos hablando?

Me acuerdo de una discusión entre varias jóvenes de las que yo formaba parte. Personaje enamorado por excelencia, la joven —cliché de la seductora que mezcla placer, deseo e ideales en esa hoguera que llama apasionadamente «amor»— no deja de ser uno de los indicios más intensos de verdad y eternidad. Se trataba de saber si, al hablar de amor, hablábamos de la misma cosa. ¿Y de qué cosa? Al confesarnos enamoradas, ¿revelábamos a nuestros enamorados la verdadera intensidad de nuestra pasión? No es seguro; pues, cuando ellos a su vez se declaraban enamorados de nosotras, no teníamos nunca la certeza de lo que eso significaba exactamente para ellos.

La ingenuidad de este debate encierra probablemente una profundidad metafísica o, al menos, lingüística. Más allá de la revelación —una más— del abismo que separa los sexos, esta interrogación insinúa que el amor sería, de todos modos, solitario, ya que es incomunicable. Como

<sup>1</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Du Seuil, Col. Tel Quel, 1976 [*Fragments de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1982].

si en el preciso instante en el que el individuo se descubriera intensamente verdadero, extremadamente subjetivo, pero violentamente ético por cuanto está generosamente dispuesto a hacerlo todo por el otro, descubriera también el cierre de su condición y la impotencia de su lenguaje. ¿No son dos amores esencialmente individuales, y por tanto incommensurables, condenando así a la pareja a no encontrarse más que en el infinito? Salvo que comulguen a través de un tercero: ideal, dios, grupo sacralizado... Pero ésa es otra historia, y nuestra adolescencia laica turbaba los cuerpos y deformaba las ideologías, las teologías... En fin, hablar de amor sería, quizá, una simple condensación del lenguaje, que, después de todo, no provoca en el destinatario más que sus capacidades metafóricas: todo un diluvio imaginario incontrolable, inexpresable, cuya llave sólo posee el amado, aunque no lo sepa... ¿Qué comprende él de mí? ¿Qué comprendo yo de él? ¿*Todo*, como se tiene tendencia a creer en los momentos de las apoteosis de nuestra fusión, tan completa como inexpresable? ¿*O nada*, como pienso yo, como puede decir él al primer descalabro que viene a zarandear nuestros vulnerables palacios de espejos...?

Vértigo de identidad, vértigo de palabras: el amor es, a escala individual, esa súbita revolución, ese cataclismo irremediable del que no se habla más que *después*. En el momento no se habla *de*. Se tiene simplemente la impresión de hablar al fin, por primera vez, de verdad. Pero ¿es realmente para decir algo? No necesariamente. Si no ¿qué exactamente? Hasta la carta de amor, esa tentativa inocentemente perversa de calmar o relanzar el juego, está demasiado inmersa en el fuego inmediato como para no hablar más que de «mí» y de «ti», o incluso de un «nosotros» salido de la alquimia de las identificaciones, pero no de lo que sucede realmente *entre* el uno y el otro. No de ese estado de crisis, de abatimiento, de locura que puede romper todas las barreras de la razón, como puede, semejante a la dinámica del organismo vivo en pleno crecimiento, transformar un error en renovación, remodelar, rehacer, resucitar un cuerpo, una mentalidad, una vida. O incluso dos.

Sin embargo, si se admite, contrariamente a nuestras jóvenes enamoradas incrédulas, que, a pesar de lo incommensurable del afecto y del sentimiento puesto en juego por los protagonistas, se puede hablar de *un* amor, del *Amor*, hay que admitir también que, por muy vivificante que sea, el amor siempre nos quema. Hablar de él, aunque sea después, no es posible más que a partir de esta quemadura. Consecutivo al exorbitante crecimiento del Yo enamorado, tan extravagante en su orgullo como en su humildad, este desfallecimiento exquisito está en el corazón de la experiencia. ¿Herida narcisista? ¿Prueba de la castración? ¿Muerte? Son brutales las palabras que aproximan a este estado de vivaz fragilidad, de

fuerza serena que emerge del torrente amoroso, o que el torrente amoroso ha abandonado, pero que sigue encerrando, bajo sus aires de supremacía reconquistada, un punto de dolor tanto psíquico como físico. Este punto sensible me indica —por la amenaza y el placer con que me acecha, y antes de que yo me encierre, provisionalmente sin duda, en la espera de otro amor que de momento imagino imposible— que en el amor «yo» ha sido *otro*. Esta fórmula que nos conduce a la poesía o a la alucinación delirante sugiere un estado de inestabilidad en el que el individuo deja de ser indivisible y acepta perderse en el otro, para el otro. Con el amor, este riesgo, por lo demás trágico, es admitido, normalizado, asegurado al máximo.

El dolor que permanece es testigo de esta aventura, de hecho milagrosa, de haber podido existir por, a través de, con vistas a otro. Cuando soñamos con una sociedad feliz, armoniosa, utópica, la imaginamos construida sobre el amor, puesto que me exalta a la vez que me supera o me excede. Sin embargo, lejos de ser un entendimiento, el amor-pasión equivale menos al plácido sueño de las civilizaciones reconciliadas con ellas mismas que a su delirio, su desunión, su ruptura. Frágil cresta donde muerte y regeneración se disputan el poder.

Nosotros hemos perdido la fuerza y la relativa seguridad que los antiguos códigos morales garantizaban a nuestros amores al prohibirlos o fijar sus límites. Bajo el fuego cruzado de los quirófanos de ginecología y las pantallas de televisión, hemos enterrado el amor en lo inconcesable, en aras del placer, del deseo, cuando no de la revolución, la evolución, la ordenación, la gestión, en una palabra, en aras de la Política. Antes de descubrir bajo los escombros de estas construcciones ideológicas pero ambiciosas, a menudo exorbitantes, a veces generosas, que eran intentos desmesurados o tímidos destinados a saciar una sed de amor. Reconocerlo no es retroceder humildemente, sino tal vez confesar una grandiosa pretensión. El amor es el tiempo y el espacio en el que el «yo» se concede el derecho a ser extraordinario. Soberano sin ser ni siquiera individuo. Divisible, perdido, aniquilado; pero también, por la fusión imaginaria con el amado, igual a los espacios infinitos de un psiquismo sobrehumano. ¿Paranoico? Estoy, en el amor, en el cenit de la subjetividad.

Además del deseo, más allá o más acá del placer, el amor los rodea y los desplaza para elevarme a las dimensiones del universo. ¿Cuál? El nuestro, el mío y el suyo confundidos, agrandados. Espacio dilatado, infinito, donde desde mis desfallecimientos evoco, por intermedio del amado, una visión ideal. ¿La mía? ¿La suya? ¿La nuestra? Imposible y, sin embargo, mantenida.

¿Tengo que detallar las figuras? Otros lo han hecho, estilistas más há-

biles. Han abierto un camino que yo no sabría seguir más que desviándolo, ya que cada figura está en singular...

La *espera* me hace dolorosamente sensible a mi estado incompleto, que *antes* ignoraba. Pues ahora, en la espera, «antes» y «después» chocan de frente en un temible jamás. El amor, el amado, borran la cuenta del tiempo... La *llamada*, su llamada, me desborda con un flujo en el que se mezclan trastornos del cuerpo (lo que llamamos emociones) y un pensamiento en torbellino, tan vago, tan débil, tan dispuesto a penetrar o fundirse en el del otro, como vigilante, despierto, lúcido en su avance... ¿hacia qué? Hacia un destino implacable y ciego como una programación biológica, como el desarrollo de la especie... Cuerpo insuflado, presente en todos sus miembros por una deliciosa ausencia: voz temblorosa, garganta seca, ojos deslumbrados por el resplandor, piel rosada o sudorosa, corazón palpitante... Los síntomas del amor ¿serán los síntomas del miedo? Miedo-deseo de dejar de sentirse limitada, retenida, de pasar al otro lado. Temor a transgredir no sólo conveniencias, prohibiciones; sino también, y sobre todo, miedo y deseo de traspasar las fronteras del yo... El *encuentro* entonces, mezclando placer y promesa o esperanza, permanece en una especie de futuro perfecto. Es el no-tiempo del amor que, instante y eternidad, pasado y futuro, presente, me colma y, sin embargo, me deja insatisfecha. Hasta mañana, hasta siempre, como siempre, fiel, eternamente como antes, como cuando fue, como cuando haya sido, a ti... ¿Permanencia del deseo o de la decepción?

El amor es, en suma, un mal a la vez que una palabra o una carta.

Lo inventamos cada vez, con cada amado forzosamente único, en cada momento, lugar, edad... O de una vez por todas.

Las delicias y las angustias de esta libertad se agravan hoy por el hecho de no tener códigos amorosos: no hay espejos estables para los amores de una época, de un grupo, de una clase. El diván del psicoanalista es el único lugar donde el contrato social autoriza explícitamente una búsqueda —aunque privada— del amor.

## NARCISISMO E IDEALIZACIÓN

Enraizado en el deseo y el placer, aunque puede prescindir de ellos en la realidad para no inflamarlos más que simbólica o imaginariamente, el amor, estarán de acuerdo conmigo, reina entre las fronteras del *narcisismo* y la *idealización*. Su Majestad el Yo se proyecta y glorifica, o bien estalla en pedazos y se destruye, cuando se contempla en un Otro idealizado: sublime, incomparable, tan digno (¿de mí?) como yo puedo ser

indigna de él, y sin embargo, hecho para nuestra unión indestructible. Todos los discursos de amor han tratado del narcisismo, y se han constituido en códigos de valores positivos, ideales. Teologías y literaturas, más allá del pecado y de los personajes demoníacos, nos invitan a circunscribir en el amor nuestro territorio propio, a erigirnos como *propios*, para expandirnos en un Otro sublime, metáfora o metonimia del *Bien* supremo. Porque en la actualidad carecemos de lo *propio*, cubiertos como estamos de tantas abyecciones, y porque los hitos que aseguraban la ascensión hacia el bien han resultado dudosos, es por lo que tenemos crisis de amor. Digámoslo: falta de amor. Por el contrario, en esas regiones en las que se perfila un nuevo mapa de lo *propio* sin propiedad, allí donde nos subyugan nuevas idealizaciones eternamente provisionales y sin embargo indiscutibles en el mismo instante, será donde halleemos nuevos códigos amorosos. Se habla de ellos en los divanes, las comunidades marginales los buscan en disidentes de la moral oficial: los niños, las mujeres, el mismo sexo, las parejas heterosexuales (las más escandalosas, por ser las más inesperadas). Antes de darse cuenta de que la variedad de la historia, de las historias, esconde aspiraciones tenaces y permanentes. ¿Universales? En todo caso occidentales, pues éstas serán las fronteras de nuestro viaje.

#### AMOR ENGAÑO, AMORES DE TRANSFERENCIA

La experiencia amorosa une indisolublemente lo *simbólico* (lo prohibido, discernible, pensable), lo *imaginario* (lo que el Yo representa para sustentarse y agrandarse) y lo *real* (ese imposible donde los afectos aspiran a todo y donde no hay nadie que tenga en cuenta el hecho de que yo no soy más que una parte). Estrangulada por este nudo apretado, la realidad se desvanece: yo no la tengo en cuenta y la remito, cuando pienso en ella, a uno de los otros tres registros. Es como decir que en el amor no ceso de equivocarme en cuanto a la realidad. Del error a la alucinación, el engaño sería quizá extensivo a mi discurso, pero seguro que lo es a mis pasiones: ¿es el engaño condición del goce?

Todas las filosofías del pensamiento, de Platón a Descartes, Kant y Hegel, que pretenden asegurar a éste una influencia sobre la realidad, prescinden de la turbación de la experiencia amorosa para reducirla a un viaje iniciático hacia el Bien supremo o el Espíritu absoluto. Sólo la teología, en sus extravíos místicos, se deja conducir a la trampa de la santa locura amorosa, desde el Cantar de los Cantares a San Bernardo o Abelardo...

A Sigmund Freud, un posromántico, el primero de los modernos, se le ocurrió hacer del amor una terapia. Ir derecho a la confusión que el amor revela (más que induce) en el ser que habla, con su cortejo de errores, de engaños y de alucinaciones, y hasta los males físicos. Para confiar en volver a poner las cosas en su sitio, es decir: reimplantar la realidad, probablemente no toda, pero al menos un poco... Se pueden observar dos palancas en este juego con el fuego amoroso que el análisis-transferecia rehabilita, desculpabiliza, pero también aplaca (algunos opinan: destruye).

En primer lugar se trata, con el análisis, de dar al sexo lo que es del sexo. En la angustia, en el síntoma o en la alucinación, la interpretación desaloja la parte reprimida del deseo o del trauma sexual. Llevándola a la conciencia, despoja al sujeto de una parte de sus fantasías para indicarle una parte de la realidad. La realidad es el sexo: por aquí es por donde comienza Freud, y este minimalismo, por reductor que pueda parecer, constituye sin embargo la garantía última para deshacer la confusión de lo real-imaginario-simbólico generadora de lamentos y locuras, cuando no de ocultismo. A partir de tu deseo, así reconocido, eres libre de construir tu realidad como marco más o menos frágil de tu vida amorosa.

Por otra parte, y al mismo tiempo, el analista atrae hacia sí sin quererlo (?), por el simple envío de la palabra a sus oídos más que a sus ojos, los rayos del amor llamado «amor de transferencia». Que sea particular, en el sentido de que está destinado a un «sujeto que supuestamente sabe» (Lacan), no implica en absoluto que sea diferente del amor a secas. Y es que, sin duda alguna, el amor siempre contiene un amor de poder. Por eso mismo el amor de transferencia es el camino real hacia el estado amoroso; cualquiera que sea, el amor nos hace frisar la soberanía.

El caso está previsto, y Freud se da muy pronto cuenta de ello <sup>2</sup>, cuando este enamoramiento no se mantiene, como desea el dispositivo analítico, a distancia, ya que los dos cuerpos se escuchan y se hablan sin verse, atados de pies y manos al sillón y al diván. Pero cuando *una* —Freud prefiere suponer que es la analizada— se declara de hecho enamorada de su analista, estamos entonces en la cima de la pasión amorosa, y en última instancia todo análisis profundo debería conducir a esto, al menos en un momento de su trayectoria. La realidad se difumina: la paciente no quiere saber que su médico es sólo su médico y que, por añadidura,

<sup>2</sup> Cf. «La dinámica de la transferencia» (1912) y «Observaciones sobre el amor de transferencia» (1913), en *Gesammelte Werke*, t. VIII y X; traducción francesa, *De la technique psychanalytique*, París, PUF, 1953 [*Obras completas*, 3 vols., Madrid, Biblioteca Nueva, 3.ª ed. 1973, II, pp. 1648-54 y 1689-97].

«no está libre»; se evapora lo prohibido; triunfa el afecto. La imaginación, lejos de ser desbordante como se podría creer a primera vista, se para en seco, ya que la paciente no puede literalmente imaginar otro objeto que el que está allí, acogedor, presente, comprensivo<sup>3</sup>. Todo estado amoroso conoce más o menos esta dinámica. El diabólico dispositivo del doctor vienés tiene la ventaja de inducirlo todo sirviéndole de revelador. «No», le dice sustancialmente, después de haber favorecido la precipitación amorosa, «no es (sólo) a mí a quien usted ama, es también, y sobre todo... a Fulano.»

La facilidad de esta pirueta analítica (no es a mí a quien usted ama, sino a X), manipulada con mayor o menor habilidad, brutalidad o complacencia seductora, utiliza sin duda la perversión del analista. Plataforma y motor de la excitabilidad, la perversión encuentra en la práctica del análisis su vida eterna, que no es ni una trivialización («todos somos perversos»), ni un paso a la acción (aunque en realidad esto no debe faltar), ni, por supuesto, la represión («su, nuestra, excitabilidad, no la quiero conocer»). A partir de ella, más profundamente quizá, pero a condición de saberlo, es posible percatarse de lo que para Freud fue uno de los objetivos fundamentales de la terapia: no, como se le ha acusado fácilmente, respetar la regla paternal de las prohibiciones que perfilan el juego social, sino distinguir lo que fue su objetivo desde sus primeros trabajos de neurología, es decir, las fronteras, sino de la realidad, al menos, negativamente, de la fantasía y de la alucinación. El amor de transferencia, sobre todo en su forma paroxística de paso a la acción, se produce en el diván para permitir que el escalpelo de la palabra asumida por un sujeto delimite el reino de sus posibilidades. Lo que significa seriar los tipos de representaciones de que el sujeto es capaz: simbólicas, imaginarias, reales. Diferenciándolas, gracias a la variedad de relaciones que mantiene con su analista, el analizado podría intentar reconstruir su propia realidad.

Sin embargo, la pregunta sigue en pie: ¿qué es lo que permite a esa paciente, forzosamente histérico-paranoica, dejarse atraer por lo real, ver cómo se desmoronan los recursos de su imaginario para que el afecto la devore, y abolir, por tanto, lo simbólico? ¿Es sólo su propia estructura, destino ineluctable? ¿O bien revela ésta la incapacidad de su analista de desenvolverse en los tres órdenes: real, imaginario y simbólico? La tendencia del analista, por ejemplo, a ligar todo discurso del paciente a la vivencia infantil ¿no hace que el analista sea el primero en encontrarse preso en la red de esta imaginaria reconstrucción biográfica en la que se

<sup>3</sup> Compartimos a este respecto la opinión de Octave Mannoni, que ve en el paso al acto propio de este amor de transferencia una «oscuridad de lo real». Cf. O. Mannoni, «L'amour de transfert», en *Études Freudiennes*, 19-20, mayo de 1982, pp. 7-14.

precipita el afecto real? La inducción de un paso al acto amoroso, ¿no vendría también de una actitud analítica inversa, que consiste en plantearse simplemente como algo prohibido, un silencio y un superyó reales, avivando así la pasión de niña demasiado fiel a su padre paranoico? Se pueden variar las figuras. Pero apostaría que aquél, o aquélla, de la que *uno* se prenda verdaderamente en el análisis, es alguien que se toma demasiado en serio. No juega al juego que implica el cambio —¡con tacto! (de «tocar», saber manejar las distancias; pues sí, el enigma sigue en pie...)— de papeles y registros. Instalado en *una* posición, el analista se hace susceptible de ser situado, cercado, acaparado: está dispuesto a ser investido como una madre arcaica bajo una influencia tan amorosa como mortífera; como un padre perverso o incluso severo que extrae de la excitabilidad histérica una imagen a su altura, exaltada, fálica, amorosa... En todas estas situaciones, el analista parece haber respondido a una necesidad. ¿Es porque él, ella, ha visto el primero, la primera, en el analizado un objeto de necesidad: un hijo, un padre, un amado a quien amar de nuevo?

Sin embargo, es difícil separar el juego de lo serio. Pues, si no amo realmente a mis pacientes ¿qué podría escuchar de ellos, qué podría decirles? El amor de contratransferencia es mi capacidad de ponerme en su lugar: de mirar, de soñar, de sufrir como si fuera ella, como si fuera él. Fugaces momentos de identificación. Fusiones provisionales y sin embargo efectivas. Fructíferos destellos de la armonía. Con la condición de que me aleje. Me dejan el sentimiento, no de la oblación, del perdón, de la piedad, de la compasión o de la caridad; sino el de la intensa adhesión que suscita la aparición, en sueños, de alguien a quien se ha amado y odiado y del que durante el día se está despegado, con ese despeggo dominante que permite todavía amar, pero ya no odiar. Un amor generoso: un poco pasado pero nunca caduco. Siempre lleno de regresión y de cierta distancia.

A menudo he observado que cuando un analizado, una analizada, me declara su amor, fingiendo olvidar el artificio del contrato analítico, se trata de un hombre o una mujer que se consideran homosexuales. Digo que «fingen», porque siempre me ha parecido que su mantenimiento de una petición de amor «real» comportaba, sin embargo, un duelo anticipado y, probablemente también, el deseo de jugar con ese borde exquisito donde lo «verdadero» cae en el «fingimiento», hasta el punto de que la verdad intensa ya no los distingue, como en una misa barroca. ¿Por qué homosexuales? ¿Habrán adivinado una turbación por mi parte frente a su propia turbación: en lugar de una madre subyugante, amante precoz y omnipresente, abandonada o permanente, pero en el fondo siempre fascinante? ¿Erigen en mi lugar, a modo de objeto de amor, mi pro-

pio amor tempranamente perdido? Sin duda. Además con esa facultad —¿debilidad o astucia?— propia de los que aman el mismo sexo, de construir un falo en el mismo lugar de la castración, de abismarse en un agujero en el mismo lugar del poder fálico, de ver lo imaginario donde está lo simbólico y de aspirar a lo real en todas partes... Sin dejarse, por ello, engañar.

Yo creo sus palabras de amor. Si el silencio no es siempre mi respuesta, saben que me siento tan afectada como alejada de la ambigüedad que me ofrecen. Que la encuentro tan verdadera como absurda. «Te amo, yo tampoco.» Únicamente los buenos oyentes nos permiten esperar la salvación sólo de nosotros mismos.

El absurdo sartriano arrasaba el mundo del pensamiento tanto por el estallido de las bombas de la segunda guerra mundial como por la explosión sexual. No se ha insistido lo bastante en que el silencio con que el analista acoge la palabra amorosa, toda palabra en definitiva amorosa, revela al que lo oye lo absurdo de su deseo. Su carácter insensato. El amor de transferencia, como el amor de contratransferencia está hecho de un absurdo representado de nuevo, relanzado, realizado. ¿Quiere esto decir que el analista ha «superado su libido», como Freud escribe curiosamente a Jung, considerando, por supuesto irónica e hipotéticamente, un momento futuro, lejano: «Cuando haya superado totalmente mi libido (en el sentido ordinario) me dedicaré a la “vida amorosa de los hombres”» (carta a Jung, del 19 de septiembre de 1907)?

El análisis no es la escritura supuestamente despegada, calma, de un libro sobre la vida amorosa de los hombres: forma parte integrante de él. Por eso Freud no escribió nunca ese libro. A menos que se considere que el conjunto de su obra es «una vida amorosa de los hombres», tal como se muestra a un enamorado del absurdo, a un don Juan escéptico, a un Narciso lúcido, que no cesa de superar su libido a través de una palabra explotada de silencio...

Así pues, no es una vida amorosa de los hombres, de las mujeres, lo que se encontrará bajo la pluma de un analista. Ni tampoco una historia completa u objetiva de las ideas sobre el amor<sup>4</sup>, sino alternativas, bosquejos, síntomas... Otros tantos indicios de una libido insuperable, de la que el amor es nuestra realización, nuestro fracaso: el más absurdo, el más sublime.

<sup>4</sup> El libro de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident* [*El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1979], es una introducción notable a ella, tan erudita como sutil para su época.

## EL FIN DEL PSIQUISMO: LOS SISTEMAS ABIERTOS

El analista está inmerso en el amor, y si lo olvida se condena a no hacer análisis.

El amor de análisis es lo que Freud llama una transferencia: primero *Verschiebung*, desplazamiento de sentido y de intensidad, en *La interpretación de los sueños*, después *Übertragung*, desplazamiento del amor hacia la persona del analista. Fijémonos en estos dos «desplazamientos»: uno es de orden *lógico*, jugando con el sentido de las palabras; el otro, de orden *económico*, desplaza el amor hacia una persona extraña que no es más que el lugarteniente. En «La dinámica de transferencia» (1912) o en «Observaciones sobre el amor de transferencia» (1915) y hasta «Construcciones en psicoanálisis» (1937) y «Análisis terminable e interminable», Freud pone el acento sobre las vicisitudes, esenciales para la curación, de esta relación específica. Aquí no extraeremos más que dos conclusiones.

El amor de transferencia es una dinámica entre tres: el *sujeto* (el analizado), su *objeto* de amor imaginario o real (el *otro* con el que se desarrolla todo el drama intersubjetivo de la neurosis o, más grave, de la ruina de identidad que conduce a la psicosis) y el *Tercero*, el lugarteniente del Ideal potencial, del Poder posible. Ese lugar del *Otro* lo ocupa el analista, sujeto que supuestamente sabe —y sabe amar—, por lo que se va a convertir, en la terapia, en el amado supremo y el agredido predilecto. En efecto, la identificación con esta instancia del *Otro*, así como su introyección, no tienen lugar sin su muerte simbólica o imaginaria. El *Otro*, en tanto en cuanto el analista ocupa su lugar, es en la terapia un *Otro* amado. Por eso puede convertirse, en una cierta dirección más o menos perversa de la terapia, en instrumento de dominación, de servidumbre para el paciente, cuando no de poder religioso y de fe.

Pero, por otra parte, y si se acepta que este Gran *Otro* no es más que el Sentido del discurso, el hecho de hacer de él, en el análisis, un objeto de amor, implica que la Instancia del Sentido deja de estar fijada en un carácter unívoco estrictamente referencial. Por el contrario, se abre a esa pasión de los signos que son la libre asociación, el desplazamiento, la condensación, etc., resumiendo, una literatura privada de público a la vez que privada de código social, pero sin embargo tan turbadora e intensa como los efectos catárticos del gran arte. No hay análisis si el *Otro* no es un *Otro* al que amo (con el corolario: al que odio) por intermedio de «este hombre/esta mujer sin calidad» que es mi analista.

Por otra parte, la relación transferencial construida así es un verdadero proceso de autoorganización. Es decir, que los accidentes, las agresiones, los errores de mi discurso (de mi vida), una vez introducidos en

la dinámica de la transferencia, ya no son esos fallos de un proceso finalista lineal que me angustiaban antes. Al contrario, *en el amor-transferencia*, los «errores» están sobrecompensados y producen la autoorganización libidinal que me hace más compleja y más autónoma. ¿Por qué? Porque, introducidos *por el discurso* en la transferencia (en el amor, ¿debo repetirlo?), la pulsión de muerte, o lo «negativo» en el sentido de Freud, se ponen al servicio del aprendizaje simbólico, de la autonomización y de la mayor complejidad del individuo. Exactamente como lo dan a entender las modernas teorías de lógica y biología llamadas de los «sistemas abiertos» (Von Foster, E. Morin, H. Atlan), la transferencia es la autoorganización freudiana, porque en ella el funcionamiento psíquico es fundamentalmente tributario de la relación entre el organismo viviente-simbólico (el analizado) y el otro. Ya hemos visto cómo esta apertura al otro desempeña un papel decisivo en la evolución de las especies, así como en la maduración de cada generación o en la historia individual de cada uno. Pero se puede considerar que con Freud, por primera vez, la *relación amorosa* (aunque sea imaginaria), en cuanto identificación y despeggo recíprocos (transferencia y contratransferencia), *es tomada como modelo de funcionamiento psíquico óptimo*. El psiquismo ya no es esa alma platónica alada que aspira a un mundo supralunar, ni simplemente el alma contemplativa que obsesiona al ascetismo occidental al menos desde Plotino<sup>5</sup>. El psiquismo es un sistema abierto conectado a otro, y sólo en estas condiciones es renovable. Si vive, nuestro psiquismo está enamorado. Si no está enamorado, está muerto. «La muerte vive una vida humana», decía Hegel. Es verdad cuando no estamos enamorados o sometidos a análisis.

El amor transferencial sería, en suma, la forma óptima de esta conexión propia de toda experiencia amorosa estabilizadora-desestabilizadora. Es la forma óptima porque evita tanto la hiperconectividad caótica del amor-fusión como la estabilización mortífera de la ausencia de amor, permitiendo la recuperación de los accidentes a un nivel superior de organización simbólica: la relación yo/otro se restablece en la relación yo/Otro. La interpretación analítica es precisamente el agente que permite este proceso, proporcionando la relación dinámica, esencialmente abierta y siempre por restablecer, indecible, entre unos *deseos* que dependen de una autoorganización a partir de la resonancia pulsional, por una parte, y la *conciencia-memoria* de un pasado registrado y transmisible mediante el lenguaje, por otra.

Decir que los sistemas que actúan en la transferencia son «abiertos» implica no sólo una interacción, sino también la apertura de cada siste-

<sup>5</sup> Cf. *infra*, caps. II, 1 y III, 1.

ma en sus componentes heterogéneos, su desestabilización interna hacia su parte «deseo-resonancia» y hacia su parte «memoria-conciencia». La relación transferencial y la interpretación permiten la organización óptima de estos dos niveles, una autorregulación del uno conectado con el otro, con oscilación, relajación, control, regulación, error, recuperación, pero también desestabilización y destrucción.

La imagen del hombre que resulta del amor transferencial, en cuanto autorregulación de sistemas abiertos en conexión, es forzosamente escandalosa por ser despsicologizante, e incluso deshumanizante. El hombre con identidad fija y valorizada es abandonado en aras de la búsqueda no tanto de su verdad (óptica en la que se disimula el fideísmo de ciertos psicoanalistas) como de sus capacidades de innovación. El efecto del amor es la renovación, nuestro renacimiento. Esta novedad explota y nos conmueve cuando la autoorganización libidinal se encuentra con la memoria-conciencia garantizada por el Otro para simbolizarse; e inversamente, surge cuando el mecanismo memoria-conciencia abandona su sistematismo inamovible (superyoico) para adaptarse a las nuevas incertidumbres de la autoorganización desestabilizada-estabilizable. En lenguaje freudiano se trataría de la desexualización de la pulsión que vira hacia la idealización y la sublimación; e, inversamente, del acercamiento de los mecanismos idealizadores a los procesos de incorporación e introyección de lo incorporado. En una interpretación semanalítica<sup>6</sup> se trataría, para el discurso amoroso y/o transferencial, de una estabilización-desestabilización permanente entre lo *simbólico* (procedente de los signos referenciales y de su articulación sintáctica) y lo *semiótico* (disposición elemental del desplazamiento y condensación de las cargas libidinales, y su inscripción, tributaria de la incorporación y de la introyección de lo incorporado; esta economía favorece la oralidad, la vocalización, la aliteración, la rítmica, etc.).

Si el estado amoroso es una dinámica tan desconcertante, a la vez que la garantía suprema de la renovación, se comprende la excitación que ha podido producir con respecto al discurso metafísico que se asocia desde sus orígenes con Platón. Se comprende también que el amor se convierta en el lugar privilegiado de esta pasión de los signos que es su condensación y su polivalencia literaria.

Para contribuir a hacer una historia de la subjetividad, se analizarán más adelante las diversas *figuras del amor* en Occidente: el *Eros* griego, el *Ahav* judío, la *agápe* cristiana; y las diferentes dinámicas entre los *protagonistas amorosos* que se desprenden de ellas: Narciso, don Juan, Ro-

<sup>6</sup> Cf. nuestro *Révolution du langage poétique*, París, Du Seuil, 1974.

meo y Julieta, o la Madre con su hijo, de la que es nuestro prototipo la Virgen.

Se examinarán finalmente las consecuencias, *para el discurso*, de esta dinámica amorosa de los sistemas abiertos entre ellos y que se abren incluso hacia el interior de su sistematicidad para manifestar la corriente semiótica de la simbolicidad.

*Sigamos, pues, en el tiempo, pero también en la desmesura y bajo la influencia del apetito personal, como quiere el amor, algunas grandes ideas amorosas que han constituido nuestra cultura; algunos grandes mitos que la han fascinado; algunos modos de decir que han refractado hasta los signos del lenguaje el poder embrujador de esta locura necesaria... Quizá cuando hayamos acabado estas páginas, nos permitan medir donde estamos, hoy, en el amor...*

Con la noble historia de las teorías y los mitos amorosos, el lector encontrará mezcladas las historias triviales de nuestros amores modernos tal como los exponen los analizados. Esta confrontación heteróclita, que puede parecer que confiere una dignidad filosófica o estética a los discursos o a las experiencias de nuestros conocidos, puede que tenga también el valor o la insolencia de proyectar una luz corrosiva sobre los bastidores de las almas nobles. ¿Desmitificación? ¿Desvalorización? ¿Rebajamiento por resentimiento? No se trata de establecer paralelismos entre determinada formación cultural y determinado drama individual; sino de intentar —por alusión y a distancia— abrir la experiencia amorosa del ser que habla a la compleja gama de su pasión imposible, incluidos paraíso e infierno. Sin negar el ideal, pero sin olvidar tampoco su precio.





## FREUD Y EL AMOR: EL MALESTAR EN LA CURA

En el país del amor, Freud llega a casa de Narciso después de haber atravesado el espacio disociado de la histeria. Éste le lleva a constituir el «espacio psíquico» que hará estallar, primero por Narciso, y finalmente por la pulsión de muerte, en espacios imposibles, los espacios del «odio-enamoramiento» [*hainamoration*], es decir, de la transferencia infinita.

### EL NARCISISMO: UNA PANTALLA DEL VACIO

La hipótesis narcisista ocupa, en este trayecto freudiano, un lugar privilegiado. Antes de denominarse «muerte», la libido sufre una primera alteración de su omnipotencia: una alteración tal, que la existencia de *otro* resulta problemática para *mí*. No es Eros, es el imperio narcisista el que esboza, y quizá domina, la vida psíquica, parece sugerir Freud, instalando así la quimera en el fundamento de mi relación con la realidad. Sin embargo, esta permanencia del engaño se ve rehabilitada, neutralizada, normalizada, en el seno de mi realidad... amorosa. Porque, como ya se sabe, Freud asocia el estado amoroso al narcisismo: la elección de un objeto de amor, ya sea «narcisista» o «por apuntalamiento», resulta satisfactoria siempre y cuando este objeto asegure una relación con el narcisismo del sujeto según dos modalidades: o bien por gratificación narcisista personal (en este caso Narciso es el sujeto) o bien por delegación narcisista (en este caso Narciso es el otro, para Freud la mujer). En cierto modo, en todas nuestras elecciones de objetos hay un destino narcisista subyacente, destino que la sociedad, por una parte, y el rigor moral de Freud, por otra, tratan de apartar en aras de una «verdadera» elección de objeto<sup>1</sup>. Pero visto de cerca, incluso el Ideal del Yo que asegura la

<sup>1</sup> Cf. «Pour introduire au narcissisme» (1914), en *La vie sexuelle*, París, PUF, 1969; G.W., t. X: texto sin duda muy ligado a la guerra, a la inseguridad de Freud y a Jung [*Introducción al narcisismo*], en *Obras completas*, II, pp. 2017-34].

Sin embargo, desde sus primeros trabajos, Freud insiste en una *resistencia* que estaría inscrita en la misma estructura de las neuronas, así como en la *inhibición* como función pri-

transferencia de nuestras peticiones y deseos hacia un verdadero objeto cargado de todos los pertrechos del bien y la belleza de acuerdo con el código parental y social, es una reactivación del narcisismo, su relevo, su conciliación, su consolación. Podríamos decir que el texto de Freud impone una omnipresencia del narcisismo, que riega las demás instancias, hasta el punto de que lo encontramos, en cuanto se refleja allí, en el *objeto*, ya que un objeto puede ser designado, es decir, simbolizado y amado como tal fuera del caos, del rechazo y de la destrucción.

Por otra parte, la ubicuidad de la noción de «narcisismo» va emparejada con el hecho de que está lejos de ser originaria. Resultado de un añadido, Freud nos indica que es el producto de un «nuevo acto», es decir, de una tercera instancia suplementaria al autoerotismo del dúo madre-hijo: «Die autoerotischen Triebe sind aber urfänglich; es muss also irgend etwas zum Autoerotismus hinzukommen, eine neue psychische Aktion, um den Narzissismus zu gestalten» («Para constituir el narcisismo ha de venir a agregarse al autoerotismo algún otro elemento, un nuevo acto psíquico»)<sup>2</sup>.

Esta observación confiere al narcisismo el estatuto de una formación intrasimbólica, dependiente del Tercero, pero de una modalidad anterior (cronológica y lógicamente) a la del Yo edípico. Incita a pensar en una modalidad arcaica de la función paternal, anterior al Nombre, a lo Simbólico, pero también al «espejo», cuya potencialidad lógica oculta: una modalidad que podríamos llamar la del Padre Imaginario (volveremos sobre ello). Lacan retoma la observación de Freud, sin pararse en ella más que para insistir en la necesidad de plantear el «estadio del espejo»: «El yo humano se constituye sobre el fundamento de la relación imaginaria», precisa<sup>3</sup>.

La pregunta que este narcisismo freudiano plantea sería: ¿cuál es esa «identidad» narcisista? ¿Cuál es el estado de estabilidad de sus fronteras,

mordial del Yo («Esquisse d'une psychologie scientifique» (1895), en *La naissance de la psychanalyse*, París, PUF, 1956, pp. 341 ss. [«Proyecto de una psicología para neurólogos», en *Obras completas*, I, pp. 209-77]). «En la naturaleza misma del instinto sexual existe algo desfavorable a la emergencia de una plena satisfacción», señala en «Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse» (1912), en *La vie sexuelle*, París, PUF, 1969, p. 64; G.W., t. VIII, p. 89 [«Sobre una degradación general de la vida erótica», en *Obras completas*, II, pp. 1710-18], antes de descubrir el narcisismo a la vez que el engaño en la linde del psiquismo así como en el corazón de la vida amorosa. Llegará finalmente el «extraño» postulado, como dice el mismo Freud, de una pulsión de muerte, planteado tras un desarrollo sobre lo imposible del amor, sobre el odio amoroso y el masoquismo primario («Au-delà du principe de plaisir» (1920), en *Essais de psychanalyse*, Payot, pp. 65-67; G.W., t. XIII, pp. 55-66) [«Más allá del principio de placer», en *Obras completas*, III, p. 2535]. Cf. *infra*, p. 187.

<sup>2</sup> G.W., t. X, p. 142 [*Obras completas*, II, p. 2019].

<sup>3</sup> *Les écrits techniques de Freud*, París, Du Seuil, 1975, p. 133 [«Los escritos técnicos de Freud», en *El seminario*, libro I, Barcelona, Paidós, 1981, p. 178].

de su relación con el otro? El «estadio del espejo» ¿surge *ex nihilo*? ¿Cuáles son las condiciones de su advenimiento? Parece que se puede pensar en toda una *estructuración compleja* a través del término, en resumidas cuentas psiquiátrico, de «narcisismo», estructuración ya ternaria, pero articulada por comparación con el triángulo del Yo-el objeto-el Otro, que se construye a la sombra del Edipo.

Por otra parte, la ubicuidad del narcisismo freudiano ha hecho decir a algunos que el narcisismo no es más que una fantasía de Freud, y que sólo existe el mimetismo originario. Esta tesis es probablemente una versión paranoide de lo que estaría en la base de la relación simbólica y social: encuentra su mecanismo en la teoría del «chivo expiatorio», donde la «relación proyectiva» de Melanie Klein sirve, sin saberlo, de piedra angular de la sociedad y de lo sagrado. Sin embargo, no deja de ser cierto que el narcisismo, preso en el juego de sus carambolas en el interior del texto freudiano, se rinde en un primer momento a la impresión de un juego mimético constitutivo de las identidades psíquicas (Yo/objeto), antes de que este juego se desvele, a la larga y en el vértigo de las remisiones, como una pantalla sobre el *vacío*. Esta noción ha sido elaborada en psicoanálisis por A. Green<sup>4</sup>, cuya reflexión inspira la nuestra en este punto.

Insistimos, pues, en este vacío constitutivo del psiquismo humano. Y no se nos revela sólo porque los «estados psicóticos» hayan afluído a los divanes o se hayan dejado traslucir en lo más profundo de numerosas neurosis. Hay que reconocer que el objetivo psicoanalítico ha cambiado. Tras la *semiología* psiquiátrica, Freud había descubierto el *síntoma* como metáfora, condensación de la fantasía. Actualmente, y gracias a Lacan, se analiza la pantalla del síntoma para percibir, a través de ella, los mecanismos de la *significación* (del proceso de formación y de deformación del sentido y del sujeto) coextensivos al ser que habla en cuanto tal, y, en consecuencia, transversales no sólo a lo «normal» y a lo «patológico», sino también a la sintomatología psicoanalítica. A este respecto, lo *arbitrario* del signo saussuriano nos ha puesto ante una *barra*, incluso un *vacío* constitutivo de la relación referente/significado/significante, de la que Lacan no toma más que el aspecto «visible» en la *fascinación* del estadio del espejo. Lo *arbitrario* en Saussure, la *fascinación* en Lacan, nos indican directamente lo que se puede esperar de la representación, a partir de la penosa incertidumbre, de la ubicuidad y de la inconsistencia del «narcisismo» en Freud...

Así, sobre el fondo de las teorías del lenguaje y de su aprendizaje, este *vacío* intrínseco de los comienzos de la función simbólica es lo que

<sup>4</sup> Cf. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, De Minuit, 1983.

aparece como la primera separación entre lo que todavía no es un Yo y lo que todavía no es un *objeto*. ¿Sería el narcisismo la defensa de este vacío? Pero una defensa ¿frente a qué? Una protección del vacío (de lo «arbitrario», de la «fascinación») gracias al despliegue de una exhibición de hecho narcisista para que este vacío se mantenga, pues si no se instalaría el caos, se borrarían las fronteras. El narcisismo protege el vacío, hace que exista, y así, como reverso de ese vacío, asegura una separación elemental. Sin esta solidaridad entre el vacío y el narcisismo, el caos arramblaría con toda posibilidad de distinción, de huella y de simbolización, provocando la confusión de los límites del cuerpo, de las palabras, de lo real y de lo simbólico. El niño, mal que le pese a Lacan, no sólo tiene *necesidad* de lo real y de lo simbólico. Se significa como niño, es decir como el sujeto que es, y no como psicótico ni como adulto, precisamente en esta zona donde *vacío* y *narcisismo*, sostenidos el uno por el otro, constituyen el grado cero de lo imaginario.

Y sin embargo, aquí llegamos al umbral de otra pregunta: ¿qué es lo que permite el mantenimiento de este vacío, fuente de lamentos, pero también necesidad absoluta de las llamadas estructuras narcisistas, efecto fugaz de sinrazón enigmática tanto como creador, en el seno del narcisismo infantil? Aquí habría que volver a la noción de «identificación».

#### EINFÜHLUNG: LA IDENTIFICACIÓN CON EL «OBJETO» METAFÓRICO

La significación amorosa; la *Einfühlung* (asimilación de los sentimientos del prójimo) se revela a la lucidez cáustica de Freud como una locura: fermento de las histerias colectivas de las masas que abdican de su propio juicio, hipnosis que nos hace perder la percepción de la realidad puesto que la delegamos en el *Ideal del Yo*<sup>5</sup>. El objeto en la hipnosis devora o absorbe al yo, la voz de la consciencia se apaga, «y en la ceguedad amorosa se llega hasta el crimen sin remordimiento»: *el objeto ha ocupado el lugar de lo que era el ideal del yo*<sup>6</sup>.

La identificación que proporciona la plataforma de este estado hipnótico que es la locura amorosa reposa sobre un extraño objeto: propio

<sup>5</sup> Cf. «État amoureux et hypnose», *Psychologie collective et analyse du moi* (1921), en *Essais de psychanalyse*, París, PUF, 1963; G.W., t. XIII [«Enamoramiento e hipnosis», *Psicología de las masas y análisis del «yo»*, en *Obras completas*, III, pp. 2588-92].

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 137; G.W., t. XIII, p. 125 [*ibid.*, p. 2590].

de la fase oral de la organización de la libido en donde lo que incorporo es aquello en lo que me convierto, en donde *tener* sirve para *ser*, esta identificación arcaica no es, a decir verdad, objetal. No me identifico con un objeto, sino con lo que se me propone como *modelo*. Esta enigmática aprehensión de un *esquema* por imitar que no es aún un objeto por investigar libidinalmente, plantea la cuestión del enamoramiento como estado sin objeto, y nos remite a una arcaica *reduplicación* (más que imitación) «posible antes de toda elección de objeto»<sup>7</sup>. Así, esta enigmática identificación no objetal, que instala en el corazón del psiquismo el amor, el signo y la repetición, podrá ser relacionada con la lógica interna del discurso, recurrente, redundante, accesible en el «después». ¿Para un objeto por venir, más tarde o nunca?... Qué importa si ya estoy embargado por la *Einfühlung*... Insistiremos más adelante en las condiciones en que se produce esta unificación, esta identificación, a partir del autoerotismo y en la tríada preedípica...

Resaltemos simplemente aquí que el devenir *como* el Uno es imaginado por Freud como una asimilación oral: Freud, en efecto, asocia la posibilidad identificatoria arcaica a la «fase oral de la organización de la libido»<sup>8</sup> y cita, para terminar, a Robertson Smith, que en *Kindship and marriage* (1885) describe los lazos comunitarios establecidos por la participación en una comida común «que reposan en el reconocimiento de una sustancia común»<sup>9</sup>. Ferenczi y sus sucesores desarrollarán las nociones de *introyección* e *incorporación*.

De todos modos, uno se puede preguntar por el deslizamiento que se opera desde la «incorporación» de un objeto, e incluso su «introyección», a esta *Identifizierung* que no es del orden del «tener», sino que se sitúa de entrada en el «ser-como». ¿En qué terreno, en qué materia, el *tener* vira hacia el *ser*? Buscando la respuesta a esta pregunta, la oralidad incorporante e introyectora se nos revela en su función de sustrato esencial para lo que constituye el ser del hombre, es decir el *lenguaje*. Cuando el objeto que incorporo es la palabra del otro —precisamente un no-objeto, un esquema, un modelo—, me ligo a él en una primera fusión, comunión, unificación. Identificación. Para que yo sea capaz de tal operación, habrá hecho falta un freno a mi libido: mi sed de devorar ha debido ser diferida y desplazada a un nivel que podríamos llamar «psíquico», a condición de añadir que si hay represión, es muy primaria y deja perdurar el goce de masticar, tragar, nutrirse con... palabras. Al po-

<sup>7</sup> «L'identification», *ibid.*, p. 127; G.W., t. XIII, p. 116 [«La identificación», *ibid.*, p. 2585].

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 127; G.W., ob. cit., p. 116 [*ibid.*, p. 2585].

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 133; G.W., ob. cit., p. 121 [*ibid.*, p. 2588].

der recibir las palabras de otro, asimilarlas, repetirlas, reproducirlas, me hago como él: Uno. Un sujeto de la enunciación. Por identificación-ósmosis psíquica. Por amor.

Freud ha descrito este Uno con el que realizo mi identificación («la forma más temprana y primitiva del enlace afectivo») <sup>10</sup> como un Padre. Al especificar su noción, ciertamente poco desarrollada, de «identificación primaria», precisa que este padre es un «padre de la prehistoria individual».

#### UNA IDENTIFICACIÓN «INMEDIATA» Y SIN OBJETO

Padre extraño donde los haya, puesto que para Freud, en razón del no-reconocimiento de la diferencia sexual en este período (digamos en esta modalidad), este «padre» equivale a los «dos padres». La identificación con este «padre de la prehistoria», este Padre Imaginario es calificada de «inmediata», «directa», y Freud insiste más, «anterior a toda carga de objeto»: «Diese scheint zunächst nicht Erfolg oder Ausgang einer Objektbesetzung zu sein, sie ist eine direkte und unmittelbare und frühzeitiger als jede Objektgesetzung.» Solamente en la identificación secundaria «las elecciones de objeto pertenecientes al primer período sexual, y que recaen sobre el padre y la madre, parecen tener como desenlace normal tal identificación e intensificar así la identificación primaria» <sup>11</sup>.

Toda la matriz simbólica que cobija el vacío surge aquí en esta problemática anterior al Edipo. En efecto, si la identificación primaria que constituye el Ideal del Yo ignora la investidura de la libido, estamos en primer lugar ante una disociación de lo pulsional y lo psíquico. Con este mismo gesto se plantea la existencia, ciertamente *absoluta*, más que de una «identificación», de una *transferencia* (en el sentido de *Verschiebung*,

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 129; G.W., ob. cit., p. 118 [*ibid.*, p. 2586].

<sup>11</sup> «Le Moi et le Ça» (1923), en *Essais de psychanalyse*, ob. cit., p. 200; G.W., ob. cit., p. 259 [«El "yo" y el "ello"», en *Obras completas*, III, p. 2712].

Una de las ideas fundamentales del breviarío amoroso freudiano consiste en plantear que es la desaparición («natural», pero de hecho enigmática) del Edipo durante el período de latencia el que favorece la inhibición de las pulsiones parciales y consolida los ideales, haciendo así posible la investidura erótico-ideal del objeto amoroso durante la pubertad. El «estoy enamorado» es un hecho de adolescente susceptible de represión parcial por las dificultades para realizar las fantasías edípicas, que proyecta sus capacidades idealizadoras sobre una persona por la que el deseo erótico puede ser diferido (cf. Christian David, *L'état amoureux*, París, Payot, 1971). Sin embargo, las premisas de tal enamoramiento se remontan a la *identificación primaria* y, antes de constituir al enamorado, forman el propio espacio psíquico.

desplazamiento, propio de *La interpretación de los sueños*, pero también y al mismo tiempo en el sentido de *Übertragung*, tal como aparecerá durante la cura sobre la persona del analista) de este psiquismo lastrado de libido. Por último, esta transferencia es calificada de *inmediata* (*unmittelbare*) y se efectúa hacia una instancia compleja, mixta y, todo hay que decirlo, imaginaria («el padre de la prehistoria individual»).

Cuando se sabe que *empíricamente* es a la madre a la que se dirigen los primeros afectos, las primeras imitaciones, así como las primeras vocalizaciones, ¿es necesario subrayar que esta designación del Padre como polo del amor primario, de la identificación primaria, no es sostenible más que a condición de ver la *identificación* en el orbe de lo simbólico, bajo la influencia del lenguaje? Esa parece ser implícitamente la posición freudiana, que debe su carácter decisivo tanto a su sensibilidad hacia al lugar dominante del lenguaje en la constitución del *ser* como a los resurgimientos del monoteísmo en el autor. Pero ¿son estas cosas tan diferentes?

Por el contrario, conocemos la posición que podríamos llamar inexpressable, más próxima al sentido común inmediato, de Melanie Klein. La audaz teórica de la pulsión de muerte es también una teórica de la gratitud en cuanto «derivado importante de la capacidad de amar», «necesaria para el reconocimiento de lo que hay de "bueno" en los demás y en uno mismo»<sup>12</sup>. ¿De dónde viene esta capacidad? Innata, la gratitud kleiniana, conducente a la experiencia de un «pecho bueno» que sacia el hambre del niño y que es susceptible de procurarle el sentimiento de esta plenitud que será el prototipo de toda experiencia ulterior de goce y de felicidad, se dirige, sin embargo y al mismo tiempo, al objeto materno en su totalidad («no digo que el pecho represente simplemente para el niño un objeto físico»<sup>13</sup>).

Sin embargo, y paralelamente a este innatismo, M. Klein sostiene que la capacidad de amar no es una actividad del organismo (como lo sería, según Klein, para Freud), sino que es una «actividad primordial del yo». La gratitud derivaría de la necesidad de hacer frente a las fuerzas de la muerte y consistiría en una «integración progresiva que nace del instinto de vida»<sup>14</sup>. Sin confundirse con el «objeto bueno», el objeto idealizado lo refuerza: «La idealización es un derivado de la angustia de persecu-

<sup>12</sup> *Envy and gratitude* (1957), traducción francesa *Envie et gratitude*, Col. Tel Quel, París, Gallimard, 1968, p. 27 [*Envidia y gratitud*, Buenos Aires, Paidós, 1974]; así como Melanie Klein y Jean Rivière, *L'amour et la haine*, Payot, 1972 [*Amor, odio y reparación*, Barcelona, Paidós, 1982]. Sobre Melanie Klein se puede leer a Jean-Michel Petot, *Melanie Klein, le moi et le bon objet* (1932-1960), París, Dunod, 1982.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 32.

ción y constituye una defensa contra ella», «el pecho ideal es un complemento del pecho devorador»<sup>15</sup>. Parece como si los que no han podido constituirse naturalmente un «pecho bueno» reaccionaran idealizándolo; ahora bien, la idealización a menudo se derrumba para desvelar su causa, que es la persecución contra la cual ha sido constituida. Pero ¿cómo se llega a idealizar? ¿Por qué milagro, en esta vida kleiniana de dos sin más tercero que un pene perseguidor o fascinante?

El problema no está en encontrar una respuesta al enigma: ¿quién sería el objeto de identificación, papá o mamá? Esta tentativa no podría sino desembocar en una imposible búsqueda del origen absoluto de la capacidad amorosa como capacidad psíquica y simbólica. La pregunta sería más bien: ¿qué valor podría tener una interrogación referida de hecho a los estados límites entre lo psíquico y lo somático, entre la idealización y el erotismo, en el interior de la propia terapia analítica? Insistir en la transferencia, en el amor que es la base del proceso analítico, implica comprender el discurso que tiene lugar allí a partir de este límite de advenimiento-y-pérdida del sujeto que es la *Einfühlung*.

Si tenemos presente que todo discurso en la terapia obedece a la dinámica de la identificación, con y por encima de las resistencias, las consecuencias para la interpretación son al menos dos. Por un lado, el analista se sitúa sobre una cresta donde la posición «materna» de gratificación de las necesidades, de *holding* (Winnicott), por una parte, y la posición «paterna» de diferenciación, distancia y prohibición que da sentido o lo quita, por otra, se entremezclan y se separan infinitamente, indefinidamente. El tacto analítico —último refugio de la pertinencia de una interpretación— no es probablemente más que la capacidad de utilizar la identificación y, con ella, los recursos imaginarios del analista, para acompañar al paciente hasta los límites y accidentes de sus relaciones objetales. Esto es aún más imperativo cuando precisamente el paciente tiene problemas para establecer una relación objetal o fracasa en este intento.

## OBJETO METONÍMICO Y OBJETO METAFÓRICO

Por otra parte, la *Einfühlung* imprime al significante lingüístico intercambiado en la terapia una dimensión heterogénea, pulsional. Lo carga de algo preverbal, e incluso irrepresentable, que necesita ser descifrado teniendo en cuenta las articulaciones más precisas del discurso (estilo,

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 34-35.

gramática, fonética), pero también atravesando el lenguaje para llegar a eso inexpressable que indican las fantasías y las narraciones de *insight* así como los «actos fallidos» del discurso (lapsus, faltas de lógica, etc.).

Una escucha analítica atenta de la *Einfühlung* a través de lo que dice la transferencia hace que el analista perciba otro estatuto del *objeto* psíquico, diferente del objeto metonímico del deseo al que Lacan llama «objeto a minúscula»<sup>16</sup>.

Se trataría menos de un objeto parcial que de un no-objeto. Polo de identificación constitutivo de la identidad, condición de esta unificación que asegura el advenimiento de un sujeto para un objeto, el «objeto» de la *Einfühlung* es un objeto *metafórico*. Transporte de la motilidad autoerótica a la imagen unificante de Una Instancia que me constituye ya como Uno enfrente: grado cero de la subjetividad. *Metáfora*: entiéndase movimiento hacia lo discernible, viaje hacia lo visible. *Anáfora, gesto, indicación* serían sin duda apelaciones más adecuadas para esta unidad descuartizada en vías de constitución que estamos evocando. Aristóteles habla de una *epífora*: término genérico del movimiento metafórico antes de toda objetivación de *un* sentido figurado... El objeto amoroso es una metáfora del sujeto: su metáfora constituyente, su «trazo unario», que, al hacerlo escoger una parte adorada del amado, lo sitúa ya en el código simbólico del que este rasgo forma parte<sup>17</sup>. Sin embargo, situar esta lo-

<sup>16</sup> Recordando que, en la literatura analítica, el objeto es normalmente un objeto parcial (pezón, escibalo, falo, orina), Lacan especifica: «El rasgo parcial, subrayado con justicia en los objetos, no se aplica al hecho de que formen parte de un objeto total que sería el cuerpo, sino al de que no representan sino parcialmente la función que los produce.» Función de separación y de carencia instauradora de la relación significante, estos objetos, connotados con una «a minúscula», serán llamados «objetos de la carencia». «Un rasgo común a estos objetos en nuestra elaboración: no tienen imagen especular, dicho de otra manera, de alteridad. Eso es lo que les permite ser "el paño", o para ser más precisos, el forro, sin ser por ello su envés, del sujeto mismo que se considera sujeto de la conciencia... Es a ese objeto inasible en el espejo al que la imagen especular da su vestimenta» («Subversion du sujet et dialectique du désir», en *Écrits*, París, Du Seuil, 1966, pp. 817-818 [«Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano», en *Escritos*, II, 2 vols., 10.<sup>a</sup> ed., México, Siglo XXI, 1984, pp. 797-98]). En la *fantasía* Lacan encontrará el eficaz ejemplar del objeto *a*, ya que para él, la estructura de la fantasía une «a la condición de un objeto... el momento de un *fading* o eclipse del sujeto, estrechamente ligado a la *Spaltung* o escisión que sufre por su subordinación al insignificante» (*ibid.*, p. 816 [*ibid.*, pp. 795-96]). Esto es lo que simboliza la sigla  $\$ \diamond a$ , donde  $\diamond$  marca el deseo. Finalmente, la estructura *metonímica* define la relación objetual lacaniana, ya que «es la conexión del significante con el significante la que permite la elisión por la cual el significante instala la carencia de ser en la relación de objeto, utilizando el valor de remisión de la significación para llenarlo con el deseo vivo que apunta hacia esa carencia a la que sostiene» («L'instance de la lettre dans l'inconscient», en *Écrits*, ob. cit., p. 515 [«La instancia de la letra en el inconsciente», en *Escritos*, I, p. 495]).

<sup>17</sup> «Tomemos solamente un significante como insignia de esta omnipotencia [de la au-

calización significativa del lado de la objetividad en vías de constitución, y no en el absoluto de la referencia al propio Falo, tiene la ventaja de dinamizar la relación transferencial, de implicar al máximo la intervención interpretativa del analista, de atraer la atención sobre la contratransferencia en cuanto identificación del analista, esta vez, con su paciente, con todo el halo de formaciones imaginarias propias del analista que esto supone. Sin estas condiciones ¿no corre el analista el riesgo de petrificarse en la tiranía de la idealización, precisamente? ¿Fálica o superyoica? ¡Los buenos lacanianos sabrán!

Objeto metonímico del deseo. Objeto metafórico del amor. El primero domina el *relato* fantasioso. El segundo dibuja la *cristalización* de la fantasía y domina la poeticidad del discurso amoroso...

En la cura, el analista interpreta su deseo y su amor, lo que precisamente le priva de la posición perversa del seductor, así como de la de un Werther virtuoso. Pero tiene que manifestarse a veces deseoso, a veces enamorado. Al asegurar al paciente un Otro enamorado, el analista permite —provisionalmente— al Yo presa de la pulsión refugiarse en la fantasía de que el analista no es un Padre muerto, sino un Padre vivo: padre no deseoso, pero enamorado, que reconcilia el Yo ideal con el Ideal del Yo y construye el espacio psíquico donde puede tener lugar, eventual y ulteriormente, un análisis.

A partir de aquí, el analista tendrá que significar además —porque es analista y no buen pastor o confesor— que también él es sujeto de deseo, evanescente, desfalleciente, incluso abyecto. Entonces desencadenará en el espacio psíquico que su amor ha permitido existir, la tragicomedia de la pulsión de vida y de la pulsión de muerte, sabiendo en su neciencia que si Eros se opone a Tánatos, no combaten con las mismas ar-

toridad del otro], lo cual quiere decir de ese poder todo, en potencia, de ese nacimiento de la posibilidad, y tendremos el trazo unario que, por colmar la marca invisible que el sujeto recibe del significante, enajena a ese sujeto en la identificación primera que forma el ideal del yo» (Lacan, «Subversion du sujet et dialectique du désir», en *Écrits*, Du Seuil, 1966, p. 808 [«Subversión del sujeto...», en *Escritos*, II, p. 787]). Al «trazo unario» (*einzigster Zug*), al que se limitaría la identificación que es sólo parcial según Freud en *La identificación* (*das beide Male die Identifizierung eine partielle höchst beschränkte ist*), se remonta el trazo unario de Lacan (cf. *Le séminaire sur le transfert*, 1960-61, y *Le séminaire sur l'identification*, 1961-62). De esta parcialidad, a fin de cuentas imprecisa en Freud, de la identificación, Lacan se aprovecha para insistir en el trazo unario (*einzigster Zug*) que fundamenta la identificación como intrínsecamente simbólica, sometida pues a la distinción de los trazos significantes y dominada en definitiva por la localización de Un trazo, del Único: fundamento de mi propia unidad... Este trazo unario no está «en el campo primero de la identificación narcisista», donde hemos visto surgir al Padre imaginario; Lacan lo ve de entrada «en el campo del deseo... bajo el reinado del significante» (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seminario XI, París, Du Seuil, 1973, p. 231 [Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Barcelona, Barral, 1977]).

mas. Pues Tánatos es puro, mientras que Eros está desde siempre irrigado por Tánatos, y la pulsión de muerte es «la más pulsional» de las pulsiones (Freud)...

Decir que el analista maneja el amor en cuanto discurso que permite una distancia idealizadora como condición de la propia existencia del espacio psíquico no significa asimilar la actitud analítica a la de un objeto de amor *primario*, prototipo arcaico del amor *genital* que nos sugiere con una encantadora profusión la obra de Balint<sup>18</sup>. Poner, *durante un tiempo*, el acento de la reflexión sobre el amor en análisis conduce, de hecho, a buscar en la cura no una fusión narcisista con el continente materno, sino el surgimiento de un *objeto metafórico*: es decir, la propia separación que instaura el psiquismo y que, llamémosla «represión originaria», desvía la pulsión hacia lo simbólico de otro. Sólo la dinámica metafórica (en el sentido de desplazamiento *heterogéneo* que rompe la isotopía de las necesidades orgánicas) justifica que este otro sea un Gran Otro. Así pues, el analista ocupa provisionalmente el lugar del Gran Otro, en tanto en cuanto es objeto metafórico de la identificación idealizante. Es por saberlo y hacerlo por lo que crea el espacio de la transferencia. Es, al contrario, por reprimirlo por lo que el analista se convierte en ese *Führer* que Freud aborrecía ya en *La psicología de las masas*: horror que indicaba hasta qué punto la práctica analítica no estaba a salvo de tales fenómenos... histéricos.

#### IDENTIFICACIÓN DE ODIO, IDENTIFICACIÓN DE AMOR

«No es difícil», piensa Freud<sup>19</sup>, «expresar en una fórmula esta diferencia entre la identificación con el padre y la elección del mismo como objeto sexual (*der Unterschied einer solchen Vateridentifizierung von einer Vaterobjektwahl*). En el primer caso, el padre es lo que se quisiera *ser* (*das, was man sein möchte*); en el segundo, lo que se quisiera *tener* (*das, was man haben möchte*). La diferencia está, pues, en qué el factor interesado sea el sujeto o el objeto del yo. Por este motivo la identificación es siempre antes de toda elección de objeto» (*Es ist also der Unterschied, ob die Bindung am Subjekt oder am Objekt des Ichs angreift. Die erstere ist darum bereits vor jeder sexuellen Objektwahl möglich*).

Se observará que la primera identificación que señala Freud en este es-

<sup>18</sup> Cf. Michael Balint, *Amour primaire et technique psychanalytique*, Payot, 1972.

<sup>19</sup> Cf. *L'identification*, ob. cit., p. 127; G.W., ob. cit., p. 116 [«La identificación», ob. cit., pp. 2585-86].

tadio es una identificación morbosa con la madre (por ejemplo, la niña contrae la tos de su madre por «deseo hostil de sustituir a la madre —*ein feindseliges Eisetzenwollen der Mutter*— y entonces el síntoma expresa la inclinación erótica hacia el padre»). Concebida en el marco del complejo de Edipo (*Entweder ist die Identifizierung dieselbe aus dem Ödipuskomplex*), esta identificación recuerda, sin embargo, la identificación proyectiva de Klein, sostenida por el «deseo hostil» y culpable de sustituir a una madre perseguidora porque es envidiada. Identificación con el objeto por odio a una parte del objeto y por miedo a la persecución... El segundo tipo de identificación se revela por un síntoma que imita el de la persona amada (la hija, Dora, contrae la tos del padre). Aquí, la «identificación ha ocupado el lugar de la elección de objeto, transformándose ésta, por regresión, en una identificación»: «*Die Identifizierung sei am Stelle der Objektwahl getreten, die Objektwahl sei zur Identifizierung regrediert.*» Sin hostilidad, en este caso, la identificación coincide con el objeto del deseo «como por introyección de objeto en el yo (*gleichsam durch Introjektion des Objekts ins Ich*)». El amor sería, contrariamente a la identificación morbosa antes mencionada, esta unificación del ideal identificatorio y del objeto de deseo. En tercer lugar, los deseos libidinosos pueden estar completamente ausentes de la identificación con otra persona a partir de ciertos rasgos comunes.

Esto nos lleva a pensar al menos en dos identificaciones: la primitiva, que resulta del enlace afectivo (*Gefühlsbindung an ein Objekt*) arcaico y ambivalente al objeto materno, que se relaciona más bien con el impulso de la hostilidad culpabilizante; y la otra, que subyace a la introyección en el yo de un objeto ya de por sí libidinal (*libidinöse Objektbindung*) y proporciona la dinámica de la relación amorosa pura. La primera está más cerca de la despersonalización, la fobia y la psicosis; la segunda es más coextensiva al odio-enamoramiento histérico y toma a su cargo el ideal fálico que persigue.

#### ENTRE LA HISTERIA Y LA INCAPACIDAD DE AMAR

El enamorado es un narcisista que tiene un *objeto*. En el amor se produce un importante relevo del narcisismo, de manera que la relación establecida por Freud entre amor y narcisismo no debe hacernos olvidar su diferencia esencial. ¿No es cierto que el narcisista, como tal, es precisamente alguien incapaz de amar?

El enamorado concilia, de hecho, narcisismo e histeria. Para él, hay un otro idealizable, que le remite su propia imagen (éste es el momento

narcisista) ideal, pero que, sin embargo, es otro. Para el enamorado es esencial mantener la existencia de ese otro ideal, y poderse imaginar parecido a él, fundiéndose con él, incluso indistinto de él. En la histeria amorosa, el Otro ideal es una realidad, y no una metáfora. La arqueología de esta posibilidad identificatoria con *otro* viene dada por el amplio lugar que ocupa en la estructura narcisista el polo de *identificación primaria* con lo que Freud ha llamado un «padre de la prehistoria individual». Dotado de los atributos sexuales de los dos padres, figura por ello totalizante y fálica, dadora de satisfacciones ya psíquicas y no simplemente de necesidades existenciales inmediatas, este polo arcaico de la idealización es inmediatamente un *otro* que suscita con fuerza la transferencia ya psíquica del cuerpo semiótico anterior en vías de convertirse en un Yo narcisista. El hecho de que exista, y de que yo pueda tomarme por él, es lo que nos aleja de la satisfacción materna primaria y nos sitúa en el universo histórico de la idealización amorosa.

Es evidente, por poco que se haya observado el comportamiento de los niños pequeños, que el primer objeto amoroso de los chicos y las chicas es la madre. ¿Qué hacer, entonces, con ese «padre de la prehistoria individual»? El genio de Freud lo hace hablar quizá como judío, pero ante todo como psicoanalista. Así, disocia de hecho la idealización (y con ella la relación amorosa) del cuerpo a cuerpo entre madre e hijo, e introduce el Tercero como condición de la vida psíquica en tanto que ésta es una vida amorosa. Si el amor proviene de una idealización narcisista, no tiene nada que ver con la protección de la piel y de los esfínteres que los cuidados maternos procuran al bebé. Más aún, si esta protección se prolonga, si la madre «se pega» a su retoño, superponiendo a la demanda que le viene de éste su propia demanda de neoténica desconcertada y de histérica falta de amor, hay muchas posibilidades de que no salgan jamás de ese huevo no sólo el amor, sino tampoco la vida psíquica. La madre que ama, diferente de la madre que cuida y se pega, es alguien que tiene un objeto de deseo y, más allá, un Otro con relación al cual el niño le servirá de intermediario. Amará a ese niño con respecto a este Otro y, por su discurso a este Tercero, el niño se constituirá para su madre en «amado». «¡Qué guapo es!» o «¡Qué orgullosa estoy de ti!», etc., son enunciados del amor materno porque implican un Tercero: es con respecto a un Tercero como el bebé al que habla la madre se convierte en un *él*, es de cara a los otros como «estoy orgullosa de ti», etc. Sobre este fondo verbal o en el silencio que lo presupone, el «cuerpo a cuerpo» de la ternura materna puede asumir la carga imaginaria de representar el amor por excelencia. Sin embargo, sin esta «distracción» materna hacia el Tercero, el «cuerpo a cuerpo» es una abyección o una devoración cuya marca al fuego conservará el futuro esquizofrénico, fóbico o *borderline*,

y contra la que tendrá como único recurso el odio. Todo *borderline* acaba por reencontrar una madre «amante» por lo que a ella respecta, pero de la que no puede aceptar que lo ame a él... porque ella no amaba a nadie... más. La denegación edípica del padre se une aquí a la queja contra una protección materna adhesiva, y lleva al sujeto al dolor psíquico que domina la incapacidad de amar.

Si se acepta la estructura ternaria del narcisismo y el hecho de que comporta ya el esbozo histérico de un objeto idealizable (el objeto de amor propio de la identificación primaria), ¿cómo entender, por el contrario, la incapacidad de amar? La queja fría, petrificada y algo falsa del *borderline* de que es incapaz de amar tal vez deba ser referida no al narcisismo, sino al autoerotismo. Anterior al «nuevo acto psíquico» que incluye al tercero en el narcisismo, la organización autoerótica no tiene ni otro ni imagen. Todas sus imágenes, todas las imágenes la decepcionan tanto como la fascinan. El autoerótico no puede permitirse ser «amado» (como tampoco se deja amar) más que por un sustituto materno que se le pegue a la piel como una cataplasma, bálsamo tranquilizador, quizá angustioso, pero al menos protección permanente. Esta falsa madre es la única permanencia [*père-manence*] tolerada por el que, desde ese momento, podrá gozar tranquilamente de sus propios órganos como perverso polimorfo. Indiferenciado, fijado en los territorios surgidos de su cuerpo dividido, plegado sobre sus zonas erógenas. Indiferente al amor, encerrado en el placer que le procura una escafandra provisionalmente tranquilizadora. El autoerótico no es, sin embargo, un autista: encuentra objetos, pero son objetos de odio. No obstante, en esos momentos que no son de gracia, en que el sujeto está privado de permanencia, el odio que le proyecta un objeto que tiene enfrente se ejerce, de facto, con más fuerza sobre él mismo, amenazándolo con la descomposición o la petrificación. El autoerótico que se queja o presume de no poder amar tiene miedo de volverse loco: esquizofrénico o catatónico...

## DINÁMICA DEL IDEAL

El sujeto sólo existe si se identifica con un otro ideal que es el otro que habla, el otro en cuanto hablante. Fantasma<sup>20</sup>, formación simbólica más

<sup>20</sup> «Entonces, el sujeto adquiere conciencia de su deseo en el otro, por medio de la imagen del otro; imagen que le proporciona el espectro de su propio dominio» (J. Lacan, *Séminaire*, I, *Les écrits techniques de Freud*, París, Du Seuil, 1975, p. 178 [*ibid.*, p. 235]).

allá del espejo, ese Otro que tiene de hecho la grandiosidad de un Amo, es un polo de identificación porque no es un objeto de necesidad ni de deseo. Ideal del yo que incluye el Yo por el amor que ese Yo le manifiesta, lo unifica, frena sus pulsiones, y hace de él un *Sujeto*. Yo, cuerpo que hay que hacer morir, al menos diferir, por el amor del Otro y para que Yo sea. El amor es una muerte que me hace ser. Cuando la muerte intrínseca de la pasión amorosa se produce en la realidad y se lleva el cuerpo de uno de los enamorados, es la intolerable suprema; el enamorado superviviente mide entonces el abismo que separa la muerte imaginaria que vivía en su pasión de la implacable realidad de la que el amor le había siempre apartado, salvado...

La identificación del sujeto con el Otro simbólico, con el Ideal del Yo, pasa por una absorción narcisista del objeto de necesidad que es la madre, absorción constitutiva del Yo ideal. El enamorado conoce esta regresión que, desde la adoración de un fantasma ideal, le conduce al engrandecimiento extático o doloroso de su propia imagen, de su propio cuerpo.

Esta lógica de la identificación idealizadora lleva a plantear, como reverso de la estructura visual, especular de la fantasía ( $\S \diamond a$ ) en pos de la imagen siempre inadecuada de un otro deseado, la existencia de una condición previa. Si el objeto de la fantasía es huido, metonímico, es porque no corresponde al ideal previo que ha construido el proceso de identificación,  $\S \in A$ . El sujeto existe por pertenecer al Otro, y a partir de esta pertenencia simbólica, que le hace sujeto del amor y de la muerte, será capaz de construirse objetos imaginarios de deseo. Transferido al Otro ( $\S \in A$ ) como al lugar exacto desde donde es visto y oído, el sujeto enamorado no tiene acceso a este Otro como a un objeto, sino como a la propia posibilidad de discernir, de distinguir, de diferenciar que hace ver. Ideal que es, sin embargo, capacidad cegadora, irrepresentable, sol o fantasma... «Julietta es el sol», dirá Romeo, y esta metáfora amorosa transfiere a Julieta el deslumbramiento que vive Romeo en el estado de amor que condena su cuerpo a la muerte para hallarse inmortal en la comunidad simbólica de los otros reconstituídos precisamente por su amor.

Esta identificación ideal con lo Simbólico sostenida por el Otro moviliza, pues, antes la palabra que la imagen. ¿Acaso la voz significativa no modela, en última instancia, lo visible, y por tanto, la fantasía? Basta con observar el aprendizaje de las formas por los niños para comprender hasta qué punto la «espontaneidad sensoriomotriz» sirve de poco sin la ayuda del lenguaje... Que la música es el lenguaje del amor, lo saben los poetas desde la noche de los tiempos, para sugerir que el enamoramiento producido por la belleza amada es trascendido —precedido, guiado— por el significativo ideal: sonido en el límite de mi ser, me transfiere al lugar

del Otro, sin sentido, hasta perder el sentido, hasta perder de vista...<sup>21</sup> En resumen, la identificación hace ser al sujeto en el significante del Otro. Arcaicamente, primitivamente, la identificación no es objetal, pero opera como una transferencia al lugar de un trazo cautivador y unificante, un «trazo unario». El analista es un objeto (forzosamente parcial), pero ejerce también la atracción de un «trazo unario», de un no-objeto: el dominio incluso de una metaforicidad posible.

El término metáfora no debe hacer pensar aquí en la figura retórica clásica (lo *figurado* frente a lo *propio*), sino, por una parte, en las modernas teorías de la metáfora que descifran en ella un choque frontal indefinido de semas, un sentido en acción; y, por otra parte, en el dominio de una heterogeneidad en el seno de un aparato psíquico heterogéneo, que va de las pulsiones y las sensaciones al significante, y viceversa<sup>22</sup>.

Esta no-objetividad de la identificación desvela cómo el sujeto que se arriesga a ello puede convertirse, en definitiva, en esclavo hipnotizado de su amo: cómo puede resultar un no-sujeto, sombra de un no-objeto. Sin embargo, y por otra parte, es por la no-objetividad de la identificación por lo que el sustrato pulsional, no objetal del significante, es movilizado en la cura realizada sin represión de la *Einfühlung*. Es entonces cuando la transferencia tiene una oportunidad de hacer mella en los estados no objetales del psiquismo como los «falsos yo», los *borderlines* y hasta los síntomas psicósomáticos. Es cierto que estamos enfermos cuando no somos amados; entiéndase: por falta de metáfora o de idealización identificadora, una estructura psíquica tiene tendencia a realizarla en ese no-objeto encarnado que es el síntoma somático, la enfermedad. Los somáticos no son individuos que no verbalizan, sino sujetos que dejan escapar o carecen de esta dinámica de la metáfora que constituye la idealización como proceso complejo.

Finalmente, al ser polo de una identificación amorosa, el *Otro* se revela no como «puro significante», sino como el espacio del propio dominio metafórico: condensación de rasgos sémicos tanto como de la heterogeneidad pulsional irrepresentable que los sostiene, los excede y escapa a ellos. En efecto, al subrayar la parcialidad del «trazo unario» en la identificación idealizadora, Lacan sitúa la idealización únicamente en el campo del significante y del deseo, y la separa clara e incluso brutal-

<sup>21</sup> La posición imaginaria del deseo «sólo puede concebirse en la medida en que haya un guía que esté más allá de lo imaginario, a nivel del plano simbólico, del intercambio legal, que sólo puede encarnarse a través del intercambio verbal entre los seres humanos. Ese guía que dirige al sujeto es el ideal del yo» (*ibid.*, p. 162). Y ello, aunque «el amor es un fenómeno que ocurre a nivel de lo imaginario y que provoca una verdadera subducción de lo simbólico, algo así como una anulación, una perturbación del ideal del yo» (*ibid.*).

<sup>22</sup> Volveremos sobre la metáfora, pp. 236-42.

mente tanto del narcisismo como de la heterogeneidad pulsional y de su influencia arcaica sobre el continente materno. Por el contrario, al insistir en la *metaforicidad* del movimiento de idealización identificadora, podemos intentar devolver al vínculo analítico que se produce allí (transferencia y contra-transferencia) su dinámica compleja, que abarca la preobjetividad narcisista y pulsional y permite su acercamiento a los ideales significantes. Desde este punto de vista no habría idealización analítica que no se apoyara en una sublimación. Esto quiere decir que el psicoanálisis bordea la fe religiosa para prodigarla en un discurso... literario.

### INMEDIATA Y ABSOLUTA

Hablando de la «identificación primaria», Freud la define como «directa e inmediata» (*direkte und unmittelbare*)<sup>23</sup>, sin suscitar por ello, que nosotros sepamos, la atención de los analistas. A propósito de estos términos, pensemos por un instante en el valor que la filosofía especulativa, y especialmente la de Hegel, da a esta *inmediatez*.

La presencia inmanente del Absoluto en el Conocimiento se revela al Sujeto *inmediatamente* como un reconocimiento de lo que nunca le ha abandonado. Más concretamente, el *inmediato* (*Unmittelbare*) hegeliano es el último desprendimiento de la consistencia hacia la forma, la báscula interna de la reflexión-en-sí, la materia que se suprime en sí sin ser aún para ella misma y por tanto para el otro. Hegel apunta en la *Ciencia de la lógica*: «La inmediatez que, cuanto reflexión-en-sí, es *consistencia* (*Bestehen*) tanto como forma, reflexión-en-otra-cosa, consistencia que *se suprime*»<sup>24</sup>. Heidegger ha querido examinar esta solidaridad entre el Sujeto y el Conocimiento, esta presencia inmediata del Absoluto, en su texto «Hegel y su concepto de la experiencia», consagrado a la Introducción de la *Fenomenología del espíritu*, para poner de manifiesto el apriorismo o el abuso de este «inmediato», y para mostrar, más acá o más allá de él, la «eclosión del Logos» tan querida por el discurso heideggeriano<sup>25</sup>. En el marco de estas reflexiones, se podría sostener que lo *inmediato*, como autoalejamiento que es de la certeza de sí, es a la vez lo que la aleja de la relación con el objeto y lo que le confiere su poder de absolución (*Absolvenz*) sin mediación, sin objeto, pero conservando

<sup>23</sup> «Le Moi et le Ça», ob. cit., p. 200; G. W., t. XIII, p. 259 [«El "yo" y el "ello", ob. cit., p. 2712].

<sup>24</sup> Vrin, 1970, pp. 385-386.

<sup>25</sup> Cf. *Chemins qui ne mènent nulle part*, París, Gallimard, 1962.

y sosteniendo a una y a otro; que lo inmediato es, pues, la lógica misma de la *parusía*, es decir, de la presencia del sujeto en el objeto. «Le incumbe conservar toda relación que sólo afecta directamente al objeto...», comenta Heidegger. Como anuncio más fundamental de la *parusía*, el inmediato se presenta también como lógica de la *Absolvenz*, del alejamiento de la relación, y constituye lo absoluto del absoluto: «Es allí, en la autorrepresentación, donde se produce la *parusía* de lo absoluto» (*ibid.*).

En otras palabras, la presencia del Absoluto en el Conocimiento se revela al sujeto *inmediatamente*, de modo que cualquier otro «medio» de conocimiento no es más que un reconocimiento: «El absoluto está desde el principio, en sí y por sí, cerca de nosotros, y quiere estar cerca de nosotros», afirma Hegel en la Introducción de la *Fenomenología*. Este *estar-cerca-de-nosotros* (*parusía*) sería la «forma en que la luz de la verdad del propio absoluto nos ilumina», dirá Heidegger en su comentario. Estamos *inmediatamente* en la *parusía*, «siempre-ya», antes de producirse nuestra «relación» con ella.

Dejemos de lado el aspecto visual, gráfico o imaginario de esta *inmediatez* del Absoluto que Heidegger ha dado a entender utilizando la palabra *saber* [*sa-voir*] en su sonoridad (de *vidi*) y que Lacan ha acentuado colocando el *espejo* en el corazón de la constitución del Yo. Subrayemos primeramente que la fascinación especular es un fenómeno tardío en la génesis del Yo. Y tratemos de concebir la interrogación filosófica sobre el fondo de lo que la aparición del término «inmediato» en el corazón de la «identificación primaria» puede evocar al analista.

En Freud, el abuso de esta aparición paterna parece innegable, y en todo caso absolutamente necesario para la construcción analítica interpretativa. Sin embargo, la clínica nos hace percatarnos de que este advenimiento del *Vater der persönlichen Vorzeit* se produce gracias al relevo de la llamada madre *preedípica*, en la medida en que ésta se puede significar a su hijo como poseedora de otro deseo además del de responder a la demanda de su retoño (o simplemente de rechazarla). Este relevo no es otro que el deseo materno por el Falo del Padre.

Pero ¿qué padre? ¿El del niño o el de ella? Para la «identificación primaria», la cuestión no es pertinente. Si hay una *inmediatez* de la identificación infantil con *ese* deseo (del Falo del Padre), proviene sin duda del hecho de que el niño no tiene que elaborarlo, sino que lo recibe, lo imita, incluso lo sufre por medio de la madre, que se lo ofrece (o se lo niega) como regalo. En cierto modo esta identificación con el conglomerado padre-madre, según Freud, o con lo que acabamos de llamar el deseo materno del Falo, le cae del cielo. Y con razón, ya que en esta modalidad del psiquismo, el niño y la madre no son aún «dos»...

En cuanto a la imagen que constituye este «imaginario», no debería

ser concebida como algo simplemente visual, sino como una representación movilizadora de diversas impresiones que remiten a toda la gama de las percepciones, especialmente a las *sonoras*, debido a su precoz despertar en el orden de la maduración neuropsicológica, y también debido a su función dominante en la palabra.

Sin embargo, no hay que dejarse engañar por la facilidad de esta *mediatez*. Esta tiene una consecuencia importante: el término «objeto», como el término «identificación», resultan, en esta lógica, *impropios*. Una identidad que aún no existe (la del niño) se transfiere, o mejor se desplaza, al lugar de un Otro que no está investido libidinalmente como un objeto, sino que sigue siendo un Ideal del Yo.

## NO A MÍ

Notemos ahora que la unidad más arcaica que encontramos así —una identidad autónoma hasta el punto de atraer desplazamientos— es la del Falo deseado por la madre. Es la unidad del padre imaginario, una coagulación de la madre y su deseo. El padre imaginario sería así la marca de que la madre no está entera, pero quiere... ¿A quién? ¿Qué? La pregunta no tiene más respuesta que la que descubre el vacío narcisista: «En todo caso, no a mí.» El famoso «¿qué quiere una mujer?» de Freud no es probablemente más que el eco de una pregunta más fundamental: «¿Qué quiere una madre?» Ella se enfrenta al mismo imposible que limita, por un lado, con el padre imaginario, y por otro, con un «no a mí». Y de ese «no a mí» (cf. la obra de Beckett del mismo nombre), intenta surgir penosamente un Yo...

Para sostenerse en este lugar, para asumir el *salto* que lo ancla definitivamente en el padre imaginario y en el lenguaje, e incluso en el arte, el ser hablante debe librar un combate con la madre imaginaria con la que constituirá, a la larga, un objeto separado del Yo. Pero, de momento, todavía no hemos llegado ahí. La transferencia inmediata hacia el padre imaginario que cae del cielo hasta el punto de que tienes la impresión de que es él quien se transfiere en ti, sostiene un proceso de rechazo hacia lo que ha podido ser un caos y que empieza a convertirse en un... *abyecto* [*abject*]. El lugar materno sólo emerge como tal, antes de convertirse en un objeto correlativo al deseo del Yo, como un *abyecto*.

En resumen, la identificación primaria parece ser una transferencia al (del) padre imaginario, correlativa a la constitución de la madre como un «abyecto». El narcisismo sería esta correlación (con el padre imaginario y con la madre «abyecto») que se desarrolla en torno al vacío central de

dicha transferencia. Este vacío, que aparece como el esbozo de la función simbólica, está estrictamente delimitado en lingüística, por la barrera signifiante/significado y por la «arbitrariedad» del signo, o, en psicoanálisis, por la «fascinación» del espejo.

Si el narcisismo es una defensa contra el vacío de la separación, entonces toda la máquina de imágenes, representaciones, identificaciones y proyecciones que lo acompañan en el camino de la consolidación del Yo y del Sujeto es una conjuración de este vacío. La separación es nuestra oportunidad de hacernos narcisianos o narcisistas, en cualquier caso sujetos de la representación. Sin embargo, el vacío que abre es también el abismo apenas tapado en el que corren el riesgo de hundirse nuestras identidades, nuestras imágenes, nuestras palabras.

El Narciso mítico se asomaba en definitiva heroicamente a este vacío para buscar en el elemento acuático materno una posibilidad de representación de sí mismo o de otro: de alguien a quien amar. Desde Plotino al menos <sup>26</sup>, la reflexión teórica ha olvidado que rodaba sobre el vacío, para lanzarse amorosamente a la fuente solar de la representación, la luz que nos hace ver y a la que aspiramos a igualarnos de idealización, de perfeccionamiento en perfeccionamiento: *in lumine tuo videbimus lumen*. Sin embargo, los psicóticos nos recuerdan, si es que lo habíamos olvidado, que nuestras máquinas de representación, que nos hacen hablar, construir o creer, reposan sobre el vacío. ¿Son más radicales los ateos que, por ignorar lo que la capacidad de representación debe al Tercero, permanecen cautivos de la madre arcaica por cuyo sufrimiento del vacío llevan luto?

Construyo alrededor de ese Tercero toda la exhibición narcisista que me permite tapar ese vacío, mantenerlo tranquilo y hacer de él un productor de signos, de representaciones, de sentidos. «Seduzco al padre de la prehistoria individual», porque ya él me ha captado, siendo una simple virtualidad, presencia potencial, forma a investir. Siempre ahí, esta presencia formante que sin embargo no satisface ninguna necesidad de mi autoerotismo me atrae en el intercambio imaginario, en la seducción especular. ¿Quién es el agente: El o Yo?, o mejor dicho: ¿es él o ella? La inmanencia de su trascendencia, así como la inestabilidad de nuestros límites anteriores a la fijación de mi imagen como «propia», hacen de esta fuente turbia (*eine neue psychische Aktion*), de donde surgirá el narcisismo, una dinámica de confusión y de delicias. Secretos de nuestros amores.

El Yo Ideal impregnado del Ideal del Yo tomará el relevo de esta alquimia y consolidará las defensas del Yo narcisista. La conciencia, y con

<sup>26</sup> Cf. *infra*, pp. 174 ss.

ella la conciencia moral —esta herencia paterna tan severa y tan preciosa— no nos llevarán realmente, bajo la protección tiránica del Superyó, a olvidar el vacío narcisista y su superficie hecha de reconocimientos e investiduras imaginarias. Todo lo más nos ayudarán a sepultarlas, heridas más o menos dolorosas pero siempre presentes, en lo más profundo de nuestras funciones, éxitos o fracasos. Bajo la libido homosexual que nuestros objetivos sociales captan y retienen prisionera, se extienden los abismos del vacío narcisista que, si bien puede ser un motivo poderoso de investidura ideal o superyoica, es también la fuente primaria de la inhibición.

Siendo narcisista se yugula el sufrimiento del vacío. Sin embargo la fragilidad de la construcción narcisista que sostiene la imagen yoica, así como de las investiduras ideales es tal que sus resquebrajaduras revelan inmediatamente a los que los demás consideran «narcisistas» el negativo de nuestras películas imaginarias. Más que loco, vacío, este reverso de nuestros aparatos de proyección y de representación es una defensa del ser vivo. Cuando llega a erotizarlo, a hacer que se desencadene en él la violencia no objetal, prenarcisista, de la pulsión dirigida a un abyecto, la muerte triunfa en esta extraña vía. La pulsión de muerte y su equivalente psicológico, el odio, es lo que Freud descubrirá después de haberse detenido en casa de Narciso. El narcisismo y su reverso, el vacío, son, en suma, nuestras elaboraciones más íntimas, más frágiles y más arcaicas de la pulsión de muerte. Los vigías más adelantados, más valientes y más amenazados de la represión originaria.

Con respecto a la «identificación proyectiva» de Melanie Klein, la proposición expuesta aquí tiene la ventaja de indicar, desde antes del triángulo edípico y en una modalidad específica, el lugar del Tercero, sin el cual la fase que M. Klein llama «esquizoparanoide» no podría convertirse en una fase «depresiva» ni podría por tanto llevar las «equivalencias simbólicas» al nivel de los «signos» lingüísticos. Esta inscripción arcaica del padre me parece que es una forma de alterar la fantasía de una madre fálica que utiliza el falo ella sola, sólo ella, en la trastienda del kleinismo y el poskleinismo.

Por lo que se refiere al lenguaje, la concepción esbozada aquí difiere, por lo demás, tanto de las teorías innatistas relativas a la competencia lingüística (Chomsky), como de las proposiciones lacanianas de un siempre-ahí del lenguaje, que se revelaría en el sujeto del inconsciente. Por supuesto suponemos la existencia previa de la función simbólica respecto al *infans*, pero sostenemos además un postulado de evolución que nos lleva a tratar de elaborar *diversas modalidades* de acceso a esta función, lo que corresponde también a diversas estructuras psíquicas.

A la luz de todo lo dicho, lo que hemos denominado «estructuración

narcisista» parece ser el punto más remoto (cronológica y lógicamente) cuyas huellas podamos localizar en el inconsciente. Por el contrario, entender el narcisismo como origen o como pantalla indescomponible, inanalizable, lleva al analista, cualesquiera que sean las precauciones teóricas, a ofrecer su discurso interpretativo como una acogida, ya sea reparadora, ya sea frontalmente atacante respecto a este narcisismo que se ve así reconocido y reconducido. Reparadora o autenticadora (por ejemplo por la crítica racional, cf. las interpretaciones de tipo «funcionamiento mental»), tal acogida cae en la trampa del narcisismo, y rara vez consigue conducirlo a través del desfiladero edípico hasta la topología de un sujeto complejo.

De hecho, clínicos como Winnicott se guardaban de este escollo, aunque sólo fuese en la medida en que sugerían siempre una mezcla de interpretación «narcisista» y de interpretación «edípica» en los llamados estados psicóticos. Sin embargo, si el callejón sin salida que acabamos de señalar puede presentarse en otros, hay que buscar seguramente la razón en una omisión de base: la de la instancia del padre imaginario desde la identificación primaria, instancia en la que la «identificación proyectiva» es una consecuencia más tardía (lógica y cronológicamente). Este callejón sin salida proviene de una negligencia de la estructuración muy concreta y específica que requiere el psiquismo en esta modalidad elemental que el término «narcisismo» corre el peligro de reducir a la fascinación de lo que no es más que el falo de la madre.

## PERSA O CRISTIANO

La dinámica de la identificación primaria que estructura como *vacío* y como *objeto* lo que ha podido aparecer como una «pantalla narcisista» nos permitirá plantear otro punto enigmático en el trayecto freudiano.

Es conocida la inquietud que atormentaba a Freud con relación al cristianismo, inquietud que su racionalismo no podía permitirse formular a propósito de la religión revelada, pero que planteó, maravillado y prudente, frente a la religión persa. «El rostro nimbado de luz de la juvenil divinidad persa ha permanecido impenetrable para nuestra inteligencia»<sup>27</sup>. De hecho, se puede interpretar este gozo luminoso como una identificación primaria «directa e inmediata» con el Falo deseado por la madre; lo que no es ni ser el Falo de la madre, ni entrar en el drama edí-

<sup>27</sup> *Totem et tabou*, París, Payot, p. 176; G. W., t. IX, p. 184 [«Totem y tabú», en *Obras completas*, II, p. 1845].

pico. Se preserva así una cierta potencialidad incestuosa fantasiosa, que opera desde el lugar del padre imaginario y constituye el fundamento de lo imaginario. Por otra parte, el nombramiento ulterior de esta relación representa, probablemente, las condiciones de la sublimación.

En el texto freudiano, este rostro «luminoso e impenetrable», desprovisto de sentimiento de pecado y de culpabilidad edípicas, sería el del jefe de la horda de hermanos que mata al padre y se jacta de la hazaña (como sugiere E. Jones)<sup>28</sup>. Se podría, por el contrario, considerar una modalidad preedípica o no edípica de este gozo: una posición de la simbolicidad procedente de la identificación primaria con lo que ésta supone de no diferenciación sexual (padre-y-madre, hombre-y-mujer) y de transferencia inmediata al lugar del *deseo materno*. Esta sería una inscripción frágil de la subjetividad que, bajo el reinado posterior del Edipo, no conservaría más estatuto que el fantasioso. Además, esta paternidad domesticada, calurosa pero deslumbrante, comporta tanto el júbilo imaginario como el riesgo de disolución de unas identidades que sólo el Edipo freudiano acaba por consolidar, por supuesto en la hipótesis ideal.

Mantener contra viento y marea en nuestra civilización moderna la exigencia de un padre severo que con su nombre nos da separación, juicio e identidad es una necesidad, un deseo más o menos piadoso. Pero hay que constatar que el librarnos de esta severidad, lejos de dejarnos huérfanos o inexorablemente psicóticos, revela los destinos múltiples y variados de la paternidad, especialmente de la paternidad imaginaria arcaica. Estos destinos han podido, o pueden ser, manifestados por el clan en su conjunto, por el sacerdote o por el terapeuta; pero en cualquier caso se trata de una función que asegura al sujeto su entrada en una modalidad frágil, sin duda alguna, del destino edípico ulterior e ineluctable, pero que puede ser también una modalidad lúdica y sublimatoria.

## PADRE SEDUCTOR O IDEAL

En cuanto a la idealización del Padre, *Moisés y la religión monoteísta* recoge su dinámica trágica a través del tema de la elección del pueblo judío por su Dios y en la historia de Moisés. Nada obliga a imaginar esta elección como un retorno de la vieja idea, abandonada temporalmente por Freud, del padre como primer seductor de la histérica. Este padre que constituye un pueblo por su amor está quizá más cerca del «padre de la

<sup>28</sup> Cf. *Moïse et le monothéisme*, Col. Idées, Paris, Gallimard, p. 118 y nota 1; G.W., t. XVI, pp. 217-218 [«Moisés y la religión monoteísta», en *Obras completas*, III, p. 3293].

prehistoria individual» y, en todo caso, de esta instancia de idealización que drena las primeras identificaciones, no en cuanto objeto, sino en cuanto «trazo unario». Sin embargo, podríamos interpretar el pensamiento freudiano con relación a este padre amante, de la siguiente manera. La estructura histórica de la horda de hermanos ve en él un seductor, un agente de la libido, de Eros, y le da muerte: es el cuerpo asesinado de Moisés. No obstante, hay también una necesidad estructural de su amor único en cuanto elección simbólica: aparece luego como urgencia de dar unas reglas morales o un derecho a la tribu. Este padre será entonces reconocido no como un seductor, sino como una Ley, como una instancia abstracta del Uno que selecciona nuestra capacidad identificadora e idealizadora. La trinidad cristiana, por su parte, reconcilia al seductor con el legislador, inventando otra forma de amor: el ágape, de entrada simbólico (nominal, espiritual) y corporal, que absorbe el asesinato confesado del cuerpo erótico en la profusión universalista de la distinción simbólica para cada uno (hermano o extranjero; fiel o pecador...) <sup>29</sup>.

¿Qué es lo que se opone al reconocimiento del padre imaginario? ¿Qué es lo que produce su rechazo e incluso su enterramiento? Freud usa la palabra «carácter», cuyo contenido anal es bien conocido: «Cualquiera que sea la estructura de la ulterior resistencia del carácter contra las influencias de las cargas de objeto abandonadas, los efectos de las primeras identificaciones, realizadas en la más temprana edad, son siempre generales y duraderos» <sup>30</sup>.

El hecho de que el carácter sea uno de los límites de lo analizable nos confirma la dificultad de la región que estamos visitando. Más aún, debido al papel resistente del carácter anal frente a la identificación primaria, la aparición de lo abyecto en la terapia se esclarece como una primera brecha en la resistencia... Sin embargo, y sobre todo, es la rivalidad edípica, creadora de mediaciones, la que oscurece trágicamente el gozo de la identificación primaria. Con el Edipo, la pregunta ya no es «¿quién lo es?», sino «¿quién lo tiene?»; la cuestión narcisista «¿soy?» se convierte en una pregunta posesiva o atributiva «¿tengo?». No por ello deja de ser cierto que a partir de los dramas edípicos, de sus fracasos, a contrapelo, pues, se podrán descubrir las particularidades de la identificación primaria. No obstante, se puede constatar que los «estados límites» nos conducen directamente allí, situando como ulterior o secundario el conflicto edípico.

Al niño le costará trabajo salir de la situación petrificante de ser el

<sup>29</sup> Cf. cap. IV, 1, *Dios es ágape*.

<sup>30</sup> «Le Moi et le Ça», ob. cit., pp. 199-200; G. W., t. XIII, p. 259 [«El "yo" y el "ello"», ob. cit., p. 2711].

falo de su madre; o, si lo consigue, por interposición del abuelo materno (entre otros), no cesará de guerrear con sus hermanos a la sombra de un padre inaccesible. No le será posible ser hijo-y-padre en la modalidad inmediata y directa de la identificación primaria, pasando por alto la diferencia sexual, más que en la enunciación poética, de la que los trovadores y Joyce dan testimonio. La hija, por su parte, sólo conservará las huellas de esta transferencia primaria ayudada por un padre con carácter maternal, que sin embargo le será de poca ayuda en su lucha por guardar las distancias con su madre y por encontrar un objeto heterosexual. Tendrá, pues, tendencia a sepultar esta identificación primaria bajo la febrilidad frustrada de la homosexual, o bien en la abstracción que, al escapar del cuerpo, se hace toda alma o fusión con una Idea, un Amor, una Devoción... Por poco que dure un gozo, parece depender de esta diferenciación arcaica que Freud tocó de paso tan sutil y elípticamente con la «identificación primaria».

Permanencia, pues, de la «estructura narcisista» en las quejas de amor que nos interpelan...

### Jean, el porteador y el vacío

*Jean viene al análisis con las quejas, bien catalogadas por Winnicott, Fairbairn y Rosenfeld, de los borderlines: falso yo, impotencia sexual, insatisfacción profesional. Su discurso parece seguir la moda, que sin embargo ignora en gran medida, cuando se entrega a los juegos de significante, trata las palabras como cosas o avanza mediante encadenamientos fragmentarios, ilógicos, caóticos, de las frases, dando así la impresión, después de haber vivido tanto y hablado tanto, de que está vacío. El tema del vacío, explícito en la terapia de este hombre, engendra configuraciones y metáforas múltiples, todas convergentes hacia la madre para la que él nunca empleará el adjetivo posesivo. Como si la represión fuera problemática, todos los contenidos incestuosos, pero también homicidas, están presentes en su discurso. Sin embargo, si bien tienen un sentido no tienen una significación para este paciente. En el recinto vacío de su narcisismo, los contenidos (pulsiones y representaciones) no podían encontrar a otro (a un destinatario) que habría sido el único capaz de dar una significación al sentido de aquella, pleno y sin embargo sentido como vacío por estar privado de amor. La transferencia hizo surgir, de este vacío, dos elementos que permitieron, seguidamente, la larga marcha en torno a la problemática edípica.*

*Primero fue la explosión de la abyección*<sup>31</sup>. Deseada para matarla, la madre sólo se plasmó abyecta, repulsiva, adornada con todos los detalles de una analidad antes congelada. Del mismo modo, y siempre amparado por una transferencia explícitamente idealizadora, el paciente transforma los límites inconcretos entre lo que no es todavía un Yo y lo que no es todavía un Otro, llenando de «abyectos» ese todavía-no-Yo, sacándolo así del vacío y dándole, sólo entonces, una consistencia narcisista: «Soy repugnante, luego puedo ser». Ni sujeto ni objeto, ambos abyectos [ab-jects] por turno, madre e hijo se distancian penosamente a lo largo de todo este estadio inicial de la terapia, movilizándolo forzosamente las fronteras del cuerpo (pieles o esfínteres), los fluidos y las eyecciones, para alojar en ellas síntomas pasajeros. Esta estructuración elemental del narcisismo me pareció anterior a toda posibilidad de «identificación proyectiva» que, aunque difusa en este primer momento del análisis, no parecía esencial (tenía un sentido, pero no una significación) y sólo pudo ser elaborada e interpretada después.

Mientras tanto, y éste es el segundo elemento paralelo al advenimiento del abyecto que merece ser destacado, el paciente tiene un sueño. Para protegerse del amante de su madre, que atrae sus identificaciones edípicas, Jean huye en una carrera desenfrenada que está sin embargo a punto de perder cuando, milagrosamente, un anciano que se parece a un santo, «Cristóbal, creo, que lleva al Niño Jesús, me sube sobre sus hombros para atravesar el puente. Él me lleva, pero son mis piernas las que andan...» En las sesiones siguientes aparecerá el padre de Jean, muerto cuando él era muy joven, y también el tío y el abuelo maternos, con los cuales había pasado sus primeros años. El padre, hasta entonces denigrado, declarado ausente o nulo, se perfilará tímidamente en las palabras del paciente como un «intelectual modesto», «amante del cine», «lector de James» («es curioso, un modesto empleado leyendo obras como esas»), para apoyarlo en su lucha contra lo abyecto y darle así fronteras más estables, «yoes» que duren un poco más antes de aparecer como falsos, referencias conflictivas que jalonan la blancura de ese narcisismo cuyo vacío lamentaba antes.

Al contrario que los pacientes de Freud, el borderline habla de Eros pero sueña con Agápe. Lo que pudo interpretarse como una «represión problemática e incluso como una «falta de represión» en estos pacientes, parece ser más bien otra posición de la represión. En el borderline hay una denegación que recae, ante todo y masivamente, sobre la identificación primaria. Decir que hay en esto una «exclusión del Nombre del Padre» es demasiado general e inexacto, aunque no sea más que por la exis-

<sup>31</sup> Cf. nuestro *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, París, Du Seuil, 1980.

tencia de la transferencia y del surgimiento, consecutivo al tratamiento, del Edipo que puede ser más o menos analizado. Pero esta represión, que hace pensar más bien en una denegación del Agápe (utilizaré aquí este término como sinónimo de la identificación primaria), con todo lo que esto supone de represión de la homosexualidad cuando se trata de un hombre, modifica el estatuto de las representaciones ligadas a las pulsiones eróticas reprimidas y principalmente a las relaciones eróticas de la relación dual (incluida la «identificación proyectiva»). De modo que algunos representantes de los afectos superan la censura de la represión y aparecen en el discurso como vacíos, sin significación. El propio discurso sufre un efecto análogo: cargado de pulsiones, es sentido sin embargo como «castrado», dice Jean, sin consistencia, también el vacío por estar privado de ese Tercero arcaico y elemental que hubiera podido ser su destinatario y que, al recibirlo, hubiera podido autenticarlo. Si no quedase más que un Padre Edípico, un Padre Simbólico, no podría inscribirse en el cuerpo del lenguaje ningún combate contra lo «abyecto», ninguna auto-nomización frente a la madre fálica.

El analista, en este trayecto, es convocado en el lugar del padre imaginario, sobre todo (y es con lo que sueña el borderline) para que tímidamente, en el curso de la transferencia, el/ella sirva de soporte a la abyección.

## Marie y la ausencia de la madre

Marie presenta todas las deliciosas angustias de la histeria: de reivindicación en reivindicación, de afirmación en afirmación hasta el «fracaso total» que la deja, no obstante, «fría» aunque dramáticamente agitada, inquieta, angustiada... «Es asombroso, estoy constantemente sorprendida por la vanidad de todo». Lo que no le evita, sino todo lo contrario, el síntoma por el que acude al análisis: una asfixia que se apodera de ella desde el momento en que coge el volante del coche. La historia de Marie no es corriente. Abandonada por su madre desaparecida durante la guerra, primero se hace cargo de ella la familia paterna y luego es dada a criar fuera. Su padre se vuelve a casar y, «completamente aterrorizado por su mujer», dice Marie, apenas ve a su hija, fardo de un fracaso de juventud al que está dispuesto a alimentar, pero no a amar. Esta ausencia real de madre llevará al máximo la idealización y el odio con respecto a ello, para no dejar sitio más que a este último cuando, a los veinticinco años, Marie reencuentra, decepcionada, a la familia de aquella que sigue sin tener un lugar para ella. Las relaciones de Marie con las mujeres son frecuentes, conflictivas e «insignificantes»: «No me interesa», dice des-

pués de haber presentado cien veces su «síntoma», como ella dice, yendo a casa de esas damas. Pero ella se contiene, no expresa nada, no echa en cara nada: «Totalmente masoquista, puede usted decirlo.» El deseo de una preservación narcisista esencial la hace «servicial, amable, simpática», ya que sus dos («nunca menos de dos», precisa Marie) compañeros sexuales, con los que mantiene relaciones separadas y conflictivas alternativamente, le permiten no perder nada de la estructura de su infancia ni de sus gratificaciones, y le devuelven una plenitud a veces «sofocante» pero extremadamente satisfactoria, sobre todo durante las peleas del trío.

De este vacío central del narcisismo que la historia de Marie dibuja quizá demasiado directamente (pero ¿cuántas madres de histéricas presentes, adoradas u odiadas, no sufren el mismo eclipse tras la pantalla de la búsqueda narcisista sin aliento en el espejo infinito de la histeria?), Marie no extrae ningún objeto para medirse, confrontarse, proyectarse en él. Lo que para Jean era una abyección, es para Marie una inanidad pura y simple, agitada, febril y vana: a la búsqueda imposible de un «verdadero oficio», de un «verdadero amor» que ponga fin al «nadie me quiere». No se da cuenta de que esta lógica la destina a ser una víctima más que cuando una amiga se lo dice, perdida como está en un espacio sin frontera sólo delimitado por sus síntomas (¿son los «sofocos» un límite, una barrera, un tope?) y el goce de sus cóleras.

Con motivo de una grave enfermedad de su padre, al que cree perder, Marie tiene un sueño. Una esquela mortuoria, un hombre ha muerto, pero el nombre escrito es el de una mujer. Pronto se advierte que es el nombre de la hermanastra de Marie, la preferida del padre. Marie descubre más tarde que... los dos hombres de su vida tenían, también ellos, otras mujeres, que ella no es la única. Se pone celosa, se rebela contra esas mujeres, contra la analista...

La histérica habla de Agápe y sueña con Eros Tánatos. Pero ya sea en una u otra modalidad de su amor, apoya su infinito narcisista en una confusión de sus fronteras con su madre, donde ambas se hunden en las delicias de la ausencia. ¿Ausencia con relación a qué? Con relación a este desfase elemental producido por la identificación primaria que permite la existencia de un Otro potencialmente simbólico. Pues si se transfiere al lugar del padre imaginario, en tanto que éste garantiza la entrada en el lenguaje y contrarresta la potencialidad fóbica y psicótica de la histeria fusional, se transfiere con las armas de la representación, pero sin los bagajes de la pulsión.

Estos bagajes se quedaron en el vacío de la fusión materna y/o de la ausencia materna. Y digo y/o porque en este punto tener o no tener una madre, a condición de que las necesidades estén satisfechas (por una nodriza, enfermera o madre que no es más que una cuidadora sin otro de-

seo) es lo mismo: ellas son la misma, ella es la misma. El ser que satisface las necesidades (es decir, la madre sin deseo por el Otro) no podrá dejar más huella que la de no ser. Lo que confiere una existencia a la madre es la identificación primaria a partir de la cual la madre de la histérica no obtendrá los perfiles de un abyecto, sino de una extraña, una ausente, una indiferente, antes de convertirse, gracias al esbozo del Edipo, en un objeto conflictivo de identificación proyectiva.

Esta histérica va a vivir entonces su Eros con las mujeres, esperando una Agapé simbólica, idealizadora por parte del hombre que, sin embargo, nunca responderá a su esquema. Esto es lo que hipoteca el Edipo de la histérica y aclara el hecho de que tenga gran dificultad para elegir un objeto amoroso de tipo paterno. Pues, en esta estructura, el padre imaginario no existe: se ha agotado antes de permitirle sacar del vacío materno un objeto finalmente susceptible de amor y de odio, un objeto erótico forzosamente a imagen de la madre (para el hombre y para la mujer).

Debatiéndose entre la desrealización (desaparición de las fronteras, síntomas somáticos) donde se pone de manifiesto complacientemente un narcisismo sin fronteras y el ajuste de cuentas con las mujeres —arreglo de cuentas forzosamente anales pero reprimidas y en este sentido en absoluto abyectas— la histérica busca su identidad bajo la severa mirada del padre simbólico, un padre sin piedad. El camino hacia la identificación edípica con el padre está aquí o bien cortado o bien obstaculizado por la represión del padre imaginario desviado en su totalidad hacia la madre. El histérico, o la histérica, no es el falo de la madre, pero no quiere saberlo. La negación de la identificación primaria le confiere esta plasticidad perversa, esta coquetería, esta capacidad fingida de dejarse influir... con la que ella/él hace creer que no existe, puesto que es... la madre, es decir, nada... o un todo inaccesible.

Podemos ver en este vaciado narcisista de la madre y en la economía (en el sentido del ahorro) anal de la abyección con respecto a ella (la histérica evita la abyección materna, para no dejar, con respecto a este proto-objeto más que vacío u odio, un «odio-enamoramiento»), una de las condiciones de la violencia propia de las identificaciones proyectivas en esta estructura. Más acusadas aún en las mujeres, me parece que estas particularidades aclaran la paranoia femenina que dormita en tantas histerias.

### Mathieu o el «walkman» contra Saturno

Mathieu es uno de esos jóvenes provistos de walkmen que han invadido últimamente las calles de París y a los que raramente, supongo, se ve en

los divanes. Llega con sus auriculares llenos de música «evidentemente clásica», precisa, y no se los quita más que cuando me ve, para ponérselos de nuevo a la salida de mi consulta. Diplomado por una gran escuela, matemático «empollón y aburrido» como dice él, se consagra al canto que, sin embargo, ya no consigue interpretar, por lo que acude al análisis. Dotado para las lenguas artificiales, Mathieu ya no es capaz de hablar a sus allegados, ni de pronunciar una sola palabra durante un primer intento de análisis anterior que habría durado tres meses. Durante varios meses de terapia frente a frente, Mathieu, más que analizar, aprende a construir un discurso para otro. Luego, tumbado, retraza una historia de familia cortada por breves secuencias donde se considera agredido: en la calle, el metro, el autobús. La música le aísla de estas violencias, pero ahora cree que las provoca también. Un lenguaje elíptico, alusivo, como precintado a la abstracción, le sirve más para demarcar un espacio que para significarme algo. Hablar le resulta penoso y fatigoso, ya sea demasiado general o demasiado intrusivo. Sólo la música armoniza esta bipolaridad (abstracción-intrusión) que, sin los auriculares, se petrifica y clava a Mathieu en el fondo de su cama, sin teléfono, desconectado de los otros, como «rodeado de un círculo de tiza invisible e infranqueable».

Este equipo fobo-obsesivo comienza a deshacerse cuando la cura hace aparecer la figura de un padre devorador: comedor voraz, insaciable. Este padre-Saturno ocupa el lugar del «pobre tipo» e induce toda una serie de figuras femeninas y masculinas de educadores-perseguidores-seductores, a partir de las cuales Mathieu comienza a preguntarse por el papel de su walkman y por su aislamiento en la música.

De esta fase de su análisis, que marca para mí la llegada de Mathieu con los auriculares, conservo la impresión de un miedo a la seducción paterna: ¿fantasiosa o real? Colgado de su madre, descrita como el personaje clave de la familia, Mathieu no ha cesado de ser el falo de ella. El hecho de que ella pudiera tener otro deseo que su hijo parecía aparentemente excluido en su economía dual, que el padre no atacaba. La voracidad de esta simbiosis dual, con la negación del padre imaginario y, consecuentemente, con el desencadenamiento del sadismo oral retenido, volvían a Mathieu desde fuera, proyectados, desde que aparecía un objeto, de preferencia masculino (pues la madre se confundía con el paciente).

La música fue la referencia [re-père], el intermediario entre la confusión, por una parte, y el círculo de tiza invisible rodeado de ataques, por otra. Permitía a Mathieu constituirse una identidad móvil, y rechazar fuera de ella, como abyecto, todo lo que no cabía en ella (especialmente la panoplia edípica a la que se unían la repugnancia y el sadismo oral más arcaicos). Mathieu no estaba alegre, extático, enamorado, más que con el walkman. Los auriculares eran un punto que engloba todos los puntos,

un infinito organizado, diferenciado, que lo llenaba de consistencia y le permitía afrontar la devoración de Saturno, y también hacer admitir su propia destructividad a su respecto. El tío materno de Mathieu era un pianista de renombre. El análisis utilizó el walkman; reconociendo que los auriculares estaban destinados a ser una concha, hizo de ella una premisa de autonomía, de demarcación.

La neurosis obsesiva esconde en el sótano de sus ritos un vagabundeo, una inestabilidad, que descubre el fracaso o la fragilidad de la identificación primaria y que el walkman de Mathieu me ha ayudado a comprender...

«Oh Dios, podría estar encerrado en una cáscara de nuez y sentirme rey del espacio infinito; pero tengo malos pensamientos», dice Hamlet (II, 2), al que cita Borges en exergo de su Aleph. «El lugar donde se encuentran, sin confundirse, todos los lugares del universo», Aleph, es un «privilegio» concedido al niño para que «el hombre esculpa un día un poema».

Lo que se apunta aquí ¿será quizá la condición y, para algunos, la posibilidad sublimatoria que consiste en rehacer un padre imaginario, ocupar su lugar, crear su lugar en el lenguaje? Esta economía conduce al nombramiento más preciso de este lugar sin objeto, punto e infinito, identidad bloqueada e identificación inmediata. Lugar donde el narcisismo sólo reina a la dolorosa manera de Hamlet, rodeado de lo abyecto, del vacío, de fantasmas de búsqueda de amor paterno. Pues, antes de matarlo edípicamente, el ser que habla, para hablar, ama al «padre de la prehistoria personal». Doliente, se acuna en el sonido de su cruz, funámbulo sobre la cuerda floja: ¿emparedarse vivo o hacer de ello un poema?



## II



## EROS MANIACO, EROS SUBLIME. DE LA SEXUALIDAD MASCULINA

### UNA HISTORIA DE LOS AMORES

Hay una historia de las actitudes y de los discursos amorosos que es, sin duda alguna, el depósito más exquisito del *alma* occidental.

En efecto, desde que existe, *Psique* sólo habla y se manifiesta en el amor. Releeremos una vez más a Platón, en *El banquete* (385 a.C.) y *Fedro* (386 a.C.), para encontrar, en el vuelco del discurso mítico al discurso filosófico, la primera apología afirmada del Eros occidental bajo los rasgos del amor homosexual. Delirio, manía (*manía*), relaciones de fuerza, violencia sadomasoquista: esta erótica se invierte, sin embargo, en el seno del propio texto platónico, en elevación alada hacia el Bien supremo a través de la visión calurosa, fundente, efervescente de lo Bello. Eros —posesión devastadora— se convertirá en el siglo VI antes de Cristo en un Pteros, pájaro idealizado cogido en el movimiento ascendente del alma, ciertamente caída, pero que se acuerda indefectiblemente de haber estado más arriba.

Veremos más adelante cómo, a través de la reflexión neoplatónica, y apoyada por un nuevo mito, el de Narciso, esta erótica ascendente se interioriza, cómo asume las violencias de la manía y crea el *espacio interior* en cuanto reflexión de un *alter-ego*, de un Yo idealizado. Así, gracias al amor queda asegurada la salvación. Al alma platónica con plumas le sucederá el alma plotiniana ante el espejo narcisista. Y esta mini-revolución nos legará una nueva concepción del amor: amor centrado en sí mismo, aunque atraído hacia el Otro ideal. Será un amor que magnifique al individuo como reflejo del Otro inaccesible al que amo y que me hace ser.

Por otra parte, otra corriente poderosa, la bíblica, viene a unirse a estos elementos para componer la materia de nuestros amores occidentales. El judaísmo impone el amor heterosexual, basando su ética en la familia, en la reproducción y en el número elegido de los que escuchan la palabra del Padre. Jamás el erotismo oriental, ni siquiera el cantado en los poemas hindúes o bengalíes más eróticos, igualará la pasión gozosa y estremecida del Cantar de los Cantares. Pues en Oriente, un cuerpo

goza, manifiesta el placer de sus órganos, crece hasta el infinito en el desbordamiento de su placer, tributario en sordina de la madre nutricia. Pero se trata de placeres de una extensión diferenciada en sí misma, alegrías reservadas a una palabra-cosmos que se abrasa en sus elementos. Mientras que el amor por el otro, y lo que es más, por el otro sexo, nos llegará por primera vez de la mano del rey Salomón y de la Sulamita: triunfo precoz, frágil y teñido de imposible, de la heterosexualidad.

El cristianismo desarrollará, desde los Evangelios y en sus teologías, las panoplias no ya de *Eros*, sino de una *Agápe* siempre asegurada por un Padre que nos ama antes de que tengamos que amarlo. Asumirá la erótica griega disfrazada en los dramas de la pasión propia de la carne. Sin embargo, a ello añadirá la discreción del ardor familiar y la tensión resultantes de un irrepresentable, de un imposible amor bíblico, tan ferviente como distante, a la manera del Cantar de los Cantares. Rehabilitando fuertemente el narcisismo, la teología, especialmente la tomista, hará del *amor sui* el eje del amor-salvación, consolidando así la reconciliación del alma occidental con ella misma durante dos mil años.

Más «perversos», los franciscanos y los jesuitas, siguiendo a San Bernardo, impondrán, frente al amor del Padre, el amor materno, y la imagen de la Virgen con el Niño se convertirá, para todo Occidente, en el pilar de lo que el amor tiene de más precioso, de más tranquilizador, de más satisfactorio y de más protector ante el abismo de la muerte. Paterno, narcisista, materno: el amor cristiano se nutre de todas las fuentes de la debilidad individual y propone quizá el mosaico de palabras más rico que el ser humano, ese precoz poseso, ese enamorado, tenga ganas de oír.

De esta materia se esculpirán nuestros mitos amorosos más tenaces. Tristán e Isolda, símbolos de la pareja prohibida, del amor-muerte, de la carne sublevada contra la ley. Don Juan, el seductor incrédulo invadido por la pasión de poder subyugar sin poseer, hijo eterno que no encuentra gozo más que en el abrazo mortal del padre, tan idealizado como terrorífico. Romeo y Julieta, los hijos malditos de Verona, que creen triunfar sobre el odio cuando el odio los consume en los elementos más puros de su pasión. Mezcla exquisita de posesión destructora y de idealización, cresta entre el deseo que es un flujo y la prohibición que pone fronteras, el amor sólo cruza el umbral de la Edad Moderna en la literatura. Cuando la teología se retira ante una filosofía que basa el *ser* en el conocimiento más que en el afecto, es la retórica —como en los momentos de la eclosión amorosa— la que recoge la pasión y el entusiasmo de los enamorados. Pero después del desencadenamiento sádico de la pulsión, así como después del voyeurismo más o menos inspirado de la pornografía, ¿encuentra el amor contemporáneo la dosis deliciosa de irrita-

ción y elevación, de fulgor y paz, para mantenerse? Y en caso afirmativo, ¿cuál es esa nueva dosis? La oreja de un judío goethiano, que vivió en el período de entreguerras en Europa central, continúa siendo la única que se propone para acondicionar —con muchísimos riesgos e incertidumbres— un nuevo espacio amoroso...

Y sin embargo, los viejos mitos continúan entre nosotros y los arqueólogos del amor encuentran en Grecia y en nuestros sueños las palabras de Aristófanes y Diotima, de Fedro y de Alcibíades... ¿Eros pederasta?

Está, por supuesto Safo, así como las extrañas *heraistrai* evocadas por Aristófanes en *El banquete* de Platón (191e), que son un «corte de mujer» y no prestan a los hombres «excesiva atención». Está, frágil y enconada, la reivindicación del feminismo moderno de forjarse un amor propio. Pero ¿qué otra cosa nos dicen que no sea la misma exaltación fálica, una vuelta a los amores maternos de nuestra infancia, donde la dulzura de la leche y de la caricia transforma nuestra piel en vasos comunicantes? Hay que recordar también a este respecto los andróginos aristofanescos, y cómo no, aunque de forma algo más sexuada, los suspiros de los trovadores.

Eros es, pues, homosexual, y hay que entender homosexual, más allá del amor por los *paidós*, los chicos, como un apetito por una homologación, una identificación de los sexos, bajo la égida de un ideal instituido. Del Falo. El hecho de que la homosexualidad femenina tome derroteros más complejos, más invisibles, más invaginados, menos espectaculares para inflamar este crisol de la homologación con el otro, y que, por tanto, no sea del todo simétrica a la avalancha masculina hacia la dominación fálica o hacia la sumisión a su energía no debería impedir ver que todo deseo erotizado (masculino o femenino) por el otro es una manía de gozar de un semejante bajo el espejismo de un superior.

#### EROS PEDERASTA, EROS FILÓSOFO

De *El banquete* al *Fedro*, los dos grandes diálogos platónicos consagrados a Eros, el lenguaje del filósofo varía ciertamente, pero existen constantes. Anclado en la mitología tal como la van a narrar Aristófanes y Diotima en *El banquete*, Eros se emancipa de ella, sin embargo, de entrada para afirmarse, en la propia dialéctica platónica y en la práctica de la pedagogía, como una iniciación al Bien y a la Belleza<sup>1</sup>. Amor signi-

<sup>1</sup> Cf. la interpretación clásica del amor en Platón por Léon Robin, *La théorie platonici-*

fica siempre e indistintamente amor a los jóvenes, amor al Bien y amor al discurso verdadero. Pederasta y filósofo a la vez, Eros puede, con frecuencia, acariciar otros cuerpos (la hipótesis de que concierne también a las mujeres es evocada por Pausanias o Aristófanes, por ejemplo). Pero, formulado en el seno del discurso filosófico que se está constituyendo como tal, llevado, pues, por un filósofo en busca de su ser, Eros es esencialmente el deseo de lo que le falta a este hombre. Después de hacer comprender que el amor es amor a algo (*El banquete*, 199d), Sócrates precisa que en el amor, como en el deseo, el objeto es, para el que lo siente, «lo que no tiene a su disposición y no está presente, lo que no posee, algo que él no es y aquello de que carece» (*Kai hóutos ára, kai állos pás ho epithymôn, toû mè hetoí mou epithymeí kai toû mè paróntos, kai hò mè échei kai hò mé estin autós kai hóu endeés esti, toiaút' átta estin hôn he epithymía te kai ho éros estín*. 200e). Asimismo, en el *Fedro* (237d): «que el amor es una especie de deseo está claro para todo el mundo» (*hóti mén oún dé epithymía tis éros, apánti dêlon*).

Aspiración a la unión con el Bien Supremo, aspiración al mismo tiempo a la inmortalidad, este deseo de lo que falta y que utiliza el cuerpo del joven para hacer pasar por él sus efluvios, es considerado como un intermediario: Platón lo llama un «demonio», y entiende por ello el mensajero, el intervalo, el agente de síntesis entre dos dominios separados. Este *daimon* intérprete y sintetizador está, pues, llamado a llenar un vacío para constituir una unidad total, una apoteosis del alma conducida de esta manera por Eros lo más cerca posible de su unificación con lo divino. El viaje iniciático que emprende constituirá, en el *Fedro*, el espacio daimónico (intermediario, interpretativo y sintético) de la Psique.

Por Eros, según el *Fedro*, así como por la filosofía, el alma caída, que ha perdido sus plumas, se volverá a adornar con ellas y ascenderá hacia las alturas celestes, e incluso supracelstes, que son las que motivan su movilidad, su acción y, más concretamente, su amor. El *Fedro* demuestra cómo Psique y Eros son interdependientes, al convertirse el alma en el espacio necesario, el receptáculo de la pasión amorosa. Muchos son los que se han preguntado si había necesidad de mezclar en un mismo

*cienne de l'amour*, París, Félix Alcan, 1933 (PUF, 1964). Por el placer de leer a Platón y por la puesta de manifiesto de su lógica dialéctica, cf., entre la inmensa bibliografía sobre el filósofo, Alexandre Koyré, *Introduction à la lecture de Platon*, París, Gallimard, 1962.

Lo que nos interesará en lo sucesivo se refiere a la mutación del deseo sexual en amor complejo, ya que la ambigüedad del término griego *éros* abarca toda una gama de experiencias físicas y psíquicas que comprende también la ternura amistosa, *filía* (*Banquete*, 182c). La muy específica postura de Platón en la historia de la homosexualidad griega —y la lectura que nosotros proponemos de ella— no da, ni que decir tiene, una visión global de la homosexualidad griega. Para esta cuestión como arte de vivir y para sus variantes históricas, cf. K. J. Dover, «Homosexualité grecque», en *La pensée sauvage*, Grenoble, 1982.

diálogo consideraciones sobre el amor y sobre el alma. Sin embargo, basta con poner de manifiesto la complicidad entre las dinámicas que constituyen ambas entidades, Eros y Psique, para comprender que, no sólo en mitología sino también en la misma base del discurso filosófico, amor y alma son indisociables. Ahora bien, esta dinámica común al alma y al amor no se basa sino en una apetencia fálica. Estamos de entrada en presencia de lo que bien podríamos llamar la erección del cuerpo ya seducido, habitado y transportado por el Poder. Sócrates lo dice casi explícitamente cuando, dejándose llevar por el bello lenguaje, compara la ascensión de esta alma enamorada con el vuelo de un pájaro: Psique-Eros-Pteros. He aquí cómo actúa el alma enamorada, el alma en cuanto está enamorada, o bien el amor, en tanto que es para la filosofía cosa del alma: «... Pues se calienta al recibir por medio de los ojos la emanación de la belleza con la que se reanima la germinación del plumaje. Y una vez calentado, se derriten los bordes de los brotes de las plumas que, cerrados hasta entonces por efecto de su endurecimiento, impedían que aquéllos crecieran. Mas al derramarse sobre ellos su alimento la caña del ala se hincha y se pone a crecer desde su raíz por debajo de todo el contorno del alma; pues toda ella era antaño alada. Y en este proceso bulle y borbota en su totalidad, y estos síntomas que muestran los que están echando los dientes cuando éstos están a punto de salir, ese prurito y esa irritación en torno a las encías, los ofrece exactamente iguales el alma de quien está empezando a echar las alas. Bulle, está inquieta y siente consquilleos en el momento en que le salen las plumas»<sup>2</sup>.

Esta descripción gráfica de una erección de dientes o de plumas, de una inflamación, un hinchamiento o una ebullición, por muy metida que pueda estar en el movimiento pedagógico de una idealización en la que cada palabra es la metáfora del recuerdo divino, se impone, a pesar de todo, por su desnudez sexual, peneana. Así interpretada, en su connotación sexual transparente, no se puede por menos que compartir las dudas que tuvieron los Padres de la Iglesia para otorgar un alma a... las mujeres.

#### A LA SOMBRA DEL FALO: UN PSICODRAMA SADOMASOQUISTA

Muy seriamente, sin embargo, distingue entre un amor-delirio bajo, que atribuye a sus adversarios, y un amor-delirio sublime que intentará, por

<sup>2</sup> En 251b y c, traducción de Léon Robin, París, Les Belles Lettres [«Platon», *El banquete*. Fedón. Fedro, Barcelona, Labor, 1975, traducción de Luis Gil].

medio de la Academia y de la filosofía, imponer: imponérselo. Algunos, como Wilamowitz, suponen que el propio Platón se desprende de amores físicos recientes y en lo sucesivo condenados, a través de las distintas rectificaciones de su discurso en el *Fedro*. Cualquiera que sea la verdad biográfica, que nunca se sabrá, queda el hecho de que la concepción del retórico Lisias, expuesta por Fedro y rechazada por Platón, no es combatida por el filósofo en su primer discurso más que por su *forma* incoherente a los ojos del dialéctico, pero es asumida en su fondo, que es, en definitiva, una apología del amor-manía, y más específicamente de la manía de la esclavitud. La dialéctica del amo y del esclavo estaría en la base de la relación amante-amado (*erastés-erómenos*) si es que se puede interpretar anacrónicamente a Lisias. Dominación y servidumbre, posesión y privación, explotación y engaño, se entremezclan a la sombra de la atracción fálica; y Platón, rectificando las palabras según él inconexas de Lisias, concluye: «La amistad de un enamorado nunca nace unida a la buena intención, sino como la afición por un manjar, por mor de la saciedad: tal como el lobo al cordero, ama el amante al mancebo» (241d).

Esta concepción será, por supuesto, corregida, e incluso radicalmente transformada, por la intervención de otro delirio, esta vez *recto*, ya que está guiado por la prudencia. Este no impide que sea el punto de partida, el cincel de un inmenso esfuerzo de idealización. Y volveremos a encontrar la huella del sadomasoquismo que la anima (si se puede decir así) en el *páthos* que experimenta el alma enamorada, descrita esta vez como un tiro alado compuesto de dos caballos (uno bueno, uno malo) y un cochero. El «flujo de pasión», *hímeros*, que implica a la vez el impulso hacia adelante (*hiénai*) y las partículas (*mére*) de una corriente (*rhéo*) (251c), se convierte unas páginas más adelante en una dramaturgia de la lucha entre el amo y el esclavo, una verdadera escena sadomasoquista: «En consecuencia, siempre que el cochero, al ver la persona que despierta su amor, siente ante esta percepción un calor por toda su alma, y se llena del cosquilleo y las picaduras de la añoranza, aquel corcel obediente al auriga, dominado entonces como siempre por el respeto, se contiene para no saltar sobre el amado. Pero el otro, que ya no hace caso ni de los agujijones ni del látigo del auriga, se lanza saltando impetuosamente, y poniendo a su compañero de tiro y al cochero en toda clase de apuros, les obliga a ir junto al amado y a hacerle mención de los deleites del amor. Al principio se oponen ambos encolerizados, como si fueran obligados a una acción terrible y criminal. Pero al fin, cuando ya el mal no tiene barrera, se encaminan, dejándose guiar, cediendo y conviniendo hacer aquello a lo que se les invita» (253e-254b). A la vista de la Belleza suprema, el cochero tira de las riendas del deseo para domar los caballos del alma. Uno se somete, embargado por la «vergüenza y sobresalto»;

pero el otro «prorrumpe en injurias colérico». «Y una vez que se han acercado [al amado], agachando la cabeza, estirando la cola y mordiendo el freno, tira de ellos con desvergüenza. Mas el cochero, aún más que antes experimenta el mismo sentimiento, cae hacia atrás como un corredor ante la barrera de salida, y con fuerza aún mayor tira del caballo indómito; sacáselo hacia atrás de los dientes, llena de sangre su boca malhablada y sus mandíbulas, y haciéndole apoyar sus patas y sus grupas en tierra se las entrega a los dolores» (254d-e). Platón, como se ve, no se anda con rodeos para desvelar el reverso, o mejor dicho el espacio interior, psíquico, tejido de violencia y de dolor, de ese amor tan beatíficamente llamado «platónico» en el sentido de espiritual e iniciático.

El amado, a su vez, sometido así al alma fogosa del amante, concibe el *antéros*, un contra-amor cuyo tranquilo asentimiento equivale a una amistad filial: «Turgente de deseo como está y lleno de perplejidad, abraza al amante y le besa, como si mostrara su cariño a uno que muy bien le quiere» (256a). Nos encaminamos a partir de aquí hacia una conclusión sosegada de la relación amorosa, donde, gracias a la dirección del sabio filósofo, triunfan la moderación y el bien para conducir a un final feliz la existencia luminosa de una perfecta pareja enamorada. Pero no hay que olvidar que la ola del deseo patético (*páthos*: deseo apasionado y pena), tal como lo pone en imágenes el psicodrama del tiro alado, subyace a esta perfección.

## EL DELIRIO PUEDE SER UNA PERFECCIÓN

La rectitud de la prudencia, guiada por la rememoración de una verdad y de una belleza anteriores, asegura al delirio amoroso su carácter divino y lo distingue de la simple manía vergonzante.

Como el delirio sublime de los profetas o como el del poeta inspirado por las Musas, o también como el delirio del filósofo que se aparta de las cosas para contemplar exclusivamente las esencias el amor sólo es sublime cuando se acuerda de lo divino: de la perfección. La violencia que aleja al erotismo maniaco de la perversión para elevarlo a las cimas de la idealización es explícita: se llama educación y filosofía. Parece evidente que es el reverso solidario del *páthos* virulento propio del tiro alado, y la imagen salvaje del alma en este diálogo amoroso confirma esta deuda del ideal con respecto a una prueba de fuerza desencadenada por la conquista del poder sobre el otro.

Unido a esta complicidad entre *alma* y *amor*, en la paz y el dolor, la cordura y la esclavitud, el propio *discurso filosófico* es la tercera cara de

la misma dinámica, donde la dominación fálica es ennoblecida y metamorfoseada en aprendizaje del Bien y de la Verdad. Alejándose de la perversión, a la que sin embargo no ignora, la filosofía es al mismo tiempo una psicagogia: una dirección amorosa de las almas y una doctrina del discurso. Al lado del amor-dominación, del amor-esclavitud, del amor-engaño profesado por Lisias, Platón pondrá la retórica apasionada por los efectos fáciles, la seducción y el hechizo sin búsqueda de lo esencial. Por el contrario, en la mayéutica del discurso dialéctico verá el equivalente de lo que, en el plano de Eros, es moderación y tendencia a la perfección. Si estas virtudes amorosas y del lenguaje se obtienen a costa de una prohibición, no hay más remedio que constatar que el discurso platónico no rechaza la guerra entre dominante y dominado propia de la relación amorosa. Digamos que Platón *elabora* en cierto modo, por el privilegio que otorga al *diálogo* como prueba de lo verdadero frente al otro: como lucha de discursos. El dios egipcio de la escritura, Toth, será puesto del lado del engaño: calco innecesario de la palabra dialógica, que sigue siendo la única verdadera, la escritura, como la vana retórica, son colocadas, en la jerarquía platónica, del lado de la perversión.

Ultimamente se ha querido rehabilitar, con el gesto de una escritura arquetípica, la violencia con que la retórica transforma el lenguaje tranquilo de la idealización. Este gesto tiene la ventaja de restaurar la dignidad de la escritura judaica esta vez, pero también de levantar el rechazo que, desde la posición del sabio, pesa sobre el sadomasoquismo, frente al cual la sabiduría metafísica amorosa retrocede como acabamos de ver.

Sin embargo, esta rehabilitación se olvida a menudo de lo que sostiene a la escritura judaica: la Ley enunciada por una palabra tanto oída como escrita, esta Ley que se deshace de la calderilla de los objetos parciales portadores de placer, para conducir a sus sujetos a las cimas de un goce donde los acecha otra amenaza embriagadora, la paranoia de los elegidos. Si se pretende evitar ésta, si se pretende, pues, no asumir del judaísmo más que la letra sin la Ley, se retorna a la perversión del Eros griego y a la sofística de su enunciación parcelaria. Pero esta vez no como una apología abierta de la homosexualidad masculina, sino bajo los rasgos «deconstructivistas» de un elogio de la femineidad inexpressable, alojada en los pliegues del *ser* y del *lógos*. Así reprimido, el sentido que conserva aún el diálogo, retorna sin embargo... al nivel elemental de la política a la que el filósofo se dedicará por compensación.

Lejos de todo disimulo, Platón nos habla, más allá de sus comentaristas, en connivencia con las angustias que llenan las metrópolis modernas. Situado en este siglo IV antes de Cristo como sobre un tejado con dos vertientes: la de la posesión maníaca, dolorosa, exorbitante, misas negras de noches vergonzosas y de cuerpos que encuentran placer en ser

escarnecidos; y la del esfuerzo sobrehumano, «supraceleste» dice él, del alma que, en la misma dinámica fálica, se aleja de la atracción del *tener* para acceder a la dignidad del *saber* y del *ser*. ¿Platón: nuestro contemporáneo, de Christopher Street al MIT? Lejos de ser un simple museo, la historia de los amores es hoy en día un mosaico extendido, sincronizado ante nuestros ojos: ¡a escoger! ¡Lo que quieran! Lean *Libération*, y verán que Fedro y Sócrates están entre nosotros... Igualmente poseídos por su manía, igualmente preocupados por el ideal político, religioso..., igualmente cubiertos de plumas, con los penes erigidos para igualar el espejismo de un Falo que forzosamente debe existir ya que drena los flujos delirantes...

Y las mujeres ¿qué pintan en todo esto?

Dos mitos, en *El banquete*, el de los andróginos, relatado por Aristófanes, y el del nacimiento de Eros, hijo de Penia y Poro (la Pobreza y el Recurso), comentado y razonado por la sacerdotisa Diotima, les atribuyen un cierto lugar en este crepúsculo de los ídolos que fue la democracia griega.

## LOS ANDRÓGINOS

La manía, en *El banquete*<sup>3</sup>, es menos poseerse (como en Lisias y el propio Sócrates en el *Fedro*) que unirse. Fusiónante, daimónica, esta concepción amorosa parece más femenina, y parte de la imagen de una edad antigua donde evolucionaban seres esféricos y dobles, enteramente llenos de ellos mismos hasta el punto de hacer que los dioses tuvieran celos: eran los andróginos. Tercer género después del macho y la hembra, el andrógino «que participaba de estos dos» y «cuyo nombre perdura hoy en día aunque como género haya desaparecido. Era, en efecto, entonces el andrógino una sola cosa, como forma y como nombre, partícipe de ambos sexos, masculino y femenino, mientras que ahora no es más que un nombre sumido en el oprobio» (189e). Sin falta alguna, de una sola pieza, su forma era circular: «Su espalda y sus costados formaban un círculo; tenía cuatro brazos, piernas en número igual al de los brazos, dos rostros sobre un cuello circular, semejantes en todo, y sobre estos dos rostros, que estaban colocados en sentidos opuestos, una sola cabeza; además cuatro orejas, dos órganos sexuales, y todo el resto era tal como se puede uno figurar por esta descripción» (190a). Estos seres totales que, en su pretensión, querían escalar los cielos para atacar a los

<sup>3</sup> Traducción de Léon Robin, París, Les Belles Lettres, (1929)-1976.

dioses, fueron castigados: los dioses los cortaron en dos, y esta sección fue una sexuación. Desde entonces cada uno busca la parte de la que fue desprovisto, y esta búsqueda es el verdadero motor tanto de la acción como del amor. Si bien Aristófanes parece ridiculizar la ambición andrógina, no saca sin embargo una conclusión absolutamente seria sobre las consecuencias de la sexuación: «De ahí que busque siempre cada uno a su propia contrasena (*tessera*)» (191d). La palabra *tessera* traduce aquí el *symbolon* griego y se refiere, por supuesto, a ese objeto cortado cuyas dos partes sirven para testimoniar, a los que las poseen, antiguos lazos entre ellos o sus familiares; pero significa también *signo*, *contrato*, *significación* indescifrable sin su contrapartida. Cada sexo, deberíamos entender, es el «símbolo» del otro, su complementario y su soporte, el que le da sentido. El amor, en cuanto tendencia a la síntesis, sería precisamente lo que crea el reconocimiento de los signos, una lectura de las significaciones, y se opondría así al mundo cerrado y ovoidal de los andróginos.

Basta, sin embargo, con acordarse de lo difícil que es mantener un contrato, establecer y descifrar símbolos, para comprender que nos es más fácil, en vez de amar a otro/a, soñar que somos andróginos. Andrógino no es bisexual. *Bisexual* implica que cada sexo no existe sin tener una parte de los caracteres del otro, y conduce a un desdoblamiento asimétrico de los dos lados de la sexuación (el hombre tendría una parte femenina que no es la femineidad de la mujer, y la mujer tendría una parte masculina que no es la masculinidad del hombre). En la hipótesis de la bisexualidad hay que contar con cuatro componentes que suponen al principio dos relaciones diferentes, la masculina y la femenina, con el poder del Falo. El andrógino es unisexual: en sí mismo es dos, onanista consciente, totalidad cerrada, tierra y cielo chocando el uno contra el otro, fusión gozosa a dos dedos de la catástrofe. El andrógino no ama, se mira en otro andrógino y no se ve más que a sí mismo, redondeado, sin defecto, sin otro. Fusión en sí mismo, no puede ni siquiera fusionarse: se fascina con su propia imagen. Se trata, por supuesto, de la fantasía homosexual de la androginia, y no de una constitución biológica. Una fantasía que sólo se sirve de los nombres de los dos sexos (andro-y-gine) para negar mejor su diferencia. Esta visión paradisíaca se pierde en el umbral de la infancia, cuando el niño o la niña no son más que el pene de su madre, realizando, en el paso al acto adulto, la fantasía andrógina de una genitora histérica. El andrógino hace realidad lo que su madre vive en su imaginación: fantasía realizada, el andrógino es uno de los perversos que más cerca están de la psicosis. Sin amor, ¿qué amor lo salvará? Quizá el de una madre que sepa entenderlo, pero también cortarlo, sequearlo... Por interminable que sea un análisis, siempre se termina —es

posible terminarlo— cuando el analizado elige *un* sexo. Al andrógino, histérico-paranoico fijado, si se le apremia, desconfía. A menos que encuentre un analista jungiano para que se cuenten historias de arquetipos, el andrógino tiene miedo a la palabra que diferencia, corta, identifica. Su palabrería amorosa es una huida llena de pánico ante las miserias y las alegrías del amor sexuado. Ni trágico ni cómico, el andrógino está fuera del tiempo; por eso será de todo tiempo, punto de fuga de nuestras locas angustias, de nuestro carácter incompleto, de nuestras necesidades, deseos del otro... Absorción de lo femenino en el hombre, ocultación de lo femenino en la mujer, la androginia le ajusta las cuentas a la femineidad: el andrógino es un falo disfrazado de mujer; ignorando la diferencia, es la mascarada más hipócrita de una liquidación de la femineidad...

Pero ¿qué es un amor en femenino, fuera del silencio, exterior a la maternidad y *sin* simulacro fálico-andrógino? ¿Una inspiración? ¿El Misterio?

#### LA PRIMERA PLATÓNICA: UNA SACERDOTISA

En *El banquete*, Diotima, la gran sacerdotisa de Mantinea, la sabia extranjera cuyos sacrificios habían salvado a Atenas de la peste, dicta a Platón la concepción ideal, idealizada y en este sentido «platónica», del amor. Notemos que en *El banquete*, Sócrates, visto por Alcibíades al final del diálogo, deja, a pesar de sus esfuerzos pedagógicos, la impresión absolutamente ambigua y carnavalesca de un sabio sospechoso que esconde bajo una apariencia seductora y libidinosa unas riquezas espirituales admirables, pero ambivalente cuando menos, turbador y sujeto a los desórdenes de la pasión. El verdadero ideal, el Sócrates ideal, es Diotima. Como si hiciera falta una diosa, una mujer, para desexualizar el amor y, así, no conservar de esta carrera por la dominación-sedución-esclavitud fálica celebrada tanto en la embriaguez de Alcibíades como después, en las secuelas del *Fedro* que ya hemos mencionado, más que la lógica de la idealización.

Frente al amor-poseción que Platón desarrollará en el *Fedro*, *El banquete* propone, quizá incluso opone, un amor-unión. En ambos casos el objeto amado es un objeto que falta: pero Diotima, más femenina o más maternal, lo alcanza uniéndose a él; mientras que Lisias y Sócrates, en la pantomima del alma, llegan a él a través del juego del amo y del esclavo. El amor de Diotima es *daímon*, pero, contrariamente al demonio cristiano y más sosegadamente que en el *Fedro*, éste es sobre todo un inter-

mediario unificador, un agente de la síntesis. También es más femenino fundar el amor menos en el placer que en la procreación o la creación, la generación en todo caso de cuerpos u obras que aspiran a la inmortalidad. Estos temas también están subyacentes, por supuesto, en el *Fedro*, cuya particularidad, sin embargo, se afirma, o eso nos parece, como dominada por la dinámica sadomasoquista de los emplumados. Como si *Fedro* viera a Eros en su *economía libidinal*, mientras que Diotima en *El banquete* lo presentara más bien según la *relación de objeto idealizado* que presupone.

### ENTRE POBREZA Y RECURSO: EROS SUBLIME

El mito del nacimiento de Eros es ejemplar a este respecto. Penía (la Pobreza, la Carencia), no invitada al banquete de los dioses, espera las sobras de la comida en la puerta del jardín y, astutamente, se une a Poro (el Recurso) que, atontado por la embriaguez, se había quedado dormido. Recordemos que Penía es ante todo una privación de forma, una materia bruta, e indica la ausencia de toda determinación (para Plutarco equivale a la *hyle*, materia ciega e informe). Es una masa bruta no iluminada por los dioses, rechazada por ellos, que aspira en vano a su trato: la pobre, la que no tiene. Poro, el Recurso, es de una ascendencia completamente diferente: al contrario que la pobre Penía, él es hijo de la Prudencia, de Metis. Mientras que Penía no tiene referencias, *Poro* se dice *proi* de las rutas, de las delimitaciones de los espacios celestes o marítimos, de lo que ilumina la oscuridad de las aguas primordiales y abre camino al sol. Estratagema y astucia, Poro está ligado a la *téchne* en el *Pro-meteo* de Esquilo. Digno hijo de su madre, Metis, Poro lleva forzosamente sus rasgos, que tienen algo tanto del zorro como del pulpo<sup>4</sup>. Pre-meditada, mentirosa, Metis, que reina sobre lo sensible mientras que su marido, Zeus, reina sobre lo inteligible, es como el agente astuto de lo Simbólico en el continente materno: ¿destello de la sabiduría, primicia del alma en el universo femenino?

*Poro* y *Penía* engendrarán así a *Eros*. De padres opuestos y complementarios, Eros tendrá precisamente esta naturaleza de *daímon*, de la que Diotima sólo cantará los privilegios, sin las angustias. Insistamos en el hecho de que, junto con la «carencia», el «camino» se inscribe en *El ban-*

<sup>4</sup> Cf. M. Détienne y J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis chez les grecs*, París, Flammarion, 1974. Sarah Kofman lo utiliza en una bella lectura diferente de la nuestra (*Comment s'en sortir?*, Galilée, 1983).

quiete entre los caracteres constitutivos de Eros. Más general y profundamente que la *téchne* prometeica o el alumbramiento filosófico, ya que es inherente a su *poros*, el amor es quizá el camino por excelencia: el que «no conoce método ni mediación» (Heidegger). Camino de la carencia, una carencia en ruta, la carencia que se abre camino. Pero también un camino carente de método, camino sin esencia... Por esta alianza de la carencia y el camino, ¿sería Eros el lugar donde la dialéctica se forma y también se abre hacia un *daímon* que la desborda? El amor como camino que no lleva a ninguna parte... como no sea a la visión inmediata, totalidad disipada.

Amaremos, pues, lo que no tenemos: el objeto (de amor) es el objeto que falta. Pero ¿cuál es ese objeto? Es la belleza, o mejor dicho, el poder de parir de acuerdo con la belleza. El amor es un *daímon* creador, y por eso el filósofo, al que le falta y busca lo bello y la obra, es un enamorado a la vez que un creador. «No es otra cosa que el bien lo que aman los hombres» (206a). «Luego, en resumidas cuentas, el objeto del amor es la posesión constante de lo bueno» (206a). Entonces ¿qué actividad merecerá el nombre de amor? «Esta acción es la procreación en la belleza tanto según el cuerpo como según el alma» (206b). Pero ¿por qué procrear? «Porque es la generación algo eterno e inmortal, al menos en la medida que esto puede darse en un mortal. Y es necesario, según lo convenido, que desee la inmortalidad juntamente con lo bueno, si es que verdaderamente tiene el amor por objeto la posesión perpetua de lo bueno» (207a).

Esta procreación espiritual conducirá al sabio enamorado, al sabio y/o al enamorado a una ascensión *entusiasta* hacia la visión suprema. Esta ya no es un conocimiento dialéctico, sino el misterio de su trayecto hacia lo que falta. La visión inmediata que sugiere Diotima es, quizá, una transposición intelectual de un goce pagano, del deslumbramiento de la fertilidad materna. ¿No es el arquetipo del poder, del propio Falo si se quiere dar al término su connotación simbólica? Diotima es ese Falo, aunque no lo *tenga*. Lo delega en el filósofo, que tendrá que poseerlo, conquistarlo y servirse de él para subyugar o educar. Platón nos narrará en forma dialogada esta apropiación cuando imagine la acción dramática del alma enamorada en el *Fedro*. Pero aquí, en *El banquete*, algunos años antes, embriagado por la creación de la Academia en el año 387, está encantado de volver a coger la antorcha del goce fálico de la diosa madre para adjudicarse sus beneficios en concepto de su enseñanza. Diotima exhibe sin complacencia dramática su goce potencialmente procreador por el hecho mismo de asegurar la armonía y la supervivencia, y por tanto la inmortalidad, del *socius*. Además de los atributos de la comadrona de los que se apropia en el *Teeteto*, Sócrates tomará aquí a su cargo esta su-

blimidad garantizada en última instancia por una mujer, último pilar de la estabilidad social. Pero a ello va a añadir otra lógica, perversa, derrochadora, dominadora y victimaria, que desea sin generar: la del placer polimorfo del macho. Eros maníaco y Eros sublime, Alcibiades-Fedro de un lado y Diotima del otro; el inmaduro emplumado y la matrona sabia, destacada, que goza con la visión del Otro... Sócrates y Platón harán de ello la síntesis sobre la que reposa el amor en Occidente... Señalemos solamente que la visión inspirada, gozosa, de una belleza sublime, de una idealidad poderosa, ausente pero accesible a fuerza de procreación digna, viene de una mujer. ¿Es el filósofo enamorado discípulo de una hija visionaria? La idealista es la hija de un padre deslumbrante, invisible. Todos los demás son perversos, a menos que la sigan... Nuestros amores, en las intersecciones.

#### UNA SOLA LIBIDO: EL MACHO

¿Será Eros lo propio del hombre, del macho? Eso es al menos lo que piensa Freud cuando precisa que no hay más que una «sola libido, la masculina»<sup>5</sup>.

Hecha de rechazos y apropiaciones, de dominio y de esclavitud camorrista y absorbente, la libido alcanza su capacidad de idealización des-

<sup>5</sup> «La libido es regularmente de naturaleza masculina, aparezca en el hombre o en la mujer e independientemente de su objeto, sea éste el hombre o la mujer», escribe Freud ya en 1905 en *Trois essais de psychanalyse*, París, Gallimard, 1949, p. 148 [«Tres ensayos para una teoría sexual», en *Obras completas*, II, p. 1223], y añade, en una nota de 1915: «La actividad y sus manifestaciones secundarias, tales como el mayor desarrollo muscular, la agresividad y la mayor intensidad de la libido, aparecen, por lo general, enlazadas a masculinidad biológica, pero no como atributos obligados de la misma» (*ibid.*, p. 218; G.W., t. V, p. 219 [*ibid.*, p. 1223]). Esta misma afirmación es recogida en la conferencia «La feminidad» en 1932: «No hay más que una libido que es puesta al servicio tanto de la función masculina como de la femenina. Y no podemos atribuirle un sexo; si abandonándonos a la equiparación convencional de actividad y masculinidad, la queremos llamar masculina, no debemos olvidar que representa también tendencias de fines pasivos. Y lo que nunca estará justificado será hablar de una «libido femenina». Experimentamos la impresión de que la libido ha sido objeto de una mayor coerción cuando aparece puesta al servicio de la función femenina, y también la de que en este caso —teleológicamente hablando— la naturaleza tiene menos cuidadosamente en cuenta sus exigencias que en el caso de la masculinidad. Y esto —teológicamente pensando— puede tener su razón en que la consecución del fin biológico ha sido confiada a la agresión del hombre y hecha independiente, en cierto modo, del consentimiento de la mujer» (*Nowvelles conférences sur la psychanalyse*, París, Gallimard, 1936, p. 180; G.W., t. XV, p. 131 [«Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis», en *Obras completas*, III, p. 3176]).

plazando esta dinámica pulsional hacia otro objeto, diferente del cuerpo sexuado cuyo espejismo sigue constituido para el hombre, cualquiera que sea su carrera de conquista de mujeres, por la atracción del pene tumescente-destumesciente. Este otro objeto es el objeto del saber, caído del cielo del dominio de que se aureola, para el niño pequeño, la energía o la sabiduría materna. El poder fálico, en el sentido de un poder simbólico que evita las trampas de la actuación peneana, comenzaría, en suma, por una apropiación del poder arcaico materno. El hombre, que despiaza sus deseos al campo del saber [*sa-voir*], aplica, en definitiva, las fórmulas de una Diotima que le salva del desencadenamiento mortal de su pasión erótica y le propone la visión entusiástica de un objeto inmortal e inmutable. Calco de la madre ideal, este objeto del saber [*sa-voir*] ideal permite al hombre construir su Yo ideal. Apoyado en Diótimas tan sólidas como autoritarias, el Yo ideal del hombre resiste firmemente las connotaciones devastadoras que las pasiones sexuales, homosexuales, inducen en los contrarios. Alejándose del Eros homosexual, generalmente por medio de una compañera heterosexual que abre la vía a la desexualización de la libido masculina, el hombre consigue la reconciliación con su Yo ideal, así como el ideal a secas. Sigue en pie, sin embargo, la dinámica erótica convertida en «alma»: alma del grupo, de la banda, «efecto de banda»<sup>6</sup>. Esta erótica homosexual trae consigo la pulsión de muerte, y sirve de contrapeso a la muerte. ¿Acaso el hombre no lleva a cabo la búsqueda sublime de la inmortalidad mediante un andamiaje de ideales para conjurar la muerte que lo estrangula, placer y destrucción, erección y caída, en el propio erotismo? Freud, lector aparentemente asiduo de *El banquete* (como lo demuestran las trece referencias a Platón en sus escritos), identifica el Eros platónico con su propia noción de libido<sup>7</sup>. Y evoca con detalle el mito narrado por Aristófanes sobre los andróginos<sup>8</sup> para apoyar sus postulados relativos a la pulsión de muerte<sup>9</sup>. Por encima de la especulación propia del invidio Freud, este razonamiento se impo-

<sup>6</sup> Cf. Michèle Montrelay, «L'appareillage», en *Confrontation*, otoño de 1981, pp. 33-44.

<sup>7</sup> «... Con esta concepción "amplificada" del amor, no ha creado el psicoanálisis nada nuevo. El Eros de Platón presenta, por lo que respecta a sus orígenes, a sus manifestaciones y a su relación con el amor sexual, una perfecta analogía con la energía amorosa; esto es, con la libido del psicoanálisis...», «Psychologie collective et analyse du moi», en *Essais de psychanalyse*, Payot, p. 110; G.W., t. XIII, p. 99 [«Psicología de las masas y análisis del "yo"», en *Obras completas*, III, p. 2577].

<sup>8</sup> «Au-delà du principe de plaisir», *ibid.*, p. 73; G.W., t. XIII, p. 62 [«Más allá del principio de placer», en *Obras completas*, III, pp. 2537-38].

<sup>9</sup> «El sexo» no sería, pues, muy antiguo, y los instintos, extraordinariamente violentos, que impulsan a la unión sexual repitieron al hacerlo algo que había sucedido una vez casualmente, y que desde entonces quedó fijado como ventajoso», «Au-delà...», *ibid.*, pp. 71-72; G.W., t. XIII, p. 61 [*ibid.*, p. 2537].

ne por el descubrimiento de la ambigüedad originaria de la libido masculina: mortal y procreadora, destructora e idealizadora, por un lado «Fedro» y por otro «Diotima», Eros maníaco y Eros sublime. Sócrates tiene la ventaja de reunir, mostrándolos de manera paroxística, estos dos aspectos de la sexualidad masculina. ¿Se habría impuesto su saber metafísico con la fuerza con la que sabemos que lo hizo, si no desvelara el reverso erótico homosexual en el que se apoya, pero también su lucha a muerte contra la muerte? Umbilicado a la muerte en el impulso agresivo hacia el objeto deseado, conjurando la muerte a través de la fecundidad simbólica que crea objetos de sabiduría, el hombre soslaya lo femenino, que es su abismo y su noche. El amor respetuoso y respetable por un objeto (materno) idealizado evita las delicias y las angustias del sadomasoquismo: lo divino es en definitiva una diosa, sacerdotisa del poder arcaico, que permite no tanto reprimir como separar el deseo maníaco de su pulimento, de su educación dialéctica y académica al servicio de la ciudad <sup>10</sup>.

## MUERTE DE RISA

La risa es sin duda la *síntesis* —síntesis en pedazos, rota, absurda— de esas dos orillas de la experiencia erótica masculina. La ironía de Sócrates y, más aún, el remolino de discursos que se contradicen y se anulan a lo largo del banquete, así como la descripción ridícula, vejatoria, y sin embargo radicalmente cómica que Alcibiades hace del maestro en el preciso instante en que una panda de juerguistas invade la escena con nobles pretensiones, expresan claramente el hecho insoslayable de que uno sólo se ríe del Falo. Con la condición de estar seguro de tenerlo, para aceptar provisionalmente deshacerse de él. El reverso de esta sideración del po-

<sup>10</sup> Se ha señalado ya el anacronismo del término «homosexualidad» aplicado al mundo griego. La noción es reciente, tributaria de la psiquiatría del siglo XIX, mientras que el erotismo antiguo diferenciaba las posturas pasivas o activas más que las «identidades sexuales» femenina o masculina. Sin embargo, la primacía de la procreación continúa siendo el criterio moral esencial, en la Antigüedad y todavía más en el cristianismo, para condenar la pasividad y con ella la sodomía. De hecho, lo que tratamos de hacer comprender aquí, releendo el erotismo platónico según Freud, no es una asignación del amor a tal o cual órgano o posición (óptica que sin embargo sigue presente en un Freud preocupado por relacionar tal placer de órganos a tal fijación de la historia del sujeto). Llamamos «homosexual» a este odio-enamoramiento, forzosamente sadomasoquista, en el que la identificación amorosa de los protagonistas se desarrolla a la sombra de la imagen fálica ideal. La psique es el terreno de esta erótica que haríamos bien en llamar «almosexual» (cf. *infra*). Lacan escribía: *almo*.

der, que puede ser más o menos amarga, es la melancolía tan querida por los poetas.

Al proyectar la vida en la muerte, al no dejar ningún espacio entre ellas, la melancolía es una *preocupación* permanente en el plano moral, una *impotencia* dolorosa en el plano sexual. Hundimiento del *entusiasmo*, reino del abismo donde se puede leer la influencia insuperable de una madre asfixiante, la melancolía vacía de contenido el saber, destruye la erección. La reversibilidad perversa (*voyeur*/exhibicionista, sádico/masquista) desemboca entonces en una suma no disyuntiva que anula las dos actitudes (la activa y la pasiva) en la tristeza de la inacción y la desesperación. Sin duda, la personalidad melancólica se hunde incluso antes de que se plantee por haber colocado el listón demasiado alto, por imponer exigencias superyoicas obsesivas. Este espectro de la melancolía que recorre el arco tensado del goce fálico como un reverso a su máxima tensión, ha podido hallar refugio en la experiencia literaria de Nerval a Thomas Mann, para allí saciarse o curarse. La actitud desengañada del espíritu noble es, sin duda, una forma atenuada de este mal que desmitifica sabiduría, belleza e incluso Eros. Incapaz de mantener por mucho tiempo una forma o un objeto de deseo, la melancolía los destruye tan pronto como aparecen, y se disuelve en esa embriaguez sin composición. Thomas Mann, en *Muerte en Venecia*, ha celebrado esta melancolía estética en el corazón de la pasión homosexual vergonzosa y desengañada, mencionando el *Fedón* reinterpretado a la sombría luz de una opulencia enmohecida. «Así, por ejemplo, renegamos del conocimiento liberador, pues el conocimiento, Fedón, carece de severidad y disciplina; es sabio, comprensivo, perdona: no tiene forma ni decoro posibles; simpatiza con el abismo; es ya el mismo abismo.» Aceptando, en consecuencia, consagrarse sólo al estilo, el artista, Gustav Aschenbach, se ve, no obstante, de nuevo amenazado: «Pero inocencia y forma, Fedón, conducen a la embriaguez y al deseo, dirigen quizá al espíritu noble hacia el espantoso delito del sentimiento que condena como infame su propia severidad estética; lo llevan al abismo; ellos también lo llevan al abismo»<sup>11</sup>.

## EL ALMOSEXUAL

Gozar de las angustias de este abismo en el dolor moral de la decadencia tan deseada como condenada, o en el dolor físico que mortifica la propia

<sup>11</sup> *La mort à Venise*, Paris, Fayard, 1971, p. 127 [*La muerte en Venecia*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 137-38].

carne, puede convertirse entonces en uno de esos excesos previsibles del «tiro alado» platónico. El dolor cristiano tiene, en gran medida, su raíz en esta propensión del alma homosexual —del *almosexual*— a sufrir el martirio para mantener la fantasía de que existe un poder, así como su reverso masoquista de pasivación, de «feminización» completa. El masoquismo, del que se nos dice que es esencial y originariamente femenino, es una sumisión al Falo que el almosexual conoce bien y que puede asumir hasta la muerte para convertirse en esa «verdadera» mujer —pasi-va, castrada, no fálica— que no fue su madre. Mishima, creyéndose San Sebastián, y Pasolini, dejándose matar por un chulo en una playa italiana, llevan a su extremo el momento esclavista del erotismo masculino asociado a la veneración mortífera del Falo. Y todo el que tiene un alma —hombre o mujer— se refleja en ella como si se tratara de ellos mismos. La mortificación llega, de hecho, cuando la sublimación artística —liberador exutorio frente al peso insostenible del ideal— revela ser de escasa ventaja ante las delicias mórbidas del cuerpo completamente transformado en pene asesinado. El hecho de que las condiciones sociales (persecuciones, coacciones ideológicas y financieras de todo tipo, etc.) y las fuerzas más o menos grandes del enigmático talento sean aquí factores esenciales que ponen obstáculos al desencadenamiento mórbido de la pulsión, o que, al contrario, lo precipitan, no debería ocultar un dato fundamental: Eros es de naturaleza maniaca. Y su pasión por el poder, aunque sea idealizado, su goce con el Falo, posee un reverso: la depresión, el deleite destructor que disfruta con disolver el Yo y hasta el propio ser vivo. Más arcaico probablemente que el goce sexual, este placer con un fuerte componente mórbido está anclado, según el mito biológico de Freud, en la prehistoria de la materia que se perpetúa escindiéndose antes de haber adquirido el órgano con función erótica procreadora. Cualquiera que sea la verdad biológica, la fantasía, por su parte, hunde las raíces de esta propensión de la almosexualidad a lo mórbido (pero también cualquier depresión) en las inmediaciones del agujero (el «abismo», dice Gustav Aschenbach) que es el sexo materno adorado y odiado...

Así, desplegado sobre una gama que va del sexo al cielo, del caballo al pájaro, Eros demoníaco es otro medio fundamental —el otro modo— de cultura y de apaciguamiento para el hombre y la sociedad. Otro con relación a la purificación mística que enfrentaba al hombre con la abyección materna: con una madre menos soberana que deseable tanto como amenazadora, primera atracción de las tendencias centrípetas y autonomistas del futuro hablante<sup>12</sup>. El hombre de la abominación, el hombre de la *cátarsis*, se enfrentaba en el miedo y la vergüenza con un preobjeto

<sup>12</sup> Cf. nuestro *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, París, Du Seuil, 1980.

fascinante y repulsivo. Para apartarse, trazaba sobre su propio cuerpo y en el lenguaje, que era el verdadero territorio de su hábitat, fronteras, prohibiciones, tabúes. Por el contrario, el hombre erótico, maníaco o idealista, no toca a la madre. La prohibición le ha sido impuesta de una vez por todas: el lenguaje y la ley están ya ahí. Ahora le queda *acatarlos*, cumpliendo así el deseo de una madre soberana, intocable; o *transgredirlos*, manteniéndose fiel a la influencia de aquélla, en la atopía de la posesión erótica homosexual. Esta última, aunque marginada por el ideal educativo metafísico, trabajará, sin embargo, en turno de noche, vergonzosa y gozosa, tanto los cuerpos como el lenguaje del educador filósofo. Fuente de placer y fuente de retórica. Nunca observaremos suficientemente el exquisito movimiento con el que el retórico viola subrepticamente el lenguaje, menos para imponerle un estilo inaudito, escandaloso, vil —como lo habría hecho el poeta o prosista estilista que osa también tocar a la madre— que para insertar ese desorden sutil en la comunicación más respetuosamente dócil, prudente, armoniosa. Enamorado de la lengua, el retórico es un maníaco del detalle, un fetichista de las bellas formas ya hechas, y las bebe en las fuentes de su allosexualidad sólo así desvelada para tejer su corona a una Diotima real o imaginaria. Prototipo de la Dama de los trovadores, esta suprema destinataria de un Eros transmutado en creación verbal apologética no tiene de mujer más que la capacidad represora de la madre fálica. Aquella que no goza más que cuando es llenada por su propio padre: lo divino.

El hecho de que la libido, Eros, sea masculina, no impide en absoluto que una mujer coloque en ella sus amores. Por identificación más o menos dolorosa con el hombre. Con más sinsabores en la vertiente maníaca sadomasoquista, con más dificultades también para mantener la fe en la visión de una sabiduría suprema caída de los ojos de una madre idealizada. Tendrá tendencia a reemplazar a la madre ideal por un padre inspirador de superyó, y este cambio le supondrá menos visiones jubilosas, pero más esfuerzos sobrecargados y disciplinados por la ascensión al saber [*sa-voir*].

## Y EL OTRO SEXO EN SÍ

Si, por el contrario, hubiera una libido femenina, ¿sería imaginable una erótica de lo femenino?

En la medida que tiene un alma enamorada, una mujer es llevada a la misma dialéctica de enfrentamiento al Falo, con todo el cortejo de imágenes, ideales y pruebas de dominación-sumisión que supone. Si quisie-

ra escapar, encontraría, a través del espejismo de la androginia o en el amor por otra mujer, la dinámica del *Fedro*. Poco importa el órgano, la confrontación con el poder sigue ahí. Sin embargo, el paraíso andrógino y, de otra forma, los amores lesbianos comportan la deliciosa playa de una libido neutralizada, tamizada, desprovista del filo erótico de la sexualidad masculina. Roces, caricias, imágenes apenas distintas que se hunden la una en la otra, borrándose o velándose sin estrépito en la dulzura de una disolución, licuefacción, fusión... Esto evoca el diálogo amoroso de la madre encinta con el fruto, apenas distinto de ella, que lleva en su vientre. O el roce de las pieles suaves, irisadas, no de deseo, sino de esa apertura-cierre, eclosión-marchitamiento, hueco que apenas formado se funde rápidamente en un mismo calor, que dormita o se despierta en el abrazo del bebé y la madre que lo alimenta. Piel, boca, abertura de los labios vacía, excitada o llena, envuelven estos efluvios, filtran su tensión y, fuera de toda penetración agresiva, flotan, acunan, drogan. Distensión de la conciencia, sueño despierto, lengua ni dialéctica ni retórica, sino paz o eclipse: nirvana, embriaguez y silencio.

Cuando este paraíso no es un accesorio del erotismo fálico, su paréntesis y su reposo, y aspira a erigirse en absoluto de una relación entre dos, estalla la no-relación que es. A continuación se abren dos vías. O bien, reanudan, más salvajes aún, la manía erótica con los estragos del juego «amo-esclavo». O bien, y a menudo en consecuencia, la muerte explota en la paz que se creía haber absorbido. Muerte por trituración en ese vientre antes tan protector, cariñoso y neutralizador. Muerte de no ser mas que «uno» (*on*): identidad perdida, disolución letal de la psicosis, angustia de las fronteras perdidas, llamada suicida del fondo.

Insolubles, dramáticos hasta el mismo momento de la extinción del drama, nuestros amores no nos dejan más que la solución calificada de perversa: pasar de lo abyecto a lo sublime, probar toda la gama de penas y delicias, garantía suprema contra el aburrimiento...

## UNA SANTA LOCURA: ELLA Y EL

Y ni siquiera sabe el hombre si es objeto de amor o de odio; todo está encubierto ante él.

(Ecd., 9, 1)

### IRREPRESENTABLE LEY

Ya sea pasional, e incluso vil, como el lazo entre el hombre y la mujer, o sagrado como el lazo entre el hombre y Dios y viceversa, el *amor* bíblico es denominado la mayoría de las veces por la raíz *ahav*, 'aceptar', 'adoptar', 'reconocer' (y tal vez permutado con 'rechazar', 'desaprobar', 'repudiar', por *odio*). Sobre el eje de la absorción y del rechazo, el amor asimila, domestica, ampara, comportando así una connotación maternal, incluso uterina; pero también une, reconoce, legaliza, con connotación paternal. Así, *riham*, de *rehem*, 'útero', indica el sentimiento familiar; *hafez*, significa 'placer de', 'placer por'; *razah*, 'sentirse bien con', 'aceptar'; más intelectuales serían los términos *hashak*, que expresa la 'adhesión' personal; *hanan*, que sugiere un 'favor concreto' más que un afecto; y finalmente *hased*, que significa 'lealtad', pero también 'amor verdadero', 'alianza' (Gén., 20, 13; 47,39).

Los primeros textos de la Biblia no hacen más que dos menciones, muy elípticas, al amor de Dios por el Hombre:

«Consoló David a Betsabé, su mujer; y entrando a ella, durmió con ella, y ella le dio un hijo, a quien llamó Salomón, al que amó Yavé, que envió a Natán, profeta, el cual le dio el nombre de Jedidia por causa de Yavé» (II Sam., 12, 24). Así pues, es *por medio* (*avur*) de Natán como Yavé hace saber a David que ama al niño: Dios no habla de amor personalmente, se expresa aquí por un intermediario; entonces se le da un segundo nombre a este hijo del amor ilegítimo, para indicar que es reconocido por Dios, pero este nombre de Jedidia no aparecerá más en el texto.

«Bendito Yavé, tu Dios, que te ha hecho la gracia...», declara la reina de Saba constatando que Yavé ama a Israel (I Reg., 10, 9). Hay que destacar que es una extranjera la que habla, y que lo hace indirectamente, por medio de enigmas.

El amor inmediato de Dios por su pueblo, amor que no exige ni mérito ni justificación, sino que es de preferencia y de elección, constituye, de entrada, al amado (que es también un amante) como sujeto en el sentido más estricto del término. Tiene la característica de ser irrepresenta-

ble: es por medio de Natán, pero sin palabras, como se hace saber que Salomón, hijo de David, es amado; el nombre del niño, Jedidia, no será repetido: parece inscribirse aquí como para aplacar y realzar el deseo y el crimen en los que se basa la concepción de Salomón; la reina de Saba habla por medio de enigmas... Este amor irrepresentable, por el hecho de ser debido a un dios legislador, no es menos accesible a alguien que, como David, profiere un discurso amoroso que no es más que gesto y voz: sonido, grito, música que flota sobre la represión originaria, hechizo del narcisismo primario. La *chora* de Platón en el *Timeo* es quizá más adecuada para evocar una significación como ésta, anterior al signo.

Este tema del amor divino será ampliamente desarrollado por el *Deuteronomio* (4, 37; 7, 8 y 13; 10, 15 y 18; 23, 6). En las puertas del exilio, Ezequiel repite el enunciado del amor de Dios por su pueblo (Ez., 34, 10-16): «... Heme aquí... Yo mismo iré a buscar a mis ovejas y las reuniré...» Asimismo Jeremías (2, 2-3): «Me acuerdo de tu fidelidad al tiempo de tu adolescencia; de tu amor hacia mí cuando te desposé conmigo... Era entonces Israel lo santo de Yavé...»

Pero es como una *ley de amor*, como un deber del fiel hacia su Dios y su hermano, como se enuncia la versión más conocida del amor bíblico. «Amarás a Yavé, tu Dios, con todo tu corazón, con toda tu alma, con todo tu poder» (*Deut.*, 6, 5), y «Amarás a tu prójimo como a ti mismo» (*Lev.*, 19, 18). Sin embargo, este amor-ley hace a menudo olvidar la dinámica compleja del amor bíblico que el Cantar de los Cantares recoge, pone de manifiesto y amplía.

## HISTORIA, MEMORIA, FALO

Las opiniones sobre la fecha eventual de la redacción del Cantar de los Cantares difieren. Para algunos, el texto, que hace numerosas referencias a Salomón (3, 7, 9, 11; 8, 11, 12), habría sido compuesto por el propio Salomón, hijo de David. La fecha más antigua ha sido fijada hacia el 915-913 antes de nuestra era. Esta opinión prevalece entre los críticos judíos y cristianos del siglo XIX<sup>1</sup>. Otros consideran que el texto es más reciente, pero que contiene alusiones a épocas arcaicas<sup>2</sup>. Los autores que

<sup>1</sup> Entre los autores modernos que la comparten a partir de otros datos, señalemos M. H. Segal, «The Song of Songs», en *Vetus Testamentus*, XII, pp. 470-90, que ve en él los rasgos específicos de la época de Salomón: la santidad y la lujuria; G. Gerleman, «Die Bildsprache des Hohenliedes und die altägyptische Kunst», en *Annual of the Swedish Theological Institute*, I, pp. 24-30, que observa una relación con el arte gráfico egipcio, etcétera.

<sup>2</sup> Cf. H. Graetz, *Schir Ha-Schirim oder das Salomonische Hohelied*, 1871.

se basan en análisis lingüísticos estiman generalmente <sup>3</sup> que el texto sólo puede fecharse alrededor del siglo III antes de Cristo. Entre los eruditos modernos, Chaim Rabin vuelve a la hipótesis del origen salomónico del texto, basándose, sobre todo, en la influencia religiosa india (testificada, según algunos, arqueológicamente) sobre la civilización hebraica hasta el segundo milenio antes de nuestra era. Esta influencia india se manifestaría en el texto del Cantar en el hecho de que el sujeto principal de la enunciación es la mujer, en que se celebra a menudo la renovación de la naturaleza y, para terminar, en que la nota dominante del sentimiento amoroso, más allá de una cierta agresividad del macho, es la languidez de la amante, coloración particularmente familiar, según el autor, en la poesía tamil <sup>4</sup>. El autor supone que el texto podría haber sido escrito por alguien que hubiera viajado por Arabia del Sur hasta la India en la edad dorada del comercio judío con Oriente, que corresponde tanto a la época de Salomón como a la de la poesía tamil. Señalemos que Adam Clarke <sup>5</sup> había establecido ya paralelismos entre el Cantar y el texto de la *Gītā-Govinda*. Estas interpretaciones constatan similitudes entre una divinidad india (Krishna, por ejemplo), a la vez sensual y mística, y la amante del Cantar; pero olvidan señalar que la enunciación del Cantar está muy específicamente individualizada, asumida por sujetos autónomos y libres que, como tales, aparecen por primera vez en la literatura amorosa mundial.

Las primeras interpretaciones judías, como más tarde las cristianas, son alegóricas. Los rabinos ven en el amor del Cantar la relación entre Yavé y el pueblo elegido. Es la interpretación del *Midrash*, así como la de los comentaristas medievales, Saadia, Rashi, Ibn Ezra. Sobre la base de los datos lingüísticos, algunos piensan que el *tárgum* del Cantar data del siglo V de nuestra era, hasta el siglo IX como más tarde <sup>6</sup>. Se encuentra en el *tárgum* la célebre constatación del gran erudito Saadia (892-942), según el cual el Cantar es un cofre cuyas llaves se han perdido. La interpretación cristiana, más tarde, verá en él la aspiración de la Iglesia hacia Dios, cuando no el presentimiento del amor de la Virgen,

<sup>3</sup> Como H. L. Ginsberg, «Introduction to the Song of Songs», en *Jewish Publication Society Version*, 1969, pp. 3-4, y «Northwest semitic languages», en *The world history of the Jewish people*, II, compuesto por H. Mazar, 1970, pp. 102-24.

<sup>4</sup> «The Song of Songs and tamil poetry», en *Studies in Religion/Sciences Religieuses*, 3, 1973, pp. 205-19.

<sup>5</sup> «The holy Bible, containing the Old and the New Testament, with commentary and critical notes», *Job to Solomon's song*, III, 1885.

<sup>6</sup> R. Loewe, «Apologetic motifs in the Targum to the Song of Songs», en *Biblical motifs: origins and transformations*, III, compuesto por A. Altmann, Brandeis University, 1966, pp. 159-96.

o el amor mutuo de Cristo y la Iglesia. Para algunos moralistas las proposiciones hechas por una mujer, y pastora por añadidura, a un soberano resultarán chocantes, por lo que encontrarán esta psicología inverosímil o no occidental. Bossuet, en 1693, destaca la correspondencia entre la semana nupcial judía y la división del Cantar: partirá de aquí una teoría sobre el Cantar como transposición de los cantos nupciales, que comprenderá el estudio de Renan y también otros trabajos más etnológicos comparando el Cantar con las costumbres nupciales sirias. Se han podido establecer relaciones entre el Cantar y los cultos paganos de fertilidad celebrados en Mesopotamia. Se ha podido ver en él un culto al dios Tammuz-Adonis más que al dios de Israel <sup>7</sup>.

El misticismo judío, bien conocido hoy gracias a los trabajos de G. Scholem <sup>8</sup>, interpreta el Cantar a la luz de lo que R. Patai ha podido llamar *the Hebrew goddess*. Similares exégesis parten de la demostración de que, en un origen, Yavé era representado con una compañera femenina. Más tarde, cuando quedó prohibido representar a Dios, la mujer fue reducida a la posición de guardiana, representada por dos querubines hembras. Después de la destrucción del primer templo, se impone la idea de que sólo Dios posee los dos aspectos, macho y hembra, y en lo sucesivo los querubines no significan más que atributos divinos. Para el Talmud, el querubín macho representa a Dios, y el querubín hembra al pueblo de Israel. La Cábala desarrolla finalmente la teoría mística de los *sefirot*, y considera al Rey y la Maronita como dos entidades divinas <sup>9</sup>.

Notemos finalmente que el «feminismo», como en filiación con una cierta tradición hinduista en los estudios del Cantar, descifra en él un ejemplo de apoyo para su interpretación «despaternalizante» del judaísmo <sup>10</sup>.

El hecho de que el amor sea presentado en el Cantar como el antidoto poderoso contra la muerte ha llevado a algunos investigadores a buscar relaciones entre su texto y las celebraciones orgiásticas de los cultos funerarios babilónicos y griegos, como los muestran, entre otros, los textos ugaríticos. La presencia obsesiva de la mirra y las especias normalmente utilizadas en los banquetes mortuorios y orgiásticos es invocada como pieza de convicción, así como ciertos datos lingüísticos. Recorde-

<sup>7</sup> T. D. Meek, «The Song of Songs: introduction and exegesis», en *Interpreter's Bible*, comp. por G. A. Buttrick et al. (12 vols.), 1952-57; vol. V, 1956, pp. 48-148.

<sup>8</sup> Cf. *Les grands courants du mysticisme juif*, Paris, Payot, 1960, así como *Jewish gnosticism, Merkabah and talmudic tradition*, Nueva York, 1960.

<sup>9</sup> Cf. R. Patai, *Man and temple in ancient Jewish myth and ritual*, 2.ª ed. 1967.

<sup>10</sup> Phyllis Trible, «Depatriarchalizing in biblical interpretation», en *Journal of the American Academy of Religion*, 41, 1973, pp. 30-48.

mos que el griego *herma* y el ugarítico y hebreo *yād*, 'mano', son utilizados para designar el falo y la estela mortuoria. Asimismo, en hebreo, «memoria» y «falo» parecen unidos a la misma raíz, \**dkr*, \**zkr*<sup>11</sup>. ¿Cómo no prestar atención a estas interpretaciones cuando se lee en el Cantar que «es tan fuerte el amor como la muerte»?

## METÁFORA DE LAS METÁFORAS

El término *Sir hassirim*, 'Cantar de los Cantares', es un superlativo que, de entrada, exceptúa el encantamiento amoroso de cualquier otro discurso, canto, sagrado. Este título no desvela, sin embargo, la fuerza alegórica del encantamiento dramático que contiene. Esto lo hará el libro de las Lamentaciones, que lleva en hebreo el nombre de la primera palabra del texto: «como», *ēykāh* («¡Cómo se sienta en soledad la ciudad populosa! Es como viuda»). Sin embargo el adverbio de comparación, eje de las alegorías, de los símbolos, del sentido figurado, conviene igual, si no más, al canto de amor que a la endecha. A menos que, reunidos en los *Cinco rollos*, y apenas separados por la historia de Rut la moabita, que asegura quizá más bien la continuidad feliz, amor y lamentación no sean invocaciones surgidas del mismo fondo de incompleción, de desfallecimiento, de llamamiento al sentido. ¿El amor como lamento que no se confiesa? ¿El lamento como amor que se ignora?

La dramaturgia y la lírica griega, por una parte, y los cultos mesopotámicos de fertilidad, por otra, irrigan sin duda este canto de acentos a menudo paganos, que, sin embargo, encuentra su lugar natural en la Biblia. Los rabinos lo comprendieron hacia el año 100, en Yabneh, cuando terminaron por aceptar, no sin reservas, el diálogo amoroso en el mismo seno de las Sagradas Escrituras. «En un principio, los Proverbios, el Cantar de los Cantares y el Eclesiastés fueron suprimidos; al ser considerados como simples parábolas que no formaban parte de las Sagradas Escrituras, [las autoridades religiosas] se levantaron para suprimirlas; [y fue así] hasta la llegada de los hombres de Ezequías, que los interpretaron»<sup>12</sup>. El rabino Akiba, por su parte, defendió con fervor, y sin duda con ironía, el derecho de ciudadanía del texto contestado: «¡Dios

<sup>11</sup> Cf. Marvin H. Pope, *Song of Songs. A new translation with introduction and commentary*, Doubleday, Garden City, Nueva York, 1977, pp. 226 ss. El lector se remitirá a esta obra para una bibliografía extensa sobre el Cantar. Para el texto francés, véase el Cantar de los Cantares seguido de los Salmos traducido por A. Chouraqui (París, PUF, 1970), así como la edición de La Pléiade que citamos más adelante.

<sup>12</sup> *The Fathers according to rabbi Nathan*, cap. I, New Haven, 1955, p. 5.

nos guarde! Nunca nadie en Israel ha discutido el carácter sagrado del Cantar de los Cantares; pues el mundo entero no es digno del día en que el Cantar de los Cantares fue dado a Israel. Si todas las escrituras son sagradas, el Cantar de los Cantares es más sagrado que las demás»<sup>13</sup>.

Antes de pasar a la interpretación rabínica alegórica que justificó la inserción del Cantar en la Biblia, insistamos en algunos aspectos retóricos del texto en sí.

### EXISTE: CORRE

El himno amoroso declara, de entrada, su objeto y su destinatario: el rey Salomón, a la vez autor y amado, y también a quien se dirige el texto. «Cantar de los Cantares, de Salomón. / ¡Bésemme con besos de su boca!... / Son tus amores más suaves que el vino, / son tus ungüentos suaves al sentido. / Es tu nombre un ungüento derramado; / por eso te aman las doncellas.»

Triplemente regio: soberano, poeta, amante, el destinatario de la pasión amorosa está ahí, planteado ya al comienzo del juego sin la menor duda. Existe y ama, pues es de él de quien vienen las —¿sus?— palabras de amor. El amado también manifestará su presencia por medio de tomas de palabra personales y absolutamente similares a las de la Sulamita, la amante, retomando sus términos y sus giros para devolvérselos. Es cierto que esta presencia del amado es fugaz, que no es, en definitiva, más que una espera, y que al final (digamos desplazado) del canto, la amante llega a desposar este ir de aquí para allá del amado, esta fuga perpetua, sugiriéndosela («Corre, amado mío, / corre como la gacela...»), como si no fuera ya en sí mismo, y desde el principio del texto, una carrera incesante... Sin embargo, y a través, incluso, de esta fuga asumida por los dos protagonistas —no enamorados fusionales, sino enamorados de la ausencia del otro— no hay ninguna incertidumbre sobre la *existencia* del que es amado y ama. «¡Bésemme con besos de su boca!»

Lo inasequible del amado se manifiesta finalmente por la presencia del pastor. Ciertos versículos resultan un tanto ambiguos: ¿quién es el amante, un rey o un pastor? Renan cree percibir la existencia del pastor amado por la joven, que, precisa, el versículo 7 del primer capítulo ya nos había dejado entrever, «y que resulta [...] ahora [cap. 5] de una certeza absoluta». Sin embargo, la evidencia no aparece explícitamente, y el

<sup>13</sup> Cf. G. Scholem, *Jewish gnosticism, Merkabah and talmudic tradition*, Nueva York, 1960, pp. 118 ss.

alegorismo generalizado del texto permite, en efecto, toda clase de conjeturas, salvo quizá precisamente la del pastor, en el capítulo 5. «Este es», prosigue Renan, «un punto capital y clave del poema. Si ha habido tanta desorientación sobre el plan de la obra, es porque no se ha destacado suficientemente la distinción capital hecha en este lugar, distinción de la que resulta que Salomón no es el objeto amado, más aún, que su ausencia es la condición necesaria para gozar del objeto amado»<sup>14</sup>. Esta lectura tiene quizá la ventaja de poner de relieve la tensión bíblica entre un amado presente (encarnado), que sería el pastor, y otro irrepresentable, poseedor de la autoridad y de la prohibición, irremediabilmente fuera del alcance aunque esté condicionando la existencia del amante, que es Dios (aquí, Salomón). Sin embargo, racionalizar de este modo estos dos aspectos de la divinidad, disociarlos de una forma tan tajante como quiere Renan, crea problemas. En efecto, este desglose puede resultar extraño, tanto al texto alegórico del Cantar —que está construido a base de enredar las pistas para favorecer así las lecturas connotativas, las interpretaciones individuales y colectivas—, como al propio espíritu bíblico. Este, manteniendo siempre a Dios invisible, no cesa de hacerle insistir en todos los aspectos rituales, y también cotidianos, de la vida, sin establecer un paralelo ni una competencia entre su autoridad, y una realidad corporal deseable (como lo sería el pastor para la pastora). La lectura de Renan es quizá laica, demasiado laica, porque es en definitiva humanista, demasiado humanista, insensible a la tensión absoluta del amor por el Otro. El hecho de que la autoridad suprema, real o divina, pueda ser amada en cuanto cuerpo, aunque permanezca esencialmente inaccesible; que la intensidad del amor esté precisamente en esta combinación de goce recibido y prohibido, de separación fundamental que, sin embargo, une: esto es lo que nos va a señalar el amor que proviene de la Biblia y, muy particularmente, la modalidad más tardía que canta el Cantar.

En efecto, desde que comienza la evocación de la experiencia amorosa, estamos en ese universo del sentido inexpressable que es el universo de las *alegorías*. «Son tus amores más suaves que el vino, / son tus ungüentos suaves al sentido. / Es tu nombre un ungüento derramado; / por eso te aman las doncellas.» El «nombre», evocado casi de entrada, lleva a la embriaguez: la precisión y la unicidad de ese nombre desencadena al parecer una ebullición del sentido, un flujo de significaciones y sensaciones comparable al que producen las caricias, los perfumes y los aceites. Lo sensitivo y lo significativo, el cuerpo y el nombre son, así, no sólo situados en el mismo rango, sino fundidos en la misma lógica de in-

<sup>14</sup> Renan, *Le Cantique des Cantiques*, París, Calmann-Lévy, 1860.

finitización inexpressable, de polivalencias semánticas agitadas por el estado amoroso, hogar de lo imaginario, fuente de la alegoría.

## LA FIGURA ES AMOROSA

Como en la poesía griega, como en Teócrito o en Virgilio, el amor bíblico del Cantar se expresa en discurso figurado. La figura es amorosa: condensación y desplazamiento de semas, designa una incertidumbre, no del *objeto* de amor (Salomón es de una existencia más que cierta, absoluta, aunque huya: él es el autor al igual que es el pastor), sino una incertidumbre del vínculo, de la posición del sujeto enamorado respecto del otro. Es el propio pacto enunciativo el que, en su particularidad amorosa y por la intensidad del afecto requerido por los dos amantes, que son los dos enunciadores, perturba el intercambio de información normal, unívoca. Firmado por un autor, Salomón, pero enunciado con una fuerza igual, si no mayor, por su bienamada, una mujer, la Sulamita, este pacto no cesa de desvelar su dramática dualidad, interiorizada por cada uno de los amantes y quizá incluso por cada una de sus palabras. Para que resulte más evocadora, para el otro, de la experiencia propia del sujeto enamorado —ya que ése es el objeto del diálogo amoroso— cada información se carga de polivalencias sémicas y se convierte así en una connotación inexpressable. Se puede seguir el destino de este discurso metafórico en Baudelaire y su elipsis no menos polivalente en Mallarmé. Indiquemos, no obstante, que desde los albores de la poesía lírica —y el Cantar, que recuerda la tradición griega, condensa magníficamente su retórica— el transporte del sentido (*metaféreïn*=transportar) resume la transferencia del sujeto al lugar del otro.

## INFINITO Y REPETICIÓN

Se ha destacado también el orden aleatorio de los versículos: el último podría estar situado en el cuerpo del texto y, por lo demás, cualquier otro cambio de orden no perturbaría el valor del conjunto. Cualesquiera que sean sus razones históricas o textuales, este desorden en la composición subraya de hecho, y sobre todo en la medida en que no merma la comprensión del mensaje amoroso, que el *sentido lírico* está contenido en cada uno de los elementos mínimos del texto, que condensan así, en miniatura, la totalidad del mensaje. Una metáfora, y quizá incluso una

sola invocación, un gesto de la voz, tienen el poder semántico del conjunto<sup>15</sup>. La intensidad de un elemento (palabra, secuencia melódica o danzada, etc.) es, de entrada, existente, impuesta, presupuesta. Como si por el simple acto enunciativo amoroso, la totalidad de la significación (en sí misma inexpresable, alusiva, confusa, sin más contenido preciso que el principio de la aspiración mutua de los interlocutores el uno por el otro) se insinuara en los signos y los infrasignos. El conjunto lírico no es un orden, una gradación lógica o una estructura fundada sobre una determinada variante de las leyes de la repetición: es un estribillo, abierto, infinito, indefinido —en salvas, en ráfagas, en reiteración de la violencia tanto semántica como emotiva— de la intensidad del pacto amoroso. Esta negligencia de la estructura no afecta más que a las grandes unidades discursivas (sucesión de los versículos, por ejemplo). Las sílabas, los ritmos, las aliteraciones, están rigurosamente ordenados en el interior de cada versículo y, por otro lado, la reduplicación es de rigor. Así, a la descripción de la amada por Salomón («¡Qué hermosa eres, amada mía, / qué hermosa eres! / Son palomas tus ojos vistos a través de tu velo», cap. 4), responde la descripción del amado por la Sulamita («Mi amado es fresco y colorado, / se distingue entre millares... / Sus ojos son palomas», cap. 5, 10). También encontraremos en el capítulo 7, 4, una repetición del 4, 5 («Tus pechos, dos cervatillos / mellizos de gacela»), así como numerosas comparaciones idénticas del cuello con la torre, de los dientes con rebaños de ovejas, las evocaciones del Líbano, del Carmelo, etcétera.

Esta persistencia de la *repetición* al nivel de las pequeñas unidades del discurso y de las comparaciones o metáforas codificadas, y su disminución al nivel superior de la organización lógica del conjunto —donde, sin embargo, continúa reinando en sordina, sin producir una composición ordenada, pero sí repeticiones aleatorias— sugieren el impacto de la pulsión de muerte en la invocación amorosa. La amada lo dice directamente: «Que es fuerte el amor como la muerte / y son como el sepulcro duros los celos. / Son sus dardos saetas encendidas, / son llamas de Yavé» (cap. 8, 6).

## UN DIÁLOGO

Finalmente, notemos el carácter dramático del texto enunciado por dos solistas y un coro que, dividido en dos, canta también dúos: «¡Torna, tor-

<sup>15</sup> Cf. nuestro «Pour une sémiologie des paragrammes», en *Semiotiké. Essais pour une sémantique*, Paris, Du Seuil, 1968, que trata de la infinitud del sentido en un texto poético.

na, Sulamita; / torna, torna, que te admiremos! / ¿Qué queréis admirar en la Sulamita, ordenadas en dos coros?» (cap. 7). Tomados de la dramaturgia griega, y también del ritual mesopotámico, estos rasgos inscriben el discurso de amor en la dinámica de la representación *escénica*. Los personajes de las demás secuencias bíblicas (pensemos en David, en Isaac o en Abraham, o incluso en Rut, que figura en los *Cinco rollos* que contienen también el Cantar) son los agentes y las funciones de un *relato*. Cualquiera que sea la densidad psicológica que el lector moderno les atribuya, son de hecho marcadores lógicos en el interior del despliegue de la palabra divina dirigida al pueblo elegido. Por el contrario, con el *diálogo* entre la Sulamita y Salomón, asistimos a la puesta en escena de una dialéctica: el protagonista se constituye como tal, es decir como enamorado, a medida que habla al otro o que se describe para el otro. Técnica de la dramaturgia griega al mismo tiempo que lógica profunda del acto de comunicación, esta teatralización de la palabra y de sus sujetos llega a su máxima intensidad y verosimilitud con la situación amorosa. Sin embargo, el diálogo del Cantar no es ni trágico ni filosófico: al oponer radicalmente los sexos, crea, no obstante, su comunidad real y simbólica. El diálogo amoroso es tensión y gozo, repetición e infinito, no comunicación sino *encantamiento*. Diálogo canto. *Invocación*.

Que el sujeto que habla en cuanto sujeto amoroso esté en fuga permanente con relación a su destinataria; que le llame-le preceda, le responda-le siga, sin jamás unirse a él más que en la síntesis de los corazones que se escinden en dos partes de un dúo, esta dinámica indica, en el mismo corazón del monoteísmo, al menos dos movimientos. El primero consiste en que a través del amor, *yo* me propongo como sujeto de la palabra que me subyuga, el Amo. La servidumbre es amorosa, supone una reciprocidad, incluso una prioridad del amor del soberano (Salomón es, como ya hemos dicho, el presunto autor del canto, aquél sin el cual el canto no existiría). Al mismo tiempo, y éste es el segundo movimiento, en el diálogo amoroso *yo* me abro al otro, lo acodo en mi desfallecimiento amoroso, o bien lo absorbo en mi exaltación, me identifico con él. Mediante estos dos movimientos, las premisas del *éxtasis* (de la salida fuera de sí) y de la *encarnación* en cuanto conversión en cuerpo del ideal son planteadas en el encantamiento amoroso del Cantar. Pero, más inmediatamente aún, se esboza aquí, inseparable del espacio amoroso, el espacio de una *interioridad psíquica*. Esta interioridad es, por supuesto, escénica, de una teatralidad polivalente aunque no sea más que por su consistencia vocal, gestual, visual tanto como verbal. Y, sin embargo, por la aspiración amorosa que unifica y totaliza más allá de la separación irremediable subrayada por el plano de fuga, el amor es ya el receptáculo de la vida interior. «Desfallezco de amor» canta la Sulamita

(cap. 5, 8), prefigurando los futuros meandros psicológicos de los místicos a los románticos.

## UN CANTO - UN CUERPO

Por su temática corporal y sexual («Mi amado mete la mano por el agujero de la llave. / Mis entrañas se estremecen todas», cap. 5, 4), indisolublemente mezclada al tema dominante de la ausencia, de la aspiración fusional y de la idealización de los amantes, la sensualidad del Cantar conduce directamente a la problemática de la encarnación. El amado no está aquí, pero siento su cuerpo; en el estado de encantamiento amoroso, me uno a él, sensual e idealmente. La interpretación rabínica alegórica, que ve en el amado al propio Dios, favorece de hecho esta potencialidad «encarnista» del Cantar: ¿cómo escapar a ella, si amo a Dios, si el amado es, más allá del cuerpo de Salomón, el propio Dios? Encrucijada de la pasión corporal y de la idealización, el amor es indiscutiblemente la experiencia privilegiada para la eclosión tanto de la metáfora (lo abstracto por lo concreto, lo concreto por lo abstracto) como de la encarnación (el espíritu que se hace carne, la carne-verbo). ¿A menos que la encarnación sea una metáfora que se ha deslizado en lo real, y ha sido tomada por una realidad? ¿No será una alucinación que ha adquirido el peso de lo real en la violencia de la pasión amorosa, que es, de hecho, la forma normal de alienación que choca con los registros de la representación (real-imaginario-simbólico)?

## SEXO Y DIOS

La cuestión sigue siendo, sin embargo, la de saber por qué justificación explícita y según qué lógica inconsciente el Cantar ha podido hallar un lugar en la Biblia. ¿Cómo, de ser literalmente erótico, ha podido pasar a ser sagrado? Podemos imaginar que primero, muy lógicamente y como anegados por la metaforicidad amorosa, los rabinos ponderaron el evidente sentido figurado del texto amoroso, pero para idealizarlo con un paso suplementario, un paso enorme, por supuesto, ya que el sublime amado real resulta ser Dios en diálogo de amor con su bienamada, la nación de Israel. Sin embargo, la significación erótica del texto no podía

escapar a nadie <sup>16</sup>. Entonces, ¿la obra fue incluida en las Escrituras quizá porque llenaba un vacío en la panoplia bíblica? Mientras que los pueblos vecinos (tanto hititas como semitas) llevaban a cabo ritos sexuales en el bosquecillo o en el templo sagrado sin por ello compararse nunca con amantes de sus dioses, sólo los judíos no procedían a ningún rito sexual. Homenaje último a la fertilidad de la diosa-madre, estos ritos se hallaban necesariamente apartados de la religión del Padre. Al introducir el tema del amor sensual, el Cantar no es, sin embargo, una concesión a la femineidad fértil. Si reconoce el deseo, si describe, voluble y voluptuoso, sus fastos y sus desvaríos, es para someterlos a la autoridad real del Amante. Por su parte, la Sulamita desea efectivamente introducir a su amado en «la casa de mi madre» (caps. 3, 4; 8, 2); habría preferido que fuese su hermano, su familiar, y así amarlo sin ningún problema. Sin embargo, él huye, desafiando no sólo el hogar materno donde se esconde el poder de la diosa-madre o de la esposa, sino la propia fusión sexual: «En el lecho, entre sueños, por la noche, / busqué al amado de mi alma, / busquéle y no le hallé» (cap. 3, repetido en el cap. 5, 6). ¿No son este desafío, esta tensión, los que ponen precisamente de manifiesto, en voz, en gesto, en poema, la fuerza del deseo a la que todo lector, antiguo o moderno, es inevitablemente sensible, y que actúa como potente motor a lo largo de las aventuras sexuales, familiares, del pueblo elegido?

Habida cuenta del componente erótico diseminado por todo el texto bíblico, relacionado con la presencia absoluta de su Dios tan exigente como amante, el Cantar no es un elemento extraño de la Biblia: no hace más que poner los puntos sobre las íes. Deseo y Dios siempre han estado ahí; se trata ahora de contemplarlos juntos en los pliegues de la experiencia psíquica individual. El término de amor consagra su unión: amor sensual y diferido; cuerpo y poder; pasión e ideal.

## LA PAREJA LEGÍTIMA

El hecho de que se trate de un amor conyugal es sin duda primordial para que las eventuales influencias de las mentalidades religiosas o sexuales de los pueblos vecinos se integren en el cuerpo de la escritura bíblica. Gershon D. Cohen tiene sin duda razón al insistir en ello <sup>17</sup>: el amor de

<sup>16</sup> Cf. Gershon D. Cohen, «Le Cantique des Cantiques et la mentalité religieuse juive», en *Les Nouveaux Cahiers*, 1974, 35, pp. 55-66; conferencia en The Samuel Tiedland Lecture, 1966.

<sup>17</sup> *Ibid.*

la *pareja consagrada por la Ley* es el pilar de la sociedad judía, y describir a los amantes bajo la imagen de una pareja de esposos afectuosos, que es mantenida por los celos del marido pero asegura una seguridad a la mujer, es indudablemente un rasgo de las costumbres populares que legitima y, sólo así, santifica el amor. «Hermana mía, amada mía» parece indicar la virginidad de la amada más que una relación literalmente incestuosa, y se observará también, por lo que se refiere a esta virginidad, que en ningún momento se consuma la unión carnal. Conyugal, exclusivo, sensual, celoso, sí, el amor del Cantar es todo eso a la vez, añadiendo además lo innominable de la fusión carnal. Señalemos que estas particularidades lo diferencian radicalmente tanto de los amores platónicos, de los que no tiene ni el psicodrama ni la abstracción ideal, como de la mística patética y entusiástica de los amores orgiásticos propios de los cultos paganos, cuya ilusión de plenitud no comparte. A igual distancia de ambos, consagrado por la ley tanto como fundado sobre una distancia, una fuga, e incluso un imposible, el amor del Cantar abre una página en blanco en la experiencia de la subjetividad occidental. Su atracción enigmática, su encanto lírico, provienen sin duda en gran medida de la admiración que produce su particularidad psicosocial: ser una legitimación de lo imposible, ser un imposible erigido en ley amorosa. Habría que buscar en la sociología y en la historia del pueblo judío las razones de tal experiencia de la vida conyugal, a menos que se admita también, y por el contrario, que es el elemento previo de la divinidad paterna, una, severa y amante, el que en definitiva ha modelado esta experiencia conyugal. Única en su género, es la palabra de una ley inscrita en el deseo, la que, por encima de las influencias extranjeras, se recoge maravillosamente en este Cantar de un amor innovador. Ni búsqueda filosófica, ni entusiasmo místico, el amor bíblico canta de hecho, y por esto mismo, la báscula de la religión (que es en definitiva una celebración del secreto de la reproducción, secreto del placer, de la vida y de la muerte) en la estética y en la moral.

Después de haber visto cuál es el tipo de amor que evoca el Cantar y qué procedimiento retórico general usa, comprendemos mejor el sentido de su inserción en la Biblia. Ningún otro pueblo, aunque se dedicase a cultos sagrados orgiásticos, ha imaginado su relación con Dios como la de la amante con el Esposo. El amor del Cantar aparece inscrito a la vez en el marco de la conyugalidad y en el de una realización que siempre está por venir (¿sostenida, en suma, por un «nunca es eso» muy femenino, muy humano, muy histérico?) cuando no imposible (¿reconocimiento de la alteración amorosa como indefectible ausencia del otro, rozado e inmediatamente perdido como en el borde de una alucinación psicótica?). Estamos así en presencia de una verdadera síntesis dialéctica

de la experiencia amorosa, con lo que ésta tiene de universalmente conmovedor, patético, entusiástico o melancólico, por una parte, y de singularmente judaico, por otra, legislando, unificando, subsumiendo la sensualidad ardiente hacia el Uno. El Uno es primeramente oído: obsérvese la insistencia del texto en el oído: «La voz de mi amado / [...] que llega / [...] que está ya detrás de nuestros muros...» (cap. 2, 9), antes incluso de que el amado sea visible. Pero también el Unico es imaginado, visto, sentido, como lo demuestran todas las descripciones visuales, táctiles y olfativas de las cualidades corporales de los amantes, en contra del postulado de la irrepresentabilidad de Dios. Dios visto y oído por los elegidos, los enamorados, o más bien las enamoradas; pero nunca fusionante, nunca ofrecido definitivamente para una encarnación realizada de una vez por todas.

Así pues, este Cantar es texto encrucijada donde se encontrarán tanto las particularidades de la mentalidad religiosa judía como las influencias estéticas paganas y los signos precursores de la religión encarnada. Se comprenden las dudas de los antiguos rabinos ortodoxos para avalarlo. Pero no se puede por menos que rendir un homenaje fascinado a esos hombres que, por encima de lo que nosotros consideramos sus prejuicios, lo acogieron en las Sagradas Escrituras, realizando así una de esas excepcionales síntesis del mundo antiguo que no dejan de maravillarnos. Y que, en cualquier caso, pospuso sin duda la posible escisión de una nueva rama del monoteísmo en cuanto religión de amor, como lo hará más tarde el cristianismo.

Pues gracias al contenido sexual inmediato del Cantar, al que se añaden las interpretaciones alegóricas de los rabinos que abonan esta significación erótica en la cuenta de Dios, la Biblia está lejos de negar al Dios judío todo carácter sexual humano. Pero, al mantener el amor bajo la soberanía del esposo y protegerlo de la efusión mística mediante el establecimiento de la fuga en el centro de la aspiración amorosa, el Cantar da al judaísmo ese carácter único de ser la más erótica de las abstracciones, la más ideal de las sensualidades.

Se ha demostrado que no se puede hallar la exégesis alegórica del Cantar antes de la destrucción del Segundo Templo<sup>18</sup>. Pero el hecho de que el libro haya estado en la biblioteca de la secta del mar Muerto ¿no prueba que fue estudiado religiosamente *antes*?

Se puede ver en el gesto del rabino Akiba y de todos los que defendieron la admisión del Cantar como texto sagrado, con la condición de darle una lectura alegórica, no una censura de su valor erótico amoroso

<sup>18</sup> E. E. Urbach, «La exégesis rabínica y orígenes», *Comentarios al Cantar de los Cantares y la polémica judeocristiana*, en hebreo, Tabriz, XXX, 1980-81, pp. 148 ss.

o lírico, sino todo lo contrario. Es indispensable un reconocimiento de estas implicaciones para la exégesis simbólica que las sobreentiende para espiritualizarlas. Así pues, ¿no es la exégesis simbólica un simple reconocimiento del infinito retórico —de la proliferación metafórica— en los fundamentos del discurso amoroso?

## HABLA UNA ESPOSA

Finalmente, el Cantar es una superación de la erótica y del filosofismo iniciático griego o mesopotámico por la afirmación de la *mujer*: de la esposa enamorada. Ella, la esposa, por primera vez en el mundo toma la palabra ante su rey, esposo o Dios; para someterse a él, de acuerdo. Pero como amada enamorada. Es ella la que habla y se iguala, en su amor legal, nombrado, no culpable, a la soberanía del otro. La Sulamita enamorada es la primera mujer soberana ante su amado. Himno al amor de la pareja, el judaísmo se afirma así como una primera liberación de las mujeres. Como sujetos: enamorados y hablantes. La Sulamita, por su lenguaje lírico, danzante, teatral, por su aventura que conjuga la sumisión a la legalidad con la violencia de la pasión, es el prototipo del individuo moderno. Sin ser reina, es soberana por su amor y el discurso que la constituye. Sin patetismo y sin tragedia. Límpida, intensa, dividida, rápida, recta, doliente, esperanzada, la esposa —una mujer— es el primer individuo ordinario que, por su amor, se constituye en el primer Sujeto en el sentido moderno del término. Dividida. Enferma y, sin embargo soberana: «Soy morena, pero hermosa, / hijas de Jerusalén, / como las tiendadas de Cedar, / como los pabellones de Salomón [...]. / Me ha llevado a la sala del festín / y a la bandera que contra mí alzó es bandera de amor. / Confortadme con pasas, / recreadme con manzanas, / que desfallezco de amor. / Reposo su izquierda bajo mi cabeza / y con su diestra me abraza amoroso...» (caps. 1, 5 y 2, 5).

Y todo un pueblo se siente como la Sulamita, la elegida de Dios. Esta cumbre del sentimiento religioso es también su paso inmediato a una libertad regulada de pasión erótica y de invención retórica sin precedentes.



### III



## NARCISO: LA NUEVA DEMENCIA

«... novitasque furoris.»

Ovidio, *Las metamorfosis*, III, 350.

La fábula de Narciso no aparece en literatura hasta comienzos de la era cristiana. La primera variante *completa* se debe a Ovidio (nacido cuarenta y tres años antes de nuestra era, muerto en el año 16 de nuestra era), que la inserta en el tercer capítulo de sus *Metamorfosis*, comenzadas en el año 2 y terminadas en el 8, en vísperas de su exilio en la austera costa del mar Negro. Conón, Filóstrato, Pausanias, abordan también a su modo la trágica historia del joven enamorado de su imagen, sin que estos testimonios tardíos puedan permitir reconstituir la forma original del mito<sup>1</sup>. Limitémonos, pues, a Ovidio.

Recordemos el esquema del mito. Nacido en Tespias, en Beocia, del río Cefiso (encontraremos más tarde el agua detentadora de su imagen) y de la ninfa Liriope (*leirion*, el lirio, ¿no se metamorfoseará, en el desarrollo del mito, en esa otra flor de las regiones húmedas que es el narciso funerario?), Narciso es un joven de una belleza tan deslumbrante como desdeñosa. Tras rechazar tanto a los jóvenes como a las jóvenes, Narciso encuentra una prefiguración de su desdoblamiento en el reflejo acuático en la persona de la ninfa Eco. Enamorada de él, pero rechazada, Eco, que sólo sabe repetir las palabras de los demás (así lo ha querido Juno como castigo por haber protegido demasiado los amores adúlteros de su padre, Saturno), acaba por perder su cuerpo: «Toda la esencia de su cuerpo se disipa en el aire», sus huesos se petrifican, y sólo su voz permanece intacta. Los frustrados enamorados de Narciso acaban por pedir a la «diosa de Ramnunte», a Némesis, «que cuando él ame como yo amo, se desespere como me desespero yo». El castigo se realiza cuando, inclinado sobre una fuente para refrescarse en el curso de una cacería, se apodera del muchacho otra sed: «Mientras bebe, seducido por la imagen de su belleza que ve, se enamora de un reflejo sin consistencia, toma por cuerpo lo que sólo es una sombra.»

Estamos aquí ante lo que habría que llamar el vértigo de un amor sin

<sup>1</sup> Cf. Louise Vinge, *The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th century*, Gleeurup, 1967; así como Pierre Hadot, «Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin», «Narcisses», en *NRP.*, 13, 1976, pp. 81-108. La reflexión que sigue debe su fuente y su desarrollo a este último trabajo.

otro objeto que un espejismo. Ovidio se maravilla, fascinado y espantado, ante un doble aspecto del engaño que continuará alimentando la vida psicológica e intelectual de Occidente durante siglos: por una parte, la exaltación ante un no-objeto, simple producto de un error de los ojos; por otra, el poder de la imagen: «Tu pasión es una quimera (*Quod petis, est nusquam*) [...]. Esta sombra que ves es el reflejo de tu imagen (*Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*).» «No es nada por sí misma, ha aparecido contigo, contigo persiste y tu marcha la disipará, si tuvieras el valor de marcharte (*Nil habet ista sui: tecum venitque manetque, / Tecum discedet, si tu discere possis*).»

Se asiste a continuación a una escena erótica entre Narciso y su doble, toda ella tejida de abrazos imposibles, de besos frustrados, de falsas caricias. Junto con el ojo, la boca es el órgano principal de la aspiración amorosa, así como la piel, frustrada por esa «fina capa de agua [...] que impide nuestra unión».

Llega finalmente el momento de la comprensión. A fuerza de frustraciones, Narciso adivina que está, de hecho, en un universo de «signos»: «Con un signo de cabeza respondes a mis signos; y, aunque las *adivino* por el movimiento de tu encantadora boca, me envías palabras que no llegan a mis oídos» (*Nutu quoque signaremittis / et, quantum motu formosi sucisor pris, / verba refers aures non pervenientia nostras*). Este esfuerzo de desciframiento le conduce al conocimiento, al autoconocimiento: «¡No eres más que yo mismo!, lo he comprendido; ya no me engaña mi propia imagen (*Iste ego sum! sensi; nec me mea fallit imago*).»

Estamos aquí en la cumbre del drama: «¿Qué haré? [...]. Lo que deseo, lo llevo en mí mismo, mi indigencia ha salido de mi riqueza. / ¡Oh, si pudiera disociarme de mi cuerpo! (*Quid faciam? [...]. Quod cupio mecum est; inopem me copia fecit. / O unitam a nostro secedere corpore possem!*).»

La tragedia alcanza un grado superior cuando Narciso, en el momento en que sus lágrimas agitan el agua de la fuente, se da cuenta de que no sólo esta imagen amada es la suya, sino de que, además, puede desaparecer: como si hubiera pensado que, ya que no podía tocarla, podía al menos contentarse con su mera contemplación («que se permita reaparecer a mis ojos»), lo que ha resultado también imposible. Desesperado, «golpea su pecho desnudo con la palma de sus manos de mármol». Narciso muere, así, al borde de su imagen, y Ovidio añade: «Incluso en la morada infernal se contemplaba aún en el agua de la laguna Estigia». Mientras las plañideras, cuyas lamentaciones repite Eco, preparan la hoguera, se dan cuenta de que «su cuerpo ha desaparecido (*Nusquam corpus erat*)». En una extraña resurrección, la flor del narciso ocupa su lugar.

Se ha podido insistir en la significación mórbida, narcótica, ctónica de esta leyenda, como de la flor que lleva su nombre. El torpor húmedo y subterráneo del espacio narcisista vincula la fábula a la embriaguez vegetal de Dioniso, como lo testimonian asimismo el tema de la *visión* (Narciso muere después de haberse visto a sí mismo, Penteo muere por haber visto los misterios de Dioniso), y más explícitamente aún la genealogía del personaje, integrada por Ovidio en el ciclo dionisiaco (Poussin lo recordará en *El nacimiento de Baco*, que conjuga los dos mitos y los dos héroes).

Pero probablemente hoy en día es más interesante resaltar la originalidad de la figura narcisista, y el lugar singularísimo que ocupa, por una parte en la historia de la subjetividad occidental, y por otra, habida cuenta de su morbosidad, en el examen de los síntomas críticos de esta subjetividad.

#### PLOTINO O LA TEORÍA DEL REFLEJO Y LA SOMBRA: UNA INTERIORIDAD

El *reflejo* del que Narciso se enamora y que le conduce a la muerte se convertirá en el *tópos* fundamental de un pensamiento que se aparta de la filosofía antigua para alimentar la especulación hasta la patrística de los primeros siglos de la era cristiana. El *corpus* hermético, así como los gnósticos, considerarán que el mundo sensible es el resultado de una falta en cierto modo narcisista, dado que el hombre arquetípico se apasiona por su propio *reflejo*, que no es sino el resultado de una caída <sup>2</sup>. En Plotino (205-270 de nuestra era), por el contrario, el *reflejo originario* creador del cosmos es un proceso necesario, y sólo el *reflejo de ese reflejo* en sustancias perecederas nos aleja del ideal y le hace, en consecuencia, ser condenado.

Este doble movimiento de Plotino merece que nos detengamos a considerarlo.

Por una parte, como en las cosmogonías de su época, el mundo sensible en Plotino es el resultado de una reflexión en el espejo: como si el pernicioso reflejo que hoy día llamamos peyorativamente «narcisista» fuera lógica y muy normalmente el creador obligado del mundo. En suma, el alma produce un reflejo al encontrarse con la materia inerte, de la misma forma que un cuerpo se refleja en una superficie brillante <sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Cf. H.-Ch. Puech, *Le néoplatonisme*, CNRS, 1971, p. 99.

<sup>3</sup> «De ahí que aun las cosas que parecen originarse en él son juguetes, simulacros refle-

Sin embargo y por otra parte, sería un grave error considerar como una realidad sólida lo que no es más que un reflejo, como hace Narciso. Aquí tenemos, pues, el narcisismo condenado, pero esta condena no se refiere al origen del proceso de los reflejos: según Plotino, el error comenzaría simplemente en el momento en el que el individuo otorga una realidad a estas imágenes en lugar de asomarse a su propia intimidad.

«Que vaya el que pueda y la acompañe [a la belleza interior] adentro tras dejar fuera la vista de los ojos, sin volverse a los anteriores reverberos de los cuerpos. Porque, al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquélla de la que éstas son imágenes. Porque si alguien corriera en pos de ellas queriendo atraparlas como cosa real, le pasará como al que quiso atrapar una imagen bella que bogaba sobre el agua, como con misterioso sentido, a mi entender, relata cierto mito: que se hundió en lo profundo de la corriente y desapareció. De ese mismo modo, el que se aferre a los cuerpos bellos y no los suelte, se anegará no en cuerpo, sino en alma, en las profundidades tenebrosas y desapacibles para el espíritu, donde, permaneciendo ciego en el Hades, estará acá y allá en compañía de las sombras»<sup>4</sup>.

La alusión a Narciso es admitida en general por todos los comentaristas. Esta evocación del error narcisista confiere a la reflexión plotiniana una significación que va más allá de la de un platonismo ortodoxo (*El banquete* es comentado en el tratado de Plotino *De lo bello*), para proceder a un despliegue más psicológico, por ser más especulativo, de los movimientos del alma.

Otra referencia mítica al espejo, en Plotino, parece ir en el mismo sentido de una condena de la dispersión gráfica, mientras que se recomienda la reunificación del alma en la unidad siempre presente del intelecto: «Mas las almas de los hombres, al ver sus respectivas imágenes cual en el espejo de Dionisio, se adentran en ellas lanzándose desde lo alto, pero

jados sin arte en un simulacro, del mismo modo que, en un espejo, lo que está situado en una parte se refleja en otra. Está llenándose, al parecer, y sin embargo no tiene nada; no obstante, parece ser todas las cosas.» Y Plotino recoge una idea del *Timeo*: «Las cosas que entran y salen son copias de los seres» (*Ennéades*, III, 6, 7, 25, París, Les Belles Lettres, traducción de E. Bréhier [*Enéadas* (3 vols.), traducido por Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1982-85]). Y también: «—¿Pues qué? ¿Es que si no hubiera materia, no habría venido a la existencia cosa alguna? —No, como tampoco habría imagen si no hubiera espejo o algún otro medio parecido. Porque lo que por naturaleza se origina en otra cosa, no puede originarse si no existe esta otra cosa. En esto consiste, en efecto, la naturaleza de una imagen: en existir en otra cosa» (*Ennéades*, III, 6, 14, 1-5). Este movimiento de reflexión no tiene, por otra parte, nada de despreciable: «Si el inclinarse consiste en una iluminación de lo de abajo, no es pecado, como tampoco lo es la sombra» (*ibid.*, I, 1, 12, 24).

<sup>4</sup> *Ibid.*, I, 6, 8, 8.

sin que ni aun ellas se desconecten de su propio principio, esto es, de la Inteligencia»<sup>5</sup>. Recordemos que según una versión del mito, Dioniso niño se deja seducir por Hera por medio de un espejo, antes de sufrir la prueba de los titanes, que lo cortan en trozos, para ser a continuación reunificado por Atenea y Zeus, o Deméter, o Apolo<sup>6</sup>... Los exquisitos detalles de este mito recogido en la reflexión plotiniana convergen, pues, en nuestra opinión, hacia el tema de la unificación a través de la multiplicidad de los reflejos no esenciales, que se encuentran más inmediatamente en el tratamiento plotiniano del mito de Narciso.

Así pues, el error consiste aquí en ignorar que el reflejo no remite más que a uno mismo: Narciso es culpable, en suma, de ignorarse como origen del reflejo<sup>7</sup>. Retengamos esta acusación, que coge a Narciso en falta de conocimiento de sí mismo: el que ama a un reflejo sin saber que es el suyo, ignora de hecho quién es él. Notemos, sin embargo, que más allá de esta falta, el *reflejo* —de Narciso— permite a Plotino hipostasiar el movimiento de la reflexión hasta la constitución completa de una conciencia de sí, frente a la que la *sombra* (narcisista, la que ignora que su origen es el propio Yo) es un defecto supremo. Intrigado por el reflejo de Narciso, el reflejo de Plotino no tiene nada de narcisista; narcisiano, si se quiere, pero violentamente antinarcisista, condena la veneración de las imágenes, empezando por la suya propia: «¿Es que no basta con sobrellevar la imagen con la que la naturaleza nos tiene envueltos», objeta a su discípulo Amelio, que le pide que se deje hacer un retrato, «sino que pretendes que encima yo mismo acceda a legar una más duradera imagen de una imagen, como si fuera una obra digna de contemplación?»<sup>8</sup>.

Sin embargo, si bien la sombra y las imágenes-fetiché son condenadas, la *mirada* y el *reflejo* —instrumentos sin duda platónicos, pero muy dramatizados, humanizados y erotizados por Narciso— se convierten, en Plotino, en elementos lógicos de la constitución, más allá de la demencia narcisista, de esta conciencia del yo occidental, que probablemente no tiene nada que ver con un Yo enamorado de sí mismo, pero cuyo goce autoerótico no es menos manifiesto. Escuchemos a Plotino:

El ojo que se vuelve «interior» no ve ya las «cosas brillantes», sino la «belleza del alma buena», a condición de que siga el siguiente precepto: «Retírate a ti mismo y mira. Y si no te ves aún bello, entonces, como

<sup>5</sup> *Enéadas*, IV, 3, 12, 1-4.

<sup>6</sup> Cf. J. Pépin, «Plotin et le miroir de Dyonisos», en *Revue Internationale de Philosophie*, 92, 1970, pp. 304-20.

<sup>7</sup> Cf. P. Hadot, ob. cit.

<sup>8</sup> Porphyre, «Vie de Plotin», en *Ennéades*, ob. cit., t. I, p. 1. [«Vida de Plotino», en *Ennéades*, ob. cit., t. I].

escultor de una estatua que debe salir bella quita aquí, raspa allá, pule esto y limpia lo otro... así tu también quita todo lo superfluo, alinea a todo lo torcido, limpia y abrillanta todo lo oscuro y no ceses de labrar tu propia estatua hasta que se encienda en ti el divino resplandor de la virtud... Si has llegado a ser esto, si has visto esto, si te juntaste limpio contigo mismo sin tener nada que te estorbe para llegar a ser uno de ese modo y sin tener *cosa ajena dentro de ti mezclada contigo*... entonces, hecho ya visión, mira de hito en hito y ve. Este es, en efecto, el único ojo que mira a la gran Belleza... El vidente debe aplicarse a la contemplación no sin antes haberse hecho afín y parecido al objeto de la visión. Porque jamás todavía ojo alguno habrá visto el sol si no hubiera nacido parecido al sol...»<sup>9</sup>.

Asistimos aquí a una síntesis magistral entre la búsqueda platónica de la belleza ideal, y el autoerotismo de la propia imagen, que recuerda indefectiblemente a Narciso. Como si, en el interior del proyecto plotiniano, el autoerotismo narcisista permitiera primeramente rehabilitar el *movimiento* de la operación narcisista, que hay que distinguir de su *plataforma*: la imagen-sombra tomada por una realidad esencial. Mediante este movimiento, el diálogo platónico se transforma en Plotino en un monólogo que habría que llamar especulativo: conduce el Ideal al interior de un Yo que, sólo así, en el encadenamiento de los reflejos, se constituye como una *interioridad*. La sombra narcisista, engaño y caída, es sustituida por la reflexión autoerótica que conduce a la Unidad ideal en el interior de un Yo iluminado por ella. Narciso es transcendido, y la belleza se encarna en el espacio interior. ¿Será acaso Narciso ese cuerpo sufriente que como el de su ilustre contemporáneo, Cristo, hace —pero *a posteriori*, en los demás— que la idea se encarne en una conciencia de sí mismo, se subjetive? El dolor de Narciso deja sin embargo su huella en la apoteosis de este Todo noético hecho interioridad de la conciencia: como si se contagiase de la inquietud del joven ante su inaccesible reflejo, el Yo plotiniano, individualidad y totalidad unidas que se rechazan, se sabe alterado. «Se ha convertido en otro, ya no es él mismo»<sup>10</sup>.

## ULISES HACIA EL PADRE

Nadie se extrañará de constatar que la antítesis, o mejor dicho el relevo, de Narciso en el trayecto de su transformación en una interioridad es-

<sup>9</sup> *Enéadas*, I, 6, 9, 7 ss.

<sup>10</sup> *Ibid.*, VI, 10, 15.

peculativa se lleva a cabo por intermedio de otra figura mítica: Ulises, también en busca de sí mismo, pero no de una imagen propia, ni de un cuerpo inferior. Huyendo valiente o astutamente del elemento acuático y las sirenas, Ulises tampoco sucumbe a su cuerpo, que sabe que no es más que un reflejo de su alma. El alma de Ulises, esta alma antinarcisista, parte en busca de la «patria», donde está «nuestro Padre»<sup>11</sup> para descubrir más allá del cuerpo esa luz de la que éste no es más que el reflejo, y para acceder finalmente al intelecto que refleja la luz primordial. San Pablo (Hebr., 11, 13), como alguien ha señalado, dice exactamente eso. Así, parece haber en Plotino un verdadero Luna Park de espejos que reflejan la Unidad luminosa, donde se despliega la multiplicación de los reflejos que van de la idea al cuerpo y viceversa. Esta reverberación realiza de hecho el paso completo de la mirada a la forma, de Narciso a la especulación, del autoerotismo al alma noble: «Trocar esta vista por otra... ¿Qué es lo que ve aquella vista interior?»<sup>12</sup>; o «mientras la forma del objeto permanece exterior al alma y no la percibimos, nos deja insensibles; ahora bien, sólo la forma puede penetrar en el alma por los ojos»<sup>13</sup>.

## EL AMOR, VISIÓN DE LO INVISIBLE

Esta unidad interior, constituida por la visión interior y cuya génesis mítica de Narciso a Ulises acabamos de ver, actúa por amor y por exclusión de lo impuro. El amor es, en suma, la *mirada* del alma hacia las cosas invisibles<sup>14</sup>: la contemplación desencadena las emociones «que es posible experimentar y que de hecho experimentan, aun ante las bellezas invisibles, todas o poco menos que todas las almas, pero sobre todo las más enamoradizas»<sup>15</sup>. En definitiva, es el amor el que constituye la unidad interior del alma: como en *El banquete*, pero de manera explícitamente autoerótica, el alma se constituye amándose en el ideal. «Y ese frenesí, esa excitación, ese anhelo de estar con vosotros mismos, recogidos en vosotros mismos y aparte del cuerpo, ¿cómo se suscitan en vosotros? Estas son, en efecto, las emociones que experimentan los que son realmente enamoradizos... siempre que veáis en vosotros mismos u obser-

<sup>11</sup> *Ibid.*, I, 6, 8, 21.

<sup>12</sup> *Ibid.*, I, 6, 8, 26.

<sup>13</sup> *Ibid.*, V, 8, 2, 25-26.

<sup>14</sup> *Ibid.*, I, 6, 4, 5 ss.

<sup>15</sup> *Ibid.*, I, 6, 4, 15 ss.

véis en otro grandeza de alma, carácter justo, morigeración pura»<sup>16</sup>. Paralela e inversamente, el alma fea no es una interioridad, no posee espacio propio, no ve en esa circularidad que unifica porque eleva hacia lo bello, «sin ver ya lo que debe ver un alma y sin que se le permita ya quedarse en sí misma debido a que es arrastrada constantemente hacia lo de fuera, hacia lo de abajo y hacia lo tenebroso... La fealdad le sobrevino por añadidura de lo ajeno»<sup>17</sup>.

Lo que se define como un *amor*<sup>18</sup> es la difusión luminosa, la reflexión reverberante del Uno que el alma mira y ama. El Uno, sin embargo, no hace ningún esfuerzo por amar o ser amado, está en constante reposo, y sólo las criaturas, mediante una existencia meritória, pueden elevarse hasta él y unirse a él. No hay, pues, en esa reverberación amorosa del Uno plotiniano nada que pueda hacer pensar en la generosidad de la *Agápe* cristiana. Sin embargo, la fórmula «Dios es amor» está en Plotino, en el sentido de un amor autárquico, que irradia en sí y para sí, feliz y deslumbrante vuelta de nuestro Narciso. El Uno es a la vez «*lo que es amable y el amor; es el amor de sí mismo*, porque sólo es bello por sí mismo y en sí mismo» (*Kai erásmion kai éros o autós kai autoû éros*)<sup>19</sup>. Este *autoû éros*, que nos parece una hipóstasis sublime del amor narcisista, constituiría el paso decisivo en la asunción del espacio interior, espacio autorreflexivo del psiquismo occidental. Dios es Narciso, y si la *ilusión narcisista* es para Mí un pecado, mi ideal no es menos *narcisiano*.

## OJO-IMAGEN-MUJER

«Supongamos, con el pensamiento, que en el mundo sensible cada ser siga siendo lo que es, confundiéndose con los demás en la unidad del todo... Imagínese una esfera transparente situada fuera del espectador y en la que pueda verse, sumergiéndose en ella la mirada, todo lo que contiene... Sin dejar de conservar la forma de esa esfera, suprimid su masa... e invocad entonces al Dios que ha hecho el mundo del que acabáis de formaros una imagen y suplicadle que descienda a ese mundo. Ese Dios uno y múltiple a la vez, ¿vendrá a ornar ese mundo con todos los dioses que son en él, cada uno de los cuales contiene en sí a todos los demás...?»<sup>20</sup>

<sup>16</sup> *Ibid.*, I, 6, 5, 5 ss.

<sup>17</sup> *Ibid.*, I, 6, 5, 35-50.

<sup>18</sup> *Ibid.*, VI, 8, 15.

<sup>19</sup> *Ibid.*, VI, 8, 15.

<sup>20</sup> *Ibid.*, V, 8, 9, 1-15.

Así se enuncia esta divinidad Una y unificadora por la dinámica de la mirada que se delega, de hecho, en la propia luz. Ni ojo ni imagen, ni sujeto ni objeto, ni inteligencia ni objeto pensado; sino claridad que se contempla a sí misma, autovisión de la luz <sup>21</sup>. La propia inteligencia, pero también el alma que se constituye al ser iluminada por ella, compartiendo la dulzura redondeada y plácida de una esfera contemplativa: «Imagínese una esfera variada y viva, o un compuesto de caras animadas y brillantes, o también las almas puras perfectas y completas en su esencia conjuntamente todas ellas por sus cimas, y luego la Inteligencia universal asentada en esa cima e iluminando toda la región inteligente. Suponemos aquí que quien se figure esa imagen, la considera como una cosa situada fuera de él; mas para contemplar la Inteligencia es preciso devenir Inteligencia, ofrecerse luego uno a sí el espectáculo de sí mismo» <sup>22</sup>.

Esta metamorfosis interiorizadora de la inteligencia propulsada por el amor al bien parece netamente más *femenina* comparada con el Eros Pteros de Platón <sup>23</sup>. ¿Acaso lo femenino y lo narcisista no se unen en esa imagen de su biografía infantil evocada por Porfirio, donde se ve al niño ya con ocho años que continúa mamando del pecho de su nodriza? <sup>24</sup> La interioridad iluminada por el Uno que resulta de ella es en todo caso mirada y ojo, como lo es el propio bien, puerto tranquilo de las dicotomías narcisistas, reabsorción extática de las divergencias dentro/fuera, uno mismo/otro: «Además, ¿cómo existe? es como si se apoyase sobre sí mismo y echara una mirada sobre sí. Lo que corresponde a la existencia en él, es esta mirada» <sup>25</sup>.

Nada menos seguro que el que la mujer sea más narcisista que el hombre, como sostiene Freud. Pero el que una mujer pueda replegar la sed insaciable de una bella imagen propia en el interior de sus entrañas o, más psicológicamente, en su soledad interior, en el dolor exquisito de la contemplación, del ensueño y hasta de la alucinación: ésta es una verdadera resolución del narcisismo que no tiene nada de erótico (en el sentido griego), pero que es totalmente, dulce o fanáticamente, amorosa. Consumación de la mirada en sí misma, fusión y permutación del uno y el otro, ni veedor ni visto, ni sujeto ni objeto: este amor en femenino con el que se tropiezan las experiencias místicas se repliega en el cuerpo a cuerpo madre-bebé, en las indecisiones de las imágenes antes del «es-

<sup>21</sup> Cf. Pierre Hadot, «Plotin ou la simplicité du regard», en *Études augustinienes*, 2.<sup>a</sup> ed., 1973, pp. 82 ss.

<sup>22</sup> *Enéadas*, VI, 7, 15, 25 ss.

<sup>23</sup> Cf. P. Hadot, *ibid.*, p. 73.

<sup>24</sup> *Enéadas*, I, 3, 2.

<sup>25</sup> *Enéadas*, VI, 8, 16, 18-19. Sobre el poder creador de la mirada en Egipto, cf. Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, citado por Bréhier, trad. de las *Ennéades*, t. VI, p. 154.

tadio del espejo». Devoración de lo imaginario por lo real, aparición de lo imaginario bajo la égida de lo simbólico, comienzo y absoluto de lo ideal: este femenino del amor es quizá la sublimación más sutil del terreno psicótico secreto de la histeria...

Si bien es cierto que en el universo de Narciso no hay otro, se puede pensar sin embargo que la *fente* es su compañera. Símbolo del cuerpo materno, ¿no es en cierto modo penetrada por el joven que sumerge en ella su imagen? No deja de ser cierto que esta posesión, absolutamente imaginaria, todo hay que decirlo, no reserva al otro, y en particular al otro sexo, más que el lugar de la nada. Simple soporte, la fuente no hace más que engullir y perder al que se arriesga en ella. En este amor autárquico que conduce a la unión con una divinidad también autárquica, no hay otro que no sea una nada. La divinidad plotiniana narcisista es amor, pero es un amor de sí y en sí. El que se constituye en él, se crea en y para sí. No para el otro. Ser o aniquilarse, reabsorber al otro en el deslumbramiento... San Agustín (354-430) en el camino de Tagaste o en su jardín, iluminado por la revelación, es un lector de Plotino.

## SOLO CON SOLO

El alma, convertida en cierto modo en una pura mirada hacia el Uno, hacia la inteligencia y hacia el bien, se despoja pues del cuerpo y, en la dinámica de esta ascensión amorosa, crea el espacio de la interioridad occidental. La intraducible fórmula plotiniana *mónos pros mónon*, traducida normalmente por «solo con solo», aunque existente ya con una significación sensiblemente diferente tanto en ritos de origen egipcio como entre los neopitagóricos, resume en Plotino la existencia de una soledad desdoblada en tanto que está orientada por una ascensión hacia el Uno <sup>26</sup>. Plotino hace del mismo (*mónos*) otro mismo (*mónon*, la forma neutra). Crea una unidad partida pero armonizada que simbolizan las manos juntas en la oración. Antes que una invocación, una petición o una imploración, esta postura subjetiva *nueva* es, según Plotino, eficaz en su solo despliegue, en su topografía propia, que indica simplemente la relación de *sí a sí* por intermedio del Uno. El sujeto se toma así por objeto en un desdoblamiento amoroso superado sin embargo por la mediación de la ascensión hacia el bien. «Hay que volver, pues, a subir hasta el Bien

<sup>26</sup> Cf. Erik Peterson, «Herkunft und Bedeutung des Monos pros Monon-Formel, bei Plotin», *Philologus*, LXXXVIII, I, pp. 30-41, 1933, citado por H.-Ch. Puech, *En quête de la gnose*, t. I, Paris, Gallimard, 1978.

que es el objeto de los deseos de toda alma... hasta que, pasando de largo en la subida (*enté anábasei*) todo cuanto sea ajeno a Dios, vea uno por sí solo a él solo (*móno autó mónon*), incontaminado, simple y puro, de quien todas las cosas están suspendidas, a quien todas miran, por quien existen y viven y piensan»<sup>27</sup>. Notemos finalmente que las *Enéadas* terminan con esta apología de la soledad orientada hacia el Uno, como por asunción del narcisismo: «De que [el alma] no sea entonces ninguna cosa diferente de sí no se sigue que no sea en ninguna cosa: es en sí misma... desprendimiento de todas las cosas terrenales, desprecio de los terrenos deleites, fuga del alma hacia Dios, a quien ve sola y a solas» (*fugé mónou pròs mónon*)»<sup>28</sup>. Para subrayar esta apoteosis de la soledad contemplativa, leamos ese pasaje situado un poco antes de la conclusión de las *Enéadas*, teniendo presente la trágica aventura de Narciso. La triste flor ctónica no es olvidada: es como asumida, desplazada, subsumida en la experiencia que, sin embargo, no se ha vuelto narcisista, sino interior. «Es preciso que nos esforcemos por abarcar a Dios con todo nuestro ser sin dejar en nosotros parte alguna que no esté en contacto con él. Entonces el alma puede ver a Dios y verse a sí misma, en cuanto su naturaleza lo consiente; se ve brillante de claridad, henchida de luz inteligible, o, por mejor decir, pasa a ser Dios. Mejor dicho, es Dios... luego cae de nuevo en el mundo sensible, se sumerge en la oscuridad»<sup>29</sup>.

## SIN OBJETO: UN MELANCÓLICO

Puede parecer abusivo dar a Narciso ese papel crucial en la historia de la subjetividad occidental que consiste en hipostasiar la función del reflejo y, a partir de su fracaso narcisista, en impulsar la interiorización del reflejo para transformar la idealidad platónica en interioridad especulativa. Si bien es cierto que la lectura de Plotino nos autoriza a ello, otros movimientos míticos, filosóficos e históricos conducen también a ello, y poderosamente además. Sin embargo, Narciso nos seduce y se impone como motor del subjetivismo occidental, y no sólo debido a su presencia, explícita o alusiva, en las *Enéadas*. La trivialidad del personaje (el joven de Tespias no tiene nada de heroico), pero también la demencia de su aventura (Ovidio habla de una *novitas furoris*, de una nueva demencia), hacen de él un caso límite, es cierto, pero también un caso general.

<sup>27</sup> *Enéadas*, I, 6, 7, 1-10.

<sup>28</sup> *Ibid.*, VI, 9, 11, 40-50.

<sup>29</sup> *Ibid.*, VI, 9, 9, 55-60.

Ni Dioniso ni Cristo, pero trágico e inmortal por metamorfosis floral, este enamorado de sí mismo nos resulta extrañamente cercano en su puerilidad cotidiana. No obstante nos fastidia poniendo de manifiesto un malestar sutil, una incomodidad húmeda y fría. Como si este comienzo de una nueva era, la era cristiana que ha de conducirnos a asumir nuestra humanidad a través del grandioso sufrimiento de Cristo, insinuara paralelamente, no en las alturas sacrificiales del Calvario, sino en los terrenos baldíos, húmedos y pantanosos de la experiencia humana, que la interioridad, esta Psique hecha psiquismo, se paga con... una nueva demencia. Humana, demasiado humana...

Encontramos, en suma, en la linde de la interioridad occidental, el infantilismo y la perversión. La significación peyorativa —a los ojos de la Unidad ideal— de estos términos no elimina en absoluto su presencia constitutiva, aunque desplazada, elevada, «sublimada», en los fundamentos mismos del psiquismo. No olvidemos tampoco algo que los meandros de las aventuras narcisistas quizá han hecho perder de vista, y que compone sin embargo el marco de la aventura narcisiana, su causa y su fin: el amor. *Eros, amor* se declaran sin otro objeto que la propia imagen, un reflejo del propio cuerpo, una parte idealizada que actúa por el todo. Que el erotismo pueda ser, en el elemento acuático de un bosque arcaico, un autoerotismo, es una desmitificación, un rebajamiento de la sublimidad característica del estado amoroso. Por otra parte, aunque Ovidio perciba la experiencia narcisiana como demente, no lo es sin embargo en el sentido de un furor sexual, como en Dioniso o las bacantes. Aquí, la demencia reside en la ausencia de objeto, que es en última instancia el objeto sexual. ¿Para qué sirve el objeto? Para dar una existencia sexual a la angustia. Narciso no lo consigue. Está en otra dimensión. Al no estar junto a un objeto, renace su angustia y cuando se da cuenta, en este rebote, de que ese otro de la fuente no es sino él, construye un espacio psíquico: se convierte en sujeto. ¿Sujeto de qué? Sujeto del reflejo a la vez que de la muerte. Narciso no está en la dimensión objetual o sexual. No ama ni a los jóvenes, ni a las jóvenes, ni a los hombres ni a las mujeres. Ama. Se ama: activo y pasivo, sujeto y objeto. De hecho, Narciso no está completamente desprovisto de objeto. *El objeto de Narciso es el espacio psíquico; es la propia representación, la fantasía.* Pero él no lo sabe, y muere. Si lo supiera sería intelectual, creador de ficciones especulativas, artistas, escritor, psicólogo, psicoanalista. Sería Plotino o Freud.

La psiquiatría alemana del siglo XIX retiene el aspecto perverso del mito de Narciso: el amor del sujeto por su propio cuerpo. Esta es, de hecho, la utilización que de él hace P. Näcke en 1899. Sin embargo, no solamente la perversión es una noción a la que sus múltiples paradojas

hacen incircunscriptible; no solamente parece, como mínimo, necesaria y universalmente propia de la sexualidad del neoténico; sino que además, y esto es lo que la fábula expuesta por Ovidio tiene la ventaja de poner de relieve, no es del todo seguro que esta «perversión» narcisista sea provocada por el deseo sexual. No hay aquí nada que recuerde la manía erótica de Fedro o de Alcibíades. «Amor» narcisiano que esboza el espacio especulativo de la interioridad psíquica, ideal y contemplativa ¿será provocado por otra fuerza? ¿Cuál? ¿La melancolía? ¿La pulsión de muerte? En efecto, el término «negatividad», o «pulsión de muerte», convendría quizá mejor para describir esta división penosa, esta identidad calidoscópica y definitiva embarullada, esta muerte por último del joven prendado de su imagen. Una muerte que no tiene ninguna justificación, a no ser que estuviera... siempre allí. ¿Narciso perverso o Narciso psicótico? *Novitasque furoris*, escribe Ovidio, y tiene razón. Es una demencia nueva, aplacada sobre el fondo de un ideal de unidad que el pensamiento posmítico ha terminado por imponer a un Occidente en lo sucesivo cristiano.

¿Habrá que insistir en el precio, que indudablemente se debe a la propia historia de Plotino, pero que no pierde por ello su valor de síntoma, que se paga por este cierre luminoso y reflexivo del espacio psíquico, autoerótico, bajo el Ojo constituyente del Uno? «Aunque aquejado de frecuentes cólicos intestinales», cuenta Porfirio al comienzo de su *Vida de Plotino*, «no toleré jamás enemias... Se abstenía del baño... La dolencia se agudizó...». Y en el momento de entregar su alma, este hombre que ha vivido ignorando su cuerpo para construir con su sufrimiento el espacio psíquico del que no es seguro que hayamos salido aún, recomienda esforzarse «por elevar lo que hay de divino en nosotros hacia lo que hay de divino en el universo»<sup>30</sup>. Personaje melancólico y patético, Plotino no buscó un objeto para detener en él su angustia. Se aferró al arquetipo, o mejor dicho a la fuente de la objetividad: a la imagen, al reflejo, a la representación, a la especulación. Totalizándolos, unificándolos en el espacio interior del Yo, «solo con solo», hace que el platonismo caiga en la subjetividad. Suspendido o esperando la encarnación. Esta sólo tendrá que rehabilitar los cuerpos, forzosamente dolientes, y las imágenes inferiores. La pasión de Cristo y las artes de todas las Iglesias vienen a anclar en la historia de las criaturas, de los hijos, este espacio psíquico del amor que el mito de Narciso y el *lógos* neoplatónico acababan de consumir.

Frente a esta nueva locura narcisista, sistemas de pensamiento muy diferentes, y sin embargo emparentados, se disputan la dominación ideo-

<sup>30</sup> *Ibid.*, I, 2, 25-30.

lógica del mundo antiguo: el cristianismo, el gnosticismo, el neoplatonismo. Las soluciones propuestas divergen, pero el problema al que los pensadores tienen que responder es idéntico: se trata del desconcierto afectivo de una sociedad en la que la ciudad (*pólis*) ya no es el centro, sino que se convierte en un universo civilizado (*oikuméne*) cosmopolita que condena al hombre a esa «soledad inefable» de la que habla H. Ch. Puech<sup>31</sup>. El platonismo, en lucha con el gnosticismo<sup>32</sup>, tampoco ignora pues al cristianismo. Pero lleva a cabo de manera autónoma la terminación del pensamiento helenístico, operando la metamorfosis del mito en *lógos*, de la ficción en filosofía. Movimiento epistemológico de la interiorización por el que lo representado (las imágenes míticas) se vuelva en el discurso del Sabio representante. Sin necesidad de ningún Salvador, Mensajero o Intercesor, sin postular, pues, la obligatoriedad de una salvación real, el universo plotiniano, aun permaneciendo jerarquizado, opera una presencia y una implicación permanente de lo superior en lo inferior y viceversa. Esta mística de la inmanencia en el interior de una metafísica de la trascendencia<sup>33</sup> se apoya esencialmente, como hemos señalado, en la dinámica del reflejo, de la reflexión, tanto en el sentido concreto como en el sentido abstracto del término. Cómo no descifrar un movimiento narcisiano, inscrito en la propia dialéctica de la idea que produce la interioridad de un hombre nuevo, en reflexiones plotinianas como éstas: el Uno «está todo él vuelto hacia sí sin ninguna relación con lo externo.. sino vuelto por entero hacia sí mismo»<sup>34</sup>; «es lo de fuera, ya que comprende todas las cosas y es medida de ellas; es asimismo el dentro, pues que es la profundidad más íntima de todas las cosas»<sup>35</sup>; y finalmente: «El hombre perfecto ha concluido ya su raciocinio y se limita a declarar a otro sus propias conclusiones; pero en relación consigo mismo es visión. Es que el hombre perfecto va ya camino de la unidad y de la serenidad, no sólo de lo exterior, sino aun de la serenidad consigo mismo. Y todo le es interior»<sup>36</sup>. La soledad trágica y mortífera de Narciso se convierte a partir de aquí en la dialéctica ideal de las separaciones audaces y de las reflexiones recíprocas, en una apología del «solo con solo», del *mónos pròs mónon*, sobre el que se va a basar un hombre muy diferente del animal político y erótico de la Antigüedad. Dejando la política a sus leyes, Narciso convertido en Sabio abre la ciudad a la espe-

<sup>31</sup> «Position spirituelle et signification de Plotin» (1938), en *En quête de la gnose*, t. I, París, Gallimard, 1978, p. 63.

<sup>32</sup> Cf. el tratado de Plotino «Contra los gnósticos», en *Enéadas*, II, 9, 11.

<sup>33</sup> H.-Ch. Puech, ob. cit., p. 69.

<sup>34</sup> *Enéadas*, VI, 8, 17.

<sup>35</sup> *Ibid.*, VI, 8, 18.

<sup>36</sup> *Ibid.*, III, 8, 6.

culación. El alma deja de ser una diosa para reflejarse en psiquismo, en interioridad propia de cada soledad individual.

Señalemos que si bien el mito de Narciso parece proporcionar uno de los elementos más espectaculares de la teoría del reflejo, ésta también se encuentra en otros lugares y constituye probablemente la trama general que sostiene otras figuraciones míticas. Para conciliar el *infinito* y el *límite*, el pensamiento de la época evoca a menudo el tema del hombre (Poimandres) o de la mujer (Sofía) *inclinado* (*parékupsen*). Como una «mujer en la ventana» o una «diosa en la ventana», el ser mítico se refleja abajo como en la superficie del agua y aspira a unirse a esta imagen. Creación a la vez que decadencia, esta imagen gnóstica es otra utilización del tema del reflejo. Finalmente, los Hechos apócrifos de los Apóstoles (Hechos de Juan, 26-29; Hechos de Andrés, 5-6) evocan el conocimiento a través del espejo para oponerle el conocimiento cara a cara, considerando la visión inmediata del yo con el yo superior al reconocimiento de un simple reflejo ilusorio <sup>37</sup>.

#### UNA PÉRDIDA DE/EN EL OTRO: EL ÉXTASIS

Finalmente, ¿cómo no ver tanto en el mito de Narciso como en las doctrinas especulativas de la época (gnosticismo, neoplatonismo, cristianismo) un intento penoso, trágico, imposible, de abordar un problema que la Antigüedad no había podido resolver: la alteridad, *tó heterótes*? ¿Cuál es la diferencia en Plotino entre el alma humana salida del ciclo de las encarnaciones y las almas divinas? ¿Se trata de una diferencia de fuerza y de función, pero no de calidad? <sup>38</sup> La pregunta no se plantea, de todos modos, en estos términos. Sin embargo, si para los gnósticos el otro del Creador no puede ser más que del orden del mal, el otro plotiniano no lo es, como tampoco es diferente numérica o cualitativamente: es un movimiento indiferenciado hacia el no ser. *Tó heterótes* no sería, en suma, más que un deseo de nada. Pero si bien todo lo que no es el Uno posee esta alteridad y esta aspiración a la nada, la alteridad desaparece cuando nos fundimos con el Uno. El amor-fusión con el Uno es una eliminación de la alteridad. Esta confusión del alma con el Uno es descrita por Plotino en términos de visión: «verse todo» (*blépe hólon*, *Enéadas*, V,

<sup>37</sup> Cf. H.-Ch. Puech, *Annuaire du Collège de France*, 1963, pp. 201-10, y *Le néoplatonisme*, CNRS, 1971, p. 99.

<sup>38</sup> Como sugiere J. M. Rist, «The problem of "otherness" in the *Enneads*», en *Néoplatonisme*, ob. cit.

5, 10, 10) y no «ser todo». El alma pierde entonces su especificidad, ya no es totalmente ella, está fuera de sí, en el *éxtasis*. Ha superado la alteridad para alcanzar, más allá de la incautación de la nada, la estabilidad del reposo. Por encima del miedo que suscita este movimiento, el alma se entrega a él, ya que está destinada a esta unión: como el ojo espera la salida del sol. Ahora bien, lo propio del *noûs* amante (por oposición al *noûs* pensante<sup>39</sup>) es precisamente operar esta fusión que es pérdida de alteridad. Algunos se han extrañado de las contradicciones inherentes a la teoría de la alteridad en Plotino: ¿cómo conciliar, realmente, el hecho de que el Uno es trascendente con el de que la alteridad es el primer producto del Uno como movimiento de separación de sí mismo y de que el alma se une al Uno en el misticismo? ¿No vendrá el embrollo del hecho de que se toma al sol como modelo de un universo incorpóreo? Sin esto habría que abandonar la idea del otro como tendencia hacia la nada, y no ver en él más que un simple ser acabado, que es un paso que Plotino no da.

De hecho, las cosas recobran su coherencia si recordamos que el sol no está ahí para representar las leyes que rigen los cuerpos físicos, sino para fundar la teoría del reflejo. Si el otro, es decir el ojo, ve es sólo porque refleja la luz de la fuente única. Así pues, el alma amante debe renunciar a su alteridad para abandonarse a la identificación total con la luz única, en la que se pierde en cuanto otro, es decir para Plotino, en cuanto *no ser*. El error de Narciso sería haber invertido la perspectiva: haber tomado su ojo como fuente solar, como Uno, y creer que puede haber un otro de ese otro. Plotino sabe que el alma es siempre ya otro, pero que puede salir de su soledad, de su nada, de su posible decadencia, por el retorno amoroso a la Fuente Una. La alteridad del alma, apenas esbozada, es así reintegrada al trayecto místico e iniciático del neoplatonismo no dualista.

El Narciso mítico es un moderno más cercano a nosotros. Rompe con el mundo antiguo porque se constituye en origen de la visión y busca al otro en frente de sí, como producto de su visión. Descubre entonces que este reflejo no es otro, sino que se lo representa él mismo, que el otro es la representación de sí mismo. A su manera, pues, y por un camino inverso a la mística, Narciso descubre en el dolor y la muerte la alienación constitutiva de su propia imagen. Privado del Uno, no tiene salvación; la alteridad se ha abierto en él. Ya no tiene el *noûs* pensante de la Antigüedad para abordar al otro como una pluralidad, como una multiplicidad de objetos o de partes. Tampoco tiene el *noûs* amante de Plotino para poder escapar a su alteridad en la fusión con el Uno. Si está

<sup>39</sup> Cf. *Enéadas*, VI, 7, 35.

a solas, su alteridad no se cierra en una totalidad, no se hace interioridad. Permanece abierta, mortal, ya que está privada del Uno.

¿Es entonces una casualidad que las figuras de los Narcisos psicológicos o estéticos acompañen a las crisis de las religiones de salvación y se impongan en nuestro mundo contemporáneo desquiciado por la muerte del Dios Uno?



## NUESTRA RELIGION: LA APARIENCIA

### FREUD EN CASA DE NARCISO

¿Qué ha ocurrido en estos mil años con Narciso?

Al principio de la era cristiana, cuando aparece como antídoto de Eros, es también el nexo, aunque disimulado e ignorado, entre el mundo mítico antiguo y el mundo nuevo de la encarnación. En efecto, Narciso ya no es un Dios del amor cuyo poder se mide a partir de sus efectos sobre los otros: él mismo está enamorado y, además, está enamorado de un engaño. Narciso, o el amor del hombre como amor imposible. Narciso o el amor pasión. El abuso del neoplatonismo y, como veremos más adelante, del cristianismo, con Santo Tomás en particular, consistirá en retomar la *dinámica* narcisiana, reflexiva, especular, especulativa e intimista, considerando el *suceso* narcisista —su amor— como un error, si se puede decir, de perspectiva. Si Narciso hubiera sabido que él no estaba en el origen del engaño, sino que él mismo era ya un reflejo de la Unidad esencial, habría podido impunemente amarse, amar su imagen, en el orbe insuperable de la unidad esencial, divina: espacio propicio tanto de la especularidad como de la especulación amorosa. Condenado sólo parcialmente por Plotino, rehabilitado en suma en su construcción reflexiva, el narcisismo es abiertamente restaurado por la religión encarnada.

«Ama a tu prójimo como a ti mismo», decía ya la Biblia. «El que se glorié, se glorié en el Señor» (I Cor., 1, 31). Desde entonces, el amor a sí mismo no es un error siempre que no se olvida de que es un reflejo del Otro (del Señor). Saberlo no suprime el engaño, pero lo rehabilita insertándolo en la dialéctica de la ascensión hacia el Otro. ¿No es la religión de salvación, desde este punto de vista, salvadora precisamente y en la medida en que crea un espacio de amor que cuenta con el engaño, la apariencia, lo imposible, instalados en el mismo corazón de la realidad suprema: en el corazón de la relación con el Amado y, por tanto, en el corazón de la realidad que sólo se define por la pertenencia al Uno?

## EN EL CAMINO DE LA MUERTE

Cuando Freud adopta el término de narcisismo en la psiquiatría, Narciso provoca de nuevo, y más que nunca, malestar: Narciso se convierte en síntoma perverso. La inmensa construcción reflexiva de la que Plotino o Santo Tomás no representan más que eminentes cimas, se deshace para no abandonar, en la carrera especulativa hacia la creación de una interioridad subjetiva, más que la aspiración enfermiza, ilusoria, de un Yo privado del Otro. A través de sus debates con Jung, Freud, por su parte y subrepticamente, rehabilita el narcisismo. No sólo al principio era el amor a sí mismo, dice en sustancia, sino que el Ideal del Yo que se perfila en toda relación amorosa es un relevo de este narcisismo primario, sólo así conciliado con las exigencias parentales y sociales. Más aún, como por fidelidad —¿inconsciente?— a la corriente plotiniana o tomista, Freud hace depender este narcisismo, que para él es absoluta y forzosamente libidinal, dependiendo de un «nuevo acto psíquico» que resulta ser un caso arcaico de la paternidad simbólica, en cuanto polo de identificaciones primarias y condición del Ideal del Yo. Habiendo reconocido así el fundamento libidinal originario de la apariencia narcisista, Freud, con el mismo gesto, consolida su concepción de la libido y del Yo definiéndolos como tributarios, más allá del autoerotismo, de lo que Lacan llamará el Otro. Así, y apoyando con fuerza el valor dinámico de la relación amorosa o transferencial, traza ya un límite a su poder. Narciso es motor y barrera del amor.

Con *Más allá del principio del placer* (1920) la libido narcisista se esclarece más y drásticamente: las pulsiones del Yo incluyen también las pulsiones de muerte. Narciso enamorado esconde un Narciso suicida; la pulsión de muerte es la más pulsional de todas. Abandonado a sí mismo, sin el auxilio de la proyección sobre el otro, el Yo se toma a sí mismo como blanco privilegiado de agresión y de muerte.

Por lo tanto, la rehabilitación del narcisismo en Freud no desemboca en una promesa de salvación, sino en el descubrimiento de la obra de la muerte. ¿Fantasía personal? ¿Eco de una época trágica? Lo cierto es que este fin del siglo XX, que comienza con la conclusión de la obra de Freud y con la segunda guerra mundial, nos lega un espacio amoroso insostenible. Heredero, por su cultura humanista, de la espiritualidad y del simbolismo cristianos, Freud intenta un relevo de la «religión de salvación» tomando prestada hasta su *talking cure*. Con un último coletazo de compromiso y distanciamiento con la herencia psiquiátrica y espiritualista de su tiempo (de Nâcke a Jung), Freud se apoya en Narciso para en primer lugar rehabilitarlo incluyéndolo en su máquina libidinal: Eros es primero narcisista; antes de insistir, muy bíblicamente esta vez y agravando

ese malestar presente ya en «Introducción al narcisismo», en el hecho de que el amor no es más que una estasis aventurada del odio. Así, en «Los instintos y sus destinos» Freud precisará que «el amor procede de la capacidad del Yo de satisfacer autoeróticamente, por la adquisición de placer orgánico, algunos de sus impulsos instintivos. Originariamente narcisista, pasa luego a los objetos que han sido incorporados al yo ampliado y expresa la tendencia motora del yo hacia estos objetos, considerados como fuentes de placer»<sup>1</sup>. Pero «el odio es, como relación con el objeto, más antiguo que el amor. Nace de la repulsa primitiva del mundo exterior emisor de estímulos por parte del yo narcisista primitivo [...]. Permanece siempre en íntima relación con los instintos de conservación, en forma tal que los instintos del Yo y los sexuales entran fácilmente en una antítesis que reproduce la del amor y el odio»<sup>2</sup>.

Si es cierto que toda autonomía del Yo se define por oposición a su otro, a su objeto, y que decir oposición es decir odio, entonces el Yo, drásticamente, es un Yo de odio. Precisemos: si el amor es el relevo del narcisismo en las pulsiones sexuales ulteriores, está sostenido, llevado, determinado, por el odio. Freud se detiene al borde de Sade. Pero esta timidez no es más que aparente. Pues allí donde el amor sádico se enuncia triunfal, con y contra la Revolución o el Papa, el amor freudiano —la transferencia— mantiene una apuesta lúcidamente lanzada por encima del odio y de la muerte: es la transferencia amorosa la que produce los efectos dinámicos de la cura. El dualismo freudiano encuentra en esta imposible armonización del espacio amoroso, en esta fractura del espacio odio-amoroso [*hainamoureux*], su más fuerte expresión. El amor es una apariencia necesaria, que hay que reparar, suscitar, promover sin fin. Para analizarlo, es decir, para llegar hasta su trama, hasta su vago portador, que es el odio. El nuevo mundo está odio-enamorado. Los que lo miran de frente no son creyentes, ni idólatras, ni adeptos, ni fieles, ni frustra-

<sup>1</sup> *Métopsychole*, Col. Idées, 1968, p. 42; G.W., t. X, p. 231 [«Los instintos y sus destinos», en *Obras completas*, II, p. 2051].

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 43. La pulsión de muerte instala la idiotez y el delirio, la destrucción y la muerte, con el mismo derecho que el amor, en la dialéctica sujeto/objeto llamada por Freud «transferencia». Ni escénica ni obscena [*ob-scène*], esta escucha se abre a lo irrepresentable. Más allá del desco fálico del joven Freud de penetrar en el espacio psíquico, y más allá de la deuda con una femineidad histérica todopoderosa que esto supone, hay en el Freud de los últimos escritos una posición paternal en el sentido en que la da a entender Moisés. Más allá de la muerte, en la presencia de lo invisible, esta posición resuelve la parte femenina de la subjetividad, reserva de lo inconfesable, dejándole el lugar operador del odio y de la muerte promovidos a motores de la Ley. ¿Escándalo? ¿Misoginia? Algunas analistas, empezando por Melanie Klein, reconocerán en ello una verdad inconsciente: ¿la suya? En todo caso, es entonces cuando la escena seductora se convierte en análisis y la representación-evasión en estallido de lo imposible.

dos. A solas, *mónos pròs mónon*, Narciso se sabe insuperable, pero sin inquietarse se construye amores provisionales, arácnos, límpidos. Aunque atravesase pasiones o crepúsculos, no es dramático-romántico, ni febrilmente pornográfico, ni está desgraciadamente frustrado. Desengañado pero no deprimido, Narciso no se toma, según Freud, ni por una falta ni por un valor sublime, sino por ese límite del infinito desde el que intenta dibujarse una sensualidad inmediatamente simbólica. Como en un vídeo electrónico, imagen en composición-descomposición, el amor no es más que provisionalmente y para toda la vida. ¿Fin del amor religión? ¿Reintegración, trivialización del amor estético?

### LO FALSO ES NECESARIO

Narciso se mata porque toma conciencia de que ama lo falso. La condena moral con que acaba el mito de Ovidio desvela así la concomitancia entre el *narcisismo* y lo *falso*. Este aspecto, que será el único explícitamente recogido y condenado por la cristiandad medieval, tiene profundas raíces que la recuperación freudiana del problema permitirá por fin aclarar. Si, como hemos visto, uno no nace Narciso (nace autoerótico), y sólo se vuelve Narciso bajo el impacto de una identificación paterna creadora ulteriormente del Ideal del Yo, ¿de dónde proviene lo falso? Lo falso provendría del hecho de que raramente llega uno a identificarse plenamente con ese ideal: bien porque no se tiene en pie, bien porque es destruido, bien porque Narciso ayudado por su madre cree no tener necesidad de él dado que ya lo es (ideal para su madre). Entonces, en vez de tener que *crear* lo que le permitiría igualar a su ideal: una obra o un objeto idealizado al que amar, Narciso *fabricará*<sup>3</sup> un *sucedáneo*. Para ello va a investir, en vez de al Falo paterno, a algún preobjeto preedípico (mirada, oralidad, analidad, etc.). La erótica anal de la falsedad narcisista corre parejas con la fetichización de la propia imagen (en cuanto que ésta es un falso ideal), y desvela el momento de pasivización erótica frente a un Padre al que Narciso está fijado. Este momento sin duda necesario a toda idealización con la condición de ser introyectado por desplazamiento de las incorporaciones en el Edipo, es en Narciso un tope. El hecho de que sugiera potencialidades homosexuales en Narciso no debe ocultarnos las consecuencias de esta fijación oral-anal en el uso que Narciso hará del lenguaje. Lo oralizará, precisamente, pero también le

<sup>3</sup> Para utilizar la acertada palabra de J. Chasseguet-Sirgel, *L'idéal du Moi. Essai psychanalytique sur la «maladie d'Idealité»*, Tchou, 1975, pp. 116 ss.

conferirá todo el peso secreto e intenso del modelado anal, para limpiarlo de su idealidad abstracta y cargarlo de latencias gozosas de una lengua arcaica, materna. Ecológica, vocalizadora, cantante, gestual, muscular, ritmada. La apariencia narcisista comporta pues, necesariamente, una modificación del lenguaje. Y de ello se pueden sacar premisas para todo el arte.

«Auténtico» o «fabricado», el arte, de todas formas, comporta su momento narcisista, su parte necesaria de apariencia, de *falsedad* si se quiere, con la que desafía al universo de los valores consagrados, se burla de ellos y nos seduce mediante un prisma de facilidad y de placer. Se hace amar...

#### NARCISO FALSARIO: HOMBRE Y MUJER

La Edad Media recoge el tema de Narciso para condenar a través de él, esencialmente, la funesta inclinación humana hacia la apariencia, la falsedad e incluso el fraude paralelo al amor a uno mismo en detrimento del amor a los verdaderos valores divinos<sup>4</sup>. Así, para los trovadores, «el ejemplo de Narciso debe poner en guardia a la vez contra el orgullo y contra las locuras del amor»<sup>5</sup>, mientras que para el *Ovide moralisé* (1316), Narciso se impone como el emblema de las vanidades mundanas, de la apariencia y del orgullo. En el *Roman de la rose*, de Jean de Meung, la fuente de Narciso es un lugar de muerte, de apariencia y de falso saber, a la que se opone el agua viva de la verdad.

Insistamos en un tratamiento tan elíptico como magistral de esta interpretación medieval de Narciso en Dante (1625-1321). La evocación directa del «espejo de Narciso» aparece en el canto XXX del *Infierno*, versículo 128. Se ha señalado, con toda razón, que el contexto de este canto es el de los falsarios, de los monederos falsos y de los fabricantes de apariencias<sup>6</sup>. Se trata en efectos de maese Adam, que acuña florines falsos, y de «el falso Sinón, griego de Troya», que habría convencido a los troyanos de introducir en la ciudad el caballo de madera ideado por Ulises. El atentado contra la moneda —símbolo del valor político pero también moral— hace de quien se dedica a él un ser infame: su defor-

<sup>4</sup> Cf. J. Frappier, «Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadorn à Maurice Scève», en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, París, Les Belles Lettres, 1939, pp. 144 ss.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>6</sup> Cf. el excelente estudio de Roger Dragonetti, «Dante et Narcisse ou les faux-monnaieurs de l'image», en *Revue des Études Italiennes, Dante et les mythes*, París, M. Didier, 1965, pp. 85-146.

midad física es la prueba de ello al igual que su castigo. Padece hidropesía, enfermedad consistente en una retención de agua en ciertas partes del cuerpo que se hinchan desproporcionadamente, mientras que otras se atrofian («La pesada hidropesía, que a causa de los humores convertidos en maligna sustancia hace los miembros tan desproporcionados que el rostro no corresponde al vientre, le obligaba a tener la boca abierta, pareciéndose al hético, que cuando está sediento dirige uno de sus labios hacia la barba y el otro hacia la nariz», vv. 52-55). Ahora bien, es precisamente este Adam, que encierra en su interior la corrupción, el que pronunció el nombre de Narciso por primera y única vez en *La divina comedia*. La alusión parece aquí clara no sólo al hecho de que el fraude monetario es simplemente una de las revelaciones del pecado original adámico (observemos la homonimia entre el monedero falso y el primer hombre), sino también, y al mismo tiempo, al hecho de que el pecado original (adámico) está emparentado con la falta de Narciso. En efecto, como Narciso, que se enamora de una falsa apariencia, maese Adam falsea la verdadera moneda, símbolo de la ley y de una ética que lo transcienden, y, al querer así usurpar no sólo el lugar del príncipe sino también el de Dios, perjudica la *circulación* tanto en la ciudad como en su propio cuerpo. Privado de ética (Dante juega maliciosamente con *hética*, desecamiento de la cabeza en este caso, y *ética*), ya no tiene fuente de la que beber: el agua se pudre en su vientre, mientras que su boca está sedienta. Por el mismo motivo, también carece de referencia: no ve, sus ojos están cerrados (vv. 122-123: «y el agua podrida [...] eleva tu vientre como una barrera ante tus ojos»).

Sinón, el personaje inventado por Virgilio, que se presentara como desertor del campo griego para engañar a los troyanos, no sale mejor librado: arde de fiebre y desprende un vapor fétido. También él sediento (¿de verdad?, ¿privado de agua viva y verdadera?) es descrito por maese Adam como condenado a «lamer el espejo de Narciso» (v. 128). Los dos falsarios reflejan así imágenes de sed y de ceguera, que parecen ser metamorfosis del mito de Narciso o, si se quiere, variantes que condensan el pecado original con el del narcisismo y refuerzan la condenación de ambos. «Pero como el fraude es una maldad propia del hombre, por eso es más desagradable a los ojos de Dios» (*Infierno*, canto XI, v. 25).

Sin embargo, los comentaristas no parecen, que sepamos, haber notado la presencia de un tercer falsario (de hecho el primero por orden de aparición en el canto XXX): se trata de una mujer, «la perversa Mirra», «que fue amante de su padre contra las leyes del amor honesto; para cometer tal pecado se disfrazó bajo la forma de otra» (vv. 38-41). Esta aparición del incesto hija-padre al comienzo del canto sobre la falsedad narcisista, desvela quizá uno de sus sentidos sexuales que los fa-

bricantes de falsos valores o de maliciosas traiciones no explicitan. En suma, tomar una falsa forma procura el beneficio de sustraerse a la ley que es, en primer lugar, la del padre prohibido. El incesto hija-padre, como la falta de Narciso, es una infracción del amor recto. La hija-criatura altera la jerarquía de la creación pecando con su creador; Narciso ignora esta jerarquía amando a una falsa creación, su propia imagen que no es un alma creada por Dios. La perversa Mirra puede hacer pensar en la Sofía gnóstica, que quiere conocer a su Padre el Infinito y coincidir con él: se perdería intentando este imposible si Dios no la detuviese gracias a Horos, el «límite». Se habrá notado que si Mirra, como por su parte Sinón y maese Adam, ofenden a Dios por los tres pecados de «la incontinen- cia, la malicia y la loca bestialidad» (canto XI, v. 82), es al incesto hija-padre al que le corresponde representar el aspecto sexual de esta catástrofe de la circulación, del intercambio y del reflejo que es el pecado infernal. Vicio de pensamiento («el fraude, que produce remordimientos en todas las conciencias», canto XI, v. 52), de imagen propia, de identidad entre el cuerpo y sus partes, el fraude original es también, y quizá antes que nada, una alteración de la prohibición del incesto. Por lo demás, conocemos la potencia con que Dante sublima el incesto hijo-madre, dotando a Beatriz de los atributos de la Maternidad espiritual y declarando además a la Virgen madre «hija de su hijo». Nada de esto hay aparentemente en la relación hija-padre: porque con el padre tocamos evidentemente ese último punto del edificio especular y especulativo cuya estabilidad y unicidad (como se puede ver en Plotino y en Santo Tomás) deberían necesariamente garantizar la existencia misma de la interioridad tanto psíquica como especulativa.

Por otra parte, la falsedad de esta Mirra pérfida se debe también probablemente al hecho, descifrable a partir de la narración que le consagra Ovidio, de que el verdadero objeto pasional de su amor a la vez que de su odio parece ser... su propia madre. «¡Oh, qué dichosa es mi madre por tener un esposo así!», declara Mirra a su nodriza, y engaña a su padre presentándose ante él disfrazada como otra joven en el momento en que su propia madre está celebrando las fiestas anuales de Ceres. ¿Será además el amor incestuoso de la hija por el padre «falso» por esconder una pasión aún más intensa e inconfesable por la propia madre? Transformada en árbol cuyas «lágrimas tienen un gran precio», la mirra, Mirra nos deja con la imagen fascinante de un parto: un árbol que pare a Adonis, seductor de Venus. El hijo Adonis se venga así de la pasión inspirada a su madre, pero en realidad realiza en lugar de su madre el verdadero amor de Mirra por la diosa madre<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Obsérvese la correspondencia léxica en Ovidio y Dante a propósito de Mirra. Su amor

## ANTI-NARCISO SOLAR

Sin embargo, puede haber un error —el error del poeta— que es «contrario a aquel que inflamó el amor entre un hombre y una fuente» (*Paraíso*, canto III, vv. 17-18). Que sea «contrario» no implica en absoluto que no sea «error»<sup>8</sup>. El error consiste en tener visiones: en ver formas, sustancias, un espectáculo allí donde no existe más que la transparencia del sol: «así vi yo muchos rostros prontos a hablarme» (v. 16). Como advertido del error narcisista que toma los reflejos por una realidad esencial, el poeta *inmediatamente* «vuelve los ojos». Ahora bien, este gesto, este repudio de las imágenes, esta precipitación hacia el deslumbramiento luminoso, es condenado por Beatriz: lo considera como un «pueril pensamiento» y precisa que lo que el poeta ha tomado por engaños son «verdaderas sustancias» que Dios llena de «verdadera luz» para guiarlas (vv. 25-31). Así pues, estas visiones, estas sombras que el poeta creía falsas, eran una realidad. El error poético es, como se ve, opuesto al de Narciso, que creía que la sombra era una realidad. Sin embargo también es simétrico a él, pues en ambos casos se trata de no ver al otro tal como es, de hacer que el espíritu refluya sobre sí mismo, lo que acarrea igualmente la desaparición de la realidad específica de la imagen. Por tanto, sin objeto que se resista, la jugada del espíritu poético consistirá en hacer de los objetos una creación del sujeto, en tomar la realidad por un fantasma creado por el autor. La búsqueda dantesca en el *Paraíso* consiste en elevarse a la visión de la verdadera luz. Sin embargo, en el interior de esta ascensión en línea recta, el poeta Dante es atrapado por el devenir-sustancia de la luz, por esos oscurecimientos de la transparencia, por esas apariencias aún menos visibles que una perla (vv. 13-14). Como espíritu que juzga, las rechaza por «narcisistas». Como enamorado de Beatriz, sin embargo, es llevado a rehabilitarlas. Asistimos aquí a un sutil análisis de la condición poética: fascinada por las imágenes, por un lado, en busca de la verdad, por otro. ¿O quizá a la vez? En efecto, es la simultaneidad de los dos movimientos la que asegura la verdadera salida del engaño narcisista: no se trata de ofuscarse ante las imágenes en nombre de una visión inmediata de la verdad, sino de reconocerlas como tales, como reflejos de una aventura espiritual, hecha de reflexiones ascendentes, que las supera.

El anti-Narciso es, en definitiva, alguien más allá, no más acá, de Narciso. Fiel a la tradición plotiniana y tomista, Dante subsume las «apa-

es denominado *scelus* por Ovidio (*Met.*, X, 314), al igual que Dante emplea de *Mirra sceletterata* (*Divina comedia*, XXX, 38) y *Myrrha scelestis* (*Esp.*, VII, 24).

<sup>8</sup> Dragonetti, ob. cit., p. 140, señala oportunamente que «los dos errores, el de Narciso y el de Dante, participan en realidad de la misma esencia».

riencias» como referencias necesarias en el seno de un trayecto paradisiaco. El deslumbramiento luminoso sigue siendo la visión suprema («Como el sol, que a sí mismo se oculta por su excesiva luz...», *Paraíso*, canto II, v. 133), siendo precisamente el rayo que hace desfallecer razón y visión, este último «amor que mueve el sol y las demás estrellas» (*Paraíso*, canto XXXIII, v. 145). Pero en esta vía «yo, que soy mortal, me veo en esta desigualdad» (*mi sento in questa disagguaglianza*) (*Paraíso*, canto XV, v. 83), y hay que destacar que es sólo la presencia femenina —materna— de Beatriz, la que en el canto III le permite superar el error contrario al de Narciso, e investir a estas apariencias de cuerpos, estos cuerpos aparentes, en la búsqueda de la verdad... «Cojeando».

¿Es el poeta la derrota de Narciso? ¿O más bien su relevo: una rehabilitación de la apariencia con tal de que sea situada, trasladada, al seno del amor entre el poeta y su amante madre espiritual que le guía hacia el Otro?

Enamorado de sí mismo sin saberlo, víctima de su mirada que le parece que crea el mundo, el poeta tiene tendencia a tomar a éste por un espectáculo: arbitrario, falso, manipulable por él mismo. Sin embargo, por rectitud, se aparta de él y, para castigarse, cierra los ojos. Sólo Beatriz le autoriza a aceptar que Otro sea la fuente de sus visiones que son, pues, realidades del Otro, y no engaños «poéticos» o «pueriles».

## NARCISO NIÑO

«No encuentro la paz / Ni de noche ni de día, / Y sin embargo me gusta / languidecer así»<sup>9</sup>, canta desesperadamente, melancólicamente, irresistiblemente, el joven paje Querubín en *Las bodas de Figaro* de Mozart, y su nostalgia, a la vez profundamente saciada y siempre insaciable, es probablemente la mejor expresión de lo que Narciso habría dicho si hubiera podido cantar. Si hubiera tenido el don, cristiano por excelencia, de encarnar el erotismo en la música<sup>10</sup>. Su canto elevado, abrasador, lleno de pasión, no es una invocación al otro: se alimenta de su propia elevación, de su «levitación». Replegado sobre su suspiro, el corazón no sabe si quiere a otro: se canta, canta. Si es de amor, tendría que tener

<sup>9</sup> «Voi che sapete / Che cosa è amor / Donne vedete / S'io l'ho nel cor. / Quello ch'io provo / viridiro; / E par me movo, / Capir nol so. / Sento un affetto / Pien di désir, ch'ora è diletto, ch'ora è martir [...]. Non trovo pace / Notte nè dì, / Ma pur mi piace / Languir così...»

<sup>10</sup> Cf. a este respecto S. Kierkegaard, «Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical», en *Ou bien ou bien*, París, Gallimard, 1943, pp. 41 ss.

un objeto. Pero la condesa, figura esquemática de la buena (¿o de la mala?) madre, no es realmente una entidad separada de la pasión de hecho narcisista del joven que ignora las diferencias (niño/madre, día/noche, hombre/mujer). Sin embargo, todo esto le importa poco a Mozart, que sabe encontrar la voz para hacer surgir de la locura narcisista la sublimidad de la pasión enamorada de su propio reverso aterciopelado. Como mito, Narciso es trágico. Como canto, es Querubín. La religión revelada y la sociedad feudal, algunos de cuyos aspectos abordaremos más adelante <sup>11</sup>, no sólo le han desculpabilizado y declarado inocente, sino que han hecho de él si no un personaje seductor, al menos adorable. Angelical. El principio de placer se inserta así en la religión de salvación.

#### NARCISO DELICIA, SIMBOLISTA O «MERODEADOR ACUÁTICO»

La reivindicación más o menos solapada de la experiencia narcisista como fundamento necesario del arte, como creación de apariencias y, sin embargo, como única vía de acceso a la verdad, desgarrada entre el placer y la muerte, es constante a lo largo de los siglos. Pero es a Paul Valéry a quien hay que reconocer el mérito de reivindicar sin complejos las «delicias» del «inagotable Yo» (*Narcisse parle, Fragments du Narcisse, Cantate du Narcisse*). Ni el menor rastro de vergüenza o de condena: la escritura, que sabe que es, y quiere ser, signo y símbolo reivindica la figura dividida de Narciso y se inspira en esta exquisita separación interna del ser hablante, que «desliza entre nosotros dos el hierro que corta un fruto» (*Fragments*). Narciso será de ahora en adelante, para la modernidad, «un tierno perfume de suave corazón» (*Narcisse parle*). La tragedia de este joven enamorado de su imagen aparece como la propia fuente de conocimiento de sí mismo: «Hasta aquel maravilloso momento no me había conocido / y no sabía quererme y unirme a mí.» Y el poeta, que se declara menos perfecto que el «efímero inmortal», encuentra en él un inacabable «tesoro de impotencia y orgullo» que lo justifica en su propia posición de no reconocer más esencia que la del Yo. «... No siento curiosidad sino por mi esencia... El resto es sólo ausencia.» Himno a la muerte de Dios, esta apología de Narciso se convierte en el desenlace psicológico de la posición especulativa: «Soy único. Soy yo. Soy verdadero... Os odio» (*Cantate*). O también: «Con mi desdén por los dioses,

<sup>11</sup> Cf. caps. IV y VI, 1.

¿podría cambiar algo? Amo lo que soy. Soy el que ama (*ibid.*). Esta polémica implícita con el *cogito* de Descartes («Pienso, luego existo»), es en realidad y consecuentemente una hipóstasis del goce a través de la verdad, una glorificación del encantamiento más allá del saber. Apología de la reverberación de los signos situados sobre la inestabilidad de las aguas: la escritura desafía el Uno y el espacio cerrado; es un grito de libertad necesariamente efímera y sin embargo invocada... «Parole», «Fragments», «Cantate»: a través de Valéry, Narciso sobrevive, rehabilitado, como poeta.

Más retorcido, más elíptico, más irónico, más fascinado por la mujer también, Mallarmé fue quizá el primero de nuestros modernos en metamorfosear a Narciso en su espacio «virgen, vivaz y bello hoy». Aunque no lo evoca explícitamente más que en *Les dieux antiques* para no descifrar más que «el ~~m~~atismo o la sordera del sueño profundo», se puede pensar que *Le nénuphar blanc* es la versión o la inversión heterosexual de Narciso. Encontramos de entrada al poeta con los «ojos de dentro fijos en el total olvido del ir» que, sin embargo, no deja de dar con «algunas matas de juncos», «retiro también húmedamente impenetrable», «misterio término de [su] carrera». La sonrisa de Mallarmé, ese enigma que conjuga la ironía del profesor finisecular con el desengaño metafísico ante la vaciedad de los símbolos, es sin duda la que transforma la triste flor ctónica de Narciso en este «nenúfar blanco», faro blanco, luz incolora de la impotencia de alcanzar al otro. La sonrisa es la manifestación de un miedo apenas superado: «Sonríó al comienzo de la esclavitud liberada por una posibilidad femenina.» El «merodeador acuático» goza de las delicias de la soledad en compañía: «Separados, estamos juntos: me inmiscuyo en su confusa intimidad, en esa suspensión sobre el agua en que mi sueño retrasa a la indecisa...» «Resumir con una mirada la virgen ausencia dispersa en esta soledad...» ¿Son dos? ¿Quién podrá decirlo? Queda en pie la certidumbre de una «felicidad que no tendrá lugar», con los nenúfares «envolviendo en su hueca blancura una nada». Que se lleve a cabo el «rapto de la ideal flor»: en efecto. Pero esto no tiene nada que ver con la apología valeriana, evocada antes, del cuerpo-esencia único. El cuerpo, el sexo, ese «imaginario trofeo», insinúa Mallarmé, «no se infla sino con la exquisita ausencia del Yo». Lo que no le impide en absoluto, sino que, por el contrario, le empuja a «amar», «perseguir», a «toda dama parada a veces y durante mucho tiempo, como al borde de una fuente que hay que atravesar o de alguna extensión de agua». Por más que Narciso esté enamorado, el nenúfar blanco que lo disfraza desvela no obstante la vaciedad de su espacio. Allí mortal, aquí irónica, la reunión imposible no merece la muerte. «Victoriosamente huido el hermoso suicidio...» Como toda la modernidad, Mallarmé es heredero del

espacio psíquico narcisista. Pero este espacio estará en lo sucesivo vacío. «Nada tendrá lugar más que el lugar...»

Más próximo a Valéry, a quien dedica su *Traité du Narcisse*, Gide toma el mito para extraer de él un ensayo de esoterismo simbolista. Su Narciso, que sin embargo no parece deber nada a Dante más que la evocación de una misma tradición, «sueña con el Paraíso». Fantasía del andrógino antes de la sexuación, este «Adán de los espacios perfectos» que sería Narciso, es «grave y religioso». Necesario en cuanto que manifiesta lo inevitable de la manifestación, es sin embargo defectuoso en la medida en que prefiere lo manifestado, la forma, el símbolo, a la idea que se manifiesta. El poeta tendría la capacidad de ver, a través de las apariencias narcisianas, las formas esenciales y estatales, armoniosas y verdaderas, y sería por eso mismo dueño del paraíso. Escandaloso pero absoluto. Consagrado a la superficie de la mirada pero también a la verdad. «El poeta es el que mira. ¿Y qué ve? —El Paraíso.» La Obra, Forma fatal, numérica, «paradisíaca y cristalina» no es por tanto simplemente apariencia, ya que es símbolo. «¿Ha quedado claro que llamo símbolo a todo lo que parece?»

Seguramente habrán comprendido que Gide es el anti-Mallarmé por excelencia. El vacío narcisiano en el uno es sustituido, más allá del «azul vacío» no obstante evocado, por la plenitud del sentido simbólico en el otro.

Se ofrecen dos vías al espacio psíquico del Narciso moderno, del Narciso artista: el «merodeador acuático», o la religión del Yo. La primera es más irónica que míticamente narcisiana: descentrada, abre el espacio de la reflexión a los canales laberínticos y encenagados de una navegación impredecible, de un juego con el sentido y las apariencias fugaces, con los *looks*... La otra es más psicológica o especulativamente narcisista: tributaria de una religiosidad laica, hace descender a Dios en Narciso, e impone el Yo como pilar de la nueva religión que es el simbolismo generalizado. Toda apariencia «quiere decir»; así pues, el Yo es sagrado. El arte esotérico es la culminación del cristianismo que había desculpabilizado a Narciso. Si hoy en día sigue habiendo una religión, ésta es estética, pues el narcisismo se refugia más intensamente en los despliegues fugaces del sentido ficticio.

## IV



## DIOS ES AGAPE

La ley del amor, salida de la Biblia, proponía a los cristianos: «Amarás a Yavé, tu Dios, con todo tu corazón, con toda tu alma y con todo tu poder» (Deut., 6, 5) y «Amarás a tu prójimo como a tí mismo» (Lev., 19, 18). Sobre esta base se opera una verdadera revolución, tributaria sin duda del mundo helenístico que está acabando, pero sobre todo de una actitud nueva, inaudita, escandalosa y loca, que transforma el *Eros* griego y el *Ahav* bíblico en Agape <sup>1</sup>.

### UN DON GRATUITO

A Pablo es a quien debemos la formulación más precisa, y la más específicamente nueva, de esta actitud inaudita que los Evangelios sinópticos ciertamente contienen, pero que explicitan. En efecto, el término *agápe* (que el latín ha traducido por *caritas*, expresión demasiado atenuada en la tradición cristiana, teológica y vulgarizadora, para que no sintamos ahora la necesidad de recurrir al griego, con la intención de extraer así su novedad) no aparece más que dos veces en los Evangelios (Mat., 24, 12 y Luc., 11, 42), y en un sentido parecido al bíblico: amor-mandamiento, amor-mérito. Ahora bien, al mismo tiempo, desde los Evangelios, el amor cristiano es un *don gratuito*: lejos de tener que merecerlo o que temer su retirada por parte de Dios, el cristiano tiene la seguridad de ser amado, independientemente de sus cualidades <sup>2</sup>. ¿Sería también —y so-

<sup>1</sup> Cf. Anders Nygren (1930), *Éros et Agape. La notion chrétienne de l'amour et ses transformations*, París, Aubier, 1962.

<sup>2</sup> El erotismo griego no ignora el término *agápe* para designar las relaciones entre *erastés* y *erómenos*, y Demóstenes señala este empleo, así como el uso de *agapán* para indicar la actitud de los dioses con respecto a Ganimedes y Adonis (cf. Dover, ob. cit., p. 69). El término *agápe* ha sido a menudo utilizado, por otra parte, en el judaísmo helenístico, por ejemplo en Filón de Alejandría (cf. Deissmann, *Neue Biblestudien*, p. 27, citado por Nygren, ob. cit., p. 119). Pero es Pablo el primero que le da su valor cristiano, su único valor religioso.

bre todo— este amor un amor a los que no se lo merecen? <sup>3</sup> De hecho, el amor teocéntrico, tan opuesto al amor-mérito del hombre como a un Eros que aspira a la felicidad, es una concepción que se prepara en el Antiguo Testamento <sup>4</sup>, pero no es por ello menos cierto que para la Biblia, «la senda de los pecadores acaba mal» (Sal., 1) y no encuentra lugar en la Ley del Eterno.

Pablo, a quien corresponde el mérito de la nueva definición de Dios como Dios de amor <sup>5</sup>, construye esta concepción en un triple movimiento puesto de manifiesto por A. Nygren <sup>6</sup>. Pablo plantea, primeramente y como en sordina, el amor del hombre por Dios, y acentúa el teocentrismo evangélico: en lugar de hacer un llamamiento al hombre para que ame a Dios, postula que es Dios quien ama, y gratuitamente. A continuación desvela —y éste es sin duda el punto más importante de su pensamiento sobre el amor— que este don gratuito que es el amor del Padre, es en definitiva el sacrificio del Hijo: la *agápe*, es el ágape de la Cruz (Rom., 5, 6-10). Finalmente, será el amor al prójimo, que incluye no sólo a los allegados y a los justos, sino también a los enemigos y a los pecadores, al que hay que «amar como a uno mismo» el que corone esta renuncia escandalosa a la felicidad y el que se manifieste, sin embargo, como la vía más directa de adhesión al Padre: no como Ley, sino como Nombre, Verbo-y-Amor. Inmersión nominal. Bautismo cristiano.

Examinemos más de cerca esta dinámica del pensamiento paulino. ¿Es todavía para nosotros un escándalo o una locura, como lo fue, según

<sup>3</sup> «Ni he venido yo a llamar a los justos, sino a los pecadores» (Marc., 2, 17). «Yo os digo que en el cielo será mayor la alegría por un pecador que haga penitencia que por noventa y nueve justos que no necesitan de penitencia» (Luc., 15, 7). «Por lo cual te digo que le son perdonados sus muchos pecados, porque amó mucho. Pero a quien poco se le perdona, poco ama» (Luc., 7, 47).

<sup>4</sup> «Porque eres un pueblo santo para Yavé, tu Dios. Yavé, tu Dios, te ha elegido para ser el pueblo de su porción entre todos los pueblos que hay sobre la faz de la tierra. Si Yavé se ha ligado con vosotros y os ha elegido, no es por ser vosotros los más en número entre todos los pueblos, pues sois el más pequeño de todos. Porque Yavé os amó, y porque ha querido cumplir el juramento que hizo a vuestros padres, os ha sacado de Egipto Yavé con mano poderosa, redimiéndoos de la casa de la servidumbre...» (Deut., 7, 6). También en Oseas se plantea que Dios «prefiere la misericordia al sacrificio» (Oseas, 6, 6). Asimismo, se dice en Isaías: «Yo estaba a la disposición de los que no me consultaban, podía ser hallado por los que no me buscaban» (65, 1). Finalmente, el amor del Cantar es, en una de sus significaciones, don asegurado en la permanencia de la esperanza. Así pues, si bien no es falso, como lo ha puesto de manifiesto con rabia Nietzsche en la *Genealogía de la moral*, que el amor cristiano es una inversión del «sublime rencor» de Israel, es preciso señalar que hay un amor bíblico fundamental e indestructible que es el verdadero pilar de la *agápe* cristiana, al que Nietzsche permanece sintomáticamente tan sordo que le irrita el amor a secas.

<sup>5</sup> II Cor., 13, 11: *o théos tés agápes*.

<sup>6</sup> A. Nygren, *Eros et Agape*, ob. cit.

Pablo, la Pasión de Cristo para los judíos y los griegos? <sup>7</sup> ¿Somos aún judíos y griegos? ¿Hay una actualidad poscristiana? El dilema del amor y de su invisible presencia que nos invade, inefable y lancinante por su desfallecimiento, desemboca, en última instancia, en estas preguntas.

En la relación amorosa que estamos tratando, se hace pues hincapié en la fuente, Dios, y no en el hombre que ama a su creador. Este desplazamiento llegará hasta un cambio de término: para Pablo, en definitiva, ya no se tratará (por parte del hombre) de *agápe*, sino de *pístis*, de fe. Dios ama el primero: centro, fuente, don, su amor nos llega sin que tengamos que merecerlo, nos cae del cielo, nunca mejor dicho, y se impone con el imperativo de la fe <sup>8</sup>. Esta definición de Dios por su amor conduce en un primer momento a modificar la posición de la Ley y, sin abandonarla, a concebir su «cumplimiento» o su «plenitud» que sería el amor: «El amor es el cumplimiento de la Ley» (Rom., 13, 10). Lleva, lógicamente, a identificar a Dios con el amor <sup>9</sup>, aunque es en Juan donde la fórmula «Dios es amor» encuentra su desarrollo retórico <sup>10</sup>. El momento esencial de este teocentrismo es la inversión de la dinámica de Eros, que *subía* hacia el objeto deseado o hacia la Sabiduría suprema. Agape, por el contrario, en cuanto identificada con Dios, *desciende*: es don, acogida y gracia. Esta *agápe* hace pensar más bien en el amor judío, ya que es cierto que el Dios bíblico, paternal, fue el que *eligió* a sus fieles <sup>11</sup>. Vol-

<sup>7</sup> Cf. Pablo, I Cor., 1, 22-25: «Porque los judíos piden señales, los griegos buscan sabiduría, mientras que nosotros predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos, locura para los gentiles, mas poder y sabiduría de Dios para los llamados, ya judíos, ya griegos. Porque la locura de Dios es más sabia que los hombres, y la flaqueza de Dios más poderosa que los hombres.»

<sup>8</sup> «Todo viene de Dios, que por Cristo nos ha reconciliado consigo y nos ha confiado el ministerio de la reconciliación» (II Cor., 5, 18).

<sup>9</sup> «Por lo demás, hermanos, alegraos, perfeccionaos, exhortaos, tened un mismo sentir, vivid en paz, y el Dios de la caridad y la paz será con vosotros» (II Cor., 13, 11).

<sup>10</sup> «Dios es caridad y el que vive en caridad permanece en Dios y Dios en él» (I Juan, 4, 16).

<sup>11</sup> Este amor que viene de arriba fue formulado, en oposición al cristianismo, por Plotino. Hemos insistido (p. 96) en esta difusión luminosa, en la reflexión especular del Uno en el mundo de aquí abajo, de las criaturas, y en la economía narcisiana de esta reflexibilidad. Observemos, sin embargo, que en Plotino, aunque el propio Uno obedezca a este movimiento reflexivo, no aparece en sí mismo, no se rebaja: «Hay un ser único e idéntico que no se divide y que permanece entero; no está alejado de las cosas; pero no tiene necesidad de volver a ellas» (*Enéadas*, VI, 5, 3); «El Uno no ha podido engendrar nada; de haber deseado, habría sido imperfecto... Por otra parte, no hay manera de suponer que le faltase algo al Uno, puesto que no hay ninguna cosa hacia la que pudiese moverse... Para que haya una hipótesis inferior al Uno, es preciso que éste permanezca perfectamente tranquilo en sí mismo» (*En.*, V, 3, 12). Por el contrario, gracias a un esfuerzo de la sabiduría en la existencia, puede producirse una elevación sobrehumana del «narcisismo» para que el hombre alcance al Uno. Sin embargo, la fórmula de Dios-amor está muy clara en Plotino, pero no en el sen-

veremos sobre la profunda significación que podría tener, para el sujeto que habla, la posición de un amor-don como éste, originariamente llevado a cabo por Otro que con su pasión nos ofrenda y nos acoge. Insistamos aquí en su deuda con el amor bíblico, pero también en la diferencia que los separa: la *agápe* es gratuita, no tanto elección como generosidad benévola, paternidad no severa sino domesticada y esclarecedora. Este amor a los impíos es la mejor demostración de esta primacía sin reciprocidad inicial del amor divino. «Venturoso el varón a quien no tomó cuenta el Señor de su pecado» (Rom., 4, 8).

Sin embargo, y éste es el otro rasgo distintivo del amor cristiano, incomprensible en el contexto de la religiosidad antigua, este don inaugural y sin presunta retribución es, además, el sacrificio de un cuerpo. El cuerpo del hijo, de Cristo. El amor se realiza por una muerte, ciertamente provisional, pero sin embargo escandalosa, loca, inadmisibile. Este amor no aspira a la eternidad sino a la resurrección, asumiendo en su círculo el momento bajo del aniquilamiento del más amado. ¿Es una locura masoquista, un sacrilegio, el fin de lo divino en el sentido de lo intocable? ¿El fin de lo estrictamente prohibido y por tanto el fin del Todopoderoso? <sup>12</sup>

## LA MUERTE ES UNA INMERSIÓN

Este don de amor a través del sacrificio es la inversión del pecado: «Mas no es el don como fue la transgresión. Pues si por la transgresión de uno solo mueren muchos, mucho más la gracia de Dios y el don gratuito consistente en la gracia de un solo hombre, Jesucristo, se difundirá copiosamente sobre muchos» (Rom., 5, 15). La Ley que hace que abunde la

tido de una inmersión de lo divino y lo humano, sino por el contrario, en el sentido de una autarquía divina. «Es a la vez lo que es amable y el amor; es el amor de sí mismo, porque sólo es bello por sí mismo y en sí mismo» (*Kai erásmion kai éros ho autós kai autoñ éros...*, en *En.*, VI, 8, 15). Este Dios *autoñ éros* es, pues, amor pero de sí mismo, y sólo su difusión descendente, luminosa, reflexiva, lo acerca al movimiento de la *agápe* cristiana. Por otra parte, cuando el pensamiento medieval analógico haya sido erosionado, la aparición de un Dios *causa sui* reasumirá ciertos elementos de esta autarquía plotiniana y, liberando al yo de su dependencia de su causa trascendental, indicará hasta qué punto es imposible concebir una relación de lo Infinito (amor) con lo Finito (creado). Su vínculo es del orden de lo impensable: de lo teológico, y por tanto del amor y de lo que éste implica como homologación, representación, identificación, pero también como desaparición de los límites y del sentido.

<sup>12</sup> «En verdad, apenas habrá quien muera por un justo; sin embargo, pudiera ser que muriera alguno por uno bueno; pero Dios probó su amor hacia nosotros en que, siendo pecadores, murió Cristo por nosotros» (Rom., 5, 7-8).

falta («donde no hay ley no hay transgresión», Rom., 4, 15) es sustituida así por la *sobreabundancia* (*pleonasmós*) de la gracia por el amor-don (Rom., 5, 20) <sup>13</sup>. La autoridad tejida con la Ley y el pecado es sucedida por la abundancia, la profusión, la generosidad de la gracia: «Porque el pecado no tendrá ya dominio sobre vosotros, pues que no estáis bajo la Ley, sino bajo la gracia» (Rom., 6, 14). Plétora, *inmersión* (*baptísis, baptisma*) (Rom., 6, 3), abundancia: el amor se impone primero, en su polémica con el pecado y la Ley, como un intercambio, liquidación, fusión, «reconciliación» (Rom., 5, 10-11) <sup>14</sup>. Esta reconciliación-identificación con el ideal supremo conduce al fiel a una hipóstasis grandiosa y al mismo tiempo lo priva del «hombre viejo» que es el cuerpo de codicia <sup>15</sup>.

Este movimiento de aumento y de privación está, de hecho, muy lejos de la idea clásica del sacrificio <sup>16</sup>. No sólo lo que se sacrifica se sacrifica provisionalmente (el cuerpo de Cristo resucitará tal cual), sino que, además, y a partir de la inmersión del fiel en Cristo, este fiel no deja morir más que un cuerpo de codicia, el cuerpo erótico, para reencontrar, en la resurrección, el cuerpo tal cual, pero completamente investido en el ideal. Si es que hay pérdida, ésta es a la vez *total* (no es una parte del cuerpo, ni siquiera de los objetos útiles del cuerpo, sino el cuerpo entero el que es abolido) y *nula*: simple marcha hacia el acuerdo («reconciliación») con el Dios-Padre; antítesis interna del movimiento triádico que, partiendo del amor planteado desde siempre, asumirá la negación y culminará en la síntesis de la resurrección.

## HOMOLOGÍA/ANALOGÍA

La pasión de Cristo y, por homología, toda pasión que llegue hasta la muerte, no es pues más que una prueba de amor, y no un sacrificio de-

<sup>13</sup> *Pleonasmós*, superabundancia, exceso; *pleonáxo*, ser sobreabundante: «*Nómos de pareísthén ina pleonáxe to paraptóma, où de pleonáxen hé amartía, upereperissēsen hé cbáris*» «Se introdujo la Ley para que abundase el pecado; pero donde abundó el pecado, sobreabundó la gracia» (Rom., 5, 20).

<sup>14</sup> *Catallage*: es intercambio de dinero, liquidación, reconciliación y, por extensión, ab-solución. «Porque si, siendo enemigos, fuimos reconciliados [*catallagemen*] con Dios por la muerte de su Hijo, mucho más, reconciliados ya [*catallagentes*], seremos salvos en su vida. Y no sólo reconciliados, sino que nos gloriamos en Dios por nuestro Señor Jesucristo, por quien recibimos ahora la reconciliación [*catallagen*]» (Rom., 5, 10, 11).

<sup>15</sup> «Pues sabemos que nuestro hombre viejo ha sido crucificado para que fuera destruido el cuerpo del pecado, y ya no sirvamos al pecado» (Rom., 6, 6).

<sup>16</sup> Como afirma R. Girard, *Des choses cachées depuis le commencement du monde*, París, Grasset, 1978.

bido a la ley del contrato social. El sacrificio es una ofrenda de una sustancia que tiene Sentido para el Otro y, por tanto, para el conjunto social que es tributario de ella. A la inversa, el amor pasión es un don que asume el dolor y la pérdida total no para hacer de ellos una asunción metafórica hacia el Otro, sino para permitir que un Sentido siempre presente, anterior y condescendiente, se manifieste a los miembros de la comunidad que lo comparten. Si el sacrificio es una metáfora (obliteración de una sustancia concreta para que los sacrificantes obtengan un sentido abstracto), el amor-pasión es la experiencia de una *homologación*, de un bautismo. Pablo utiliza la palabra cuando habla de la inmersión del fiel en Cristo, en su muerte como en su vida: «Porque si hemos sido injertados en él por la semejanza (*homoiomáti*) de su muerte, también lo seremos por la de su resurrección» (Rom., 6, 5) <sup>17</sup>. El Dios análogo

<sup>17</sup> *Homoíoma*, atos: objeto semejante, imagen. Obsérvese que Platón emplea este término cuando, disertando sobre el amor, plantea que si el alma enamorada percibe una *homoíoma*, una imitación de las cosas del mundo celeste que se parecen a las de aquí abajo, el alma está fuera de sí (*Fedro*, 250a). La asimilación, la transformación (*homoiosis*), e incluso lo que representa (*homoiotikós*) están así, desde los orígenes y en el cristianismo de manera muy acentuada, ligados al amor. Es la misma relación de *homoiosis* que rige las relaciones entre los nombres divinos, así como —según se ve en Rom., 6, 5— las relaciones entre Dios y las criaturas. Todo el pensamiento medieval está dominado por el enigma y la dificultad de la *homoiosis*, que bajo el nombre aristotélico de *analogía* preocupa a la teología (recordemos a Duns Escoto y Santo Tomás, cf. *infra*, pp. 151-168, y también a Eustaquio de Saint-Paul, Suárez, etc.). Aunque aparezca esencialmente como la mediación privilegiada de la relación finito/infinito, la analogía es precisamente lo contrario de una relación lógica, racional, con vistas a establecer un fundamento o una causa. Más aún: la doctrina teológica de la analogía eliminaba la búsqueda de la causalidad porque la sustituía. Podemos seguir, no obstante, la lenta erosión de esta noción que condujo al advenimiento del racionalismo moderno, pasando por una evolución interna en la teología hasta lo que J.-L. Marion ha podido llamar una «teología blanca» (cf. J.-L. Marion, *Sur la théologie blanche de Descartes*, París, PUF, 1981). La relación teológica de una *homoiosis* constitutiva de las criaturas en el amor (no en la razón) y necesariamente incommensurable (ya que el Verbo homologa lo infinito de Dios con lo finito de las criaturas), que por tanto desemboca en lo impensable, es progresivamente sustituida por la búsqueda de una *proporcionalidad*. La analogía de Aristóteles, caso particular de la metáfora, encuentra su mejor aplicación en matemáticas (*Poética*, 2, 1457c, 6-9). El eje de la analogía sería una presunta unicidad, el punto de vista común que permite la unificación de las inclinaciones. (Cf. *infra*, pp. 237 ss.) Se pasará por la *analogía entis* (analogía en el ente) y por la *analogía fidei* (analogía en la fe de Dios revelada por Jesús). Duns Escoto —y Suárez al referirse a él— pone como base de la analogía el principio del ente en cuanto inmediatamente perceptible y común a Dios y a las criaturas: pero vira de la univocidad y la indistinción al concepto, al «*conceptus entis*»... vía que conducirá a Descartes. Santo Tomás, por su parte, defenderá contra un Dios-causa, la *similitud*: «Produce según su fuerza efectos que siguen siendo semejantes a él, no unívocamente, sino analógicamente» (I *Sententiarum*, d.2, q.2, *solutio*). Los análogos se considerarán referidos a una perfección común y sin embargo desigualmente poseída (*per prius* en Dios, y *per posterius* en las criaturas). Finalmente, Dios como *causa sui*, *causa sive ratio*, en Descartes, será el último compromiso entre la teología amorosa homologante y la racionalidad naciente que

—o más exactamente homólogo— al hombre debe ser durante cierto tiempo mortal para que el hombre mortal se haga análogo a Dios. El *vínculo* que toda religión establece entre la divinidad y sus creyentes se convierte aquí en una *identificación* (*Einfühlung* en Freud, cf. pp. 20 ss.). Y por eso mismo su nombre es amor, y no sacrificio.

No hay identificación idealizadora sin asesinato del objeto amado, que es, en esta homo-lógica, también una muerte de sí mismo: esto es lo que viene a imponer el ágape de la cruz. Esta interiorización del asesinato es su consumación y también su consunción.

¿Cuál es la diferencia con el masoquismo? El sufrimiento gozoso infligido al propio cuerpo por una autoridad suprema y querida es sin duda su rasgo común. Pero la pasión-ágape atraviesa esta economía con la certidumbre de poder ir más allá. De mantenerse en la analogía, es decir en la identificación lógica, nominal, con el Otro, sin tener que cumplir necesariamente en la realidad del propio cuerpo el obsesivo retorno del placer destructor.

## RELATO FRENTE A FANTASÍA: UNA CRISTALIZACIÓN

Circunscrita a la experiencia única del Hijo con mayúscula esta muerte del propio cuerpo para igualarme al Padre es hurtada a la vez a la fantasía, que me pertenece y me atrapa en mis placeres y mis pérdidas incommensurables. Por el contrario, elevada al rango de *relato universal*, la pasión de la cruz es el punto de fuga de la fantasía: su desagüe en una universalidad que, por una parte, me prohíbe tomarme por Cristo (cortocircuítala fantasía) y, por otra, llevando al preconsciente la necesidad idealizadora de la propia muerte, favorece de entrada mi salto al Nombre del Padre. Máquina sutil de la idealización más que de la represión *strictu sensu*, la pasión-ágape no vira hacia el desencadenamiento erótico

sale de la analogía para dar un *fundamento* a la cogitación, fundamento sin embargo aún abierto, infinito, impensable... Sobre esta evolución y sus dificultades, véase el bello libro de Marion. Recordemos en cuanto a lo que nos interesa aquí, el papel decisivo que ha desempeñado en este movimiento la precisión de la *homoioma* en la analogía. El pensamiento paulino, que contiene en este punto ecos platónicos aunque sea teocéntrico, supone, por la noción de semejanza-similitud-imagen-representación, una relación a la vez diferenciadora y unificadora de las identidades en la divina Trinidad, y también la criatura y el Creador. Esta noción de semejanza —de homología— es, hablando con propiedad, inconcebible, ilógica, impensable fuera de la *ágape* que es su condición. Digamos que se refiere a los sujetos de la enunciación en su vínculo amoroso y no a los significantes formalmente analógicos o metafóricos, que son pensables a partir de la relación causa-efecto centrada definitivamente en el *ego cogito*.

de la pulsión de muerte más que cuando a un narrador —un Yo— se le ocurre rehacer el Escrito del Sujeto Universal, y unir al Nombre del Padre su propio nombre. Como los místicos, como Sade o Artaud que se llamaron a sí mismos Jesucristo en una rabia tan amorosa como destructiva.

Para el creyente, por el contrario, la muerte del propio cuerpo como condición de la identificación ideal queda en cierto modo suspendida por el *relato* evangélico: está a la vez cristalizada, puesta de manifiesto e inmediatamente detenida en la experiencia de Cristo y sólo de él. Habitado por ese Cristo, «adoptado» por el Padre, el creyente no deja morir más que su cuerpo de pecado en el camino que le hace acceder al ágape<sup>18</sup>. La muerte es, pues, un momento de la *adopción*, tema esencial si se quiere comprender el ágape, pues pone de relieve una paternidad que no es carnal, sino nominal: «Habéis recibido *el espíritu de adopción* (*pneûma hytheshías*), por el que clamamos: «¡Abba, Padre!»<sup>19</sup>. El hijo, y por *identificación* el creyente, será acogido por el Padre, *homologado* a él (obsérvese esta identificación en segundo grado) por encima del sacrificio del cuerpo, y como condición misma de ese sacrificio. El Padre que me ama me acoge, como espíritu puro, como Nombre, y no como cuerpo. «¡Abba, Padre!» recuerda, como es sabido, la oración de Jesús en el monte de los Olivos poco antes de su captura, y más tarde en sus últimos instantes en la cruz<sup>20</sup>. Esta adopción dolorosa para el Hijo, cuyo desasosiego humano, aunque sólo sea por un instante, sugiere que habría preferido ahorrarse la pasión, resulta ser, por la homologación que provoca entre Padre e Hijo, una elección. Es, por tanto, un alarde poderoso contra todo sufrimiento anterior o inferior a la muerte. «¿Qué diremos, pues, a esto? Si Dios está por nosotros, ¿quién contra nosotros? ¿El que no perdonó a su propio Hijo, antes lo entregó por todos nosotros, ¿cómo no nos ha de dar con él todas las cosas? ¿Quién acusará a los elegidos de Dios? Siendo Dios quien justifica, ¿quién condenará? Cristo Jesús, el que murió, aún más, el que resucitó, el que está a la diestra de Dios, es quien intercede por nosotros. ¿Quién nos arrebatará el amor de Cristo? ¿La tribulación, la angustia, la persecución, el hambre,

<sup>18</sup> «Mas si Cristo está en vosotros, el cuerpo está muerto por el pecado, pero el espíritu vive por la justicia. Y si el Espíritu de aquel que resucitó a Jesús de entre los muertos habita en vosotros, el que resucitó a Cristo Jesús de entre los muertos dará también vida a vuestros cuerpos mortales por virtud de su Espíritu, que habita en vosotros» (Rom., 8, 10-11).

<sup>19</sup> Romanos, 8, 15. Cf. asimismo: «Gemimos dentro de nosotros mismos suspirando por la adopción» (Rom., 8, 23).

<sup>20</sup> Cf. entre otros Marcos, 14, 34-36: «Y les decía: Triste está mi alma hasta la muerte; permaneced aquí y velad. Adelantándose un poco, cayó en tierra y oraba que, si era posible, pasase de él aquella hora. Decía: Abba, Padre, todo te es posible; aleja de mí este cáliz; mas no sea lo que yo quiero, sino lo que quieres tú.»

la desnudez, el peligro, la espada? Según está escrito: "Por tu causa somos entregados a la muerte todo el día, somos mirados como ovejas destinadas al matadero". Mas en todas estas cosas vencemos por aquel que nos amó" (Rom., 8, 31-37).

## MI CUERPO Y SU NOMBRE

Un «nosotros» triunfal, liberado de la angustia y desafiando la muerte, surge de este amor-adopción e instala al creyente como sujeto del Otro, de Un significativo purificado por la pasión. Nunca sin ella, pero más allá de ella. ¿Quién podría olvidar, en efecto, que el Nombre de este Padre adoptivo se alimenta de la pasión corporal del Hijo, que el amor puro pasa por la anulación de todo el cuerpo, prometido por esto mismo a la resurrección, y, aunque sea provisionalmente, sometido a la muerte? El cristianismo sólo es un nominalismo a condición de afirmar un amor vivificante a través de la muerte asumida. El hecho de que esta muerte asumida sea el apogeo del narcisismo negativo llevado a su extremo (la muerte aceptada) explica, sin duda, que tal movimiento de satisfacción narcisista (aunque sea negativa) haya podido conducir a la salvación imaginaria. El aniquilamiento del cuerpo y de la imagen del cuerpo son, no obstante, hipostasiados en Cristo, y este movimiento conduce a la abolición del Yo (del Yo-cuerpo) al mismo tiempo que a su relevo en el Sujeto que es el Hijo Adoptado por el Nombre del Padre: «Y ya no vivo yo, es Cristo quien vive en mí. Y aunque al presente vivo en carne, vivo en la fe del Hijo de Dios, que me amó y se entregó por mí» (Gál., 2, 20).

El amor cristiano es una idea que transforma mi cuerpo en Nombre adorado. La muerte del cuerpo será el camino de acceso del Yo-cuerpo al Nombre del Otro que me ama y que hace de Mí un Sujeto sumergido (bautizado) en el Nombre del Otro. Triunfo de la idealización, por una elaboración sublimatoria del sufrimiento y de la destrucción del propio cuerpo, el ágape es, por esto mismo, el fin del sacrificio. O mejor dicho, lo neutraliza por una interiorización subjetiva: por una excavación en el relato evangélico.

He aquí, en suma, cómo lo que Nietzsche llamaba la «horrible paradoja de un Dios clavado en la cruz»<sup>21</sup>, resulta ser, más profundamente, una superación sublimatoria de la posición masoquista en tanto que condiciona la idealización.

<sup>21</sup> *Généalogie de la morale*, Col. Idées, París, Gallimard, p. 43.

## AL PRÓJIMO COMO A SÍ MISMO

El «nosotros» que ocupa el lugar de ese Yo sumergido para plantearse mejor idealmente, ese *nosotros* cristiano, se construye finalmente por el tercer movimiento del ágape: el amor al prójimo. Siguiendo la lógica que acabamos de recorrer, el amor al prójimo contiene un elemento suplementario que culmina el relevo ideal del narcisismo: «Porque toda la Ley se resume en este solo concepto: "Amarás a tu prójimo como a ti mismo" (*agapéseis tón plesion són hós seautoû*)» (Gál., 5, 14)<sup>22</sup>.

El precepto de amar al prójimo como a sí mismo no es específicamente paulino: también lo encontramos en Mateo (5, 43) y Lucas (10, 27), y su primera formulación se remonta, como ya hemos dicho, al Levítico (19, 18). Es cierto, por otra parte, que esta recomendación no tiene nada de egoísta en el sentido trivial del término, y Pablo insiste en el ágape desinteresado (I Cor., 13, 5: «no es interesado»). Sin embargo el mensaje judaico está ya modificado; no sólo el prójimo se extiende a los extraños y a los pecadores, sino que el «sí mismo» (*seautoû*) adquiere una resonancia más personal, más individualista si se puede decir, en el contexto de la experiencia crística de un Yo incomparable y sin embargo ejemplar, polo de atracción, de identificación y de glorificación. Es precisamente este aspecto «personalista» el que desarrollarán los teólogos, y en particular, aunque de diferentes modos, San Agustín, San Bernardo y, magistralmente en su apología de lo «propio», Santo Tomás. El Yo se convierte en un polo de referencia (los otros serán amados *como se ame* el creyente), de manera que la desculpabilización del amor a sí mismo no es un narcisismo ni un egoísmo culpables, sino que puede afirmarse, al menos bajo ciertas formas, digno del amor a Dios. Más aún, el amor a Sí mismo es el prototipo de cualquier otro amor, hasta el punto de que los teólogos se preguntarán cuál de los dos es primero.

Esto completa el retrato del ágape cristiano. Al gloriarse un Yo situado en un Padre adoptivo después de haberse despojado de la envoltura Yo-cuerpo, el ágape construye el espacio psíquico como el espacio complejo de un Sujeto. La reabsorción del narcisismo en la figura de un Sí mismo extendido a todos los prójimos, extraños y pecadores incluidos, habrá sido el toque final de esta construcción en la que se puede ventilar en lo sucesivo la dinámica de la vida interior: construcción-destrucción, vida-muerte...

<sup>22</sup> «No estéis en deuda con nadie, sino amaos los unos a los otros, porque quien ama al prójimo ha cumplido la Ley. Pues "no adulterarás, no matarás, no robarás, no codiciarás" y cualquier otro precepto, en esta sentencia se resume: "Amarás al prójimo como a ti mismo". El amor no obra el mal del prójimo, pues el amor es el cumplimiento de la Ley» (*pléroma oûn nómon hé agápe*) (Rom., 13, 8-10).

## PABLO Y JUAN

En las Epístolas de Juan esta revolución paulina encontrará a la vez su más chocante expresión formularia y una ambigüedad que prueba su fragilidad y su contaminación por otras concepciones. Fórmulas chocantes en efecto, que dan un paso más en la identificación, ya implícita en Pablo, entre Dios y amor, explicitándola: «Carísimos, amémonos unos a otros, porque la caridad procede de Dios, y todo el que ama es nacido de Dios y a Dios conoce» (I Juan, 4, 7); «En eso está la caridad: no en que nosotros hayamos amado a Dios, sino en que El nos amó y envió a su Hijo, víctima expiatoria de nuestros pecados» (I Juan, 4, 10); «Cuan-to a nosotros, amemos a Dios, porque El nos amó primero» (I Juan, 4, 19). La concepción teocéntrica del ágape, la primacía del amor de Dios por el hombre se afirma aquí con el máximo de insistencia. Este teocen-trismo adquiere, como subraya Nygren, dimensiones cósmicas, pues Juan nos dice que el amor fue antes que la creación del mundo: «Porque me amaste antes de la creación del mundo» (Juan, 17, 24). Anterior a la exis-tencia de cualquier objeto (de cualquier «mundo»), el ágape como amor del Padre por el Hijo es, pues, distinto del amor de objeto: una espiral interna al sujeto, su dinámica, su consumación, su potencialidad misma. Sin embargo, a este amor casi místico se añade un amor johánico más próximo al amor-mérito y al amor motivado por los hermanos: «Pues el mismo Padre os ama, *porque* vosotros me habéis amado y creído que yo he salido del Padre» (Juan, 16, 27). Ahora bien, este deslizamiento pa-rece que sigue dominado por la idea de que el amor a los hermanos no es un amor a los extraños desposeídos del mundo, sino a los seres que siempre han pertenecido al Nombre del Padre. «Yo ruego por ellos; no ruego por el mundo, sino por los que tú me diste; porque son tuyos, y todo lo mío es tuyo, y lo tuyo mío, y yo he sido glorificado en ellos» (Juan, 17, 9-10). El amor johánico dibuja el espacio de una relación Yo y Tú, Hijo y Padre, exclusiva y absoluta, en el que Ellos —los terce-ros— no son más que intermediarios. Nunca, sin duda, el amor donador del Padre, que ilumina la idealización y el devenir ideal del Hijo, ha sido afirmado con más claridad. El rechazo del mundo sella esta apoteosis de la idealidad, tal como lo expresa la Epístola de Juan: «No améis al mun-do ni lo que hay en el mundo. Si alguno ama al mundo, no está en él la caridad del Padre. Porque todo lo que hay en el mundo, concupiscencia de la carne, concupiscencia de los ojos y orgullo de la vida, no viene del Padre, sino que procede del mundo» (I Juan, 2, 15-16). Es posible que un Eros platónico sublime, el Eros celeste desprovisto de su peso de concupiscencia carnal, se perfíle aquí abriendo perspectivas exclusivamente idealizadoras para una corriente importante de la cristiandad. No es que

la pasión de Cristo esté ausente en Juan. Pero, contrariamente a Pablo, que fue un impío en su origen, el acento que pone Juan sobre la salida del mundo parece evitarle la violencia dolorosa, unida a la carne y exorbitante, del ágape paulino concebido principalmente como una pasión de la cruz.

## LA ORALIDAD CONSAGRADA AL PADRE

Identificada o no con la Eucaristía, pero siempre estableciendo una comunión por la nutrición, el ágape se convierte en el cristianismo ulterior en sinónimo de *comida* comunitaria de los cristianos. La oralidad no saciada en cuanto deseo, pero calmada simbólicamente; la devoración y la asimilación del Otro transformadas en plenitud, en reconciliación en el exceso: esto es lo que desvela el sentido amoroso de un banquete (el de Platón, por ejemplo). El hecho que el amor sea una identificación con el padre ideal y de que esta identificación repose sobre una absorción, sobre una asimilación oral de su cuerpo, introduce en el cristianismo un relevo del sadismo oral dirigido hacia el cuerpo materno arcaico. La madre no os comerá, no la comáis; buscad el indicio del Padre en ella, y no os asustéis, sino asimilaos a esa encrucijada que es a la vez cuerpo y nombre, deseo y sentido. Os haréis sensatos, es decir, enamorados de vosotros mismos, de El, de los demás. Introduciendo así el Tercero entre el Yo y su hambre destructora, estableciendo una distancia entre ese mismo Yo y su nodriza, el cristianismo ofrece a la aidez destructora... un Verbo. El lenguaje. La palabra individual no llega más que en estas condiciones y, hablando, la voracidad se calma y se transforma en identificación satisfactoria del *mismo* y del *otro* muertos exaltados como iguales al Tercero en el vínculo amoroso. El amor será en adelante un discurso que tendrá en cuenta el hambre mortífera, que se construirá sobre ella, pero que la duplicará y, desplazándola en el símbolo, la sobrepasará. El amor cristiano: una más-que-hambre en el seno del Padre... Sublimación de la homosexualidad, raptó de las atribuciones alimenticias maternas, y subordinación de lo imaginario a la protección sádica del Uno. Tú puedes dejar que lo maten, yo lo como, nosotros nos reconciliamos. La idealización amorosa es una oralización simbólica más allá del sadomasoquismo...

## EGO AFFECTUS EST

### SAN BERNARDO: EL AFECTO, EL DESEO, EL AMOR

«Veo que os agrada lo que he dicho».

San Bernardo, *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, 2, 4.

«¡Oh amor precipitado, vehemente, amor abrasado, amor impetuoso que no dejas pensar sino en ti, que desprecias todo lo demás, contento contigo! Confundes los órdenes, quebrantas los usos, ignoras la medida y reduces a cautiverio a todo cuanto parece oportuno, razonable, pudoroso, aconsejado y juicioso.»

San Bernardo, *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, 1, 79.

### UN RENACIMIENTO PRECOZ: EL SIGLO XII AMOROSO

Curiosa época este siglo XII, que ve florecer, junto al amor cortesano al menos tres grandes doctrinas del amor. La de Abelardo (*Introductio ad theologiam*, 1121; *Comentario sobre la Epístola a los Romanos*, 1136-1140), que preconiza un amor sacrificado que va hasta la humillación y el desprecio de sí mismo siempre que el amado goce con ello y se glorifique en ello. La de Guillermo de Saint-Thierry (*De contemplando Deo* y *De natura et dignitate amoris*, 1118-1135) que, al tiempo que permanece fiel al abad de Claraval, proclama su propia concepción de un amor natural: éste nos iguala a Dios y nos lleva a conocernos a nosotros mismos en el conocimiento de nuestra grandeza. La de San Bernardo de Claraval (1091-1153) sobre todo, por el lugar central que este soldado de Dios ocupó en su siglo, tanto en los caminos que conducen a Jerusalén como en los senderos de una fe renovada (*De gradibus humilitatis*, 1125; *De diligendo Deo*, 1127, e *In Cant. Canticorum sermones*, 1135-53) que ilumina su época y, paralelamente a la intransigencia de una primera cruzada, impone en Europa una idea del hombre como sujeto amoroso.

Antes de entrar en algunos detalles del pensamiento de San Bernardo, el analista no puede dejar de preguntarse por la extraña contemporaneidad de la literatura cortesana y de este florilegio místico. ¿Filiación, simple coincidencia en el amplísimo marco de la cultura cristiana, influencia puntual, o bien estricta inversión? E. Gilson ha respondido negativamente a la tentativa de algunos de establecer un acercamiento, in-

cluso una analogía, entre la vertiente religiosa y la vertiente mundana del amor del siglo XII<sup>1</sup>. El principal argumento del académico consiste, esquemáticamente, en oponer el hecho de que en el marco de la religión, y *a fortiori* de la mística cristiana, el amor no es más que beatitud, al contrario del *puro amor* cortesano que, en su misma pureza y sobre todo, es una renuncia y un mal. Para el místico, al habernos amado Dios primero (*Ipse prior diletrix nos*), nuestro amor sólo puede poseer su objeto supremo, que es ese mismo Dios, y alcanzar así la felicidad, a condición, por supuesto, de que sea lo que debe ser: es esa posesión dichosa y satisfecha la que constituye su pureza. Por el contrario, el amor cortesano, por desinteresado y puro que sea, reposa sobre una renuncia: la Dama amada no ama forzosamente a su juglar, y el trovador, por su parte, no aspira a poseerla, sino que mide el valor de su amor por el grado de su frustración. A esta enorme divergencia hay que añadir el hecho de que la lírica cortesana celebra un amor entre criaturas, un amor humano, aunque la Dama asuma cada vez más con el tiempo aspectos de la Virgen Santa; mientras que el amor místico se refiere a un objeto extraordinario, ideal, desmedido, y sólo por deducción puede referirse al propio yo o al prójimo.

Esta refutación racional deja no obstante inquieto al lector de la poesía cortesana —flor enigmática abierta y marchita en el espacio de un siglo en el sur y sudoeste de Francia— sobre todo porque se ha dejado llevar por el fervor, no del enunciado, sino de la enunciación cortesana. De Marcabrun a Joffré Rudel y Guiraud de Bourneuil, deslumbra la intensidad del encantamiento: el canto cortesano es un canto de alegría, de *joi*, antes de ser un mensaje a una Dama imponente y más o menos accesible. Esta convergencia del gozo lírico interno al propio encantamiento con el tema del *joi*, por una parte, y con la experiencia amorosa, por otra, ha sido puesta de relieve por Paul Zumthor<sup>2</sup>. Indica además, regresando al contexto de la mística amorosa del siglo XII, que no todo objeto es imposible para el trovador, que no toda beatitud le está vedada. El trovador está al menos seguro de poseer el Verbo, en el que precisamente talla su ser de enamorado. Esta identificación entre el Verbo-canto y el Creador, esta alegría de la creación-encantamiento, es la única prueba sensible —pero ¿es que existe objetivamente otra?— de la beatitud en general y del gozo cortesano en particular. En todo caso, prueba de un sentimiento de plenitud si se quiere restablecer el contacto entre la finalidad del amor de los cartujos enamorados y la de los trovadores.

Por otra parte, si consideramos esta vez la propia doctrina religiosa,

<sup>1</sup> Cf. *La théologie mystique de Saint Bernard*, 1933, 4.<sup>a</sup> ed., Vrin, 1980.

<sup>2</sup> *Essai de poétique médiévale*, París, Du Seuil, 1972. Cf. *infra*, pp. 247 ss.

el sentimiento de beatitud y de posesión asegurada del objeto no impide que se hayan trazado varios *grados* de amor, que sugieren variantes en la plenitud del sentimiento, e incluso imperfecciones. Gilson lo constató, pero, al no encontrar los mismos grados de progresión amorosa en los místicos y en los trovadores, llegó a la conclusión de que la analogía no era esencial. Sin embargo, más allá de las diferencias formales, la concepción común de un amor con grados progresivos hace pensar que, tanto para el laico como para el místico, el amor es un desgarramiento violento entre los enamorados, una alienación dramática tanto como gozosa. En Bernardo, por ejemplo, y sin que sea un mal como lo es para un trovador, el amor anclado en el *afecto* y el *deseo*, lejos de borrar la *caren*cia que definirá al puro amor cortesano, la introduce para superarla en el mismo corazón de la violencia amorosa. Para un comentarista del Cantar de los Cantares como San Bernardo, que le consagró dieciocho años de su vida, el amor es también un mal, cualesquiera que sean las razones plena y normalmente teológicas de esta dicotomía causante de conflictos, razones ligadas a la naturaleza corporal y a la caída del hombre.

La diferencia entre la doctrina religiosa y la doctrina mundana del amor en el siglo XII no es quizá tan drástica como habría podido pensar una interpretación preocupada por preservar la ortodoxia teológica de los autores místicos, por una parte, y el carácter estrictamente laico de la poesía cortesana, por otra. Más allá de la cuestión de las influencias, parece más interesante el clima social e ideológico de esta época, que debió de permitir, si no la génesis paralela, al menos la contaminación recíproca de los dos discursos. Este clima nos revela, más allá de la afirmación del *ego cogito* que Descartes nos legará en línea recta desde Santo Tomás, y cuyos frutos y miserias recoge nuestra época, otra práctica del hombre en el corazón mismo de esta primera expansión renacentista o precolonial que fueron para Occidente las Cruzadas. Santos y trovadores parecen proclamar *ego affectus est*, glorificando así lo que se convertirá, a la luz de la Razón, en una degradación irracional. Imbuyen su amor de voluntad, lo iluminan de razón, lo colorean de sabiduría, para elevarlo a la dignidad de una esencia divina. Y el hombre, inseguro, apasionado, enfermo o dichoso, se identifica con este afecto. Pues Dios es amor...

### ¿QUÉ ES UN AFECTO?

El lenguaje de San Bernardo no tiene el rigor del que nos ha legado Santo Tomás: un mismo término puede encerrar en él diferencias de acep-

ción a veces importantes. Añadamos a esto que su pensamiento, aunque por supuesto sea esencialmente cristiano y comprenda por tanto, por «amor» a Dios (ya que, inversamente, Dios es amor), no deja de estar en deuda con los retóricos y moralistas de la Antigüedad. Las gentes cultas del siglo XII consultaban a Cicerón y su *De amicitia*, donde leían que la amistad es esa *benevolentia* que quiere el bien del objeto fuera de toda consideración de utilidad; que es una virtud, que se basa en la similitud (la semejanza) de las partes, y que no se realiza sin reciprocidad. Aprendían su código amoroso en Ovidio: el siglo XII ha sido llamado muy justamente *aetas Ovidiana*<sup>3</sup>. Ovidio los persuadía de que el amor es natural en nosotros, en el sentido de innato, y de que la única cosa que podemos aprender a su respecto es, no hacerlo nacer, sino purificarlo y consolidarlo. Finalmente, leían también y sobre todo a los autores escolásticos, que consideraban el amor como un *affectus cordis*, pero viendo en ello, como sugiere la significación moderna de la palabra «afecto» y contrariamente a la teología del siglo XII, el reino exclusivo del sentimiento y la sensibilidad.

Si el amor es, para Bernardo, uno de los cuatro afectos (con el miedo, la tristeza y la alegría), la noción de afecto reviste en él una complejidad a veces ambigua que nos permitirá acercarnos a la densidad y, a veces, a los conflictos a los que le conducen su experiencia y su pensamiento sobre el amor. Primeramente hay que señalar que el afecto (*affectus*) está situado en el alma, siendo una de sus cualidades. Por otra parte, hay que distinguir *affectus animae*, *affectus mentis* y *affectus cordis*. Como para los demás autores de su época, el afecto, según Bernardo, es tributario tanto de los *sentidos* como de la *voluntad*, ya que el saber que habla, en cuanto ser espiritual, está movido por una única y misma lógica.

Vínculo del hombre con el exterior, con Dios y con las cosas, el afecto es una noción relacionada con la de *deseo*. La diferencia entre ambas consistirá quizá en que el *deseo*, como veremos, hace hincapié en la *carencia*, mientras que el *afecto*, aunque la reconozca, da prioridad al movimiento hacia el otro y a la *atracción* recíproca. Aelred de Rievaulx, discípulo de Bernardo, da la siguiente definición de afecto: «El afecto es una inclinación espontánea y por tanto del mismo corazón hacia alguien»<sup>4</sup>.

Por otra parte, Bernardo emplea a menudo el término *affectiones* en el sentido de *afecto*, pero reservándole una significación más específica:

<sup>3</sup> Cf. Ch. H. Haskins, *The renaissance of the 12th century*, Harvard University Press, 1927, pp. 107-10.

<sup>4</sup> *Speculum caritatis*, citado por J. Blanpain, «Langage mystique, expression du désir», en *Collectanea Cisterciensia*, vol. 36, 1, 1974, pp. 45-68. Nos referimos a menudo a este esclarecedor estudio.

designa los diversos sentimientos compuestos de afectos que siente el alma por Dios (por ejemplo, *temor, spes, obedientia, honor, amor*). «Leí, entre muchas y graves cosas, que el Apóstol echaba en cara a los filósofos gentiles, que estaban sin afecto» (referencia a Rom., I, 31), escribe Bernardo en el *Sermón 50* sobre el Cantar. Distingue tres tipos de afectos: un afecto que viene de la carne, otro que gobierna la razón y un tercero que establece la sabiduría. «El primero es aquel del que el Apóstol dice que no está sujeto a la ley de Dios ni lo puede estar», escribe Bernardo en el mismo *Sermón 50*, 4, y encontramos a menudo en él esta constatación de un primer grado del afecto o del amor irremediabilmente rebelde a la ley divina.

### PASIVO-PASIÓN

Antes de volver sobre este aspecto, que representa uno de los puntos más interesantes y más discutidos de su doctrina, insistamos en que el *affectus*, como su nombre indica, es para el pensador del siglo XII fundamentalmente *pasivo*. Hace falta un agente exterior para que el alma, puesta así en acción, manifieste como respuesta un afecto. El origen de los afectos es exterior al hombre: *Ipse dat occasionem, ipse creat affectionem*<sup>5</sup>.

Es difícil, en suma, encontrar un equivalente moderno a la noción bernardina de afecto, porque, por una parte, parece indicar un componente muy primitivo, muy rudimentario y esencial para el vínculo del sujeto con el Otro y, por otra, es de entrada considerado no sólo como algo adquirido, resultado de una acción externa, sino también como algo intrínsecamente espiritual. *Páthos*, si se toma su aspecto pasivo; *pulsión*, si se piensa en su carácter primitivo y rebelde a la ley, de componente de los deseos; *amor* si se tiene en cuenta el grado final del afecto purificado. Júzguese esta complejidad, que para algunos es una contradicción, por la siguiente definición, entre otras: «Los simples afectos están naturalmente en nosotros, mas las virtudes vienen absolutamente de la gracia. De suerte que la diferencia consiste en que la gracia perfecciona los sim-

<sup>5</sup> «Es él quien da la ocasión, quien suscita el movimiento del amor», en *Saint Bernard. Oeuvres mystiques*, traducción francesa de Albert Béguin, París, Du Seuil, 1953. Nuestras citas remiten, salvo precisión, a este libro. [En castellano: *Obras completas de San Bernardo*, 2 vols., Madrid, BAC, 1953-55.] Es de señalar la dificultad que hay para traducir el término *affectus* (*affectionem* da «movimiento»...). Bernardo, por su parte, propone un término activo para designar el movimiento afectivo en el propio Dios: «*Deus non est affectus, affectio est*» (*Sobre la consideración*, V, 17).

ples hábitos que la creación nos ha dado; y así, las virtudes, hablando propiamente, no son otra cosa que hábitos perfectos y bien ordenados»<sup>6</sup>. En determinados momentos de su razonamiento, Bernardo apunta que los cuatro afectos pueden producir efectos desordenados, confusos e innobles: ¿patéticos, pulsionales? «Sin éstos [los cuatro afectos: amor, alegría, temor y tristeza] no puede subsistir el alma humana. Para unos sirve de corona; para otros de confusión. Purgados y ordenados, vuelven al alma gloriosa por la corona de las virtudes; desordenados, la vuelven despreciable e ignominiosa por la confusión»<sup>7</sup>.

Sin embargo, esta posibilidad de un afecto que se sustraiga a la voluntad reguladora es descartada por otras definiciones que suponen la inmanencia del afecto en la espiritualidad. «Aprended de mí, que soy mandado y humilde de corazón»; Bernardo retoma así a Mateo (11, 29) y comenta: «Con el afecto del corazón, o sea por voluntad (*cordis affectus, id est voluntate*)»<sup>8</sup>. Por obra de la encarnación, dando prueba de su amor por nosotros en su carne, Cristo se convierte en el primer motivo para que renunciemos a la concupiscencia de la carne, al afecto innoble privado de voluntad que nos invade a causa de la naturaleza y de la caída, y elijamos la contemplación de Su pasión: «¿Qué dulzura tendrá en la carne aquel que tiene tanta dulzura en la pasión de Cristo?» Sin embargo, este argumento, por absoluto que sea, no le parece suficientemente seguro a Bernardo, que conoce bien los poderes de la concupiscencia: «Mas esta dulzura puede fallar si falta la prudencia; difícilmente se podría evitar en la miel el veneno que está mezclado con la miel»<sup>9</sup>. La razón viene en auxilio de la afección por la carne de Cristo, para armar al creyente de prudencia en el camino hacia el amor puro.

## REGIÓN DE DESEMEJANZA. EL CUERPO-VACA

Así pues, para el cristiano, hombre encarcelado en su carne, el afecto de la carne es ya significativo: aunque fuese el grado cero de nuestro amor

<sup>6</sup> *De gratia et libero arbitrio*, en *Oeuvres complètes*, traducción francesa de P. Charpentier, París, Louis Vivès, 1865, t. II, p. 410 [*De la gracia y del libre albedrío*, en O. c., t. II].

<sup>7</sup> *Sermons divers*, en O. c., 50, 2. O también: «Embetunada y dominada por los afectos terrenos, [el alma] no puede considerar su rostro; metida en lo más profundo del lodo, no se ve a sí misma» (*Sermons divers*, 86, O. c., t. IV, p. 42 [*Sermones varios*, en O. c., t. I]).

<sup>8</sup> *Sermons sur le Cantique*, 42, 7 [*Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, en O. c., t. I]. Incluso la *affectio carnalis*, como lo señala muy oportunamente J. Blanpain (ob. cit.) a partir del *Sermon 20* sobre el Cantar, es este «amor del corazón» que inspira «mayor afecto a Cristo en cuanto hombre y a lo que le concierne» (*Sermons 20*, 6).

<sup>9</sup> *Sermons divers*, 29, O. c., t. III, p. 607.

por el Otro, el afecto está ya habitado por Cristo. Se puede ver la unión tan estrecha entre carne y espíritu que constituye para Bernardo la noción de afecto, traduciendo en esto la exquisita dialéctica de la Trinidad, que no podemos abordar en este trabajo. Sin sustraer la carne a una espiritualidad que así resultaría demasiado etérea, pero sin olvidar tampoco la presencia del espíritu en la carne, que constituye una *región de semejanza fundamental* entre el hombre y Dios.

La noción de *regio dissimilitudinis*, tomada de San Agustín, como ha establecido E. Gilson<sup>10</sup>, indica en Bernardo la «región del pecado y de la deformidad de la semejanza perdida» que implica, más profundamente y en el plano ontológico, una verdadera pérdida de ser. «Esta noble criatura, hecha en la región de la semejanza creada a semejanza de Dios porque no entendió en absoluto que se hallaba en lugar honroso, de la semejanza descendió a la desemejanza»<sup>11</sup>. Sin embargo este retorno frecuente de Bernardo al exilio del hombre en una creación sensible y animal no sugiere tampoco una dualidad de su pensamiento o un supuesto parentesco con Bayo o Lutero<sup>12</sup> en relación con una naturaleza irremediablemente pecadora rebelde a la gracia. Demuestra, de hecho, la atención puramente antropológica (y no sólo teológica) de Bernardo a la dinámica de la pasión amorosa en cuanto pasión corporal tanto como espiritual. Sin embargo, este afecto carnal susceptible de ignominia si no estuviese ordenado, que resulta asombrosamente moderno por la inmanencia del significante en él, indica de hecho la distancia profunda que separa el cristianismo del universo platónico o neoplatónico, pues ambos en definitiva se separan del cuerpo. «Creo ser ésta la causa principal que ha determinado a Dios naturalmente invisible a hacerse visible en carne humana, a fin de poder tratar y conversar con los hombres, de quienes se hizo semejante; quiso por ahí convertir en amor provechoso y saludable los afectos carnales del hombre, que no acertaba a amar sino carnalmente, elevándole como por grados al amor espiritual»<sup>13</sup>.

¿Traduce este cuerpo la influencia de Ovidio y Cicerón y, en segundo término, la de Aristóteles con su *Ética a Nicómaco*, al proclamar la dignidad natural de los apetitos (*epithymía*) que rigen, según él, la amistad y el amor? ¿O bien la experiencia propia de ese gran enfermo que fue Bernardo le recordaba que el cuerpo, con sus dolores de estómago

<sup>10</sup> Ob. cit., p. 63.

<sup>11</sup> *Sermons divers*, 42, O. c., t. III, p. 653.

<sup>12</sup> El postulado de Lutero: «Deligere Deum super omnia naturaliter est terminus fictus, sicut chimaera», en *Disputatio contra scholasticam theologiam*, tesis 18, 1517, es radicalmente incompatible con la certidumbre de un amor beatificante en Bernardo.

<sup>13</sup> *Sermons sur le Cantique*..., 20, 6; cf. J. Blanpain, ob. cit., p. 63.

y sus frecuentes vómitos, es una presencia insuperable de un resto de muerte? ¿O más sencilla y valientemente aún, fue el carácter compuesto, heterogéneo, soterradamente conflictivo del cristianismo encarnista, el que empujó a Bernardo a prestar atención a la disimilitud, si no a la dualidad, que caracteriza a la experiencia humana y de la que el amor es expresión dramática? Lo cierto es que el pensamiento amoroso de este guerrero estuvo destinado a soportar un cuerpo que él no dudaba en llamar «vaca». «Dos lugares tiene el alma racional: el inferior, al que rige y el superior, en el que descansa. El inferior, al que rige, es el cuerpo, el superior, en el que descansa, es Dios... Está puesto nuestro cuerpo entre el espíritu, al que debe servir, y los deseos carnales, que luchan contra el alma, o las potestades de las tinieblas, como una vaca que se encuentra entre el pastor y el ladrón» <sup>14</sup>.

Cuanto más supera el místico este cuerpo-vaca, cuanto más le asigna su lugar de residuo animal, más se impone la «vaca» en el afecto y en el amor, administrados, dictados, implantados no obstante, en nosotros por la gracia del Otro. «El alma, nacida para ser elevada a la púrpura, coge el estiércol y se revuelca en el fango como una cerda» <sup>15</sup>. «Avergüénzate, alma, de haber trocado la semejanza de Dios en semejanza de bestia. Avergüénzate de que, teniendo del cielo tu origen, tú misma te manches entre el lodo y la inmundicia. Avergüénzate, alma, dice el cuerpo, de co-tejarme contigo» <sup>16</sup>. Si hay una carencia, no procede del afecto carnal, por natural que sea, sino del alma torva <sup>17</sup> que se ha apoderado de él desde el origen de su ser...

## EL DESEO: VIOLENTO Y PURO

Otra noción complementaria a la de afecto viene a entrelazarse, sin embargo, con la noción dramática de amor en Bernardo: la de *deseo*. Ampliamente desarrollada en los *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, pero ya presentada en el tratado *Del amor de Dios*, esta noción resume lo que ya San Agustín entendía por la misma palabra: «*Rerum absentium concupiscentia*» («El deseo es la concupiscentia de la cosa ausente») <sup>18</sup>. Bernardo considera primero el deseo psicológico como algo pro-

<sup>14</sup> *Sermons divers*, 84-85, en O. c., t. IV, p. 40.

<sup>15</sup> *Lamentations*, IV, 5.

<sup>16</sup> *Sermons sur le Cantique...*, 24, 6.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Cf. *Enarratio in Psalmis* 118, VII, 4, etcétera.

pio de todo hombre que aspira a lo que no tiene. Y, aun colocando el deseo de Dios en un plano diferente, ve que ese deseo místico tiene su raíz en el primer deseo humano, que es en definitiva un «apetito»<sup>19</sup>.

El deseo de los sentidos corporales, insaciable, está no obstante ordenado por la razón que se anticipa a ellos y les fija otro camino: «No es menor locura que llegues a pensar que con cualesquiera cosas corporales puede el espíritu racional no más inflarse que saciarse»<sup>20</sup>. Así pues, si el deseo de Dios tiene su raíz en el deseo voraz, también el deseo se inspira en Dios: Dios lo informa, lo dirige, lo ordena, a pesar y por encima de la naturaleza y de la caída. «El hace que desees, El es lo lo que desees»<sup>21</sup>; «El mismo consuma el deseo»<sup>22</sup>.

Esta búsqueda de Dios como un objeto deseable o faltante, búsqueda no obstante inspirada en él, subyace a todos los comentarios del Cantar. Falta pero sacia, está ausente pero procura la satisfacción: éste es el objeto extraordinario deseado que abandona los senderos de la experiencia humana psicológica donde Bernardo ha comenzado a comprenderlo, como los impíos. Este deseo de Dios sólo sacia en última instancia si el amante (el creyente) acepta que Dios nos ha deseado primero hasta el punto de crearnos a su propia imagen. Por eso Dios es definido, también él, como deseante, y el primero: «Está dispuesto el banquete de las bodas... Os aguarda el Padre y os desea, no sólo por aquella caridad con que siempre os amó (por lo que también el Unigénito, que está en el seno del Padre, contó esto mismo diciendo: *El mismo Padre os ama*), sino por sí mismo, como habla por el profeta: Por mí mismo lo haré, no por vosotros»<sup>23</sup>.

Observemos este movimiento en espejo: mi deseo hallará la satisfacción por El, pues El ha satisfecho el suyo creándose a su imagen. Esta especularidad del amor cristiano y la reasunción sublimatoria del narcisismo que produce son frecuentes: los volveremos a encontrar en Santo Tomás. Una idealidad amada a la que amar es llevada de nuevo al alcance de la experiencia humana por referencia a los objetos inmediatos que sacian los deseos del individuo. Volveremos a una especie de «narcisismo primario» no superable más que a través de la posición de Otro, supuesto antes que nosotros, que no ignora, por su parte, esta aspiración a la autosatisfacción y a la satisfacción total. Recordemos aquí, a este respecto, una expresión poco ortodoxa pero sumamente significativa de esta

<sup>19</sup> *Traité de l'amour de Dieu*, 7, 19 [Del amor de Dios, en O. c., t. II].

<sup>20</sup> *Ibid.*, 7, 21.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, 7, 22.

<sup>23</sup> *V. Nat.*, 2, 7 [En la vigilia de la natividad del Señor, en O. c., t. I], citado por Blainpain, ob. cit., p. 53.

identificación gozosa del amante con su Dios, en una oración que un desconocido atribuye a Agustín: «Dios mío, si yo fuera Dios y tú fueses Agustín, preferiría que tú fueses Dios y yo Agustín»<sup>24</sup>.

## PLENITUD Y PRIVACIÓN

Así pues, sólo gracias al apego especular originario de este Otro, el deseo por un ausente —deseo ávido, total, imposible— podrá ser guiado por la voluntad y la sabiduría, y convertirse en un deseo *puro*. Puro, para Bernardo, significa colmado por la fusión con el Amado, Dios. «Procura que, por su candor y olor, todas tus obras, todas sus costumbres, todos tus sentimientos y deseos sean otros tantos lirios»<sup>25</sup>.

Pero no olvidemos que esta totalidad en la plenitud presupuesta y alcanzada en última instancia, lleva también consigo toda la experiencia humana de la privación como algo previo a la identificación con el Objeto ideal: «Y es *vehemente* deseo, pues no sólo *le* urge a levantarse, sino a levantarse con presteza... Por donde se ve que no es despertada la Esposa contra su voluntad, pues el Esposo pone en ella esta voluntad, que no es sino un ardiente deseo que la ha inspirado de hacer piadosas y saludables ganancias»<sup>26</sup>. No se podría subrayar mejor la semejanza, la heterogeneidad entre el amante y el amigo, la esposa y el esposo, el hombre y su Dios, que insistiendo en este deseo que hace perder a uno su compostura y lo conduce a desfallecer, llorar, gemir, atormentarse por intentar alcanzar al otro: «Cuando un alma ha suspirado a menudo así, o mejor, rezado sin interrupción y sufrido a fuerza de desear la presencia divina...»<sup>27</sup>. Este sufrimiento provocado por la falta del otro es el reverso indispensable de la satisfacción beata presumida y adquirida. El sufrimiento condicionará así el gozo, mientras que el gozo será el estimulante de una nueva búsqueda dolorosa<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Fórmula citada por Massoulié, *Traité de l'amour de Dieu*, 1701 (1866), p. 237.

<sup>25</sup> *Sermons sur le Cantique...*, 71, 1.

<sup>26</sup> *Sermons sur le Cantique...*, 58, 2. «Es preciso que toda alma a la cual haya de venir prepare esta venida con el fervor de sus deseos, aniquilando en sí toda la impureza de los vicios, a fin de disponer un lugar apropiado para recibir al Señor» (*Sermons sur le Cantique...*, 31, 4). «No se retira de nosotros sino para excitarnos a buscarle con más ardor; y ¿cómo podremos buscarle diligentemente si no hemos notado o sentido su ausencia?» (*ibid.*, 17, 1). «Cuántas veces se vaya de mí, otras tantas volveré a llamarle, y no cesaré de clamar con los ardientes deseos de mi corazón, suplicándole que sin tardanza regrese» (*ibid.*, 74, 7).

<sup>27</sup> *Sermons sur le Cantique...*, 74, 7.

<sup>28</sup> «La gozosa posesión del objeto apetecido no extingue los deseos... Viene a ser como echar aceite a una lámpara, que aviva la llama», declara muy abiertamente Bernardo. «El al-

¿Dialéctica masoquista del gozo bajo la orden terminante de un ideal tan amante como fundamentalmente severo? Superada a su vez por la beatitud —esta identificación fusional con el ideal, *ad unum*—, participa no obstante de un movimiento excepcional de equilibrio y de limitación del deseo. Sin represión, asumiendo para expresarlos hasta los estados paroxísticos de la pasión. Esta armonía excepcional quedó limitada al siglo XII y a algunos elegidos ascéticos a pesar de la ulterior popularidad e insípida vulgarización más tardía del amor cristiano. Pero no obstante, qué admirable logro, que desencadena el deseo al mismo tiempo que lo contrarresta y lo aplaca dándole un objeto a la medida de su desmesura: un Objeto infinito. *Yo es como este Infinito. Amar ocupa aquí el lugar de ser y de como: cópula y comparación, existencia e imagen, verdad y engaño. Choque frontal de lo simbólico, lo real y lo imaginario.*

#### LOS GRADOS DEL AMOR: LA ANTERIORIDAD DEL AMOR CARNAL

Bernardo parece distinguir un *amor natural* determinado por la condición humana del amante, de un *amor sublime*, debido a Dios. La primacía ideal del segundo depende tanto de la anterioridad del Creador como de la anterioridad de su amor por nosotros: es evidente e indiscutible para un cristiano. Sin embargo, inclinado sobre la experiencia humana en la que, renacentista precoz, quiere enraizar la experiencia religiosa, Bernardo define el *amor carnal* como originario de *hecho* si no de *derecho*. «Y éste es un amor carnal, por el cual el hombre se ama a sí mismo por sí mismo, según está escrito: “Primero lo que es carnal, después lo que es espiritual” [I Cor., 15, 46]. Ni se intima este amor con algún precepto, sino que es innato en la misma naturaleza. Porque, ¿quién tuvo odio a su propia carne? [Efes., 5, 29]»<sup>29</sup>.

Esta anterioridad de *hecho*, si no de *derecho*, del amor carnal suscita, como se puede adivinar, interpretaciones y discusiones diversas. Algunos, como Gilson, tienden a minimizar su importancia, atribuyéndola a una expresión poco afortunada, y dan prioridad al sobreentendido, de hecho presente todo el rato, de una anterioridad *lógica* del amor divino (de Dios y por Dios). Otros, como P. Rousselot<sup>30</sup>, insisten en la *dualidad*

ma se ve colmada de alegría, mas no por eso pone límite a sus deseos ni cesa de buscar con más ardor» (*ibid.*, 84, 1).

<sup>29</sup> *Traité de l'amour de Dieu*, 8, 23.

<sup>30</sup> Cf. su obra, admirable por su precisión y su concisión, *Pour l'histoire du problème de l'amour au Moyen Age* (1933), Vrin, 1981.

*necesaria* entre hombre y Dios que presupone este carácter originario del amor carnal. Expresión paroxística, podríamos decir, de la *regio dissimilitudinis*, esta dualidad condiciona otra particularidad psíquica observable en el estado amoroso: el esfuerzo que tiene que hacer el hombre para salir de sí mismo, vaciarse en el amor por el otro.

Una lectura sensible a la originalidad de Bernardo revela no sólo su conformidad con el canon cristiano, sino, más aun, la aportación concreta de su pensamiento a la doctrina clásica. Esta interpretación parece imponerse por encima de la ambigüedad del vocabulario bernardino, por el simple hecho de que el acceso al amor supremo es un proceso de separación del amor carnal anterior. Tras este estado *carnal* del amor viene lo que podríamos llamar un amor de *necesidad*: se ama «pero aún por el amor de sí mismo y no por Dios»<sup>31</sup>. Las pruebas de la vida conducen, sin embargo, a un tercer grado donde se goza de la dulzura del *Otro*: el hombre «ama a Dios por Dios y no por sí mismo»<sup>32</sup>. Finalmente, el cuarto grado es aquél en el que el «hombre no se ama a sí mismo más que por Dios», consiguiendo a través de esta aparente renuncia un aumento exorbitante del amor a sí mismo hasta las dimensiones de Dios, como proclamaba el Salmo LXXII, 26: «Desfalleció mi carne y mi corazón, ¡oh Dios!, que eres Dios de mi corazón y mi suerte para siempre.»

Estado de armonía, de deificación (cf. *Tratado*, 10, 28: «Conocer este estado es estar deificado»), de transformación del cuerpo en «cuerpo espiritual e inmortal, intacto, apacible, feliz, totalmente sometido al espíritu» (*Tratado*, 10, 29), esta apoteosis del amor es, en definitiva, una transformación violenta del amor carnal en un estado gozoso de idealización del Yo por identificación conseguida con el Otro.

Varios textos insisten en el carácter doloroso de esta separación que conduce al gozo en el Otro: «Ninguno, pues, que arroje fuera la sentina se juzgue por eso al instante limpio, antes bien sepa que ahora necesita de muchas purificaciones. Ni solamente debe lavarse con agua, sino purgarse y purificarse con fuego»<sup>33</sup>.

Por lo demás, se observará que no se trata de amar, sino de amarse, y más aún de amarse en Dios<sup>34</sup>. Estado gozoso de las almas que se han liberado del cuerpo<sup>35</sup>, este amor en cuarto grado no renuncia de hecho

<sup>31</sup> *Traité de l'amour de Dieu*, 9, 26.

<sup>32</sup> «Con la ocasión de las frecuentes necesidades... sucede que para amar a Dios puramente seamos más atraídos de la gustada suavidad que impelidos de nuestra necesidad.» «Porque», señala Bernardo, «es un cierto lenguaje de la carne la necesidad» (*ibid.*).

<sup>33</sup> *De conversione*, cap. 17, en O. c., t. II, pp. 236-37 [*Sobre la conversión*, en O. c., t. II].

<sup>34</sup> «El que se glorie, se glorie en el Señor» (I Cor., 1, 31).

<sup>35</sup> *Traité*, ob. cit., 11, 30.

al cuerpo, sino que lo altera y lo desplaza para encontrarlo más allá: «Desear volver a tomar su cuerpo, y glorificado» <sup>36</sup>.

## EL ARROBAMIENTO: INDICIO DE UN DUALISMO

El término *arrobamiento* designa ese desplazamiento de las almas fuera de su cuerpo, aunque la carga del cuerpo actúe como una fuerza permanente de violenta y contradictoria estimulación: «Grande era la fuerza del amor que interiormente había arrebatado aquellas almas, pues pudieron de esta suerte exponer sus cuerpos y despreciar los tormentos. Pero verdaderamente el sentido de un dolor tan acerbo, aunque no pudo perturbar su serenidad, no pudo dejar de alterarla» <sup>37</sup>. Esta exposición sutil de un desdoblamiento del que el éxtasis amoroso es una realidad crítica perdura hasta la descripción de la beatitud: en ella, la permanencia del deseo señala la insistencia de una carne, de un afecto indomable y sin embargo sublimado. «De aquí aquella saciedad sin fastidio; de aquí aquella insaciable curiosidad sin inquietud; de aquí aquel eterno e inexplicable deseo que no conoce la escasez» <sup>38</sup>.

¿Quiere esto decir que esta violencia que se hace el amor carnal para que se eleve al cuarto grado extático implica que el amor carnal del que se separa es forzosamente malo? Los que intentaban antes minimizar un cierto dualismo en Bernardo demuestran que éste no es el caso. En efecto, Bernardo distingue entre *amor* que actúa (*urget*) por *necesidad* (*necessitas*) y *codicia* con connotación negativa que *arrastra* (*trahit*) <sup>39</sup>. Sin embargo, Bernardo aplica a menudo al amor las características de la codicia y la concupiscencia: «Pero porque somos carnales y nacemos de la concupiscencia de la carne, es necesario que nuestros *deseos* (*concupiscentia*) o nuestro *amor* comiencen por la carne» <sup>40</sup>. Hay que resaltar que esta distorsión del amor, que en principio sólo puede ser noble ya que

<sup>36</sup> *Ibid.*, 11, 32.

<sup>37</sup> *Ibid.*, 10, 29.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 11, 33.

<sup>39</sup> Cf. Gilson, ob. cit., p. 56.

<sup>40</sup> *Traité de l'amour de Dieu*, 39. Asimismo: «Mas, porque somos carnales y nacemos de la concupiscencia de la carne, es necesario que el *apetito* o *amor* propio comience por la carne (*necesse est cupiditas vel amor noster a carne incipiat*)... Porque no es primero lo espiritual, sino primero lo animal y después lo espiritual; y es necesario que primero llevemos la imagen del hombre terrenal y después la del celestial» («Lettre XI», en O. c., t. I, p. 47 [«Carta 11», en O. c., t. II]).

ha sido creado por Dios, se debe a la caída y es pues secundaria y no, como dice Bernardo, *necesaria y anterior* <sup>41</sup>.

Todos estos argumentos, sin duda válidos en el marco de la teología católica así como en el conjunto del texto bernardino, no eliminan la ambigüedad de su pensamiento. Que esta ambigüedad es debida a una torpeza, el que la *necesidad* del amor carnal anterior postulada por Bernardo no es más que moral (debida al pecado) y no esencial, son, sin duda, argumentos eminentemente justos si se hace del texto bernardino una lectura... tomista. El propio Bernardo se mantiene en la ambigüedad, dividido entre el Yo y el Otro, la carne y el espíritu, la concupiscencia y la armonía. Toda la extensión de su amor, en cuanto separación, gradación, paso, está inscrita, de hecho, más en una dialéctica que en un dualismo que ignoraría la prelación del Uno cristiano. Sin embargo, la presencia de la heterogeneidad carnal es tal que Bernardo llega incluso a identificar todo amor (ya sea a los padres, a los amigos, a los enemigos o a Dios) con uno de los cinco sentidos, situando la vista en lo más alto como el sentido que «parece apropiarse la semejanza con el amor divino» <sup>42</sup>. El arraigo carnal del amor se plantea así con el máximo de ingenuidad y de elocuencia.

Frente a este arraigo, la libertad del amor reside de hecho, según Bernardo, primero y sobre todo en la libertad de la voluntad que lo extrae del deseo carnal y lo ordena siguiendo la gracia y la razón directora de los sentidos <sup>43</sup>. El libre albedrío y la gracia nos permiten superarnos, «siendo para nosotros mucho más ventajoso no haber estado jamás en el mundo que permanecer en nuestro propio dominio» <sup>44</sup>.

## LA SANTA VIOLENCIA: HEREJÍA O LIBERTAD

Pero la libertad del amor, en cuanto amor y no razón, reside también en esta independencia relativa de la carne, de los afectos y de los deseos. Significantes de Dios tanto como heterogéneos a su Sentido, se resisten a la

<sup>41</sup> Por otra parte, el mismo escribe en este sentido: «... lo que embota y confunde la vista es sólo el pecado; ni otra cosa alguna hay que separe entre el ojo y la luz, entre Dios y el hombre» (*De conversione*, cap. 17, en O. c., t. II, p. 236), en contradicción con lo que afirma en la nota 40 *supra*.

<sup>42</sup> *Sermons divers*, 10, en O. c., t. III, p. 545-547.

<sup>43</sup> «Así, el libre albedrío nos hace querer y la gracia nos hace querer el bien. De aquél tenemos la voluntad, pero de la gracia la buena voluntad» (*De gratia et libero arbitrio*, cap. VI, en O. c., t. II, p. 410).

<sup>44</sup> *De la grâce...*, cap. VI, en O. c., t. II, p. 411.

voluntad y a la razón, y esta resistencia constituye el motor tanto del amor como del libre albedrío. Libertad de amar, de no consentir. Bernardo subraya que en el amor, como en la experiencia religiosa en general, hay una necesidad de *ascenso* tanto como de *descenso*: «Nadie ha subido al cielo como el que ha bajado del cielo»<sup>45</sup>. El amor nos parece así la región de la libertad porque asume la disimilitud de los protagonistas e incluso su conflicto, por la misma razón que aspira a la identificación del uno con la imagen del Otro: del hombre animal, centrado en la anterioridad de sus necesidades, con una Idealidad no obstante desafiada, ya que se la supone accesible.

Bernardo combate a Abelardo, que hipostasiaba la dualidad del amante y del amado y exigía, por tanto, la sumisión humillante del uno a la perfección glorificante del otro. Para Bernardo, por el contrario, la deificación es posible a través de la armoniosa identificación con el Amado accesible más allá de la violencia. Anuncia así a Santo Tomás. Pero contrariamente a la rigurosa abstracción especulativa del Doctor Angélico, Bernardo considera la realidad de la condición humana tal como la constituye el pecado. Sutil psicólogo más que filósofo, Bernardo no evita la profunda tendencia al egoísmo y al narcisismo, sino que va derecho a la dificultad teológica que podría esquematizarse así: teniendo en cuenta nuestra perversidad, hay que alcanzar la ciudad de Dios. En efecto, aun dominada por la inclinación superior hacia el Bien y hacia Dios, la naturaleza caída permanece rebelde. Sin esta resistencia, no habríamos tenido necesidad de la *santa violencia* que es el amor para alcanzar el ideal. Sin ella, el cristianismo sería una filosofía del bien, un racionalismo como máximo, y no esta pasión del cuerpo que se separa de sí mismo a la que llamamos amor. Las palabras de San Pablo no podían dejar insensibles a esos enamorados más pasionales que racionales que fueron los teólogos del siglo XII: «Perderé la sabiduría de los sabios y reprobaré la prudencia de los prudentes... Porque la locura de Dios es más sabia que los hombres»<sup>46</sup>. Y Bernardo insiste: «¡Oh amor precipitado, vehemente, amor abrasado, amor impetuoso, que no dejas pensar sino en ti, que desprecias todo lo demás, contento contigo! Confundes los órdenes, quebrantas los usos, ignoras la medida, triunfas en ti mismo y reduces a cautiverio a todo cuanto parece oportuno, razonable, pudoroso, aconsejado y juicioso»<sup>47</sup>.

Así pues, parece que la doctrina de Bernardo está a la misma distancia de la herejía propia de Fénélon-Bayo, que acentúa la «naturaleza

<sup>45</sup> *Sermons divers*, 42, 86, etc., ob. cit.

<sup>46</sup> I Cor., 1, 18-25; 3, 18.

<sup>47</sup> *Sermons sur le Cantique...*, 79, I.

mala» para que el amor la destruya y para que el «puro amor» sólo pueda ser alcanzado a costa del sacrificio del deseo y de la felicidad personal, que de la de los antiguos pelagianos, que consideraban que la tendencia natural del hombre es amar a Dios, lo que reduce la gracia a un complemento de la naturaleza dichosa <sup>48</sup>. El amor a lo San Bernardo aparece, en suma, como el nexo que constituye la especificidad del hombre en cuanto naturaleza-y-sentido, cuerpo-e-idealidad, pecado-y-gracia divina. Recordemos una de las múltiples expresiones de estas ambivalencias: «Amamos al espíritu carnalmente cuando le afligimos en la oración llorando, suspirando, gimiendo. Amamos la carne espiritualmente cuando, sometida al espíritu, la ejercitamos en los bienes espirituales y la guardamos con discreción» <sup>49</sup>.

La heterogeneidad mantenida en estos límites, así como su indiscutible subordinación a la prioridad esencial de la Idealidad divina, hacen de la mística cisterciense, más que de cualquier otra doctrina, el medio adecuado y poderoso para definir el *ser* del hombre como *enamorado*. Ni pecado ni sabiduría, ni naturaleza ni conocimiento. Sino amor. Ninguna filosofía igualará este logro psicológico que ha sabido dar una satisfacción al narcisismo pulsional elevándolo por encima de su región para conferirle un resplandor dirigido al otro, a los otros: un resplandor divino, pero, de paso, social.

## MORAL Y FELICIDAD

Para Kant, el deseo de felicidad procede de la sensibilidad rousseauiana, y si debemos cumplir los deberes hacia nosotros mismos y nuestros semejantes para obtener la felicidad en la vida futura, será *como si* hubiese sido mandado por Dios. Pues en definitiva el hombre regula sus obligaciones por la autonomía de su voluntad. La inmanencia planteada por Bernardo del amor de Dios en nuestra naturaleza no obstante carnal y codiciosa, está ausente en Kant y trae consigo la pérdida de la parte que llamaríamos «inconsciente» del amor, así como la pérdida de la dicha amorosa como definición esencial del hecho humano. Por otra parte, Kant disocia nuestra felicidad, para la que Dios nos ha creado según el filósofo, de la gloria que Dios se ha dado al hacer esto: lo contrario supondría demasiado egoísmo por parte de Dios, piensa Kant. Ahora

<sup>48</sup> Cf. R.P. Garrigou-Lagrange (O.P.), «Le problème de l'amour pur et la solution de Saint Thomas», en *Angelicum*, t. VI, 1929, pp. 85-124.

<sup>49</sup> *Sermons divers*, 101, en O. c., t. IV, p. 69.

bien, precisamente esta autorización para ser idealmente egoísta, para mirarse en un Dios que también él ama y goza, garantiza en los místicos la armonía del deseo y de la posesión que es la dicha amorosa.

Incluso Spinoza, el gran pensador de la felicidad <sup>50</sup> que plantea la identidad entre el amor intelectual a sí mismo y el amor a Dios, reduce la riqueza conflictiva y gozosa del amor tal como se presenta en Bernardo. Pues, al ser inmediata, la identificación spinozista entre amor a sí mismo, amor a Dios e incluso amor a Dios por sí mismo, tiende a suprimir los dos límites de la contradicción extática que ya hemos examinado siguiendo diversos registros; consecuentemente, el libre albedrío y el mérito, por una parte, así como el pecado, por la otra, se encuentran excluidos... <sup>51</sup> La ética sólidamente basada en el entendimiento neutraliza el infierno amoroso que ruge en Bernardo...

Sin embargo, más allá de las implicaciones teológicas y filosóficas que pudieran y pueden tener los escritos de Bernardo, ¿está clara la experiencia laica del amor, humana y cotidiana, trivial y singular? ¿Qué nos importan, qué les importaban a las gentes sencillas de su época, estas divagaciones sobre los grados de la perfección amorosa, cuando nos dominan nuestras alegrías y nuestros males de amor?

La insistencia, a menudo ambigua y para algunos torpe, en la anterioridad, e incluso en la resistencia del afecto carnal en la experiencia amorosa, indica por supuesto en primer lugar la parte de placer y de deseo que comporta toda exaltación amorosa esencialmente idealizadora. No hay que confundir amor, placer, deseo, parece decir Bernardo; el hecho de que deseéis no quiere decir forzosamente que améis, pues amar supone separarse en cierto modo de sí mismo en aras de la identificación ideal con el amado. Pero más solapadamente y de manera más nocturna, esta insistencia en la carne que se resiste a la idealización y al desinterés amoroso abre el amor hacia lo que escapa a la conciencia, al conocimiento y a la voluntad: hacia esa región que hoy tenemos la ventaja de poder llamar inconsciente. El amor es, pues, la manifestación permitida, autorizada ya que está incluida en el bien, de la fuerza incontrolable del inconsciente. Definir así el ser del hombre es un acto que, más allá del campo teórico y filosófico dirigido a la subjetividad, fecunda la experiencia amorosa vivida, al igual que el lenguaje, la retórica, la literatura: como terrenos de una locura admitida.

Por otra parte, cuando empecemos a aburrirnos con la ascensión bernardina por los peldaños que lo conducen al puro amor a Dios, no olvidemos que en el seno de nuestros propios amores, además del deseo y

<sup>50</sup> Cf. *infra* pp. 167-68.

<sup>51</sup> Cf. Garrigou-Lagrange, *ob. cit.*

del placer y por encima de ellos, estamos en una alquimia de la idealización cuyos meandros ignoramos laicamente. Si tenemos problemas para amar es porque tenemos problemas para idealizar: para invertir nuestro narcisismo en otro tenido por valor incommensurable, a fin de garantizar así nuestra propia potencialidad de desmesura. Y al contrario, cuando conseguimos amar ¿no es porque alguien, hombre o mujer o niño o palabra o flor..., ha podido resistir a nuestra tremenda capacidad de desconfianza, de odio y de miedo a delegarnos en una alteridad ideal? Finalmente, ¿son tan diferentes nuestros propios «grados» de apego a nuestros amados de la ascensión al puro amor que el cisterciense del siglo XII consagraba a su objeto ideal, a su Dios?...

Antes de cerrar esta página bernardina que, salvo para algunos que han elegido vivir fuera del tiempo, no es más que una página de museo, admiremos una vez más el excepcional equilibrio entre un yo voraz y un ideal tiránico, un deseo insatisfecho y una posesión no obstante asegurada. Esta paz tensa, esta armonía dolorosa, este narcisismo del Yo-cuerpo henchido hasta el infinito para ser vaciado en aras de una identificación violenta con un *alter ego* sublime, es el amor. ¿Medio radical para tratar el mal como síntoma o como locura, por la posición del mal de amor en el corazón del ser humano? Ego aún no sabe *ser* porque piensa... «Yo» es porque *amo*. Un *Yo* que, por otra parte, no se define, que seduce con su estilo pero no se designa como identidad formal, al estar escindido entre el Otro y el afecto. Un *Yo* pasión. *Ego affectus est*. «Veo que os agrada lo que he dicho» (San Bernardo).

## RATIO DILIGENDI O EL TRIUNFO DE LO PROPIO SANTO TOMÁS: AMOR NATURAL Y AMOR A SÍ MISMO

«Una cosa es amada en cuanto es bien propio.»

*Tratado de la caridad. Secunda secundae, cuestión 26.*

«Todos los que ya tienen el ser lo aman como propio y lo conservan con todas sus fuerzas.»

(*De veritate*, 21.2 + 3G 19).

### «AMO PARA SER»

Por encima de las especiosas discusiones en las que la teología se ha podido meter preguntándose por el amor a Dios, al menos dos aspectos de sus consideraciones pueden interesar al lector moderno. En ellas descifrára, por una parte, una poderosa tentativa de afrontar el *amor a sí mismo* como fundamento, a la vez necesario y limitativo, de todo amor<sup>1</sup>. Por otra parte, encontrará en ellas la creencia de poder fundar, en lugar de la decepción que suscita indefectiblemente toda búsqueda amorosa, un Objeto ideal absoluto que, por lo demás, garantiza la beatitud con el deseo.

El sujeto que habla es un sujeto que ama, parecen postular estas ontologías del amor. Por mucho que sepamos que el hombre de la Edad Media no puede escribir sin amar, y que su amor se realiza mejor en la efervescencia de los signos que es el texto amoroso, como lo demuestra la historia de la literatura que ausculta la herencia de los trovadores: sin embargo nos cuesta trabajo atravesar la barrera del *ego cogito* para concebir, más allá de su luminosa lucidez, otro sujeto que defina su ser como equivalente a esta mezcla de afecto, deseo y sentido que es el amor. *Soy en cuanto amado, luego amo para ser*, sería para el pensador medieval una definición implícita del ser del sujeto, si pudiera formular un pensamiento de sujeto. De hecho, es sin duda una deformación cartesiana que nos hace pensar en un sujeto enamorado precartesiano. Sin embar-

<sup>1</sup> El amor a sí mismo podría ser comparado con el «narcisismo secundario» que, para Freud, no designa sólo un estado de regresión, sino además una estructura permanente del psiquismo que Laplanche y Pontalis definen así: «a) En el plano económico, las investiduras de objeto no suprimen las investiduras del yo, pero existe un inevitable equilibrio energético entre estas dos clases de investidura. b) En el plano tópico, el ideal del yo representa una formación narcisista que nunca es abandonada» (*Vocabulaire de la psychanalyse*, París, PUF, 1967, p. 264).

go, más allá de este fantasma teórico, *realmente* no se ve en la obra de Santo Tomás elevarse un sujeto que sólo conozca en cuanto enamorado: dialéctica compleja de pasividad y actividad, de efecto y causa, de servidumbre y libertad, de caída y gracia... Pero también mezcla exquisita de afecto, deseo y sentido unidos de manera que se perfila, al unirlos, un dentro y un fuera, una carne y un espíritu, un «propio» y un «ser bueno»... Decir que estas elaboraciones consuelan y animan al narcisismo secundario (y proyectan quizá sus afectos hacia el primario), es una posición brutal que extrañará al creyente y molestará al analista al verse comparado a un discurso al que se opone. No por ello deja de ser cierto que lo que se ha podido definir como el aspecto no antropológico, no psicológico de este amor, ha tenido que esperar los últimos desarrollos del psicoanálisis, que engloban la experiencia psicótica y la insertan en el fundamento del psiquismo, no sólo para adquirir su inteligibilidad inhumana, y sin embargo tan humana, sino también para permitir a contrapelo considerar unos medios laicos, posteológicos, de sublimación de nuestro mal de ser, que es un mal de amor.

Ya en Agustín, si bien es cierto que el pecado viene del amor a sí mismo, la forma buena de amar es «amarse» «en vista y a causa de Dios» o «en Dios»<sup>2</sup>.

#### AMARSE O AMAR AL OTRO. UNA APOLOGÍA DE LO PROPIO

El privilegio concedido al amor a sí mismo se remonta, en filosofía, a Aristóteles<sup>3</sup>. Esta primacía del amor a sí mismo, que está presente en tantas discusiones teológicas, encuentra en Santo Tomás (1227-74) una solución dialéctica cuyo hábil compromiso veremos aquí.

Evocando a Agustín en este texto de juventud que es su *Comentario a las sentencias* (1254-56), Tomás, de hecho, suscribe el postulado de una anterioridad del amor a sí mismo que sería la vía natural de acceso a la bondad ontológica para la experiencia individual.

Sin duda conocedor profundo de las posiciones de Bernardo y apoyándose en Agustín y Aristóteles, Tomás de Aquino consagra a esta primacía del amor a sí mismo las distinciones 27, 28 y 29 del tercer libro de las *Sentencias*. Después de haber refutado la posibilidad de amar a Dios con concupiscencia («Dios es el bien del hombre» no debe enten-

<sup>2</sup> Cf. *La ciudad de Dios*, I, 14, 28.

<sup>3</sup> «La amistad que el hombre manifiesta a su amigo viene de la que se manifiesta a sí mismo, en cuanto se refiere a su amigo como a sí» (*Ética a Nicómaco*, 1166a, 1).

derse, previene Tomás, como si se tratara de un bien útil, sino como un conjunto del que participa el hombre, entendiendo el «de» como un genitivo objetivo); después de haber apartado la tentación de amar al amigo por la *merces*, la recompensa —eso sería una concupiscencia y no una amistad— Tomás precisa, en el artículo 5 de la distinción 29, la jerarquía de los tres amores. Nuestro propio bien se halla, según el Doctor Angélico, en Dios como en su *causa*, en nosotros mismos como en su *efecto*, en el prójimo como en una *similitud*. Así, el mayor bien es Dios, pero el primer acceso a él nos viene de nuestra relación inmediata con nosotros mismos; por otra parte, la similitud de los otros con nosotros mismos nos permite tener acceso a ellos. El amor a sí mismo posee, en este encadenamiento lógico al que lo somete Tomás, una primacía histórica o genética. Pero Dios continúa siendo el bien *propio*, absoluto, el mejor yo mismo, más yo mismo que yo, el Sí absoluto. Así pues, el éxtasis se define de manera precisa: el Sí es su punto de partida, pero la salida de sí mismo es su condición. «El amor empuja al hombre fuera de sí y lo instala en el que ama: en el amor, el que ama siempre se abandona en cierto modo a sí mismo», adelante un objetor citando a Dionisio (*Div. Nom.*, 4. 13). Tomás demuestra que es lo contrario (*sed contra*), definiendo el amor final como una conciliación del bien ontológico con la primacía genética del sí. Si bien es cierto, desarrolla, que en el amor el amado como tal pasa antes (*potius est*) que el amante, no deja de ser cierto también que cada uno puede, por amor a sí mismo, pasar antes que cualquier otro amado a condición de que se ame más que a cualquier otro, y esto es lo que sucede si se es para sí mismo el amado favorito. En esto no hay nada de egoísta para Tomás, pues ese momento permitirá «*leer en sí mismo*», es decir, ser primeramente accesible en el bien ontológico en cuanto *propio*: ser *bueno*. En efecto, ¿cómo podría uno llevar esta bondad a otros sin haberla instalado bien en sí mismo? Esta apología del bien propio, incluso de lo Propio como Bien, se enuncia en estos términos: «Es cierto que el bien que tengo puede reconocerse mejor en otro que en mí mismo. Pero sin embargo, se encuentra mejor en mí, en cuanto propio. El bien del otro no es nunca mío más que por similitud, mientras que el bien que está en Dios es también mío, según la causa»<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Libro de las *Sentencias*, 3, 29.5.2.m.

# INSTALARSE EN SÍ MISMO

Hay que leer también con atención, a propósito del amor a sí mismo, la interpretación muy específica que da Tomás del famoso *secut teipsum* («amarás a tu prójimo como a ti mismo») en el desarrollo que consagra al amor de los ángeles. Primeramente, Tomás postula que, aunque el amor es *unificador* y, por lo tanto, como precisó Dionisio, no puede dirigirse simplemente a sí mismo, sin embargo ser *Uno* es más que estar *unido*. Es como decir que el amor a los otros proviene del amor a sí mismo, y ello no sólo porque el amor a sí mismo es el modelo, sino también porque el sujeto afirma al amarse su consistencia ontológica (ser bien)<sup>5</sup>. Por tanto, amar como a sí mismo será analizado a partir de las nociones de *proximidad* (estar con, parecerse, encontrarse, *convenire cum*) y *similitud* (especialmente, el amor por la especie). *Sicut te ipsum* significará en definitiva para Tomás no «tanto como a ti mismo» sino «parecidamente a ti mismo». Se apreciará el sentido identificador de esta precisión que especifica el lugar del Sí como centro proyectado sobre los otros.

Así pues, es el amor a lo propio como bien propio el que determina y orienta los otros amores consecutivos. Sin embargo, este amor al «sí propio» sólo se concibe como una participación en el *bien ontológico* que remite evidentemente a Dios, pero que debe ser interpretada también como una preservación de la especie: se *conserva* por el amor y porque es «de Dios».

La noción de *amor a sí mismo* ocupa, pues, en la ontología tomista el lugar de una bisagra: hace circular el uno en el otro el *esse suum* y el *bonum proprium*<sup>6</sup>. Si soy, si participo del ser, si tengo el ser, sólo puedo amarlo como propio y, al conservarlo, me conservo. Ahora bien, si todos se atienen a él es porque el ser es bueno<sup>7</sup>. El amor a sí mismo manifiesta el sentido de conservación en el ser y en el bien: es, pues, el agente de convertibilidad del ser y del bien. En él, y mediante la valorización de lo propio, se efectúa la percepción del ser como bien. El amor a sí mismo es lo que constituye lo *propio* en el sentido de una unidad, y

<sup>5</sup> Cf. *Summa theologica*, primera parte, cuestión 60, art. 3. cf. *infra*, pp. 161-62. [*Suma teológica*, 16 vols., Madrid, BAC, 1960].

<sup>6</sup> Seguiremos en este tema la excelente tesis de Roger de Weiss, *Amour sui. Sens et fonctions de l'amour de soi dans l'ontologie de Thomas d'Aquin*, Ginebra, Imprimerie de Belvédère, 1977, tesis presentada en la Facultad de Letras de Friburgo en 1975.

<sup>7</sup> «Lo bello y lo bueno son amables a todos, puesto que cada ser tiene una tendencia connatural hacia lo que le es conveniente según su naturaleza» (*Suma teológica*, II, 11, cuestión 26, art. 1).

también como *bien propio*, unidad amable. Este *ser* en general y el *ser* (bueno) de sí mismo son, en definitiva, esencialmente deseables.

## EL SER DESEABLE

Todo *ser* es deseable antes de ser conocible o al tiempo que lo es; más aún: es al *ser* al que ante todo le conviene el carácter de deseable, *appetabilis*. Por tanto, cada uno desea naturalmente conservar su *ser* y, huyendo de lo que tiende a destruirlo, se resiste todo lo que puede. Así pues, el *ser* en sí mismo, en cuanto deseable, es el *bien*<sup>8</sup>. Mi *ser* no lo es menos: me comprendo y me deseo como una perfección propia. Soy, es decir, *soy bien, luego me amo*: así podríamos resumir esta apología de lo *propio* que subsume lo que el moderno llamará un narcisismo en una ontología del amor.

La experiencia inmediata de lo *propio* como presencia del *bien* en sí mismo es, pues, la única que en el sí mismo permite el *intercambio* en tanto en cuanto reciprocidad, amistad, incluso amor. *Esse* es un *esse bonum*, y por tanto *appetabilis*. El Sí, en su inmanencia ontológica, también lo es: bueno y deseable. El *ser* como *bueno* —lo cual no supone, en absoluto, el *ser verdadero*— conduce inmediatamente al *ser propio* a través del deseo que «se apropia» naturalmente de lo que es bueno. Aunque *es bien*, yo sólo puedo tener una percepción y un conocimiento de él en cuanto bien para sí. Soy, pues, parte de ese *bien*, y esta proposición es sinónimo de mi apetito natural por el *bien*. En cuanto tal, me amo. Por encima de su valor psicológico de justificación y desculpabilización de un narcisismo dirigido, el amor a sí mismo se presenta en Tomás como el mediador lógico que interioriza el *bien* al mismo tiempo que ontologiza el Sí en cuanto algo *propio* que participa siempre del *bien*. Está en vías de constituirse una subjetividad deseante, y sin embargo, a contrapelo, la inmanencia ontológica de cada *ser* en sí mismo está en la base de esta teología.

## LA CARIDAD Y LO PROPIO

No obstante, sería lícito preguntarse si este amor a sí mismo, segundo después del amor a Dios, pero primero en la experiencia humana de ac-

<sup>8</sup> Cf. *De malo*, I.1. / I.G., 37, citado por De Weiss, ob. cit.

ceso al *bien*, no es superado en la *caridad*, esa extraña mezcla de amistad y sobrenatural. El *Tratado de la caridad* (en *secunda secundae* de la *Suma teológica*) confirma, no obstante, la presencia insuperable, en cuanto *natural*, del amor a sí mismo también en la caridad. El artículo 4 de la cuestión 25, «Si el hombre debe amarse a sí mismo por caridad», recuerda que el amor a sí mismo es la «forma» y la «raíz», la causa formal, de todo amor. Lo que condiciona para Tomás esta prioridad del amor a sí mismo es no sólo la bondad del Sí que hemos visto anteriormente, sino lo que enuncia en términos especiales: la *proximidad* de uno a sí mismo. Uno se ama porque es mejor (por la experiencia propia de participación en el *bien*), y porque está más próximo a sí mismo que cualquier otro. Sin embargo, hasta en esta definición espacial del amor a sí mismo se mantiene la objeción: ¿no debería desaparecer esta preferencia de uno por sí mismo en la vida gloriosa, ya que allí estamos más cerca de Dios que de cualquier otro? «La gloria», responde Tomás, «no destruye la naturaleza, sino la perfecciona. El orden de la caridad... proviene de la naturaleza misma, puesto que todas las cosas más se aman a sí mismas que a las otras. Por consiguiente, este orden de la caridad permanecerá en la «patria»<sup>9</sup>. La primacía del amor a sí mismo perdura, por tanto, en la caridad, incluida la caridad respecto a los que son mejores que nosotros»<sup>10</sup>.

Así pues, sin acceso al *bien propio* no hay acceso a Dios. Sin amor a sí mismo no hay amor a Dios percibido o pensado y, por consiguiente, tampoco hay don de amor a los otros.

Nos podemos sentir tentados de entender estos razonamientos psicológicos, y una lectura atenta al preconsciente sino al inconsciente se considerará legitimada para hacerlo. Sin embargo, e intentando permanecer fiel a la óptica tomista, nunca se insistirá demasiado en la expansión del Sí que se ama, el cual se ve así justificado, hasta las dimensiones del ser: el amor a sí mismo permite a Tomás instalar el ser en el corazón del Sí. El analista, a contrapelo, descifrára como de costumbre

<sup>9</sup> Artículo 13, cuestión 26, *Tratado de la caridad*.

<sup>10</sup> «Dios confiere a cada uno el bien de la caridad, de suerte que primeramente ordene a El su mente y después quiera el orden de los demás respecto de Dios» (*ibid.*). Y también esta precisión: aunque el amor y la dilección en el apetito intelectual son lo mismo, difieren en que «la dilección no se encuentra en el apetito concupiscible, sino sólo en la voluntad y únicamente en la naturaleza racional. La «caridad», a su vez, añade sobre el amor una cierta perfección de éste, en cuanto el objeto amado se estima en mucho, como da a entender el nombre mismo (*carus, caritas*)... En la parte intelectual del alma son lo mismo el amor y la dilección... El hombre mejor puede dirigirse a Dios por el amor como pasivamente atraído por El que cual pudiera conducirlo a ello su propia razón, lo cual pertenece al modo propio de la dilección, como queda dicho. Y por esto es más divino el amor que la dilección» (*Suma teológica*, II, 11, cuestión 26, art. 3).

el reverso de la medalla: si me amo es, por supuesto, en cuanto parte del Todo, pero principalmente en cuanto que me considero a mí mismo un bien tan valioso como el Todo *bien*. Esta similitud entre la parte y el todo, entre lo individual y lo universal, basada en el *bien*, fundamenta, para Tomás, el valor absoluto de la individualidad singular. El inmenso respeto que demuestra así por lo singular reposa sobre el reconocimiento de una grandiosa aspiración a ser (del) Todo. ¿Reconocimiento de nuestra conservación por un mega-apetito, de nuestra megalomanía?

## EL AMOR NATURAL ES UN JUICIO

¿Que hay que entender por «amor natural», en el sentido que Tomás da a esta expresión? La *Suma teológica* (*prima pars*, cuestión 60) precisa, a propósito del amor de los ángeles, lo que podría extenderse al hombre a título de una *dilectio naturalis*. Si este amor natural comportaba en Bernardo, como hemos visto, ciertas ambigüedades (reconocimiento de la carne de concupiscencia, del pecado o de la naturaleza vil aunque ya informada por la presencia divina), el equívoco perdura en Tomás, pero el esfuerzo de precisión es incomparable. «Natural» significa para él, en primer lugar, lo que se refiere al afecto primitivo anterior a la voluntad. «Natural» es también lo contrario del amor teológico que es la caridad. Pero, como recuerda R. de Weiss, «natural» designa también lo que se opone a la bestialidad. Se calificará de «natural» el deseo de permanecer perpetuamente (*perpetuo manere*). Finalmente, «natural» será la voluntad misma, la voluntad considerada como natural: «Todos quieren de una manera natural la felicidad.» Los seres humanos, aunque intelectuales, no escapan a esta «inclinación» natural: tienen, pues, un *amor natural*.

Se puede decir, en resumen, que el amor natural está definido por su objeto, el bien, y por su fin, la beatitud. Se incluirá en los actos de voluntad como su principio y su causa <sup>11</sup>.

Esta naturalidad del amor nos permite constatar, al igual que se podrá hacer a propósito de otros aspectos de la doctrina de Tomás, hasta qué punto amor y conocimiento se entremezclan en su obra. Aunque el «apetito sensitivo» y el «apetito intelectual» sean mantenidos como potencias diferentes <sup>12</sup>. Tomás lleva a su apogeo la identificación entre el amor y el conocimiento hecha ya por Aristóteles, Cicerón y, de forma

<sup>11</sup> *Suma teológica*, I, cuestión 103, art. 1, 2 y 3.

<sup>12</sup> *Ibid.*, II, 1.ª sección, cuestión 60, art. 2.

aún más evidente, por Guillermo de Saint-Thierry<sup>13</sup>. Aunque no sea más que por la lógica del razonamiento que establece un paralelo entre el amor y el conocimiento, el segundo absorbe y contiene al primero. Así, Tomás dirá que si el ser intelectual es capaz de reflexibilidad en el conocimiento, será también capaz de intencionalidad reflexiva en el amor a sí mismo<sup>14</sup>.

Decir que el amor a sí mismo es natural implica en definitiva que es consecutivo a la voluntad misma dirigida por la razón y la sabiduría<sup>15</sup>. La heterogeneidad del deseo de la carne frente a la voluntad del Sentido y, por supuesto, frente al conocimiento (heterogeneidad presente en Bernardo) aquí desaparece. Para Santo Tomás, el deseo amoroso es siempre voluntario, ya que está determinado por el *bien propio* del que Dios es la presencia absoluta. Aunque la concupiscencia sigue estando entre las categorías con las que trabaja, no es más que un *accidente* de la sustancia *amor*: la concupiscencia misma no tiene ya nada de sensual, es simplemente una modificación, o más exactamente una parcelación del objeto amado (se ama con amor cuando se ama el objeto de la amistad por *sí mismo*, y con concupiscencia cuando se le ama por el *bien propio* de este amado con amistad)<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> «El objeto del conocimiento y del apetito es el mismo subjetivamente, pero... difiere racionalmente, ya que es tenido por sensible e inteligible, mientras que es buscado o ansiado como algo bueno y conveniente... Sucede que cada potencia ansía naturalmente el objeto que le conviene. Pero, por encima de este apetito natural, está el apetito del animal que es una consecuencia de su facultad congénita. Por este apetito, el animal no busca algo porque conviene a tal o cual acto, a tal o cual potencia, como la vista busca ver y el oído oír, sino lo que es conveniente según la extensión de su ser» (*Suma teológica*, I, cuestión 80, art. 2).

<sup>14</sup> Cf. R. de Weiss, ob. cit. O también: «El bien es la causa del amor a modo de objeto; mas el bien no es causa del apetito sino en tanto que es aprehendido, y por lo mismo el amor requiere una aprehensión del bien amado», y precisa: «Así pues, el conocimiento es causa del amor por la misma razón por la que lo es el bien, que no puede ser amado si no es conocido» (*Suma teológica*, II, V, cuestión 27, art. 1).

<sup>15</sup> De ahí la impregnación del *apetito* mismo por el libre albedrío, y viceversa: «Lo más propio del libre albedrío es la elección... Ahora bien, siendo el libre albedrío aquello mediante lo cual elegimos, es una potencia apetitiva... El apetito, si bien no es capaz de comparar, en cuanto es movido por una potencia cognoscitiva que compara guarda cierta semejanza de comparación, por cuanto prefiere una cosa a otra» (*Suma teológica*, I, cuestión 83, art. 3). La imbricación tomista del deseo-amor y de la inteligencia es verificable en numerosas ocasiones. Así: «El hombre naturalmente desea permanecer perpetuamente. Prueba de ello es que el ser es lo apetecido por todos; pero el hombre, gracias al entendimiento, apetece ser no sólo como presente, cual los animales brutos, sino en absoluto (*simpliciter*). Luego el hombre alcanza la perpetuidad por el alma, mediante la cual aprehende el ser en absoluto y perdurablemente» (*Contra gentiles*, 2, 79, 82, citado por De Weiss, ob. cit., p. 33 [*Suma contra los gentiles*, 2 vols., Madrid, BAC, 1967]).

<sup>16</sup> «El movimiento del amor tiende a dos cosas: al bien que uno quiere para sí propio

## LA RAZÓN AMOROSA

Si bien el deseo y el amor se muestran así siempre informados por la inteligencia (aunque no sea más que a través de la voluntad indefectiblemente presente), la razón, a su vez, está sostenida por el amor: es una *ratio diligendi*. Como tal, tiene por objeto a Dios pero sólo si es mi propio bien. Sin embargo, para que Dios sea para mi propio bien, o para que mi propio bien sea para mí una *ratio diligendi*, es necesario que me ame a mí mismo. Sin esto, en la hipótesis de que no me amara, no amaría a Dios. Este es el modo en que la *ratio diligendi* es natural: procede de la universalidad (natural) del amor a sí mismo como acceso indispensable al supremo *bien* preexistente. Se puede ver cómo la tesis de la naturalidad del amor a sí mismo es una consecuencia de la tesis, inducida por la teología de la creación, del ser en cuanto bueno.

Una naturalidad creativista implica la inmanencia del espíritu en esta naturaleza, y subordina toda anterioridad lógica (por ejemplo afectiva) a la voluntad y al conocimiento. El amor a sí mismo está naturalmente orientado hacia el *bien*, ya que forma parte de él: será necesariamente natural y virtuoso. Por el contrario, el pecado y el amor de los pecadores a sí mismos no es un amor, no es «natural». Porque el amor natural es por definición sinónimo de amor virtuoso <sup>17</sup>.

La asunción del amor a sí mismo a través del *propio bien* se hace, así, en beneficio de la virtud: por tanto toda afectividad que no tenga el *bien* como objetivo será suprimida del campo del amor y declarada no natural, pecaminosa.

o para otro, y aquel o aquello para quien quiere ese bien», postula Tomás; y añade: «Al *bien* que uno quiere para otro se le tiene amor de *concupiscencia*, y al sujeto para el cual se quiere el bien, se le tiene amor de *amistad*... Lo que se ama con amor de amistad se ama por ello mismo y en absoluto, mientras que lo que se ama con amor de concupiscencia no se ama de modo absoluto y por ello mismo, sino que se ama para otro» (*Suma teológica*, II, I, cuestión 26, art. 4).

<sup>17</sup> De ello deriva, entre otras cosas, este intenso rechazo del odio: «Como el odio procede de algún amor... es imposible que el odio sea en absoluto y esencialmente más fuerte que el amor [aunque] algunas veces parece el odio más fuerte» (*Suma teológica*, II, I, cuestión 29, art. 3). Amándose en primer lugar y por encima de todo, el yo no se puede odiar: «Es imposible que nadie, hablando en absoluto, se odie a sí mismo, pues todo ser apetece naturalmente el bien que le es propio» (*ibid.*, art. 4).

EL INTERÉS AMOROSO: UNA *CONVENIENTIA*

El amor a sí mismo liga al hombre a sí mismo, pero además le procura «algo más» (Dionisio), que es ser una entidad una: una unidad. Y sólo una vez consumada esta *unidad* se puede realizar la *unión* con el otro en la amistad o en el amor<sup>18</sup>. Examinaremos más atentamente esta unión amorosa.

En lo que se puede llamar, como hace De Weiss, una teoría «mecanicista» del amor, Tomás compara la atracción amistosa o amorosa con la que se produce cuando un motor atrae hacia sí un objeto, que sufre así su acción: éste adquiere entonces una inclinación hacia el motor, después se mueve y finalmente se para. De igual modo, «en los movimientos de la parte apetitiva, el bien tiene una especie de poder atractivo; el mal, en cambio, repulsivo. El bien produce en la potencia apetitiva, primero, cierta inclinación o aptitud o connaturalidad para con el bien, lo que es propio de la pasión del amor, a la cual corresponde como contrario el odio»<sup>19</sup>.

Sin embargo, este aparente mecanicismo es inmediatamente corregido por la noción de *convenientia*: una relación de complicidad entre el motor y lo movido, el amante y el amado. El hombre, ser inteligente, no se deja sólo *mover* por el objeto, sino que juzga si el objeto singular conviene a la noción universal de *bien*. La *convenientia* es, en suma, un *juicio* de conveniencia, un conocimiento amoroso no sólo de sí mismo, sino también del amado. El amor es por tanto definido, como podemos constatar una vez más, no subjetivamente (no hay subjetivismo propiamente dicho en esta ontología), sino como una *relación* anterior a todo

<sup>18</sup> *Tratado de la caridad*, art. 4, cuestión 25.

<sup>19</sup> *Suma teológica*, t. I, II, 23, 4. O bien este desarrollo «físicista» a propósito de la pasión: «Consistiendo en una inmutación del apetito por el objeto apetecible, es evidente que el amor es una pasión; pasión propiamente dicha en cuanto reside en el concupiscible, y en sentido lato, en cuanto radica en la voluntad», concluye Tomás antes de precisar el papel del objeto en la pasión. «La gravedad, que es el principio del movimiento hacia el lugar connatural, puede decirse en cierto modo *amor natural*. De igual manera, el objeto del apetito le da a éste, desde un principio, una cierta adaptación para con él, que es la complacencia en el objeto de la cual se sigue el movimiento hacia él. El movimiento del apetito se desarrolla en círculo, como dice el filósofo [Aristóteles, *De anima*, libro III]... La primera inmutación del apetito por el objeto apetecible se llama *amor*, que no es otra cosa sino la complacencia en lo apetecible; y de esta complacencia se sigue el movimiento hacia lo apetecible, que es el deseo, y, por último, la quietud, que es el gozo. Así pues, consistiendo en una inmutación del apetito por el objeto apetecible, es evidente que el amor es una pasión» (*Suma teológica*, II, I, cuestión 26, «De las pasiones del alma y primeramente del amor», art. 2).

afecto, y esta relación implica un conocimiento previo, un juicio, una intención <sup>20</sup>.

Esta racionalidad que implica la teoría de la *convenientia* se expresa, como ha analizado De Weiss, en la tesis de los dos tipos de trascendentes: los que dependen del *ser en sí* y los que dependen del *ser para otro*. *Aliquid, bonum* y *verum* pertenecen, ya se sabe, a la segunda clase. El alma es ese ser excepcional que presupone un *aliquid* diferente de los otros, «a quien le será dado coincidir con (*convenire cum*) todo ser»: consume, pues, esta relación por excelencia que es la función amorosa de convenir con otro. «Este ser es el alma, que constituye todas las cosas en cierto sentido, como dice Aristóteles en el tercer libro del *Tratado del alma*. En el alma hay un poder de conocer y un poder de desear. La *convenientia* del ser con el apetito se expresa mediante el término bien [...]. Y la *convenientia* del ser con la inteligencia se expresa mediante el término *verdad*» <sup>21</sup>.

## IDENTIFICACIÓN O SINGULARIDAD

En este marco se situará el comentario tomista al «Ama a tu prójimo como a ti mismo». En el libro de las *Sentencias* (t. III, 29, 2.1) se lee: «Puesto que el amor une en cierto modo al que ama con el amado, aquel se comporta con éste como consigo mismo, o como con el que surge de su propia perfección.» El móvil del amor al otro tiene que ser, por tanto, ese bien que soy para mí. Esto es lo que me lleva a no acentuar más las diferencias ontológicas que me separan de los otros, sino a superar incluso la *convenientia* en aras de la *identificación* y la *similitud* <sup>22</sup>.

<sup>20</sup> «Sin embargo, la inclinación natural nace de tener la cosa natural afinidad y conveniencia según la forma [que dijimos ser principio de la inclinación], con aquello a que se dirige... Así también, toda inclinación de la voluntad nace de la aprehensión de algo conveniente o atrayente (*afficiens*) por la forma inteligible. Y como sentir afición a una cosa (*affici*), en cuanto tal, es amarla, síguese que toda inclinación de la voluntad, como también del apetito sensitivo, tiene su origen en el amor» (*Suma contra los gentiles*, 4, 19). Asimismo: «Pero nadie se inclina sino hacia un bien semejante o conveniente, y si todo ser, en cuanto existe, en cuanto sustancia, es en sí un bien, entonces necesariamente toda inclinación lleva al bien» (*ibid.*).

<sup>21</sup> *De veritate*, I, I.

<sup>22</sup> «... El amante, juzgando como suyo todo lo que pertenece al amado, parece estar en él y formar con él una misma cosa; y al contrario, en cuanto quiere y obra por el amigo como por sí mismo, conceptuándolo uno consigo mismo, así está en el amante» (*Suma teológica*, I, II, 28, 2). O bien esta analogía de la semejanza como causa del amor: «La semejanza, propiamente hablando, es causa del amor, puesto que, por lo mismo que dos seres son semejantes al tener en cierto modo una sola forma, son como uno solo en aquella for-

El triunfo del Sí mismo en esta identificación total con el otro sella el reino del narcisismo idealizado y omnipresente. Por encima del juicio y del acto amoroso de la unión, es la unidad del otro la que se impone como finalidad suprema en el amor. En este sentido, el término «como», *sicut*, no designa la igualdad, sino, como ya hemos resaltado, la similitud, e incita a amar al otro como otra singularidad, un nombre particular, otro sí mismo<sup>23</sup>.

Sin embargo, la tradición mística de Dionisio, por ejemplo, y sin duda una corriente del propio pensamiento tomista, hacen que el Doctor considere el amor al prójimo no sólo como *unidad*, sino también como *unión*. Este último término implica forzar a aquél de forma que, aun preservándose, desaparezca en el otro. El amor-herida está lejos de ser un tema ausente en Tomás<sup>24</sup>. Pérdida de lo propio, éxtasis, arrobamiento, agitación: las metáforas<sup>25</sup> del teólogo tienden a resumir esta dificultad de su doctrina que, en conjunto, no hace pensar necesariamente en la conflictividad del mismo y el otro, ya que ambos se consideran ontológicamente semejantes en el *bien*.

Sin embargo, una vía más específicamente tomista, brillantemente sacada a la luz por De Weiss, explica la *unión* amorosa a partir de las exigencias del sujeto que conoce. Al ser prioridad a la similitud y a la proximidad de los amantes en Dios, la unión amorosa no es una unión dramática de sustancias, sino una fusión de vidas que eran ya la de Dios: «Pero el amor incita a la unión de las cosas lo más posible. Por esta razón, el amor divino hace que el hombre, en la medida de lo posible, ya no viva su vida, sino la de Dios»<sup>26</sup>.

ma... y por esto la afección: del uno se dirige hacia el otro como hacia sí mismo, y para él quiere el bien como para sí mismo» (*Suma teológica*, II, I, cuestión 27, art. 3).

<sup>23</sup> «El adverbio *como* no expresa una igualdad sino una semejanza. En efecto, como el amor natural se funda en la unidad de naturaleza, un ser naturalmente ama menos lo que es menos uno con él, y por esto ama naturalmente más lo que es uno con él en número que aquello que sólo lo es en especie o género. Pero es también natural que tenga a otro un amor semejante al que se tiene a sí mismo, debido a que así como se quiere a sí mismo por cuanto quiere el bien para sí, ama también a otro por cuanto quiere el bien de otro» (*Suma teológica*, I, cuestión 60, art. 4).

<sup>24</sup> «El amor de un bien conveniente perfecciona y mejora al amante, y el amor de un bien no conveniente le daña y perjudica... El amor puede resultar dañoso por el exceso de la alteración» (*Suma teológica*, II, I, cuestión 28, art. 5).

<sup>25</sup> Así el tercer libro de las *Sentencias*, 25, I.I, 4m: «Ahora bien, ningún ser se separa jamás de sí mismo sin que desaparezca aquello por lo que se contenía en sí mismo. Así, en general, el ser natural no pierde jamás su forma a no ser que las disposiciones por las que esta forma era retenida en la materia desaparezcan. Es necesario, pues, que el amante pierda esta delimitación por la cual está contenido dentro de sus propios límites. Por esta razón se dice del amor que licúa el corazón: pues lo que se licúa no está ya contenido en sus propios límites, muy al contrario del estado que corresponde a la "dureza" de corazón.»

<sup>26</sup> Tercer libro de las *Sentencias*, 29, 3, 1m.

En definitiva, la lógica tomista del amor consiste en plantear que, puesto que hay Unidad y amor a esa Unidad (a sí mismo), también hay unión de los dos (al identificarse el amado a sí mismo)<sup>27</sup>.

Esta argumentación tomista, basada en la unidad, puede ser interpretada como un procedimiento platónico que sitúa en una relación de causalidad lo que procede de una jerarquía formal<sup>28</sup>, refiriéndose abusivamente a Dionisio. En cuanto al aspecto psicológico que nos interesa aquí, digamos que esta dinámica del pensamiento tomista culmina la *sublimación*<sup>29</sup> del narcisismo, en el seno de una ontología del *bien*.

#### UN AMOR APLACADO AL OTRO QUE PREPARA EL PENSAMIENTO DEL OTRO

En cuanto la ontología deje de ser la ontología del *bien*, relegando a éste a la moral, el narcisismo permanecerá en suspenso. La *ratio* que, así privada, ya no será *amoris* sino *cogitans*, no puede sino condenar, u olvidar, el *amor sui*, que sin embargo es fundamental. Miseria y grandeza del sujeto que conoce, que ha rechazado su advenimiento como sujeto que ama. En Tomás, el conocimiento del sí mismo que se ama no es aún un rechazo, sino una idealización, una sublimación quizá para alguno de sus discípulos, y magistral. Alterando tanto al sí mismo como al otro y a la luz de su unión, Tomás relativiza la unidad de cada uno y trastorna toda identidad propia, que no obstante, había sido planteada inicial y celosamente. Esta alteración de lo «propio» licuado en el otro en el seno de la unión amorosa actúa como una supresión de la diferencia existente en el ser que ama. Por otra parte, recibe el término eminentemente sublimatorio de «difusión», «difusibilidad». Generosa, transitiva, mezcla las fronteras de las sustancias sin borrar las diferencias de las unidades

<sup>27</sup> «El amor produce la primera unión, el amor de la concupiscencia: el objeto es aprehendido por su interés para el bien propio efectivamente (*effective*), puesto que mueve a desear y buscar la presencia del objeto amado como conveniente y perteneciente a uno mismo; y produce la segunda unión, el otro es aprehendido como otro sí mismo al que se le desea el bien como a sí mismo formalmente, por cuanto el mismo amor es tal unión o vínculo. Por eso dice San Agustín en el libro VIII del *Tratado de la Trinidad* que el amor es como una vida que enlaza o desea enlazar otras dos vidas, a saber, al amante y al amado. Diciendo que «enlaza» se refiere a la unión del afecto, sin la cual no se da amor; y diciendo que «intenta enlazar» se refiere a la unión real» (*Suma teológica*, I, II, 28, 1). O más brevemente: «Lo que une se comporta de manera semejante a lo que es uno» (tercer libro de las *Sentencias*, 28, 6).

<sup>28</sup> Cf. De Weiss, ob. cit., p. 86.

<sup>29</sup> De Weiss habla por su parte de «desustancialización».

formales. Una vez más, la presencia del bien «*appetabilis*» consigue esta operación milagrosa que atenúa las diferencias entre los amantes. En última instancia, el otro no es más que un intermediario en la difusión del Otro bien en mí, de mí en el Otro en cuanto bien. Absorción del otro en el juicio del bien, esta filosofía amorosa suprime la violencia del dualismo místico. Su benevolencia unificadora prepara el reinado del sujeto unificado por su propio juicio, que ya no es afectivo sino conocedor. Este último tendrá tendencia a descartar el apetito que lo atormenta en el *esse bonum*, y no conservará más que su inteligencia del *esse verum*.

La asunción del narcisismo habrá sido el agente de esta revolución que, tras haber sido sublimatoria en una teología del bien, pasará a ser represora en una filosofía de la verdad. Del «propio» tomista no quedará más que el sentido de «unidad» en el sujeto conocedor, que habrá olvidado el apetito del bien...

Releamos simplemente a Tomás para redescubrir que el sujeto pensante es un sujeto que piensa en el otro, y que, como tal, es análogo al sujeto que ama al otro. *Ratio diligendi* y *ego cogito*: ambos llevan la cicatriz de un narcisismo que aspira a separarse del otro —o a unirse al otro— como un bien propio. Santo Tomás revela sin embargo la delección de la alienación, en el mismo momento en que plantea la imposibilidad de la alienación en la ciudadela de lo *proprio*: del *bien*. La diferencia entre los enamorados, así como la interior de cada amante, será inmediatamente borrada por la máquina del juicio relativo al sentido y al bien propio. «Por relación al efecto, que es el bien obrado en otro..., en cuanto reputamos como nuestro su bien a causa de la unión por el amor, nos deleitamos en el bien que les hacemos, principalmente a los amigos, como en nuestro propio bien»<sup>30</sup>. ¿Será el *amor sui*, como núcleo del amor tomista, el tratamiento angélico de la alienación: una paranoia recomendada, considerada necesaria y, por tanto, forzosamente lograda?

Algo de esto debía de saber Lacan, para quien las mismas pulsiones eran ya significantes. ¿Lacan, tomista como Marx fue hegeliano, el uno sin Dios, el otro sin Espíritu absoluto? En vano, sin posibilidad alguna y con todos los riesgos de un fracaso. Pues, si no hay Creador, ¿de dónde viene este bien *appetabilis* que nos hace amar? ¿De dónde viene la «naturalidad» significativa de las pulsiones del deseo, del amor? Al suprimir al Creador, suprimimos el fundamento del bien. Pero, ¿cómo aspirar entonces a un «bien propio»? La cura no tiene, pues, más sentido que el absurdo o la elección individual en todo momento. Como en el amor... lúcido. *Ratio diligendi*: amo mi verdad tal como tú me la haces entender.

<sup>30</sup> *Suma teológica*, I, II, 32, 6.

## LA SALVACIÓN: UNA HIPÓSTASIS DE LO «PROPIO»

Se puede ver aquí la importancia epistemológica y psicológica de esta valorización del *amor sui* en Santo Tomás. El hecho de que la naturaleza sea «creada» —algunos dirán hoy más modestamente: que sea significativa— no era suficiente para proponer una ontología basada en *valores positivos* como el bien y la verdad. Son construir aún, forzosamente, la subjetividad, hacía falta proporcionar a la experiencia humana un acceso a esta ontología. La hipóstasis de lo «propio», ese recogimiento del bien universal en el apetito amoroso y de la verdad en el juicio tal como los conoce el ser inteligente, se convertía en la piedra angular de la construcción teológica. Psicológicamente este fundamento de la participación de lo propio en el bien universal a través del amor pasaba por una normalización del narcisismo: por su desculpabilización, gracias a su corrección idealizadora. Con la condición de reconocerse como participante, unido al bien supremo o en conveniencia con él, este Tercero absoluto, el amor a sí mismo, lejos de ser un fin mortal o un engaño desastroso puede resultar nuestra vía de salvación. De gozo.

Aparentemente, la literatura cortesana no comparte esta inspiración. La funesta pasión de los troveros [*trouvères*] —¿y qué encontraron [*trouvèrent*] sino una exaltación de la posesión imposible del bien que nunca les será propio?— parece más próxima a la humillación de Abelardo que a la glorificación extática de Bernardo o a la unificación lógica del sí mismo con el bien en Tomás. Sin embargo y como ya hemos recordado, el *encantamiento poético* es en sí mismo un equivalente de esa *joi* que celebran estos poetas nostálgicos, refiriéndose con ello al gozo del que *cuenta* su participación amorosa en su ideal. La beatitud del trovador es «activa»: tiene lugar en el significante basado en la *mezura* atenta al «bien de los amantes», a *lor benananssa* (Marcabru), tanto como a la armonía de su canto, texto y música mezclados. Es un significante que relata la embriaguez esotérica (Raimbaud d'Orange, Arnaud Daniel de Ribérac) o más directamente embargado por el acto erótico, incluso pornográfico (Guillermo IX, Bertrand de Born)<sup>31</sup>; un canto respetuoso o nostálgico, pero siempre esencialmente orientado hacia la contemplación de su *relación* (unidad-unión) con el Otro: la *Dama* idealizada es ese otro que me idealiza. La *enunciación* de esta relación de asunción constituye al trovador como tal: como enamorado y/o como poeta. Su existencia no tiene otra realidad que la de la enunciación en la que se recrea. Poco

<sup>31</sup> Cf. R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, 1964, Ed. Privat; *L'érotisme au Moyen Age*, estudios presentados en el III Coloquio del Institut d'Études Médiévales, bajo la dirección de Bruno Roy, Montreal, L'Aurore, 1977.

importa que la Dama exista realmente o no, que la haya poseído o sólo contemplado melancólicamente; se recrea hablando de una unidad-unión soñada, real, imposible: imaginaria. El encantamiento es el único garante de su *ser* así como su único título de *gloria*.

Un texto tardío, cuya redacción es contemporánea a la obra de Santo Tomás, explícita de manera ingenua y gráfica este relevo del narcisismo que ha sido intentado tanto por la teología como por la lírica cortesana.

*Le roman de la rose* de Guillaume de Lorris (1240-80) cuenta que el protagonista, joven lírico en busca de amor (una especie de trovador tardío en pleno siglo XIII) se mira en la Fuente de Narciso en un momento crucial de su aventura. El lugar de muerte que es la Fuente de Narciso para el personaje de Ovidio se convierte, gracias a los poderes reductores y amplificadores de los cristales dobles que contiene, en una Fuente de Amor, lugar de transformación y de renovación. El héroe lírico se transforma de hecho, a partir de lo que ve con y más allá de su propia imagen, en un personaje cada vez más razonador del *relato* que viene a continuación: se convierte en un héroe de novela, Amante aventurero y filósofo. Porque el agua letal ovidiana le revela a él, habitante de la cristiandad, que existe, más allá de la muerte, una Rosa: un Objeto, un Fin de la búsqueda amorosa externo a él y sin embargo surgido de la refracción de su propia imagen. ¿Será el amor un más allá de la propia imagen que la toma en cuenta para metamorfosearla por reducción y ampliación? ¿Un Luna Park de lo propio? ¿Un más allá del narcisismo, pero que lo tiene en cuenta? Al nacer del deseo lírico sin más objeto que el propio sí mismo que además se ignora como propio, el narcisismo puede acceder a otro a partir del momento en que es herido por la *visión* de la Rosa y por las flechas del Dios de Amor. El Amante se lanza desde entonces no ya a una (auto-)celebración lírica, sino a la novelesca conquista de su jardín amoroso. Conquista narrativa y lógica de un territorio que es menos la planicie de la interioridad subjetiva que una geografía compleja, social y relacional<sup>32</sup>. A Narciso la poesía, el amor de objeto, la Dama y el relato. Y nunca el segundo sin el primero. El relevo del *amor sui* en la poesía cortesana y en la literatura novelesca en la que después influye, traza el punteado que las une si no a la inspiración y la finalidad teológica, al menos a la misma obsesión que la Edad Media parece haber tenido en momentos de gracia: salvar el narcisismo salvando el amor y el bien, el amor al bien. ¿Podemos hacer hoy otro tanto? ¿Por amor a qué bien? Sólo queda el narcisismo, en suspenso.

<sup>32</sup> Cf. Michelle A. Freeman, «Problems in romance composition: Ovid, Ch. de Troyes and the "Romance of the rose"», en *Romance Philology*, 1, vol. 30, agosto de 1976; y Joan

## LA ALEGRÍA DE SPINOZA: AMOR INTELLECTUALIS

Esta visión panorámica que se detiene aquí bruscamente, con Santo Tomás, en el umbral de la filosofía moderna, únicamente tiene la ambición de poner de relieve, sin llevar al grandioso proyecto cartesiano, algunas fluctuaciones del discurso filosófico y teológico, a la sombra del mono-teísmo, que plantean una dinámica de la apetencia más que —o tanto como— una sistemática del conocimiento. Habría sido necesario proseguir con Descartes, Spinoza, Kant, Hegel, las supervivencias de este apetito amoroso que, vértigo hacia el Uno y apropiación del bien, se traiciona en estética o en moral, en sublime o en gozo... Dejémoslas en suspenso: arbitrariamente, provisionalmente, como en una pasión amorosa que no se sacia, que no se dice, más que en parte...

Sin embargo, antes de abordar algunos *mitos* que dominan nuestra imaginación amorosa, abramos las páginas de ese ateo que, aun manteniendo que Dios es el ser verdadero, definía la verdad como el propio entendimiento: Spinoza (1632-77). Al participar, por tanto, como una parte de la infinidad de su *Deus sive natura*, el entendimiento humano ignora menos que en otras partes que está enamorado de este Infinito divino. ¿Acaso no halla el espíritu humano spinozista, esa idea del cuerpo que existe en acto, por la tercera clase de conocimiento, que «la felicidad consiste en el amor hacia Dios»? <sup>33</sup> «El amor intelectual del alma hacia Dios es el mismo amor (*Mentis amor intellectualis erga Deum est ipse amor*) con que Dios se ama a sí mismo, no en cuanto Dios infinito, sino en la medida en que puede explicarse por la esencia del alma humana, considerada desde la perspectiva de la eternidad: es decir, el amor intelectual del alma hacia Dios es una parte del amor infinito con que Dios se ama a sí mismo» <sup>34</sup>. Para Spinoza es evidente que Dios no ama, hablando con propiedad, ya que no hay ningún objeto externo a él, sino que se ama a sí mismo, y es participando en esta verdad como el entendimiento alcanza su fin: la salvación. Por ello, el amor spinozista no será definido, como lo había hecho Descartes, en cuanto «voluntad del que ama de unirse a la cosa amada», sino del siguiente modo: «El amor es una alegría acompañada por la idea de una causa exterior» (*Amor est laetitia concomitante idea causae externae*) <sup>35</sup>. Si bien hay voluntad, ésta es entendida como una satisfacción (*acquiescentia*), como una marcha hacia

Kessler, «La quête amoureuse et poétique: la Fontaine de Narcisse dans le "Roman de la rose"», en *Romanic Review*, 2, vol. 72 marzo de 1982, pp. 134-46. Cf. *infra*, pp. 256 ss.

<sup>33</sup> Demostración de la proposición final de la *Ethique* (Spinoza), *Oeuvres*, París, La Pléiade, p. 595 [*Ética*, traducción de Vidal Peña, Madrid, Editora Nacional, 1975].

<sup>34</sup> Spinoza, ob. cit., proposición XXXVI, p. 589.

<sup>35</sup> *Ibid.*, cap. III, «Del origen y naturaleza de los afectos», definición VI, ob. cit., p. 472.

la alegría y la beatitud, y no como una libre decisión ni como un deseo. Pero lo que hay que subrayar aquí es la aparición de esta «causa exterior», enamorada de sí misma, a la vez objeto y motor del amor spinozista. Para revelar cómo el movimiento amoroso de la *alegría* es una identificación de sí mismo con Dios (*sive Natura*): no por el repliegue cartesiano hacia una subjetividad de dominio, sino por la inmersión gozosa del entendimiento en un objeto o en una causa infinita felizmente enamorada de sí misma. «... En qué consiste nuestra salvación o felicidad, o sea nuestra libertad; a saber: un constante y eterno amor a Dios, o sea en el amor de Dios hacia los hombres... Pues en cuanto se refiere a Dios, es una alegría [...] acompañada por la idea de sí mismo» (*laetitia concomitante idea sui*)<sup>36</sup>.

Si no hay más que conocimiento, este conocimiento es un amor —un amor intelectual, *amor intellectualis*— que relaciona el sí mismo (cuyo cuerpo no hay que olvidar) con Dios. Sólo así el conocimiento puede conducir al horizonte ético: al gozo del *salus*. De la *ratio diligendi* tomista al *amor intellectualis* spinozista parece que se ha producido una verdadera transformación, la de la teología en ética. Sin que por ello el amor se borre de la lógica cuando ésta no renuncia a la felicidad: al gozo. Un gozo discreto en Santo Tomás, manifiesto e innovador en Spinoza.

*El resto no es más que imaginación, fantasmas, fábulas que despliegan los callejones sin salida —las delicias— del amor.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 589-90.





### LA SEDUCCIÓN MASCULINA

Venido de la sombría y calurosa tierra de España (*El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina data de 1630), atraviesa la ligereza del aire y de la voz italiana (*Convitato di pietra* de Cicognini, 1650) y dirige a las mujeres y al cielo (como debe ser en la dulce Francia: *Don Juan* de Molière, 1665) guiños tan irónicos como fascinados: don Juan seductor, malvado, ridículo, irresistible, es sin duda la figura más perfectamente ambigua —la más perfecta— que nos haya legado la leyenda occidental a propósito de la sexualidad masculina. Ha habido que esperar hasta Mozart, que en 1787 crea en Praga su ópera bufa *Don Juan*, para que la temible seducción del noble español se libere de la condena moral que la ha acompañado, probablemente desde su nacimiento, en la calurienta imaginación de los oscuros precursores de Tirso de Molina, y encuentre en la música el lenguaje directo del erotismo amoroso. Puede entonces resonar en el mundo entero como un himno a la libertad. «*Pèntiti, scellerato. / No, vecchio infatuato! / Pèntiti. / No. / Sì. / No.*»

Sin embargo aquí no nos interesa el alcance social y político de don Juan, que anuncia la Revolución francesa. ¿No es su ateísmo una posible consecuencia de su erotismo? Más intrínsecamente pertinente para nuestro tema es la posición de Kierkegaard<sup>1</sup>, que aclara la musicalidad esencial de este erotismo: la «genialidad eroticosensual» procedente (según el filósofo danés) del cristianismo es esta «abstracción» suprema que sólo puede expresarse por medio de la música.

Pero ¿qué es lo que hace correr a don Juan? ¿Qué busca? Y, recíprocamente, para su desgracia y desamparo, ¿qué es lo que atrae a las mujeres hacia él? Y finalmente, ¿qué es lo que reúne en torno a don Juan a esos hombres que se imaginan, se desean y se comportan como si fueran él? Tres preguntas que suponen tres objetos de amor diferentes, y que aclaran quizá tres aspectos de la seducción masculina.

<sup>1</sup> «Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical», en *Ou bien... ou bien*, París, Gallimard, 1943.

## NARRACIÓN Y MÚSICA: MORAL E INFINITO

Hay como mínimo dos maneras de entender las aventuras de don Juan. La primera consistirá en intentar captar su sentido tal como lo cuenta el narrador, Molière por ejemplo, o Lorenzo da Ponte (para el libreto de Mozart). La segunda prestará más atención a la virtuosidad de la prosa de Molière (*Don Juan* es su primera obra escrita en prosa), el júbilo ligero, lúcido y de una autenticidad indestructible propio de la música de Mozart, en fin, a la risa, a su tonalidad cómplice y liberadora que acompaña las hazañas del seductor. ¿Dónde se coloca el analista? El que Freud no amara la música, y ocurriera lo mismo con Lacan, sugiere más bien la necesidad, para los modernos, de prestar atención a las dos direcciones que constituyen el mito de don Juan: el sentido y la seducción, el «mensaje» y el virtuosismo.

Si se despoja a esta historia de los efectos estilísticos para no dejarle más que la expresión del sentido global, el punto de vista del narrador es el punto de vista del moralista, es decir de la víctima: en este caso, de la mujer seducida. Esto se pone de manifiesto si se decide, por una elección equivocada y en realidad difícil de mantener rigurosamente (hasta tal punto para los ciudadanos del siglo XX don Juan está intrínsecamente constituido por la música de Mozart), leer el libreto de Da Ponte olvidando la música de Mozart. La fatuidad del seductor aparece entonces sin ningún género de dudas: don Juan no es más que un libidinoso enardecido, pretencioso, que abusa de la debilidad de las mujeres y del pueblo, más excitado cuando otro hombre se codea con la amante deseada (Mazetto con Zerlina, o Leporello en torno a doña Elvira en la famosa escena del disfraz), deseoso de conquistar porque es incapaz de retener. Pero basta con hacer que sobre esta historia edificante, surgida de una moralidad medieval en descomposición, resuene la música gozosa y majestuosa de Mozart para que el punto de vista cambie y que en lugar de la reivindicación desabrida de la víctima resuene el puro goce de un conquistador, por supuesto, pero de un conquistador que se sabe sin objeto, que no lo quiere, que no ama el triunfo ni la gloria en sí, sino el paso de ambos: el eterno retorno, al infinito.

No simplemente el infinito numérico, con el que disfruta su criado contable Leporello («*In Italia seicento e quaranta, / in Germania, duecento e trentuna, / Cento in Francia, in Turchia novantuna / Ma in Spagna son già mille e tre*»): por malicioso que sea el placer de esta cuenta, no capitaliza en suma más que el sadismo de reducir a números a las poseídas por una pasión que, para el Amo, no es una cuenta sino un juego. El infinito que revela la música de Mozart es precisamente el de un juego, el de un arte, desapasionado. En las antipodas del romanticismo,

el don Juan de Mozart disfruta elaborando una combinatoria. Estas esposas son marcas (retengamos este término) de su construcción: aunque las desee no la inviste como objetos autónomos, sino como jalones de su propia construcción. ¿Quiere esto decir que, como Narciso, no hace más que amarse indefinidamente a través de los fantasmas deseables en los que cree ver mujeres? No exactamente. El don Juan musical se ha alejado del universo ctónico del narcisismo mórbido, pero sin investir un objeto. A partir de una panoplia de amantes y esposas, multiplica su universo, hace de él un politopo. Don Juan es musical precisamente porque no tiene Yo. Don Juan no tiene interioridad; tal como nos lo presentan sus andanzas, sus fugas, sus estancias tan múltiples como insostenibles, es una multiplicidad, una polifonía. Don Juan es la armonización de lo múltiple. Pero no hay que llegar demasiado deprisa a la conclusión de que se trata simplemente de un Narciso paranoico. La proposición no sería cierta más a condición de volverla del revés: don Juan *triunfa* allí donde el paranoico fracasa. Consigue conquistar a las mujeres, desafiar a Dios, construirse una existencia como se construye una ópera bufa, por ejemplo. Don Juan *puede*. El donjuanismo es un arte, como lo fue en una determinada época la aristocracia o el dandismo <sup>2</sup>.

#### MOLIÈRE: ¿ES EL IDEAL REALMENTE CÓMICO?

Esta diferencia entre el don Juan visto por la víctima y el don Juan que estalla en la propia alegría del seductor que se puede observar en el juego entre el texto y la música de la ópera de Mozart es sin duda menos clara en el texto del *Don Juan* de Molière. El medio del arte es aquí el lenguaje, y él sólo asume la expresión, el sentido y la hazaña de la seducción. Hay que destacar la frase ritmada, poética, toda ella en verso blanco y tejida de alejandrinos, de esta primera comedia en prosa escrita por Molière. Hay que recordar la riqueza de las enunciaciones: irónica, aristocrática, popular, trágica, que anuncia no sólo el talento del autor, sino también la plasticidad del héroe, hecho de múltiples registros, de diversas capacidades, artista, comediante si se quiere, «hombre orquesta» *avant la lettre*. Molière, seducido a su vez, o así parece, por el «gran señor y hombre malo», ¿lo condena o lo absuelve? ¿Por qué *Don Juan* es la única obra que el célebre actor no publicó en vida? ¿Por miedo a los devotos? ¿O por haberles hecho concesiones? Pues, cómo no encontrar simpático, en el propio significado (por no hablar del significante), a este

<sup>2</sup> Cf. Domna C. Stanton, *The aristocrat as art*, Columbia University Press, 1980. La autora sostiene que una cierta concepción de la experiencia interior, propia desde el hombre honrado del siglo XVII al dandy, es, de hecho, un equivalente del arte.

don Juan que besa la mano negra de Charlotte, que responde con nobleza ante sus iguales, don Carlos y don Alonso, los hermanos de Elvira, o que declara no sin franqueza: «Me gusta la libertad en el amor, ya lo sabes, y no podría decidirme a encerrar mi corazón entre cuatro paredes. Te lo he dicho veinte veces, tengo una inclinación natural a dejarme llevar por todo lo que me atrae. Mi corazón pertenece a todas las mujeres bellas, y ellas son las que tienen que tomarlo sucesivamente y retenerlo mientras puedan» (acto III, escena V). Se puede suponer, sin temor a equivocarse demasiado, que el impertinente Molière no era indiferente al que declara creer sólo que «dos y dos son cuatro» (acto III, escena I). Semejante positivismo revela que ninguna idolatría, ni en el orden de las ideas ni en el de las personas, es posible en el universo de don Juan. Sin embargo, es de este relativismo de donde el propio Molière extrae la fuerza de su comicidad. Don Juan hace de él el principio de una búsqueda abstracta, de un ideal irrepresentable, de una estética o una erótica para la que los objetos visibles, sin ser desvalorizados, no son más que estaciones efímeras hacia el imposible absoluto. Hay, en efecto, en la célebre perorata de *Don Juan* en el acto I, escena II, una celebración de la pasión absoluta que hace de este enemigo de los devotos un devoto del deseo. «Para mí la belleza [*¡sic!* No una mujer bella, sino el principio mismo de lo bello] me arrebató allí donde la encuentro, y cedo fácilmente a esa dulce violencia con la que nos arrastra. Por más que esté comprometido, el amor que siento por una mujer no compromete a mi alma a hacer injusticia a las demás [...]. Sea como fuere, no puedo negar mi corazón a todo lo que veo de amable; y cuando un bello rostro me lo pide, diez mil que tuviera los daría. Las inclinaciones nacientes, después de todo, tienen encantos inexplicables, y todo el placer del amor está en el cambio. Se siente una dulzura extrema en reducir, con cien halagos, el corazón de una joven beldad, en ver día a día los pequeños progresos que se hacen [...], en forzar paso a paso todas las pequeñas resistencias que nos opone, en vencer los escrúpulos de los que se enorgullece, y llevarla dulcemente a donde queríamos que fuera. Pero cuando se es dueño de ella una vez, no hay ya nada que decir ni que desear: toda la belleza de la pasión ha terminado, y nos dormimos en la tranquilidad de este amor a menos que algún objeto nuevo venga a despertar nuestros deseos, a presentar a nuestro corazón los atractivos encantos de una nueva conquista...»

La confesión, de hecho trivial, de que el deseo se nutre del cambio de objeto <sup>3</sup>, bordea aquí un rasgo más particularmente específico a don Juan:

<sup>3</sup> Son conocidos a este respecto los análisis sobre el libertinaje presentados por Pascal en los *Pensamientos*.

la búsqueda de la conquista sin la posesión. Por el hecho de ser caballerescas, e incluso antiburguesa, esta inconstancia no es menos reveladora, en el plano subjetivo, de una doble dinámica. Por un lado, ningún objeto amoroso es cautivador: ninguna de las amantes podría ser La Belleza que sería la única que pararía la carrera del seductor; nada equivale al ideal absoluto tan liberador para el seductor como tiránico para las seducidas. Por otro, renunciar a la posesión es superar la fijación anal, la necesidad de atesorar. Al contrario, como muestra la famosa escena entre don Juan y su acreedor M. Dimanche (acto IV, escena III), así como la escena entre don Juan y el pobre que recibe su moneda de oro prometida por el seductor aunque se niega a blasfemar (acto III, escena II), don Juan gasta sin contar, y si bien no paga sus deudas, tampoco es avaro en absoluto. Su generosidad le aleja de toda posesión, material o matrimonial: sólo le importa el placer de la conquista.

¿Será el seductor el propio falo? ¿El dominio provisional, la potencia periódica, el gasto inútil? ¿El propio movimiento de la erección y la relajación, fantasiosamente hasta el infinito?

El «espíritu de seriedad» no deja de plantearse la pregunta de si hay, *a pesar de todo*, un objeto; un objeto imposible, de acuerdo, pero existente, que impulse, sostenga y garantice esta búsqueda. Fanático del deseo, ¿no está también don Juan, en última instancia, poseído por alguno?

¿Por el Padre? Es cierto que las estrategias del seductor parecen ser desafíos constantes a esta Ley que el Comendador encarna en cuanto estereotipo (etimológicamente: escritura de piedra) al que el padre real de don Juan (en Molière, don Luis) representa familiarmente. Hay que destacar la constatación de don Luis: «A decir verdad, nos incomodamos extrañamente el uno al otro», y su confesión demasiado apresurada, que revela a un enamorado de su hijo (¿es esto el reverso o el generador del donjuanismo?): «He deseado un hijo con ardor sin igual» (acto IV, escena IV). Don Juan, por otra parte tan solícito, se muestra insolente y violento con este padre, como a través de estas palabras dirigidas a Sganarelle: «Peste de necio» (acto V, escena II); la réplica se refiere tanto a la hipócrita conversión que don Juan acaba de realizar, como a su padre, para el que la ha realizado, aunque en su presencia observe las conveniencias. Más ambigua es su actitud hacia el Comendador: aunque no comparta las creencias de Sganarelle-Leporello en cuanto a la existencia de ese fantasma del más allá, en ese mensajero de la Moral y de Dios, don Juan se apresura sin embargo a responderle y a invitarlo a cenar. Tentativa de reconciliación oral, de introyección si se quiere, comunión fallida, esta escena puede ser entendida como revelación del castigo paterno en cuanto objeto último de la pasión seductora. ¿Qué quiere el seductor? El castigo paterno. En este sentido no es sin duda justo hacer

de don Juan un ser amoral ni incluso un ateo. Más exactamente, su perversión [*père-version*] indica, en el plano sociológico, un momento preciso de la descomposición del monoteísmo, que conserva, sin embargo, su dinámica en negativo. Sin tratarse realmente de una teología negativa, asistimos a una apología de la transgresión que se muestra siempre bordeada por una prohibición no menos burlada que mantenida.

## UN ANTIHUMANISTA

Resulta difícil seguir la visión de Albert Camus, que presta oídos a la leyenda según la cual don Juan termina su vida, melancólico y radiante, en la celda de un monasterio de España. ¿No es ésta una visión humanista, moralista, más próxima al desierto argelino que al goce insolente del hidalgo que desafía a la muerte?

La paradoja de don Juan es, al término de la Edad Media, no ser humanista. Su politopismo, su placer combinatorio, su falta de apego, su risa con y contra lo prohibido, hacen de él ese ser sin interioridad con el que la moral humanista no puede identificarse, a pesar de las pruebas de ateísmo que le da en gran medida. ¿No es más bien el libertinaje una aspiración a hacer de la existencia una forma, un juego, un goce? ¿No es el libertinaje una extraordinaria pretensión de hacer de la vida un arte? Dicho de otra manera, la seducción a lo don Juan, el poder fálico del conquistador a cualquier precio, provisional y eternamente, sin objeto y en la indefinición de las realizaciones «más tarde o nunca» ¿no se encuentra simple y únicamente en la dinámica del arte?

## EL HOMBRE BARROCO: UN HOMBRE SIN NOMBRE

Aunque no sea más que por su máscara en Tirso de Molina y por su afición al secreto y al disfraz en Mozart, don Juan se afirma plenamente en un juego de inconstancias, de apariencias y de fascinaciones <sup>4</sup> «¿Quién eres, hombre?», pregunta Isabel de entrada, y don Juan se define así, ya

<sup>4</sup> Con una sutileza y una oportunidad ejemplares, Jean Rousset ha mostrado los vínculos intrínsecos entre don Juan el inconstante y el espíritu del arte barroco, también inconstante, móvil, fascinado y fascinante por el engaño, la apariencia y el encantamiento. Cf. Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle*, José Corti, 1968. Cf. también, del mismo autor, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, A. Colin, 1961.

en su primera palabra en la obra de Tirso: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre»<sup>5</sup>.

Fiesta de la inconstancia barroca, este donjuanismo se asume tal cual y se opone a la condenación cristiana de la inconstancia en Sponde, A. d'Aubigné y Pascal. Por otra parte, la estética barroca, enteramente dirigida hacia la ilusión escénica que consagrará la «isla encantada», tan frecuente en los espectáculos del siglo XVII, así como la «escena italiana», invita al espectador al sueño y a la alucinación, pero indicando que se trata de un juego que nunca hay que confundir con la realidad. Esta embriaguez de la apariencia no es para el hombre barroco, como tampoco lo es para don Juan, una «segunda naturaleza» (como se lo exigirán al actor los «realistas» del siglo XIX). Al contrario, se desarrolla como muestra de una «libertad» metafísica no obstante ilusoria. En efecto, en este universo la libertad no es un valor: no es más que un juego, un desahogo más que una reivindicación. Cuando la fiesta barroca se consumaba quemando el fastuoso decorado de los *Placeres de la isla encantada* o de la ópera *Armida*, por ejemplo, era menos para fustigar una ilusión culpable que para poner de manifiesto la extravagante superioridad del hombre barroco sobre los imperativos de una realidad suspendida y de una trascendencia mantenida y momentáneamente desafiada. El fuego que devora a don Juan es el mismo que destruye el decorado barroco. Es un triunfo de la apariencia, que después de haber subyugado a sus víctimas enamoradas y de habernos conquistado a nosotros, espectadores alucinados, se permite el lujo de desvivirse. ¿Para nada? O para afirmar solapadamente y a la cara del Uno el poder del hombre inesencial, del hombre «comediante». Un hombre artista sin más autenticidad que su habilidad para cambiar, para vivir sin interioridad, para ponerse máscaras sólo para interpretar. El libertino comparte la «errante inconstancia» del poeta barroco. Don Juan es un Bernini en acción: volátil, móvil, festivo... «Todo es mutable en el mundo... Hay que amar al vuelo» (Lortigue). Más allá del arte barroco ¿no es todo arte esencialmente barroco, es decir donjuanesco?

## SEDUCCIÓN-SUBLIMACIÓN

Así, el fin de don Juan, colgado del brazo de piedra del comendador, condenado a las llamas y a la muerte, no es quizá simplemente una condena

<sup>5</sup> J. Rousset, *L'intérieur...*, ob. cit., p. 137, precisa: «Pues no existe un yo propio, sino una infinidad de yoes de recambio».

moral convencional para dar gusto a los devotos y bienpensantes. Se podría ver en este final, de hecho extático, más bien el final del *hombre* para que perdure la música del seductor. Para que se desprenda la significación profunda del mito: *la seducción es la sublimación*. Don Juan sería pues el propio Molière, virtuoso de la retórica teatral. O mejor aún, don Juan es Mozart que trasciende el sentido jurídico de la leyenda para extraer de ella la alegría sublime de una vida desarrollada como una sucesión de construcciones, innovaciones, liberaciones. Si hay amor en esta embriaguez, es amor a poder hacer una obra abierta. Poder fálico, forzosamente, que integra la potencia petrificada del estereotipo moral, que se alimenta de él y lo supera. Don Juan no se asusta al constatar que él, el seductor impío, debe sucumbir a una potencia a la que niega. Artista, ni siquiera se ve en este estado de desamparo que Cristo conoció al verse abandonado por su Padre. Don Juan seductor-sublimador, artífice provisional de una obra infinita-indefinida, está quizá simplemente, ligeramente decepcionado al constatar hasta qué punto su arte, su erótica, su música, son singulares, no compartibles, incommensurables. Hasta qué punto la Ley, en cuanto poder de la muerte, poder del muerto, es absoluta, insuperable, garantizaría última de la comunidad, de su consistencia y de su gravedad. Y pensar que yo quería sacar(os) de este infierno...: ésta es quizá la única amargura del seductor castigado, que no abandona sin embargo para nada su búsqueda de la belleza.

La existencia limitada, en última instancia estúpida, del Comendador y de sus acólitos, desde Sganarelle-Leporello hasta doña Ana y doña Elvira, revela sin embargo la agresividad del seductor: las víctimas se quejan de su «maldad». La primacía del principio de placer en la erótica donjuanesca, pero también en la sublimación, barre de su camino las necesidades y los deseos de los otros, ignora sus interioridades y lo único que se propone es hacerlos participar de su propio goce, hecho de desplazamientos y combinatorias. Pero este goce no es un goce de sujetos, es el goce de Un amo.

Los esclavos y las mujeres están hechos de otra materia. ¿Qué poder (análogo al del seductor o el artista) pueden oponer a la pulsión erótica desvelada en su esencia de pulsión de muerte? Por lo que respecta a los criados: ninguno, a no ser el asesinato del amo, y por consiguiente la Revolución, de momento imposible y de todos modos (el futuro lo demostrará) insuficiente, hasta tal punto es el baño de sangre moralmente insostenible y libidinalmente inferior al baño de significativo. Por lo que respecta a las mujeres: el parto, los hijos; pero don Juan no es ni padre ni genitor, se contenta con pasar. Baudelaire parece ser el único que ha imaginado un hijo a don Juan, «podrido de vicios y de amabilidad», y cuyo papel debería haber sido interpretado por... una mujer.

El goce de don Juan es superior a su placer. Los textos no se detienen demasiado en su sensualidad, y ello no es probablemente sólo un pudor de la época, si se piensa en los *fabliaux*, en Sade o en Restif. Hay quien ha llegado a plantearse si este voluptuoso de la conquista femenina no será un niño insensible, incluso un impotente. En todo caso, no es la sensualidad, aunque sea autoerótica, la que lo exalta, sino la demostración de saber poner bajo su poder, desviándolas de su propio camino [*se-ducere*] a todas las que encuentra.

Espíritus maliciosos han puesto de relieve que en este tema hay una ausente y que no deja de tener quizá un papel preponderante en la seguridad del conquistador. En efecto, no se nos dice nada de la madre de don Juan, y se puede suponer que lo absoluto de esta belleza que lo excita permanentemente es *ella* en definitiva: originaria, inaccesible, prohibida. Pura suposición que viene a confirmar sin embargo la adhesión real de los «donjuanes» cotidianos a la imagen materna. ¿Está destinado, pues, el poder fálico, combinatorio, del seductor a servir de contrapeso al poder de una madre innombrable que sólo puede —pero ¿por qué milagro?— estallar en la violación sublime de la lengua, retórica y música confundidas?

Queda, por supuesto, la rivalidad del seductor con los otros hombres, los hombres de sus mujeres, una rivalidad con sus hermanos a fin de cuentas. ¿Será don Juan la *fantasía de un hermano mayor* celoso de sus hermanos menores, incapaz de reemplazarlos ante la madre que parece preferirlos, sin apoyo en un padre distraído, histéricamente confundido con los hermanos, y decidido a mostrarles a todos que puede tenerlas a todas? ¿Será el émulo de don Juan el hijo de este hermano mayor que lega a su descendiente el papel de jefe que dispone de todas las mujeres? ¿O el hijo de una madre a la que su marido deja insatisfecha y que transmite a su pequeño el deseo de conquistarlas a todas como nunca nadie la ha conquistado a ella? <sup>6</sup> Estas hipótesis son plausibles a condición de leer en la leyenda sólo el mensaje, no la representación formal. Ni siquiera la fascinación mezclada con la risa, la única que puede suscitar la potencia simbólica fálica. Las hazañas del pene son dramáticas, trágicas, incluso cómicas. El falo, potencia simbólica, es el verdadero seductor. Sin saciar, sin defraudar, no se dirige a ti más que para abandonarte a tus propias capacidades, más que autoeróticas imaginarias y simbólicas. Si no las tienes, eres víctima seducida: hombre o mujer. Si las tienes, te conquistan riendo, es decir apuntándote la victoria de

<sup>6</sup> Cf. sobre el «fracaso edípico» de don Juan «hermano mayor», el desarrollo inspirado por M. Neyaraut, de D. Braunschweig y M. Fain, *Éros et Antéros*, París, Payot, 1971, pp. 33 ss.

don Juan mediante una identificación atónita. Así, puede hablarse de una libertad: no obtención de un sentido, sino suspensión de las represiones y los resentimientos. El poder del pene actúa con su cortejo de melancolía, precio del placer. El poder fálico puesto en juego, final de la interioridad, muerte del Yo, es la realización del Amor en sí, el goce en acto. Por eso no existe... más que en la fascinación estética y en su apogeo, la fascinación musical. Todo lo demás es fantasía entre amo y esclavos, repetición eterna de este fin de la historia que ha entrado en escena en Europa desde finales del siglo XVII...

### ESA FEMINEIDAD QUE HACE CORRER

Pero, ¿qué es esta madre originaria, fuente de excitación inagotable a la vez que objeto imposible, secreto inconfesable, tabú absoluto? Habrá que pensar de nuevo en la identificación primaria, linde de la identidad y la idealización, donde el futuro ser hablante capta su imagen únicamente a partir de la percepción ideal de una forma exterior a sus necesidades y deseos, que no es investida libidinalmente sino que posee las cualidades de los dos progenitores. El hecho de que Freud haya llamado a esta idealidad primaria «padre de la prehistoria individual» no debería hacer olvidar que posee características tanto del padre como de la madre. Posteriormente, cuando el ideal paterno sea edipizado, la rivalidad del muchacho no conservará de esta primera idealidad «prehistórica» más que la parte femenina, que ningún objeto específico de deseo o de amor puede subsumir. Tributaria de la identificación primaria, esta «parte femenina» es, desde un cierto ángulo, la femineidad ideal del propio sujeto. «Ideal» debería entenderse aquí en el sentido de imposible, de otro, de inabordable por la investidura libidinal. Se comprende fácilmente que esta «idealidad» pueda ser tanto positiva como negativa, o más bien esencialmente ambivalente, anterior al juicio crítico inductor de identidades unívocas. El «Madame Bovary soy yo» de Flaubert no es extraño al espejismo que esta femineidad representa para el novelista o para el artista en cuanto seductor. La plasticidad de la histérica, la aspiración dominadora de la paranoica, la satisfacción enlutada de la melancólica eternamente frustrada, son evidentemente algunos de los rasgos que componen este señuelo de lo «femenino» y empujan a don Juan no a yugularlo ni a eliminarlo sino, por el contrario, a jugar con él, a perpetuarlo. Zerkline, doña Ana, doña Elvira... «Estas ninfas, quiere perpetuarlas», escribe Mallarmé, como un eco, sin duda debilitado y enrollado en los pliegues del lenguaje simbolista, de la misma e infatigable búsqueda de un

imposible objeto identificatorio con lo femenino. Don Juan de Mozart, más afirmativo, más gozoso, más francamente apegado a las mujeres (¿quién seduce a quién en esta carrera por el poder sobre el otro?) canta triunfalmente: «*Lasciar le donne! Pazzo! / Sai ch'elle per me / Son necessaire iù del pan che mangio, / Più dell'aria che spiro!*» (acto II, escena I). Alimento esencial, pan de cada día para este Dioniso poscristiano, las mujeres sin embargo no son objetos: preobjetos, tienden inmediatamente no hacia la divinización, como se ha podido decir, sino hacia la gloria del propio seductor. Pretextos de su goce. «*Vivan le femine! / Viva il buon vino! / Sotegno e gloria / D'umanità!*» (acto II, escena XVII). ¡Honor y gloria de la humanidad, sea! A condición de comprender esta humanidad como algo distinto de una comunidad humanista. La comunidad de don Juan no es el conjunto de los hombres (incluidas las mujeres), como tampoco la Belleza que atrae al don Juan de Molière es el conjunto de las (mujeres) bellas. Ideales, fuentes de gloria, ellas —la Humanidad y la Belleza— son el imposible de la pasión, una pasión por la que no hay que padecer en una cruz, sino que gozar de un intermedio, hasta el infinito. Gloria del gasto, del derroche, parte maldita de la pérdida, reverso gozoso del cristianismo. Don Juan lo sugiere cuando, «por amor a la humanidad», ofrece a fondo perdido un luis al pobre que no obstante se ha negado a blasfemar. En efecto, el poder del supremo gozador se sitúa menos en la destrucción blasfematoria de la devoción que en la afirmación de la posibilidad de gasto: de pérdida, hasta el infinito, para nada, por la humanidad, en gloria. El poder de triunfar jugando.

Podemos imaginar esta afirmación triunfal de la alegría como un reverso, o un más allá, del horror, de la enfermedad y de la muerte. En efecto, por no ignorarlas —y las llamas que consumirán su cuerpo llevado al infierno de la mano del Comendador dan testimonio de ello— don Juan se aureola de esta supremacía, aunque bufa, de la que habla Georges Bataille. Pero lo que domina en esta transposición donjuanesca de la pasión de Cristo es sólo la gloria: un eros gozoso y quizá tanto más insolentemente triunfal cuanto que se sabe menor, filial, deshonrado, rechazado, algo incómodo de estar eternamente ávido de pan y vino. La oralidad paradisiaca de este anti-Dioniso ebrio de goce sin perder la cabeza, vencedor amoroso de las bacantes y soberano sin más conquista permanente que su propia capacidad lúdica, indica en suma la vía láctea, la vía materna, que toma toda sublimación. «Sólo yo me alimento de la madre», declara dignamente el Sabio taoísta del *Tao te-king*. Pero, tal vez por saberlo, este chino es menos feliz. Don Juan, por el contrario, libre de no saber, prefigura esa «gaya ciencia» que Nietzsche fue a buscar en la noche de los tiempos...

### Emile: los émulos de don Juan y sus mujeres

*Es hora ya de distinguir al don Juan seductor —por ser esencialmente artista, consumidor-consumador de conquistas provisionales, construidas y abandonadas, tan verdaderas cuando se resisten como condenadas a convertirse en falsas apariencias desprovistas de interés cuando han sido subyugadas— de lo que se ha podido llamar «los émulos de don Juan»<sup>7</sup>. De distinguirlos pues de los que toman a la fantasía de la omnipotencia fálica por una demostración atlética de su aparato genital, y en la realidad de las conquistas femeninas buscan saciar... una impotencia imaginaria y simbólica.*

*El brío desenvuelto, extravagante, embaucador o más o menos ridículo de estos personajes los aureola de un misterio en el que se mezclan la fascinación debida a la habilidad del conquistador, al mismo tiempo que una pizca de ternura ante la fragilidad infantil del que no sabe renunciar. La comunidad dramática de «todas las mujeres», constituida (¿por una vez?) por el hecho de que alguno las haya tenido a todas, saborea quizá entonces, en la amargura orgullosa del abandono, esa soledad desengañada de las abandonadas a la que llamamos homosexualidad femenina. La fidelidad desolada y desoladora de doña Elvira, la nostalgia traviesa teñida de resentimiento perverso de doña Ana, ceden hoy cuando aparece un émulo de don Juan ante el guiño de ojo cómplice de todas las mujeres del seductor. No se dejan ya engañar, conservando una admiración secreta ante el arte provisional de su conquistador efímero. ¿Es porque las modernas enamoradas pasan más fácilmente que antes de la condición de seductor seducidas a la de madres independientes?*

*Pero es la vida oculta, la cara oscura del seductor émulo de don Juan la que choca al analista por esa temible angustia cuyo desahogo parece ser la armadura dorada. Emile, que ha venido a analizarse para intentar remediar sus dificultades sexuales en familia así como su culpabilidad de «mujeriego», me confía inmediatamente que sus problemas desaparecen fuera del hogar, y se convierte incluso en un verdadero supermán. «Con mi mujer es diferente... ¿Será porque la estimo?» Poco después de haberme dicho que lamentaba «el lado demasiado mental, demasiado estático» de la situación analítica, Emile me cuenta un sueño. Es un niño pequeño de cinco a seis años, y está haciendo sus necesidades en el W.C. Una gran serpiente, un dragón, sale de la taza, no sabe muy bien si es por delante o por detrás, pero se acuerda de los ojos del animal: grandes ojos glaucos como los de los ciegos; en todo caso, Emile está seguro de que la «cosa» no lo ve. A la vez asustado y fascinado, Emile contempla lleno de admi-*

<sup>7</sup> Cf. Braunschweig y M. Fain, ob. cit.

ración cómo el monstruo se va haciendo cada vez más grande. La voz de su padre le saca bruscamente de este ensueño, reprochándole que se entretiene demasiado en el servicio, antes de que el niño vea la cabeza de su padre asomarse por la puerta entreabierta, con sus eternas gafas de montura dorada «que siempre me han paralizado». Esta pesadilla nocturna fue la primera visualización, a la vez que el primer relato, que Emile pudo aportar de esos sudores fríos que lo despertaban, «sin imágenes, sin palabras», y que poblaban casi todas sus noches desde hacía tiempo. El placer de la masturbación, fálico-anal interrumpido por la voz, y después por la mirada de su padre es vivido como una amenaza de ceguera: si gozo demasiado tendré la mirada glauca de los ciegos. Emile no tiene objeto erótico (en el sueño), no lo ve sino como una excrecencia monstruosa de su propio pene y del pene anal. El otro, un eventual objeto diferente de su propio cuerpo, sólo aparece con la voz y las gafas del padre que llama al niño a la mesa con los demás. Esta llegada del objeto erótico hace que la angustia y el gozo sean intolerables, interrumpe el sueño y paraliza la representación onírica. Los problemas de visión que Emile tuvo en la infancia han favorecido indudablemente el desplazamiento espectacular de la castración a los ojos (la serpiente ciega). Pero la formidable potencia del rechazo de la castración, apoyado en el pene anal —verdadera plataforma de la erección en el sueño— permite desafiar la prohibición al mismo tiempo que la excitación que viene del padre. «Si tú eres amenazante como una serpiente con gafas, yo soy un dragón», parece decir el sueño de Emile como un desafío a su padre. En este frente a frente, en este sexo a sexo, el padre y el hijo llevan cada uno la marca de la castración (los ojos enfermos del padre, la inmovilidad y la inferioridad del hijo en el retrete) a la vez que su sobrecompensación (la potente voz del padre, las increíbles dimensiones de la «cosa» del hijo). Esta prueba de fuerza, esta competición casi mística, relega a la sombra cualquier otro elemento: el otro sexo, la madre, las mujeres. Invisibles, hablando con propiedad, parecen caer en lo glauco del ojo, más acá o más allá de la «cosa», permanecen «oralmente» solas en la mesa... A partir de esta evitación, Emile habría podido encontrar sus objetos eróticos entre sus semejantes provistos de pene. ¿Por qué no es homosexual? Porque está enamorado de su propio pene, y porque tiene un padre al que no cesa de oír y ver. De desafiar. Su padre le llama a la mesa, con los otros, con las mujeres también. Se acabó el retrete: obediente a papá, Emile irá entonces a cubrir las apariencias. ¿Cuántas? ¿«Mille e tre»? Poco importa, no las ve, sólo sabe que le darán, a condición de disfrutarlas en secreto, la ocasión de experimentar la potencia de su «cosa». El secreto, como el W.C., será el dominio reservado, privilegiado, indispensable de este émulo de don Juan. Tendrá necesidad de su penumbra, de su refugio, para persuadirse,

con compañeras «invisibles» por ser secretas, pero cuyo rumor demostrará su verdadera existencia, de que es capaz de gozar. De gozar de hecho solo, con la ayuda de aquellas que le permiten protegerse del padre: crearse un lugar para él, un lugar donde esté tranquilo durante un tiempo, siempre provisionalmente. Sin esta panoplia de amantes provisionales correría quizá el riesgo de fundirse con su padre, de desaparecer en él, dolor y pasión, placer y angustia, y de perder tanto la voz y la mirada de la autoridad como el inagotable placer de la «cosa». Si bien el donjuanismo de Emile es una perversión, está bordado por la pulsión sádica anal de un lado, y de otro, por la identificación idealizadora y terrorífica con un Yo ideal inmediatamente superyoico que determina la impotencia. Su donjuanismo es una forma de compromiso entre ambas. «Pero, ¿por qué no con mi mujer? Me comporto con ella como si fuera mi madre.» La palabra «madre» aparece por primera vez en el discurso de Emile después de este sueño, para evocar una relación respetuosa y tranquila con una madre acaparada por los hermanos y hermanas menores de Emile, que fue el mayor demasiado deprisa, demasiado pronto despegado de ella. «Ella le recuerda quizá a su padre», digo ¿ingenuamente?, ¿inconscientemente?, dejando imprecisa la identidad de esta «ella» (¿la madre?, ¿la esposa?). «Es curioso», continúa Emile. «Mi mujer lleva las mismas gafas con montura dorada que mi padre. Si el amor tiene un sentido, sólo la quiero a ella. Las otras, las secretas, me hacen estar en tensión [bander]...»

El «efecto» de banda [bande]<sup>8</sup>, por tributario que sea de la identificación con los supuestos hermanos en erección fálico-anal, se produce sin duda bajo el ojo amenazado y sin embargo vigilante, bajo la voz lejana y sin embargo potente de un padre permanente. A condición de que una madre se acurruque en la sombra, sentido último y continente supremo de la excitación. Belleza intocable.

El donjuanismo puede ser la variante solitaria, gloriosa, paradójicamente protegida, de este «efecto de banda» que no escatima ni el cuerpo a cuerpo con los hermanos (a través de sus mujeres interpuestas), ni el delicioso estremecimiento de una desobediencia secreta al padre tan temido como adorado. En efecto, se trata de una variante protegida, ya que, con sus víctimas abandonadas y cómplices, el émulo de don Juan no corre ningún peligro: son sus dobles femeninos, espectros internos de su goce sin objeto, que no hacen más que glorificar su «cosa».

Sigue siendo cierto que, aunque las mujeres consumidas en todo esto no son más que espejismos o apariencias, su existencia, al igual que su función, no es menos real: imposible pero cierta. El deseo donjuanesco sólo

<sup>8</sup> Cf. M. Montrelay, *L'appareillage*, ob. cit.

*se autoriza en la apariencia, revelando quizá así, a través de los tapujos del seductor, el engaño narcisista inherente a la relación amorosa.*

*Don Juan, mito metamorfoseando en estética, se remonta a la fuente de estos espejismos: a la embriaguez barroca de los signos, a su inconstancia original, musical...*



## ROMEO Y JULIETA: LA PAREJA AMOR-ODIO

### FUERA DE LA LEY

Amor transgresión, amor fuera de la ley, es la idea general que prevalece en la conciencia corriente así como en los textos literarios, y Denis de Rougemont en su *L'amour et l'Occident* ha contribuido ampliamente a imponer esta concepción en su forma maximalista: el amor es adulterio (cf. *Tristán e Isolda*).

Esta constatación de una evidencia deslumbradora se basa en la incompatibilidad de la idealización con la ley, en lo que su mantenimiento tiene de superyoico. Es un hecho que el enamorado (o, sobre todo, la enamorada) aspira a legalizar su pasión. La razón de ello es quizá que la ley externa al sujeto es una instancia de poder y de atracción que puede confundirse con el Ideal del Yo. Sin embargo, una vez instaurada para el sujeto, la ley descubre su rostro, que ya no es ideal sino tiránico, tejido de obligaciones diarias y de estereotipos conformes y por tanto represivos. De ese «nosotros» amoroso en estado de deliciosa desestabilización, hace entonces un conjunto coherente, un pilar de la reproducción, de la producción o simplemente del contrato social. A fuerza de fundirse con el ejercicio superyoico de la ley, el matrimonio—institución histórica y socialmente determinada—es antinómico del amor. Sin embargo, no impide pensar en otras regulaciones de la legalidad en la relación matrimonial donde la ley mantenga su vertiente ideal y dé así cabida a la idealización tan propicia a nuestros amores, al tiempo que se alivie de sus aspectos superyoicos. ¿El matrimonio como espejo social que reconoce nuestros amores, sin erigirse por ello en autoridad que frene nuestros deseos? ¿Es una perversión en el matrimonio que se imagina así posible? ¿Y si, como lo demuestra la literatura más públicamente de lo que lo hace el discurso de los analizados, la esencia misma de la relación amorosa residiera en el mantenimiento de esta necesidad del Ideal y de su distanciamiento respecto del Superyó? ¿Y si la evolución económica de las sociedades técnicas permitiera relegar cada vez más fuera de la familia estas obligaciones de las que depende la vida de la especie? No se trata de que la familia deba convertirse en un lugar vacío de au-

toridad. Pero una autoridad que yo pueda idealizar más que temer, ya que es en primer lugar un ideal y en segundo lugar una obligación, ¿no es una autoridad a la que hay que amar? ¿Perversamente? ¿Utópicamente?

### DEL SECRETO Y DEL NÚMERO 3

La pareja enamorada está fuera de la ley, la ley le resulta mortífera: esto es lo que proclama la historia de Romeo y Julieta, inmortalizados por la célebre obra de Shakespeare. Y los jóvenes del mundo entero, cualquiera que sea su raza, religión, condición social, se identifican con los adolescentes de Verona que tomaron el amor por la muerte. Ningún otro texto afirma tan apasionadamente que, al aspirar a la unión sexual a la vez que a la legalización de su pasión, los enamorados no tienen más que una felicidad efímera. La historia de la célebre pareja es de hecho una historia de la pareja imposible: dedican menos tiempo a amarse que a prepararse para morir. Sin embargo, este amor maldito no tiene nada que ver con el encuentro imposible de los amantes en el *Cantar de los Cantares*: allí donde la Biblia ponía una distancia erótica y metafísica que en realidad garantizaba la perennidad de la pareja judía, aquí la fusión renacentista, humanista, total, conduce directamente a la muerte por el artificio de una ley senil y tribal que, desde el principio, rechaza el goce de los cuerpos y decreta incompatibilidades sociales. Pero antes de llegar a este aspecto mórbido, aparentemente más insólito cuando se aborda la aventura de los jóvenes amantes, insistamos en su felicidad. Pues aunque la pareja está condenada a la muerte, parece decir Shakespeare, los amantes clandestinos son el paraíso de la pasión amorosa.

La infracción de la ley es la primera condición de la exaltación amorosa: por más que los Capuleto y los Montesco se odien, nosotros vamos a amarnos. Este *desafío* (pues Romeo sabe perfectamente que tanto Rosalina como Julieta pertenecen a la casa enemiga) se protege con el *secreto*.

En Verona y universalmente. Ardientes miradas intercambiadas a escondidas, mensajeros que se confía no sean descubiertos. Palabras cuchicheadas o camufladas en la trivialidad de la conversación anodina transparente para los otros. Roces bajo la vigilancia de los que nada sospechan, que abrasan los sentidos como no lo hace el abrazo más obsceno. Hay, en la felicidad de los amantes secretos —como en esa escena fugaz y única de *Romeo y Julieta* en el jardín de los Capuleto, ella en el balcón, entre la luna y las estrellas (acto II, escena II)—, el intenso senti-

miento de estar a dos dedos del castigo. ¿Gozan de la plenitud de estar juntos o del miedo a ser castigados? La sombra del tercero: padres, padre, esposo o esposa para el adúltero, está sin duda más presente en las emociones carnales de lo que quieren admitir los inocentes buscadores de una felicidad entre dos. Quitad a este tercero, y el edificio a menudo se derrumba falto de causa del deseo, después de haber perdido su color pasional. De hecho, sin este tercero, que es el que impone el secreto, el hombre pierde su sumisión amorosa respecto al padre amenazador. Mientras que en su entusiasmo vengador contra su propio padre o marido, la mujer encuentra en su amante secreto los gozos insospechados de una fusión materna. No olvidemos el caso del marido infiel que, en vez de la esposa, huye de la madre imaginada posesiva, para encontrar en la serie de sus conquistas la seguridad de un autoerotismo a toda prueba... Por este desafío a la ley, los amantes secretos se acercan a la locura, están dispuestos al crimen.

Decir que su fuego es perversión sería inexacto. A menos que se emplee esta palabra en un sentido muy amplio, indicando que todos somos perversos porque somos neoténicos, incapaces de subsistir únicamente en el orden simbólico, y nos vemos constantemente empujados a abreviar en las fuentes animales de una pasión que desafía al Nombre en aras de la pérdida de sí mismo en el torrente del placer. «Sólo tu nombre es enemigo mío: tú eres tú mismo aunque no seas Montesco. ¿Qué es eso de Montesco? No es mano, ni pie, ni brazo, ni cara, ni ninguna otra parte que forme parte del hombre...», se queja Julieta ardiendo de deseo por poseer la «parte de un hombre». «¡Ah, sé algún otro nombre!... [...] Romeo, quítate el nombre, y a cambio de tu nombre, que no es parte de ti, tómate entera»<sup>1</sup>. Pierde tu identidad simbólica, para que, a partir de tu amado cuerpo fragmentado, me haga entera, toda, una: ¡que haga de mí misma y sólo de mí una pareja! Pero Julieta se engaña, pues el nombre de su amante no es indiferente al desencadenamiento de su pasión, sino que por el contrario la determina, como lo veremos cuando aborremos la pareja bajo el ángulo del odio<sup>2</sup>. Pero continuemos aún con el idilio.

<sup>1</sup> «This but thy name is my enemy / thou art thyself, though are not Montague. / What's Montague? It is nor hand nor foot / nor arm nor face nor any other part / belonging to man. O be some other name [...] Romeo, doff the name, / and for thy name, which is not part of thee, / take all myself» (II, II, pp. 38-49).

<sup>2</sup> Romeo, por su parte, se figura que el Nombre es obsceno como una parte obscena del cuerpo, y que, por lo tanto (nosotros podemos decirlo, él no), el nombre es la fuente del deseo: «In what vile part of this anatomy / doth my name lodge? Tell me that I may sack / the hateful mansion» («¿En qué vil parte de esta anatomía / se aloja mi nombre? Dímelo para que pueda saquear / la odiosa mansión») (III, III, 105-7).

## LA MUERTE AMOROSA

*The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet* es, como su título indica, un texto profundamente ambivalente, «excelente y lamentable» ya que lamentable y excelente es la situación amorosa que canta. Pues se trata de un *canto*, y en numerosas ocasiones se han resaltado las cualidades líricas de la obra (la frase introductoria es una transición entre el verso blanco y la rima; las palabras de amor de Benvolio y Romeo se dicen en estrofas rimadas; cuando el padre de Julieta habla de su infancia vuelve la rima: Benvolio propone a Romeo, en forma de soneto, buscar una nueva amante en lugar de Rosalina, etc.). El soneto reaparece netamente en el momento del encuentro extático entre los dos amantes, y se puede imaginar la innovación que representó para un público seducido por este arte la verdadera absorción del soneto en el movimiento de la obra<sup>3</sup>. Influenciada indudablemente por *Asphodil and Stella* de Sidney, tributaria de un cierto código melancólico del enamorado con sensibilidad un tanto literaria (se observará que Shakespeare acentúa esta tendencia haciendo depender la obra y sus repercusiones de la transmisión de los mensajes y de su mala interpretación<sup>4</sup>), la pieza sigue siendo, sin embargo, exclusivamente shakespeariana por la presencia inmanente de la muerte en el amor. Esta lógica conduce al realce del *instante* y, por lo que se refiere a la enunciación, a un discurso abrupto, resuelto e imperativo que aparece desde que Romeo se enamora de Julieta, contrastando así con su anterior manera de hablar. Y es que el tiempo de este amor es «salvaje»: «*The time of my intents are savage-wilde, / More fierce and more inexorable far / Than empty tigers or the roaring sea*»<sup>5</sup>. Filtrada por la pasión amorosa, idealizadora, esta presencia de la muerte confiere al simbolismo de la muerte un carácter decididamente gótico: «*Shall I believe / That unsubstantial Death is amorous, / And that in the lean abhorred monster keeps / thee here in dark to be his paramour*»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Cf. *The ardent edition of the works of W. Shakespeare, «Romeo and Juliet»*, editado por Brian Gibbons, Londres-Nueva York, Methuen, 1979 [*Romeo y Julieta*, Barcelona, Planeta, 1981, traducción de José María Valverde].

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>5</sup> En V, III, 37-39. «El tiempo y mis intenciones son locamente salvajes, más ardientes y más inexorables que tigres ávidos o el mar rugiente».

<sup>6</sup> En V, VIII, 102-5. «¿He de creer que el incorpóreo genio de la Muerte esté enamorado, y que ese flaco monstruo aborrecido te guarde aquí en lo oscuro para que seas tu amante?».

## AMOR SOLAR O CIEGO

Sólo el primer encuentro de los amantes parece escapar a la comprensión ambigua del tiempo provocada por la inmanencia de la muerte<sup>7</sup>. Sus primeras miradas provocan sin embargo el deslumbramiento recíproco y hacen aparecer en el discurso amoroso esa metáfora de las metáforas que es el Sol: indicio de la metaforicidad del discurso amoroso, de su irrepresentabilidad: «*It is the east and Juliet is the sun? / Arise fair sun and kill envious moon.*»

Fuera del tiempo, fuera del espacio, esta modalidad solar, deslumbrante, del amor, como señala Gibbons, rechaza incluso el nombre propio y la misma identificación (Romeo sugiere que él «*never will be Romeo*»). El tiempo del amor sería el del instante (ninguna tristeza puede «*countervail the exchange of joy / that one short minute gives me in her sight*») <sup>8</sup>, y se le opone el matrimonio como continuidad. El ritmo de los encuentros, de las repercusiones y de los contratiempos es no sólo la consecuencia de esta incompatibilidad entre el instante amoroso y la sucesión temporal: expresa también cómo la pasión demiurga modifica realmente para los sujetos, y por tanto mágicamente, la sucesión temporal. En este momento de su trayecto, seguro de su poder solar, el amor elige como punto de mira un reverso de la metáfora solar: la metáfora nocturna. Idealizador, el amor es solar. Condenado en el tiempo, limitado en el instante, pero también magistralmente confiado en su poder, se refugia en lo ciego, en lo negro: «*Or, if love be blind / It best agrees with night. Come, civil Night, / Thou sobersuited matron, all in black, / [...]. Come, gentle Night, come loving black-browed Night, / Give me my Romeo; and when he shall die / Take him and cut him in little stars, / And he will make the face of heaven so fine / That all the world will be in love with night, / And play no worship to the garish sun*» <sup>9</sup>.

Precisemos más: la metáfora solar rota, asesinada, exhibe el deseo inconsciente de Julieta de trocear el cuerpo de Romeo. En la oscura ceguera de esta pasión se eleva, sin embargo, el sentido de otra metáfora, la de la Noche. Como si el amor bebiera en dos fuentes, la de la luz y

<sup>7</sup> Quizá también haya que mencionar el discurso de la nodriza, buena madre, que confía en el tiempo y se complace en evocar el nacimiento, la infancia, el destino de Julieta así como los terremotos, descuidada e inocentemente adelantados...

<sup>8</sup> En II, VI, 3, 5: «Contrapesar el intercambio de gozo que me da un solo breve minuto a la vista de ella.»

<sup>9</sup> En III, II, 9-25: «Oh, si el amor es ciego es lo que mejor le va a la noche. Ven, noche cortés, matrona de sobrio ropaje, toda de negro [...]. Ven, noche amable, ven amorosa noche de negro rostro, dame a mí Romeo; y cuando muera, tómale y recórtale en pequeñas estrellas, y hará tan bello el rostro del cielo, que el mundo entero se enamorará de la noche y no dará culto al deslumbrante sol.»

la de las tinieblas, y no pudiera mantener su insolente seguridad más que con su alternancia: día y noche. ¿Qué es la Noche? Noche mujer, y es en efecto Julieta la que habla de ello; o Noche muerte... La noche es sin embargo, como su antípoda el sol, no sólo la mitad del espacio-tiempo real, sino una parte esencial del sentido metafórico propio del amor. No es la nada, sin sentido, absurda. En el despliegue afable de su negra ternura, hay una aspiración intensa, positiva, al sentido... Insistamos en este movimiento nocturno de la metáfora y del *amor mortis*: afecta a lo irracional de los signos y de los sujetos amorosos, a lo irrepresentable que condiciona la revocación de la representación... El hecho de que sea Julieta la que nos revele esta aceleración infernal que conduce a la noche de la muerte, aceleración propia del sentimiento amoroso, no significa sólo que la mujer va por naturaleza, según se dice, en directa sobre el ritmo. Más imaginariamente, el deseo femenino está tal vez umbilicado a la muerte: ¿se debe a que esta fuente matricial de la vida sabe hasta qué punto tiene poder para destruirla (cf. lady Macbeth) y a que además, es gracias a la muerte simbólica de su propia madre como una mujer se hace madre? Acunado por las olas de esta corriente inconsciente, el sujeto-mujer no la domina, pero ¿quién lo consigue? La constatación dramática del poeta se refiere a un «nosotros», todos nosotros: «*It lies nøy in our power to love, or hate, / For will in us is over-rul'd by fate*»<sup>10</sup>. Finalmente, una cierta melancolía intrínseca en Julieta contrasta con el apresuramiento solar de Romeo cuando aquélla expresa su luminosidad no a través del sol, sino de las estrellas (III, II, 1-25) y los meteoros: «*Your light is not daylinght, I know it, I. / It is some meteor that the sun exhales / To be to thee this night a torchbearer / And light thee on thy way to Mantua*»<sup>11</sup>.

Existe, sin embargo, una vena cómica en esta tragedia, como si Shakespeare quisiera mantener la creencia en una vitalidad más allá de la pasión funesta. No obstante, si hay comicidad es desplegada por el Ama y por Mercucio, por ejemplo (I, II, 12-57 e I, IV, 53-103), al margen de la pasión de los enamorados propiamente dichos. Ahora bien, incluso esta figura tranquilizadora y amigable que es la nodriza en la primera parte de la obra parece traicionar la corriente vital de la pieza para actuar, después del destierro de Romeo, como una matrona oportunista, insensible al sentimiento de Julieta, a la que recomienda el matrimonio con el conde. Por otra parte, ¿acaso no están todas las escenas cómicas más do-

<sup>10</sup> «No está en nuestro poder amar ni odiar, / pues en nosotros la voluntad está gobernada por la fatalidad» Marlowe, *Hero and Leander*, I, 167-168; cf. Gibbons, pp. 12-15.

<sup>11</sup> En III, V: «Aquella luz no es luz del día, lo sé muy bien: es algún meteoro que emana del sol para que sea esta noche tu portador de antorcha, alumbrándote en el camino a Mantua.»

minadas por la rabia que por la risa alegre (así, Mercucio hablando de la reina Mab, I, IV, 53-93; y también en II, IV, 13-17 y 28-36)?

La Muerte, como un orgasmo final, como una noche cerrada, espera al fin de la obra. Cuando aparece en el texto como tal, y no simplemente como insinuación o presentimiento, se trata de una muerte que se equivoca de objeto: es la muerte falsa, irónica si se quiere, de un rival que no merece tanto. Tebaldo o Paris matados por Romeo no son capaces de absorber la pasión mezclada de violencia que anima el sentimiento amoroso. Nos dejan insatisfechos, como dejan insatisfecho y turbado al propio Romeo: no con sentimiento de culpabilidad, sino desconcertado por no haber dado en el blanco correcto. Pues al atravesar con su espada a dos rivales, Romeo ha liberado la furia subyacente a su amor, y ésta ya no lo abandonará: «*Away to heaven respective lenity / And fire-eye'd fury be my conduct now*» [...]. «*O, I am fortune's fool*»<sup>12</sup>. Julieta también se siente enloquecida por esta puesta en libertad de la muerte (obsérvese la mini-glosolalia de su discurso: «*I-Ai-eyes*»): «*I am not I if there be such an "I" / Or those eyes shut that makes thee answer "Ai"*»<sup>13</sup>, le dice a la nodriza, turbada en su relato del asesinato de Tebaldo por Romeo. Pero es en realidad la joven amante de Verona la que habla de su pérdida de identidad bajo la ola de la muerte que amenaza en lo sucesivo el universo de los enamorados.

Un último indicio de esta pasión llevada por su reverso se encuentra indudablemente en el paradójico embrollo de la muerte de los protagonistas. Qué de artificios y errores para sugerir una Julieta no muerta, pero rígida, adormecida por la poción, y más bella que nunca en esta rigidez. ¿Qué es ese cuerpo falsamente muerto y bello, sino la imagen de una pasión contenida, cerrada con candado, habrá que decir frígida por no haber podido dar libre curso a su violencia? Se reunirá con la noche, gozará clavándose, al final de la obra, el puñal de Romeo. Sólo. Romeo, después de haber poseído por la muerte a sus rivales, Tebaldo y Paris, se dará muerte sin estrechar a Julieta.

El gozo-noche tiene algo de autárquico para cada uno de los componentes de la pareja enamorada. La oscura caverna es su único espacio común, su única comunidad real. Estos amantes de la noche continúan siendo solitarios. He aquí el más bello sueño de amor de Occidente. ¿El amor un sueño solar, una idea contrariada? Y una realidad nocturna, solitaria, una muerte frígida entre dos. ¿De quién es la culpa? ¿De los pa-

<sup>12</sup> En III, I, 118-131: «Vuélvete al cielo, blandura respetuosa, y que la furia de ojos de fuego sea ahora mi guía [...] ¡Ah, soy el juguete de la fortuna!»

<sup>13</sup> En III, II, 48-49: «Yo no soy yo, si hay tal "sí", o si se cerraron los ojos que te hicieron responder "sí".»

dres? ¿De la sociedad feudal? ¿De la Iglesia, pues realmente Fray Lorenzo se va avergonzado? ¿O del propio amor, bifronte, sol y noche, deliciosa y trágica tensión entre dos sexos?

•

#### LA SALVACIÓN POR LA PAREJA: SHAKESPEARE Y HAMNET

Si es que hay idilio, y lo hay, es el secreto el que lo garantiza y la brevedad la que lo autoriza. Imaginemos que Romeo y Julieta, emancipados, viviendo bajo otras costumbres, importándoles poco la animosidad de sus padres, sobreviven. O bien que en el propio marco shakesperiano un dramaturgo mediocre los hubiera hecho sobrevivir: que Fray Juan, por ejemplo, hubiera podido avisar a tiempo a Romeo del adormecimiento tan extraño al que Fray Lorenzo había sometido a Julieta, y que la bella esposa se despierta en brazos de su marido. Que escaparan a sus perseguidores y que, una vez que se hubiera apaciguado el odio del clan, recuperaran la existencia normal de las parejas casadas. No habría entonces más que dos soluciones límites, con combinaciones y variantes evidentemente posibles entre ellas. O bien la alquimia del tiempo metamorfosea la pasión criminal y secreta de los amantes fuera de la ley en el trivial, diario y apagado cansancio de una complicidad fatigada y cínica: es el matrimonio normal. O bien la pareja casada continúa siendo una pareja apasionada, pero ahora a través de toda la gama de sadomasoquismo que los dos habían anunciado ya en la versión, no obstante relativamente apacible, del texto shakesperiano. Representando por turno los dos sexos, crean una máquina de cuatro que se autoalimenta a fuerza de agresión y de fusión, de castración y de gratificación, de resurrección y de muerte. Y que en los momentos de pasión recurre a los auxiliares: compañeros provisionales, sinceramente amados y sin embargo víctimas, que la monstruosa pareja tritura en su pasión de fidelidad a sí misma apoyándose en su infidelidad a los otros.

Imaginemos que los dos viciosos de Verona, supervivientes eventuales de su dramática historia, siguen la segunda vía. Se podrían encontrar razones para este argumento hasta en sus propias réplicas. Pero Shakespeare parece haber querido atenerse a las conveniencias por una vez: haciéndolos morir, salva a la pareja pura. Salvaguarda el candor del matrimonio bajo el sudario de la muerte, y no quiere ir en este texto hasta el final de la noche pasional que es la de la pareja duradera. ¿Por qué? ¿Quiere Shakespeare salvar la idea de que el matrimonio sólo perece por culpa de los otros? Mientras que si el matrimonio se casa con la pasión, ¿cómo podría durar sin una cierta rehabilitación de la perversión? ¿Oh,

lady Macbeth! ¡Oh, parejas inmundas en torno a Hamlet!... Pero, entonces, ¿no se trata del fin del bello sueño, llamado en lo sucesivo «edípico», de todos los niños: «Tus padres quizá, pero no los míos...»? Si todo es tan odioso, perverso, inundo, ¿no es éste el fin del hogar casto, del matrimonio aséptico, pilar del Estado? ¿No es éste un escándalo?

En el año 1596, Shakespeare no tiene necesidad de tal subversión. Publicada en 1597, escrita probablemente en 1595 ó 1596, cuando Shakespeare (1564-1616) tiene poco más de treinta años, *Romeo y Julieta*, su novena obra, pertenece a lo que se llama su segundo período, el de las piezas y obras maestras líricas (con *El sueño de una noche de verano*, por ejemplo), y es el primer gran éxito del autor. Algunos críticos, basándose en la evocación de un terremoto en la obra, la hacen remontarse a 1591, lo que haría de ella la primera obra. Si se admite la primera hipótesis, mantenida oficialmente en la actualidad, que la fecha en 1595-96, resulta que Shakespeare compone este drama del odio-enamoramiento [*hainamoration*] a los treinta y uno o treinta y dos años. Joven, indudablemente. Pero más importante parece un hecho capital de su biografía: en 1596 muere su hijo Hamnet (nacido en 1585), a los once años de edad. Hace once años, desde el nacimiento de los gemelos Hamnet y Judith, William ha abandonado a su mujer Anne Hathaway para instalarse en Stratford. *Romeo y Julieta* nos llega, partiendo de este contexto, como una cierta nostalgia del matrimonio que parece ya imposible, pero idealmente mantenido frente al dolor culpable por la muerte del hijo. Como un ardor juvenil para salvar la imagen de dos amantes que la vida se encarga de desunir. Este matiz idílico de la obra revela, sin duda, la juventud del autor. Supongamos también, sin más pruebas que las posibles coincidencias entre los senderos inconscientes del lector y los del autor (texto y biografía), que la muerte de Hamnet ha desencadenado en Shakespeare la nostalgia de una pareja que estuviera enamorada. Enamorada como precisamente no lo han sabido estar William y Anne Hathaway, la esposa mayor que él que le da una hija tras seis meses de matrimonio, en 1582, y dos gemelos tres años después.

A su matrimonio trivializado por los nacimientos, marcado por la muerte, William soñador y ya blasfemador encarnizado de la potencia matricial-matrimonial, opone el sueño de los amantes quemados por la ley del odio, pero en sí mismos inmortalmente sublimes. Amantes ideales, pareja imposible: el eros prometedor y el odio real tejen la realidad. Shakespeare parece excusarse: el odio proviene de los otros. Pensemos, pues, en *Romeo y Julieta*, en su tonalidad idílica, como un canto fúnebre a la muerte del hijo. La culpabilidad del padre muestra en esta obra, junto con el odio al matrimonio, el deseo de mantener el mito de los amantes enamorados. Preservar esta idealización de la pareja, aunque sea efí-

mera, para no tener que entrar en el odio que habita el matrimonio y produce la muerte (de los niños: de Romeo, de Julieta... ¿de Hamnet?): es quizá la ofrenda del padre al panteón del hijo. Un regalo de William Shakespeare a Hamnet Shakespeare. La ley, odiosa, está salvada. Para hacer dormir en paz al hijo y blanquear a los padres, tiene en lo sucesivo un reverso luminoso: el amor sublime de los jóvenes fuera de la ley.

Más tarde, cuando muera el padre de Shakespeare, en 1601, la ley se vendrá abajo. Vendrá entonces, con la misma similitud que une *Romeo y Julieta* a la muerte de Hamnet, la obra *Hamlet*, en paralelo, esta vez, con la muerte del padre. En *Hamlet*, como eco de la muerte del hijo y del padre, pero como antítesis a *Romeo y Julieta*, ninguna pareja se mantiene bajo la lengua corrosiva de un Shakespeare que impulsa la venganza del fantasma paterno contra la madre esposa criminal, hasta hacer odiosa toda pareja<sup>14</sup>. Después, en 1609, muere la madre del poeta, y Shakespeare publica sus *Sonetos* que glorifican el amor homosexual por William H., la *Black Lady*, William Hamnet, el hijo, o el padre que se descubre hijo, hombre-carne, hombre-mujer, pasión crística más bien del cuerpo...<sup>15</sup>

Pero en 1596 todavía no hemos llegado a eso. *Romeo y Julieta* existe como conjuración de la muerte de Hamnet, como antídoto del matrimonio fracasado. Hamnet ha muerto, y hacen falta amantes sublimes e intocables. ¿Nostalgia de la felicidad amorosa? Nostalgia: *nóstos*=retorno, *álgos*=dolor. ¿Retorno doloroso a un pasado muerto, que conduce a un muerto? Recibe, querido Hamnet, como corona mortuoria, la inmortal imagen de los amores apasionados de tus padres que, enamorados fervientes, te habrían salvado de la muerte, o bien, enamorados condenados a lo Romeo y Julieta te habrían evitado ser. Para ti, Shakespeare inmortaliza el amor, pero tu muerte es el síntoma, la prueba de que el odio triunfa...

<sup>14</sup> Cf. A. Green, *Hamlet et Hamlet*, Ed. Balland, 1982, y especialmente su tesis según la cual los hijos de Polonio son hijos ilegítimos del rey, y es para vengar esta infidelidad por lo que la reina mata al rey-padre y se casa con su hermano. Matrimonio de traición y de odio, esta visión edípica generalizada de su destino que habría adquirido Hamlet, impone en el centro de su experiencia psíquica la propia escena primitiva. Como un archirrepresentable, un espectáculo originario, un motor de esta obra que celebra la representación de la representación...

<sup>15</sup> Cf. Ph. Sollers, *Femmes*, París, Gallimard, 1983, pp. 467-69, que adelanta esta interpretación de la «homosexualidad» de Shakespeare...

## «MY ONLY LOVE, MY ONLY HATE»

A menudo se asimila la pareja Romeo y Julieta a Tristán e Isolda, para ver en ella la demostración de un amor contrariado por las reglas sociales; para subrayar de qué modo la pareja es maldecida y destruida por la cristiandad que ahoga la pasión en el seno del matrimonio; para buscar en ella la revelación de la muerte que domina en el seno del goce amoroso. El texto shakesperiano implica, con todo esto, un elemento aún más corrosivo, que su arte de la ambigüedad y de la inversión de los valores maneja con una magia insidiosa en el mismo seno de la más intensa glorificación amorosa. A través del sexo es el odio el que triunfa: esto es lo que salta a la vista y a los oídos desde las primeras páginas del texto. Desde la primera escena, la conversación salpicada de juegos de palabras y obscenidades de los dos criados hace planear sobre el idilio presuntamente puro la sombra del sexo y de las inversiones de todo género. Ya estamos preparados para la réplica de Romeo, que calificará el amor de «una locura muy sensata» (I, I, 184), incluso de «demasiado duro, demasiado violento, y pincha como los espinos» (I, IV, 25-26). Poco después será descrito por Mercucio —personaje funesto que conduce, junto con Benvolio, a un desencadenamiento de la violencia, y cuya muerte en el tercer acto obligará a Romeo a vengarlo matando a Tebaldo bajo la apariencia del hada partera, la reina Mab. Fantasma gnómico, fascinante y horrible, dominadora de los cuerpos enamorados, reverso nocturno, ebrio y asesino de la luminosidad amorosa, no es Mab la que dirige el juego: «Su látigo, de hueso de grillo; la cuerda, de una hebra» (I, IV, 65).

Pero es Julieta la que encuentra las fórmulas más intensas para indicar que este amor está sostenido por el odio. Se puede ver en estas palabras de la joven noble un simple procedimiento retórico que anuncia de entrada la muerte final, o bien una cláusula de lenguaje ambiguo lleno de contrastes, que se encuentra tanto en otros pasajes de la obra como en la estética shakesperiana en general. Pero más profundamente, parece tratarse de un odio en el mismo origen del entusiasmo amoroso. De un odio preexistente al velo de la idealización amorosa. Observemos que es una mujer, Julieta, la que tiene la inconsciencia más inmediata, la lucidez más sonámbula. Así, desde su primer encuentro y desde que Romeo, olvidando bruscamente a Rosalina cuyo amor, sin embargo, lo atenazaba brutalmente poco tiempo antes, se declara únicamente invadido por «una turbación total» ante Julieta, hija de una familia enemiga, es la propia Julieta la que formula claramente: «Mi único amor surge de mi único odio» (*My only love springs from my only hate*, I, V, 136).

Sin embargo, ¿no había ido Romeo a la fiesta de los Capuleto sabiendo que iba a un festín de odio? Y Julieta dice: «Sólo tu nombre es ene-

migo mío» (II, II, 38). O bien, en el momento culminante del monólogo amoroso que pone de manifiesto la pasión de la espera y exalta las cualidades de los amantes («¡Ven noche, ven Romeo, ven tú, día en la noche!...»), Julieta prosigue ingenuamente: «Ven noche amable [...] y, cuando muera, tómale y recórtale en pequeñas estrellas, y hará tan bello el rostro del cielo, que el mundo entero se enamorará...» (III, II, 20-23). «Cuando muera tómale y recórtale»: parece que estamos oyendo una versión púdica de *El imperio de los sentidos* japonés. Esta animosidad pasa inadvertida porque es anulada por un odio al que se puede mirar de frente: la maldición familiar, social, es más confesable y soportable que el odio inconsciente de los enamorados entre ellos. No por ello deja de ser cierto que el gozo de Julieta se enuncia a menudo previendo —¿deseando?— la muerte de Romeo, mucho antes de que su sueño drogado confunda a Romeo hasta llevarlo al suicidio, y de que este deseo de muerte se vuelva contra ella a la vista del cadáver de Romeo para llevarla también al suicidio: «Me parece verte, ahora que estás tan abajo, como un muerto en el fondo de una tumba», dice ella ya en el acto III (III, V, 55-56).

Esta evocación frecuente de la muerte no está simplemente destinada a afirmar que no hay lugar para la pasión en el mundo de los viejos y, por extensión, en el matrimonio: que el amor debe morir en el umbral de su legalización, que eros y ley son incompatibles. Fray Lorenzo lo dice claramente, y esto es una reliquia del ascetismo cristiano vulgarizado: «No está bien casada la que vive mucho casada, sino que está mejor casada la que muere joven casada» (IV, V, 76-77).

Más profundamente, más apasionadamente, parece tratarse de la presencia intrínseca del odio en el mismo sentimiento amoroso. En la relación con un objeto, con un otro, el odio, dice Freud <sup>16</sup>, es más antiguo que el amor. Desde que el *otro* me parece diferente a mí, me es extraño, repelido, repelente, abyecto: odiado <sup>17</sup>. Incluso el amor alucinante, distinto de la satisfacción autoerótica, en cuanto sentimiento precoz de plenitud narcisista en la que el otro no está netamente separado de mí, sólo surge en la relación con este otro más tardíamente, a través de la capacidad de idealización primaria. Pero desde que la fuerza del deseo que va ligada al amor abrasa la integridad del yo; desde que hace mella en su solidez por el torrente impulsivo de la pasión, el odio —marca primaria de la relación objetal— emerge de la represión. Erotizado según las variantes del sadomasoquismo, o bien fríamente dominante en unas rela-

<sup>16</sup> «Pulsion et destin des pulsions», 1915, ob. cit.

<sup>17</sup> Cf. a este respecto nuestro *Ponvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, París, Du Seuil, 1980.

ciones más largas que ya han agotado las delicias de la inconstancia tan engañadora como seductora, el odio es la nota de fondo en la melodía pasional de la pareja. Heterosexual u homosexual, la pareja es esa apuesta utópica para hacer duradero el paraíso perdido —pero ¿no será quizá algo simplemente deseado y en realidad jamás conocido?— del entendimiento amoroso entre el niño y sus padres. El niño, de sexo masculino o femenino, alucina su fusión con una madre-que-alimenta-y-un-padre-ideal, con un conglomerado en suma que ya condensa dos en uno. Ese niño, el enamorado niño, en su manía de la pareja, intenta hacer dos en donde había tres. Hombre o mujer, en el momento en que aspira a la pareja, el enamorado (la enamorada), traspasa el espejismo de ser el «esposo» o la «esposa» de un padre ideal: hasta tal punto el objeto de amor idealizado se viste con los adornos de este «padre de la prehistoria individual» del que habla Freud<sup>18</sup> y que absorbe las deliciosas identificaciones primarias. En este emparejamiento con el ideal que apuntala una paternidad feliz y domesticada, el hombre se feminiza; ¿qué hay más andrógino, más femenino incluso, que el adolescente locamente enamorado de su adolescente? Nos damos cuenta rápidamente, y sin embargo en última instancia (es decir, si la pareja se convierte realmente en uno, si dura), de que cada uno de los protagonistas, él y ella, ha desposado, en el otro, a su madre.

#### LA MADRE: PILAR DE LA PAREJA

El hombre encuentra entonces un puerto de satisfacción narcisista para el eterno niño que ha conseguido seguir siendo: normalización exquisita de la regresión. La mujer se tranquiliza provisionalmente en el apoyo reparador que le proporciona el esposo-madre. Lo que provoca, en un segundo momento, la homosexualidad femenina convertida así en preconsciente que trata de saciarse tal cual, cuando no la depresión de verse desposeída, por un ser con pene, de los valores alimenticios atribuidos fantásicamente a una madre inaccesible. Entonces le harán falta a esta esposa feliz por haber encontrado en su marido una madre, sólidas satisfacciones fálicas, por hijos interpuestos o gratificaciones sociales reiteradas, para que continúe reinando el equilibrio del dúo.

En el hombre, como en la mujer, tocar a la madre en el compañero, es tocar el pilar de la pareja y, por eso mismo, perpetuarla. Pero que esta figura que da la vida, induce paradójicamente la muerte, vanamente con-

<sup>18</sup> *Trois essais*, ob. cit.; cf. asimismo, *supra*, pp. 22 ss y 34 ss.

trarrestada a fuerza de refuerzos fálicos. La madre, la muerte... ¿Por qué?

«La tierra, madre de la naturaleza, es también su tumba; lo que es en ella tumba y sepultura es también su regazo», dice sentenciosamente Fray Lorenzo<sup>19</sup>. El desvanecimiento jubiloso de la identidad en el seno de un amor nostálgico de un abrazo materno es visto, sin embargo, por el adulto como una pérdida, incluso como un peligro mortal. Entonces reaccionan los mecanismos de defensa, formados por pulsiones y odio yoico y superyoico, para dar de nuevo contornos, identidad, existencia al mismo tragado por el otro. La alternancia amor/odio trenza la madeja de la pasión, y su eterno retorno no hallará «mejor» pareja que la pareja sdomasquista. Mejor porque se alimenta de su posibilidad interna de recarga y descarga libidinal, que supone que cada uno de los componentes de la pareja asume la ambivalencia sexual. ¿Es decir, la androginia? No exactamente. Pues lo «femenino» del hombre no es lo «femenino» de la mujer, y lo «masculino» de la mujer no es lo «masculino» del hombre. El vínculo asimétrico de los dos sexos con el falo, que determina su carácter sexual, hace que sean cuatro los que quieren ser dos en la pareja, y regula así la insoluble armonización del impar. Hacer una pareja con la tríada niño-padre-madre, donde el tercero sólo se convierte en sujeto cuando es excluido. El amor-odio es la cuadratura de ese círculo imaginario que debería ser el amor ideal si yo pudiera ser papá-mamá-y-yo unido en un Todo.

Julietta, tan fría con su madre, devuelve en espejo a su genitora la distancia helada que lady Capuleto mantiene con su hija. Julieta imaginando a su amante muerto; Julieta rebelándose contra una aparentemente buena madre que es la nodriza cuando ésta da media vuelta y la incita a olvidar a Romeo; Julieta clavándose el cuchillo de Romeo. Se habrá observado que esta «señora esperanzadora de [la] tierra» de su padre (como dice el mismo Capuleto, I, II, 15), que hace que este padre monte en una cólera demasiado pasional para ser inocente cuando se niega a casarse con el marido escogido por él (acto III, escena V), está habitada por el rechazo y una presencia de ánimo que podríamos muy bien llamar fálica, firmando una violencia segura, una aversión posible: «Mi único amor surge de mi único odio».

Por otra parte, es fray Lorenzo el que pone de manifiesto la femineidad de Romeo, cuyas cálidas amistades masculinas, sin duda corrientes en la época, no dejan de revelar que la amistad masculina se construye gracias a la comparación, la conmensurabilidad con el poder (sexual)

<sup>19</sup> En II, III, 9-10. «The earth that's nature mother is her tomb / what is her burying grave, that is her womb.»

de los otros, y sobre todo con el de los enemigos (objetos privilegiados de pasión). Así pues, son los acaloramientos pasionales de los hombres pertenecientes a clanes enemigos los que conducen a Romeo a introducirse en casa de su primera amada, Rosalina, para descubrir allí también a la segunda, Julieta, antes de penetrar... mortalmente a Tebaldo y Paris. Hay que destacar que Tebaldo, el primo, es el sustituto del padre Capuleto, como Paris es el marido escogido por el mismo padre. De igual modo que la facilidad con que Romeo pasa de Rosalina a Julieta se explica por el hecho de que ambas proceden de la misma fuente de... odio, la familia de los Capuleto. Pero el sabio sacerdote desvela el reverso de esta medalla agresiva y vengadora en el arrebató amoroso: una cierta «femineidad» de Romeo: «¿Eres hombre? Tu aspecto clama que lo eres: tus lágrimas son femeniles: tus locos actos [el asesinato de Tebaldo] indican la furia irracional de un animal... [...]. Tú, como una muchacha huraña y mal educada [...] ten cuidado...» (III, III, 109-11, 143).

### Actualidad de la pareja

*Si el deseo es voluble, está loco por la novedad, es inestable por definición, ¿qué es lo que empuja al amor a soñar con la pareja eterna? ¿Por qué la fidelidad, la promesa de una alianza duradera, por qué, en suma, el matrimonio de amor, no como necesidad de determinadas sociedades, sino como deseo, como necesidad libidinal?*

*En general, durante la adolescencia, chicos y chicas sueñan con la felicidad y el emparejamiento estable. Por el contrario, el descubrimiento del placer sexual desestabiliza, pero conduce también, como contrapunto, a la necesidad de seguridad (¿materna?) y a la nostalgia de recrear el paraíso perdido de la diada originaria. Más tarde, al dominar mejor el juego con la castración que es la experiencia del goce, el hombre huye del engullimiento en la pareja matrimonial para intentar asegurarse una potencia fálica en los sucesivos espejos de las conquistas más o menos numerosas, transgresivas, tranquilizadoras por ser efímeras y múltiples. Pero una mujer es raramente don Juan, y cuando juega a este juego, llega a él por identificación viril, a costa de una valentía aún más escandalosa que la de su homólogo masculino y con más riesgos de hundimiento psíquico. Es un lugar común, y los cambios, aunque radicales, de nuestras costumbres bajo los golpes del feminismo no han modificado este aspecto de la vida erótica: las mujeres quieren el matrimonio. Instinto matricial de estabilidad para la nidación de la progenitura, dicen los adeptos de la etología. Desde un punto de vista más psíquico, se trataría quizá de una necesidad inalterable de asegurar de una vez por todas, a través del ma-*

rado, la posesión de la madre que alimenta, la que una mujer pierde irremediablemente por su acceso al padre como objeto normal de su deseo de heterosexualidad. Casarse, pues, para que, en la estabilidad cálida y protectora del hogar, la nieta de su padre pueda no sólo ser madre a su vez, sino también... tener una madre, alimentarse y gozar de ella. Pero en realidad, será la esposa la que sea el hombre, el marido de esta madre fantasmiosa que es el esposo estable y alimentador. Ella será el falo, si lo prefieren, adoptando las máscaras de la virilidad domesticada: dominadora secreta, distraída, indulgente pero segura del marido maternal. ¿No es acaso la fantasía de la pareja con éxito, para una mujer, casarse con una madre de la cual ella, la esposa, será el falo? ¿Poder ser la clave del gozo del otro, pero también su delegación social sorda y sólidamente dominante? Creemos, en la fantasía del buen matrimonio, que la mujer desposa un buen padre: pero si la fantasía de la bondad perdura, es porque una buena madre se ha deslizado en la autoridad paterna para asegurar —con la identificación primaria garante del narcisismo— algunas posibilidades de regresión más arcaica. Sin esto, ¿de dónde vendrían las «alegrías del matrimonio»? Corren el riesgo de reducirse a la sumisión masoquista, tan atrayente bien es verdad, de la sirvienta de la casa. Aquí hay todo un capítulo de la vida conyugal: una libido enjugada en los ajeteos del ama de casa...

Las costumbres modernas, fustigadas por la píldora y la inseminación artificial, disocian cada vez más la sexualidad de la reproducción. Van a acabar haciendo social y científicamente inútil la pareja eterna, así como la institución del matrimonio en cuanto necesidad social que asegura las condiciones óptimas para la reproducción de la especie. Las necesidades psíquicas del emparejamiento permanente van, evidentemente, a difuminarse también, sin que desaparezcan del todo.

Pues, por una parte, esta pareja fiel que deseaba no hace mucho la ley continúa siendo para muchos una necesidad erótica terapéutica ante la pérdida de identidad que provoca la multiplicidad abierta de placeres y goces. Al garantizar una seguridad mediante la señal de identidad que procura («me amas, luego soy, incluso en la pasión, en la enfermedad...»), la pareja es un espejo duradero, un reconocimiento repetido. Sostiene, como una madre a su bebé. Sin embargo, más allá de esta función reparadora, ¿puede arrogarse también la vocación de ser ese templo donde arde el fuego eterno del deseo? Sólo la perversión es maestra en la materia, pues une en el amor-odio a compañeros encadenados a tal objeto parcial que proporciona el otro o a tal alternancia activo-pasivo, masculino-femenino que procura la dramaturgia erótica o existencial... Las grandes aspiraciones de independencia femenina no han roto esta ley forzosamente reaccionaria por ser inconsciente, que reflota y hunde al mismo tiempo

el deseo en el seno del objeto materno arcaico. La lucha feminista ha re-lanzado la vitalidad libidinal por competencia fálica a través de la guerra amorosa subyacente en la identificación con el otro sexo. Sin embargo, las parejas, avergonzadas, se han reformado, homosexuales o heterosexuales, maternas o sadomasoquistas.

Podemos suponer que, cualquiera que sea la evolución de las ciencias del cuerpo y la de las costumbres que las preceden y las siguen, las mujeres tendrán necesidad, sobre todo en el periodo fecundo de su vida, de una cierta fiabilidad de la pareja. Sin perjuicio de disociar una parte de su vida sexual de la vida de esa pareja. La maternidad —otro amor disolvente y mortífero, extático y lúcido, delicioso y doloroso— necesita un soporte. Una madre de la madre debe estar presente: papel que, desde la desaparición de las grandes familias o de las tribus en la vida moderna, es conferido al marido.

¿Por qué el hombre acepta tal función? ¿Qué se le ha perdido ahí a don Juan, empujado por emociones de bandas? Adolescente más o menos incorregible, se cree sin embargo libre, como el poeta, desde el momento en que ama a la madre: la rehace aumentándola en el lugar del padre; o bien, matricida, la rechaza prefiriendo una rival. Pero no sale de ahí. Es su manera particular de ajustar sus cuentas con ella, castradora deseable, mórbida fuente de vida, tierra madre, tierra de muertos. Una cuenta eternamente en suspenso, incluso cuando abandona a la madre y a la esposa, para consagrarse a su banda en la persecución de las mujeres o de los signos de gloria, por cuenta de su amor propio. La superación de la pareja es la superación de la madre. Los que creen conseguirlo no cesan de violarla en la lengua: creadores de estilos, de músicas... La mujer, por su parte, accede a esta superación como mujer-madre, a través de la comunidad de sus hijos que neutraliza la imposición de la pareja. En la mayoría de los casos, es cierto, los hijos rechazan a la genitora, que sin embargo conoce la discreta gloria de multiplicarse a través de sus descendientes...

¿Y las parejas de ancianos, me dirán ustedes, las más conmovedoras, las más tenaces? ¿No es ésa otra historia: la de un amor marchito, quizá todavía travieso, pero que ha sentado la cabeza en el otoño amarillo de la amistad...?

**Ginette sólo sueña con matanzas...**

Nada menos parecido a la bella italiana que Shakespeare inmortalizó bajo el nombre de Julieta que Ginette, esta rubia con el cuerpo fornido de una campesina de las Landas. Y sin embargo, su eterna infancia, su inteli-

gente inocencia que enmascara una maliciosa y a veces terrible agresividad, me hacen pensar inmediatamente en la heroína de Verona. Compensación que no cesa de obsesionarme a pesar del poco idílico destino de Ginette, y que, como comprenderán, me hace reírme de mi tendencia a las analogías fáciles... Ginette se queja, al principio del análisis, de las tormentosas relaciones que no dejan de producirse entre ella y las mujeres que la rodean. Una madre a la que llamamos para nuestro uso privado (ya hablaré más adelante de esa «pareja» nueva y extraña que constituyen el analizado y el analista) una madre submarina, hasta tal punto fue profunda e invisible su presencia en la vida de Ginette, aparece en seguida en su relato. Detentadora del único poder confesable en esta familia más que modesta, el poder culinario, la madre es para Ginette una cocinera impecable y repugnante, un cuerpo grasiento y sucio que domina al padre endeble, amante de la música arrancado a las verbenas que fueron su única alegría... Ginette lleva luto simbólico por su madre durante los primeros años de su análisis, liberándose de su influencia a fuerza de embrazos, que le dan una niña y un niño: seguridades tangibles de que ella también es una madre, e incluso mejor que la otra.

En este momento otro personaje, anunciado con mucho misterio y veneración idealizadora desde nuestras primeras entrevistas, esencial pero también submarino, entra en escena: el marido. Como por casualidad, Jean ejerce el mismo oficio que yo, y Ginette puede decirme todo lo malo que piensa de él, por supuesto a propósito del ejercicio de... su marido. Yo ya sabía que se había casado con él para «dejar a mi familia, fui yo la que le enseñé el sexo, y eso lo dice todo, pues a los diecisiete años yo no sabía nada». Marido-hijo, salvador menor, Jean era, por su familia, cuya buena posición a la vez seduce e irrita a Ginette, un hogar, una solidez, una casa. Ese marido indeciso al que en un principio tenía que guiar, era sin embargo para Ginette una especie de buena madre, o al menos completaba, a través de su clan, la imagen desfalleciente de esa madre fuente de vergüenza que Ginette había tenido en su infancia: el clan de Jean aportaba la imagen de la suegra elegante, segura, capaz de imponerse a las otras mujeres. Una madre ideal. Pero ahora, cuando Ginette, también ella madre, se estaba convirtiendo en esa mujer reconocida y apreciada que había encontrado en casa de su marido, ¿qué hacer con ese marido el cual, además, no se contentaba ya con su papel de menor, sino que, siguiendo su propia evolución, tomaba aires de amo? La pareja compensatoria ya no tenía razón de ser.

«Matar»: ese pensamiento se hace cada vez más obsesivo para Ginette. ¿Matar a quién? ¿A él o a mí? Pues la pareja odiada, deseada, como dín y carga, aseguradora y disolvente, es también la que forma el analizado imaginariamente con su analista. Para lo bueno y para lo malo, con

el deseo de que dure y la obsesión de que no cese jamás... ¿Y qué pensar de los analistas que, según se dice, juegan al juego, casan y divorcian para ocupar un lugar en la pareja?

Ginette piensa que quiere matar a Jean. A veces eso le parece un deseo falso, surgido de una película o de una novela policiaca, que no comparte. Otras veces, por el contrario, le parece la única salida razonable. Pues si no, ¿cómo separarse de esa carga que ahora es su esposo? Divorciarse le parece imposible: «Están los niños, y además nuestros padres—los míos, los de Jean— ¡no lo soportarían!». Entonces piensa en un accidente, asesinato camuflado de accidente... Ginette no sueña más que con matanzas: tira a Jean por un barranco; un tren le pasa por el cuello: sí, justamente por el cuello y con una increíble precisión; hace colocar un explosivo en su coche, que salta por los aires despedazando su cuerpo, «no encuentran más que trozos inidentificables...». «¿Quiere usted quizá decir que no se trata de Jean?» «¡Oh, sí!», afirma Ginette, siempre dispuesta a rechazar mis sugerencias. Por lo demás, continúa, «muy cerca del lugar del accidente se encontraba una casa rodeada de un jardín, como la de usted, con un lago además donde usted se estaba ahogando cuando la explosión hizo acudir a mucha gente, y así la salvaron... Así que...», concluye aliviada. «El asesinato de Jean sirve para salvar a la madre submarina», sigo obstinadamente. Ginette, una vez más, dice no ver la relación. Sólo que bruscamente, sin duda en relación con mi ahogamiento, no vuelve a sus sesiones durante casi dos meses. Se hace la muerta: yo había ocupado el lugar de Jean y de su madre en su deseo de matar a la pareja engullidora; quería pues, a la vez alejarse (¿yo la ahogaba?) y expiar el deseo de asesinar con una huida avergonzada.

Cuando volvió, fue para decirme que de hecho todo iba bien; y yo había comprendido seguramente —suponía ella— que en ese caso no me necesitaba. Muy buenas vacaciones con Jean, «siempre tan insoportable, pero ¿qué quiere?». Y pasamos mucho tiempo desenterrando a través de mí su odio hacia esa madre a la que no podía permitirse odiar: el mismo odio que Ginette había enterrado en «su» pareja. Amor-odio, pasión de la hija mayor rechazada en beneficio de la pequeña, de la hermanita preferida del padre y alimentada por la madre, que desteta para ello a Ginette. No le quedaba más que rechazar a su vez toda esta familia, su clan despreciable, para educarse fuera de ella, en los libros. Pero la intelectual separada de sus raíces estaba nostálgica de esa madre gorda, devoradora y a devorar. Esta ama de casa era, en suma, una gozadora que había confesado a su hija («pero es posible que me lo invente», duda Ginette) el placer que sentía cuando hacía el amor con su padre, el de Ginette, y que estaba absolutamente segura de que determinado orgasmo había producido a determinada hija... Desde que imaginó que podía com-

portarse con Jean como si fuera su madre alimentadora, Ginette se volvió frígida.

El matrimonio de Ginette zozobró por un momento en las borrascas de este odio que el análisis desvió, aunque parcialmente, hacia figuras maternas, la del analista para empezar. Ginette abandonó a Jean para «amar locamente, con un verdadero amor» a un joven homosexual amigo suyo: Henri, con problemas de amistad en el fondo de sus agotamientos eróticos hards. Vivieron durante algún tiempo el idilio sentimental a lo Romeo y Julieta: con ternura, cortesía, estilo trovadoresco, identificación andrógina. Y con toda la gama del orgasmo clitórico-anal de Ginette, identificada así a una mujer con pene, mujer indecente pero total. Esta asunción fálica fue superada cuando, habiendo adquirido la certeza de tener el falo e incluso de poderlo ser —«como Henri, somos iguales»— Ginette salió de su fobia social y se lanzó a la conquista de un verdadero reconocimiento profesional. Se convirtió en jefa de su servicio, y desde ese día disminuyó su pasión por Henri sin por ello abandonarlo. La muerte de su madre la hizo regresar al hogar: no tanto a casa de Jean que con los niños. «Mujer de dos parejas, eso es lo que soy, una bigama. De hecho, habría hecho falta que Jean fuera más perverso y que Henri se mostrara más maternal, para que éste fuera el ideal.»

El nombre y el arraigo social que da el marido son una débil barrera contra la fiebre intermitente de excitabilidad del «todavía» y del «no es esto» que sacude a la histérica. Más allá de ambos —y se trata realmente de un más allá— el cuerpo, eje del deseo, aspira a una idealización etérea en la que flota el espejismo de la «pareja perfecta». El ideal de la histérica sería un puerto maternal provisto de pene: una madre perversa. Para ello, para imaginarse igual, está dispuesta a todo, de la orgía al dolor, de la esclavitud a la muerte.

La madre perversa: un conglomerado de madre buena y de padre todopoderoso en un ser monstruoso, adorable, saciador. ¿Deseado sexualmente? No exactamente. La vida erótica de Ginette con Henri fue más fantasiosa que real (pues Henri continuaba encontrando mayor placer en los hombres). Pero ella se aferra a él para dar libre curso a estas fantasías de «mujer igual al hombre», de «madre con pene». La experiencia homosexual con Henri le ha permitido tener un discurso sin trabas, atrevido, obsceno: hablar en suma como se supone se habla ante un analista, como se supone que habla un analista, aunque se calle. Henri y Ginette, ¿otra variante de la pareja analista-analizado, puesta en acción de una fantasía erótica frustrada por el diván?

Por el contrario, Jean maternal, fobo-obsesivo, tranquilizador, todo él ley, no tenía imaginario. La ley desprovista de imaginario es la enemiga de la pareja. Reposas sobre maridos que sólo cumplen con su deber

y nada más: apegados a sus propias madres frías, esposas y amas de casa impecables, estos maridos fundan un hogar, no una pareja. Su actuación sexual, a menudo honrada, no evita que sus esposas sean depresivas, ninfómanas o suicidas. Y las esposas histéricas no se equivocan. Bruscamente llenas de odio, estas bacantes modernas se lanzan entonces al asalto de su placer y de su amor imbricados, indisociables, bajo la forma de una reivindicación de reconocimiento fálico. Muchas exigencias feministas contemporáneas se han fundido en este molde.

El odio-enamoramiento [hainamoration] andrógino, la identificación fascinada de Ginette con Henri estuvo regada por el odio aún más violentamente que con Jean. Con la diferencia de que una vez nombrado, presente, confesado, el odio apareció finalmente como el resorte profundo del goce de Ginette. Aquí yace una madre submarina y penetrante, a la que mi goce y mi aspiración paranoide al poder quieren igualar: esto es lo que indica toda esa exhibición pasional. Después de haberlo vivido hasta el final, en carne y en palabras, Ginette termina su análisis escogiendo ser... mujer. «La verdadera pareja, con alguien diferente y coherente, la he tenido en definitiva con usted», me dice. «Pero en la realidad me conviene más Jean, si es cierto que hace falta, que se debe, vivir con alguien. Porque uno y otro estamos incompletos, y la pareja completa, si no no tiene sentido. Mientras que con Henri nunca hay dos, hay el mismo en dos ejemplares, la foto y el negativo. Evidentemente eso me hace gozar, pero también me hace perderme. En resumen, me vuelvo loca: hay momentos en que no sé cuál es mi sexo y cuál el suyo. Entonces me dan ganas de desaparecer, de matarme. Esta vez no a él, sino a mí... Menos mal que está Jean, que soporta que navegue del uno al otro...»

## EL SUEÑO DE LOS ENAMORADOS

Aunque la muerte de los enamorados de Verona sea irremediable, el espectador se queda con la sensación de que sólo se trata de un sueño. En esa negación que nos hace pensar en los dos cadáveres como en simples durmientes, es probablemente nuestra sed de amor —desafío máximo a la muerte— la que habla.

El arriesgado juego con el somnífero en las propias peripecias del texto sugiere ya esta confusión. Sin embargo, la imagen final de la pareja inmóvil nos conduce quizá a esa tierra prometida que es el sueño de los enamorados. En efecto, la satisfacción erótica de los deseos no es la identificación primaria tranquilizadora, y en este sentido el «amor confisca

el narcisismo»<sup>20</sup>. Entonces el sueño es a la vez una reparación del narcisismo agotado en el deseo y una paraexcitación que permite a la representación amorosa tomar forma. Sin esta representación de la unión de los enamorados que duermen uno en brazos del otro, el gasto erótico es una carrera hacia la muerte. El sueño de los enamorados, por otra parte<sup>21</sup>, no hace sino recargar una energía de imaginario, lista, al despertar, para nuevos gastos, para nuevas caricias, bajo el imperio de los sentidos... Romeo y Julieta muertos-dormidos son, como nuestro sueño entre dos cuando estamos enamorados, una reserva de imágenes fusionales que calman temporalmente el frenesí erótico antes de relanzarlo...

La situación transferencial y el discurso analítico nos proveen también de una cierta reserva imaginaria amorosa para nuestros dramas eróticos y sociales. Pero sin dejarnos adormecer, el análisis se propone ser el despertar lúcido de los enamorados...

<sup>20</sup> Cf. D. Braunschweig y M. Main, *Eros et Antéros*, París, Payot, 1971, pp. 195 ss.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 197.

## STABAT MATER

### LA PARADOJA: ¿MADRE O NARCISISMO PRIMARIO?

Si bien de una *mujer* no se puede decir lo que *es* (so pena de abolir su diferencia), tal vez no ocurra lo mismo con la *madre*, dado que esta es la única función del «otro sexo» a la que podemos atribuir, con absoluta seguridad, una existencia. Sin embargo, también aquí nos encontramos ante una paradoja. En primer lugar, vivimos en una civilización en la que la representación *consagrada* (religiosa o laica) de la femineidad es absorbida por la maternidad. Sin embargo, si se mira con atención, esta maternidad es la *fantasía* que alimenta el adulto, hombre o mujer, de un continente perdido: además, se trata menos de una madre arcaica idealizada que de una idealización de la *relación* que nos une a ella, ilocalizable, de una idealización del narcisismo primario. Ahora bien, cuando el feminismo reivindica una nueva representación de la femineidad, parece identificar la maternidad con este error idealizado y, al rechazar la imagen y sus abusos, el feminismo soslaya la experiencia real que oculta esa fantasía. ¿Resultado? Negación o rechazo de la maternidad por ciertos sectores vanguardistas del feminismo. O bien aceptación —consciente o no— de sus representaciones tradicionales por la «gran masa» de hombres y mujeres.

**FLASH: instante del tiempo o del sueño sin tiempo; átomos desmesuradamente henchidos de un vínculo, de una visión, de un estremecimiento, de un embrión aún informe, innombrable. Epifanías. Fotos de lo que no es aún visible, sobrevolado forzosamente desde muy arriba, alusivamen-**

El cristianismo es indudablemente la construcción simbólica más refinada en la que la femineidad, en la medida en que se transparenta —y se transparenta sin cesar— se restringe a lo *Maternal*<sup>1</sup>. Llamamos «maternal» al principio ambivalente que, por una parte, depende de la especie y, por otra, de una

<sup>1</sup> Para rellenar las lagunas de este artículo, cf. Marina Warner, *Alone of all her sexe. The myth and cult of the Virgin Mary*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1976, e Ilse Barande, *Le maternel singulier*, Aubier-Montaigne, 1977, que son la base de estas reflexiones.

te, por el lenguaje. Palabras siempre demasiado lejanas, demasiado abstractas para ese bullicio subterráneo de segundos que se pliegan en espacios inimaginables. Escribirlos es una prueba del discurso, como lo es el amor. ¿Qué es amar, para una mujer? Lo mismo que escribir. Risa. Imposible. Flash de un innombrable, tejidos de abstracciones que hay que desgarrar. Que un cuerpo se aventure finalmente fuera de su refugio, se arriesgue en sentidos so capa de palabras. VERBE FLESH. Del uno al otro, eternamente, visiones fragmentadas, metáforas de lo invisible.

catástrofe de identidad que hace que el Nombre propio caiga en ese innombrable que imaginamos como la femineidad, el no lenguaje o el cuerpo. Así, Cristo, es Hijo del Hombre, sólo es «humano», en resumidas cuentas, por su madre: como si el humanismo cristiano no pudiera ser más que un maternalismo (esto es, por lo demás, lo que ciertas corrientes laicistas en su orbe no cesan de reivindicar con su esoterismo). Sin embargo, la humanidad de la Virgen madre no siempre es evidente, y veremos cómo María se distingue del género humano, por ejemplo, por su sustracción al pecado. Pero, paralelamente, la más intensa revelación

de Dios, que es la mística, sólo se da al que se asume «maternal». San Agustín, San Bernardo, el Maestro Eckhart, por citar sólo a algunos, se contemplan en el papel de vírgenes esposas del Padre, cuando no reciben, como San Bernardo, directamente sobre los labios las gotas de la leche virginal. La actitud hacia el continente materno se convierte entonces en la plataforma sobre la que se erige el amor a Dios, de manera que los místicos, esos «Schreibers felices» (Sollers), iluminan con un fulgor extraño la herida psicótica de la modernidad: aparece como una incapacidad de los códigos modernos de domesticar lo maternal, es decir el narcisismo primario. Sus réplicas contemporáneas son raras y «literarias», pero siempre un poco orientales cuando no trágicas: Henry Miller, que se dice embarazado, Artaud que se imagina como «sus hijas» o «su madre»... Será la rama ortodoxa del cristianismo, por la boca de oro de Juan Crisóstomo entre otros, la que consagre esta función de transición de lo Maternal, llamando a la Virgen «vínculo», «medio» o «intervalo», y abriendo así la puerta a sus identificaciones más o menos heréticas con el Espíritu Santo.

Esta reabsorción de la femineidad en lo Maternal, reabsorción propia de numerosas civilizaciones, pero que el cristianismo lleva, a su modo, al apogeo ¿será simplemente la apropiación masculina de lo Maternal, que, según la hipótesis adoptada por nosotros, no es más que una fantasía que oculta el narcisismo primario? ¿O bien podríamos ver en ella, además, el mecanismo de la enigmática sublimación? ¿Quizá mecanismo

de la sublimación masculina, pero sublimación al fin y al cabo, si es cierto que para Freud cuando imagina a Leonardo, y para el propio Leonardo, la domesticación de esta economía (de lo Maternal o de lo narcisista primario) es la condición de la realización artística, literaria o pictórica?

Sin embargo, desde esta óptica, hay dos preguntas que quedan sin respuesta: ¿qué es lo que, en la representación de lo Maternal en general, y en la representación cristiana, virginal, de lo Maternal en particular, que calma la angustia social y sacia a un ser masculino, satisface también a una mujer, de modo que la comunidad de los sexos se establece por encima y a pesar de su flagrante incompatibilidad y su permanente guerra? ¿Qué es lo que, por otra parte, en lo Maternal no tiene en cuenta lo que diría o querría una mujer, de modo que cuando las mujeres toman hoy la palabra su descontento se refiere fundamentalmente a la concepción y la maternidad? Más allá de las reivindicaciones sociopolíticas, esto conduce el famoso «malestar en la cultura» a un punto ante el que Freud retrocedía: a un malestar de la especie.

#### UN TRIUNFO DEL INCONSCIENTE EN EL MONOTEÍSMO

Parece ser que el atributo «virgen» para María es un error de traducción, al haber reemplazado el traductor el término semítico que designa el estatus socio-legal de una joven no casada por el término griego *parthénos*, que especifica una situación fisiológica y psicológica: la virginidad. Se podrá descifrar en ello la fascinación indoeuropea, analizada por Dumézil, por la joven virgen como depositaria del poder paterno; también se puede ver en ello una conjuración ambivalente, por excesiva espiritualización, de la diosa madre y del matriarcado subyacente con el que se debatían la cultura griega y el monoteísmo judío. Lo cierto es que la cristiandad occidental orquesta este «error de traducción», proyectando en él sus propias fantasías y dando lugar a una de las construcciones imaginarias más poderosas que ha conocido la historia de las civilizaciones.

La historia del culto virginal en el cristianismo es, de hecho, una imposición de creencias con raíces paganas sobre, y a veces contra, los dogmas de la Iglesia oficial. Es cierto que ya los Evangelios plantean la existencia de María. Pero sólo sugieren muy discretamente la inmaculada concepción de la madre de Cristo, no dicen nada de la propia historia de María, y no la mencionan más que muy rara vez al lado de su hijo o en torno a su crucifixión. Así, Mateo, 1, 20 («... Se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir

en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo») y Lucas, 1, 34 («Dijo María al ángel: ¿Cómo podrá ser eso, pues yo no conozco varón?») abren una puerta, que al principio es estrecha pero que no tardará en ensancharse por intervenciones apócrifas, a una fecundación sin sexualidad, según la cual una mujer, preservada de la intervención masculina, concibe sola con una «tercera persona», una no persona, el Espíritu. Las escasas veces en que la madre de Jesús aparece en los Evangelios es para dar a entender que la relación filial no depende de la carne sino del nombre o, en otros términos, para desmentir cualquier eventual matrilínealismo y para que sólo persista el vínculo simbólico. Así, Lucas, 2, 48-49 («... Le dijo su madre: Hijo, ¿por qué nos has hecho esto? Mira que tu padre y yo, apenados, andábamos buscándote. Y él les dijo: ¿Por qué me buscábais? ¿No sabíais que es preciso que me ocupe en las cosas de mi padre?»), pero también Juan, 2, 3-4 («... Dijo la madre de Jesús a éste: No tienen vino. Díjole Jesús: Mujer, ¿qué nos va a mí y a ti? No es aún llegada mi hora») y 19, 26-27 («Jesús, viendo a su madre y al discípulo a quien amaba, que estaba allí, dijo a la madre: Mujer, he ahí a tu hijo. Luego dijo al discípulo: He ahí a tu madre. Y desde aquella hora el discípulo la recibió en su casa»).

A partir de este material programático pero escaso, proliferará un imaginario irresistible que tomará fundamentalmente tres direcciones. Por una parte se tratará de homologar a la Madre con el Hijo desarrollando el tema de la inmaculada concepción e inventando una biografía de María análoga a la de Jesús, y de privarla de la muerte privándola del pecado: María fallece en Dormición o Asunción. Seguidamente se trata de darle cartas de nobleza, un poder que, aunque se ejerza en el más allá, no es por ello menos político, ya que María será proclamada reina, dotada de los atributos y de los boatos de la realeza y, paralelamente, declarada Madre de la institución divina en la tierra, la Iglesia. Finalmente, la relación con María y de María será considerada como prototipo de la relación de amor y asumirá, con este fin, dos aspectos fundamentales del amor occidental: el amor cortesano y el amor del niño, adoptando así toda la gama que va de la sublimación al ascetismo y al masoquismo.

## NI SEXO, NI MUERTE

La vida de María imaginada siguiendo el modelo de la vida de Jesús parece ser fruto de la literatura apócrifa. La historia de su propia concepción milagrosa, calificada de «inmaculada concepción», por Ana y Joaquín tras un largo matrimonio estéril, así como su biografía de joven pia-

dosa, aparecen en fuentes apócrifas desde finales del siglo I. Se encuentra en su totalidad en el *Libro de Santiago*, pero también en el *Pseudo Mateo* (que inspirará, por ejemplo, los frescos de Giotto); estos «datos» son citados por Clemente de Alejandría y Orígenes, pero no serán oficialmente reconocidos, y si bien la Iglesia de Oriente los tolera sin dificultad, sólo serán traducidos al latín en el siglo XVI. Pero Occidente no tarda mucho en glorificar, por sus propios medios, aunque siempre bajo inspiración ortodoxa, la vida de María. La primera poesía latina, «María», sobre el nacimiento de ésta se debe a la religiosa Roswitha de Gandersheim (muerta antes del año 1002), dramaturga y poetisa.

El ascetismo del siglo IV, desarrollado por los Padres de la Iglesia, se injertará en esta corriente apócrifa para desarrollar y racionalizar el postulado de la inmaculada concepción. La demostración se basará sobre una relación lógica simple: la implicación entre la sexualidad y la muerte. Dado que se implican mutuamente, no se podría evitar una sin eludir la otra. Este ascetismo aplicable a los dos sexos es vigorosamente formulado por San Juan Crisóstomo (*De la virginidad*: «Pues donde hay muerte, hay también copulación sexual; y donde no hay muerte, no hay tampoco copulación sexual»); aunque combatido por San Agustín y Santo Tomás, ha seguido irrigando la doctrina cristiana. Así, Agustín condena la «concupiscencia» (*epithymía*) y afirma que la virginidad de María no es de hecho más que una condición previa lógica de la castidad de Cristo. La ortodoxia, sin duda heredera de un matriarcado más violento en las sociedades de Europa oriental, insiste más abiertamente en la virginidad de María. Se opondrá María a Eva, la vida a la muerte (San Jerónimo, *Carta 22*: «La muerte vino por Eva, pero la vida vino por María»; Ireneo: «Por María, la serpiente se convirtió en paloma y nos liberamos de las cadenas de la muerte»); incluso se entablarán tortuosos debates para demostrar que María sigue siendo virgen después del parto (así, el II Concilio de Constantinopla, en el año 381, bajo la influencia del arrianismo, acentúa el papel de la Virgen con respecto al dogma oficial y proclama la perpetua virginidad de María; el concilio del año 451 la llamará *Aeiparthénos*: siempre virgen). Establecido esto, María puede ser proclamada no ya Madre del hombre, o Madre de Cristo, sino Madre de Dios, *Theotókos*: esto es lo que hará el patriarca Néstor para deificarla definitivamente.

Cabeza reclinada, nuca relajada,  
piel-sangre-nervios calentados,  
fuente luminosa: corriente de ca-  
bellos de ébano, de néctar,  
smooth darkness through her

En la complejísima relación entre  
Cristo y su Madre, donde se tra-  
ban las relaciones de Dios con la  
humanidad, del hombre con la mu-  
jer, del hijo con la madre, etc.,

fingers, miel reluciente bajo las alas de las abejas, sparkling filis burning bright..., seda, mercurio, cobre dúctil: luz congelada calentada bajo los dedos. Melena de animal: ardilla, caballo y la dicha de una cabeza sin rostro, narciso del tacto sin ojos, la mirada hundida en músculos, pelos, colores pesados, lisos, apacibles. Mamá: anamnesis.

\*

Tímpano tenso que arranca sonido al sordo silencio. Viento en la hierba, un grito lejano de gavíota, ecos de olas, de bocinas, de voces, ¿o de nada? O sus llantos, los de mi recién nacido, espasmo de vida sincopada. No oigo ya nada, pero el tímpano continúa transmitiendo ese vértigo sonoro a mi cráneo, al cabello. Mi cuerpo ya no me pertenece, se retuerce, sufre, sangra, se resfría, echa los dientes, babea, tose, se llena de granos y ríe. Sin embargo, cuando vuelve su alegría, la de mi hijo, su sonrisa no me lava más que los ojos. Pero el dolor, su dolor, me llega de dentro, no está nunca separado, distinto, me abrasa inmediatamente, sin un segundo de respiro. Como si fuera este dolor lo que yo hubiera traído al mundo y que, no queriendo separarse, se obstinara en volver a mí, me habitara permanentemente. No se pare con dolor, se pare el dolor: el niño lo representa y el dolor se instala permanentemente desde entonces. Por supuesto,

aparecerá muy pronto la problemática del tiempo paralela a la de la causa. Si María es anterior a Cristo, y si éste se origina en ella, aunque no sea más que desde el punto de vista de su humanidad, ¿no debería ser también la propia concepción de María inmaculada? Pues, en la hipótesis contraria, ¿cómo un ser concebido en el pecado y que lo lleva en sí mismo, podría dar lugar a un Dios? Los apócrifos no habían dudado, sin demasiadas precauciones, en sugerir esta ausencia de pecado en la concepción de María, pero los Padres de la Iglesia son más prudentes. A San Bernardo le repugna celebrar la concepción de María por Santa Ana, e intenta así frenar la homologación de María con Cristo. Pero es Duns Escoto el que transforma esta duda en torno a la promoción de una diosa madre en el cristianismo en problema lógico, para salvaguardar a ambas, tanto a la Gran Madre como a la lógica. Considera el nacimiento de María como una *praeredemptio* basándose en un argumento de congruencia: si es cierto que sólo Cristo nos salva por su redención en la cruz, la Virgen, que lo lleva dentro, no puede sino estar preservada del pecado «retrospectivamente», desde su propia concepción hasta la citada redención.

A favor o en contra, dogmas o astucias lógicas, la batalla en torno a la Virgen se endurecerá entre jesuitas y dominicos, pero, como es sabido, la Contrarreforma acabará

pueden ustedes cerrar los ojos, taparse los oídos, hacer cursos, carreras, arreglar la casa, pensar en los objetos, en los sujetos. Pero una madre siempre está marcada por el dolor, sucumbe a él. «Y a ti, una espada te atravesará el alma...»

+

Sueño sin resplandor, sin sonido, sueño de músculos. Negra torsión, dolores de espalda, de brazos, de muslos, tenazas convertidas en fibras, hogueras que revientan nervios, piedras que rompen los huesos: trituradoras de volúmenes, de superficies, de espacios, de líneas, de puntos. Ahora sólo palabras, siempre lo visible para marcar el estruendo de un silencio que duele en todas partes. Como si un fantasma de geometría pudiera sufrir al derrumbarse en un tumulto sin ruido... Sin embargo, el ojo no captaba nada, el oído continuaba sordo. Pero aquello bullía y se desplomaba, aquello se retorció, se rompía: la trituración continuaba... Entonces, lentamente, una sombra se acumuló, se destacó, se oscureció y se perfiló: visto desde lo que debe ser el verdadero lugar de mi cabeza, era el lado izquierdo de mi pelvis. Nada más que algo huesudo, liso, amarillo, disforme, un trozo de mi cuerpo sobresaliendo contra natura, contra simetría, pero cortado: superficie de concha cercenada que descubre bajo aquel miembro

por vencer las resistencias: en lo sucesivo, los católicos venerarán a María por sí misma. La Compañía de Jesús habrá logrado consumir un proceso de presión popular extendido por el ascetismo de la patrística y reabsorber, sin hostilidad explícita ni rechazo brutal, la parte de lo Maternal (en el sentido antes señalado) útil para un cierto equilibrio entre los dos sexos. Curiosa y necesariamente, cuando este equilibrio comienza a verse seriamente amenazado en el siglo XIX, la Iglesia católica —más dialéctica y sutil en esto que los protestantes que engendraban ya las primeras sufragistas— da a la Inmaculada Concepción el estatus de dogma en 1854. Se ha sugerido a menudo que el florecimiento del feminismo en los países protestantes es debido, entre otras cosas, a la mayor iniciativa que en ellos se da a las mujeres en el plano social y ritual. Pero habría que preguntarse si, además, esta eclosión no es el resultado de una *carencia* en el edificio religioso protestante en el lugar de lo Maternal, que, en cambio, fue elaborado en el catolicismo con un refinamiento al que los jesuitas dieron el último toque, y que hace aún al catolicismo muy difícilmente analizable.

La realización, bajo el nombre de María, de una totalidad compuesta de mujer y de Dios, se produce finalmente por la evitación de la muerte. La Virgen Madre conoce una suerte más radiante que la de su hijo: al haber sufrido el cal-

puntiagudo desmesurado las fibras de una médula... Placenta congelada, rama viviente de un esqueleto, trasplante monstruoso de vida en esta muerta viviente que soy yo. Vida... muerte... imprevisible. En el parto salió a la izquierda con la placenta... mi médula quitada que sirve no obstante de injerto, que me hiere pero me aumenta. Paradoja: privación y adquisición del parto. Pero, por fin, la tranquilidad planea sobre el dolor, el terror de esta rama seca que revive cortada, herida, privada de su concha reluciente. Tranquilidad de otra vida, la vida de este otro, que camina, mientras que yo soy a partir de ahora un esqueleto. Naturaleza muerta. Sin embargo, está él, su carne, que fue mía ayer. La muerte, entonces ¿cómo podría sucumbir a ella?

parentesco. Desde 1135, transponiendo el Cantar de los Cantares, Bernardo de Claraval glorifica a María en su papel de amada y de esposa. Pero ya Santa Catalina de Alejandría (martirizada en el año 307) se veía recibiendo el anillo nupcial de Cristo ayudado por la Virgen, mientras que Santa Catalina de Siena (muerta en 1830) hace un matrimonio místico con él. ¿Es el impacto de esta función de María amada y esposa de Cristo la que está en la base de la expansión del culto mariano en Occidente después de San Bernardo y gracias a los cistercienses? «*Vergine Madre, figlia del tuo Figlio*», exclama Dante, que es quizá el que mejor condensa esta reunión de las tres funciones femeninas (hija-esposa-madre) en una totalidad en la que se borran como corporalidades específicas pero conservan sus funciones psicológicas. Su vínculo constituye el fundamento de la espiritualidad inmutable e intemporal: «término fijo de un eterno designio», precisa magistralmente *La divina comedia*.

El tránsito es más activo en Occidente, pues María se eleva en cuerpo y alma hacia el otro mundo en una *Asunción*. Esta fiesta, celebrada en Bizancio desde el siglo IV, llega a la Galia en el siglo VII bajo la in-

vario, no tiene tumba, no muere y por tanto no tiene necesidad de resucitar. María no muere, sino que —como en un eco de las creencias orientales, entre otras taoístas, en las que los cuerpos humanos pasan de un lugar a otro en ese flujo eterno que es en sí mismo un calco del receptáculo materno— transita.

El tránsito es más pasivo en la Iglesia de Oriente: es una Dormición (*koimesis*) durante la cual, según ciertas representaciones iconográficas, se ve a María transformarse en niña pequeña en los brazos de su hijo, convertido entonces en su Padre; invierte así su papel de Madre en papel de Hija para alegría de los amantes de los «tres cofrecillos» de Freud...

En efecto, *madre* de su hijo e *hija* de éste, María es también, y además, su *esposa*: realiza por tanto la triple metamorfosis de una mujer en el sistema más estricto de

fluencia de la Iglesia de Oriente, pero las primeras visiones occidentales de la asunción de la Virgen, visiones de mujeres (especialmente de Isabel de Schonau, muerta en 1164) datan del siglo XII. La Asunción no fue declarada dogma por el Vaticano hasta 1950. ¿Para calmar cierta angustia de muerte tras la más mortífera de las guerras?

#### FIGURA DEL PODER

En su vertiente de «poder», *María Regina* aparece en imagen desde el siglo VI, en la iglesia de Santa María la Antigua de Roma. Es interesante señalar que es ella, mujer y madre, la que se encarga de representar el supremo poder terrenal. Cristo es rey, pero ni él ni su Padre son imaginados con coronas, diademas, ricos atavíos y otros signos externos de abundantes bienes materiales. Es la Virgen Madre la que centraliza esta opulenta infracción del idealismo cristiano. Más tarde, cuando tome el título de *Nuestra Señora*, también será por analogía con el poder terrenal de la noble dama feudal de las cortes medievales. Esta función de María como depositaria del poder, frenada más adelante por la Iglesia, que comienza a desconfiar, perdura en la representación popular y pictórica, como lo atestigua el impresionante cuadro de la *Madonna della Misericordia* de Piero della Francesca, condenado en su tiempo por las autoridades católicas. Sin embargo, no sólo el papado venera cada vez más a la madre de Cristo a medida que se refuerza el poder del Vaticano sobre las ciudades y comunidades, sino que identifica abiertamente su propia institución con la Virgen: María es oficialmente proclamada reina por Pío XII en 1954 y *Mater Ecclesiae* en 1964.

#### EIA MATER FONS AMORIS!

Finalmente hay varios aspectos fundamentales del amor occidental que convergen en María. En un primer momento parece que el culto mariano que homologa a María con Jesús y lleva el ascetismo a su extremo, se opuso al amor cortesano por la noble dama, que, si bien representaba una transgresión social, no tenía sin embargo nada de pecado físico o moral. Ahora bien, desde el comienzo de la «cortesanía», aún muy carnal, María y la Dama compartieron los rasgos comunes de ser los puntos de mira de los deseos y de las aspiraciones de los hombres. Por otra parte, por el hecho de ser única, de excluir a cualquier otra mujer, tanto la

Dama como la Virgen encarnaban una autoridad absoluta tanto más atractiva por cuanto aparecía sustraída a la severidad paterna. Este poder femenino debía ser vivido como un poder negado, más agradable de tomar por ser a la vez arcaico y secundario, una especie de sucedáneo del poder efectivo en la familia y la ciudad, pero no menos autoritario, doble solapado de la potencia fálica explícita. A partir del siglo XIII, con la ayuda de la implantación del cristianismo ascético y, sobre todo desde 1328, gracias a la promulgación de las leyes sálicas, que excluían a las hijas de la sucesión y hacían así más vulnerable a la amada, tiñendo el amor por ella con todas las tintas de lo imposible, la corriente mariana y la corriente cortesana confluyen. En torno a Blanca de Castilla (muerta en 1252), la Virgen se convierte explícitamente en el centro del amor cortesano, uniendo las cualidades de la mujer deseada y las de la santa madre en una totalidad tan conseguida como inaccesible. Con lo que hacer sufrir a toda mujer y soñar a todo hombre. En efecto, encontramos en un *Milagro de Nuestra Señora* la historia de un joven que abandona a su novia por la Virgen: ésta se le aparece en sueños para reprocharle haberla abandonado por una «mujer terrenal».

Sin embargo, al lado de esta totalidad ideal que ninguna mujer singular podría encarnar, la Virgen se convierte también en el punto de anclaje de la humanización de Occidente y de la humanización del amor

en particular. Y es también hacia el siglo XIII, con San Francisco, cuando esta tendencia toma cuerpo con la representación de María pobre, modesta y humilde, madona de la humildad al mismo tiempo que madre abnegada y tierna. La célebre *Natividad* de Piero della Francesca de Londres, en la que Simone de Beauvoir ha visto demasiado apresuradamente una derrota femenina ya que la madre se arrodilla ante su hijo apenas nacido, condensa de hecho el nuevo culto de la sensibilidad humanista. Reemplaza la alta espiritualidad que asimilaba a la Virgen con Cristo por una percepción carnal de una madre completamente humana. Fuente de las más vulgarizadas imágenes piadosas, esta humildad

**Olor a leche, hierba con rocío ácido y claro, recuerdo del viento del aire, de las algas (como si un cuerpo viviera sin desperdicio): se desliza bajo mi piel, no se queda en la boca ni en la nariz, sino que acaricia las venas, despega la epidermis de los huesos, me infla como un globo de ozono, y yo planeo con los pies bien clavados en el suelo para llevarlo, segura, estable, indesarraigable, mientras él baila en mi cuello, flota con mis cabellos, busca a derecha e izquierda un hombro suave, slips on the brest, swingles, silves vivid blossom of my belly, y levanta finalmente el vuelo sobre mi ombligo en su sueño llevado por mis manos. Mi hijo.**

\*

Noche en vela, sueño disperso, dulzura del niño, mercurio caliente en mis brazos, caricia, ternura, cuerpo indefenso, el suyo o el mío, abrigado, protegido. Una ola se aleja, cuando él se duerme, bajo mi piel, vientre, muslos, piernas: sueño de los músculos, no del cerebro, sueño de la carne. La lengua vigilante se acuerda dulcemente de otro abandono, el mío: plomo florecido en el fondo de un lecho de un hueco, de un mar... Infancia reencontrada, paz recreada soñada, en destellos, flash de células, instantes de risa, sonrisa en la oscuridad del sueño, la noche, alegría opaca que me arraiga en la cama de ella, mi madre, y le proyecta a él, un hijo, mariposa que bebe el rocío de su mano, allí, al lado, a la noche. Solos: ella, yo y él.

Vuelve del fondo de la nariz, de la glotis, de los pulmones, de los oídos, traspasa su algodón que ahoga y tapon, y se despierta en sus ojos. Dulzura del rostro dormido, relieve de jade rosado: frente, cejas, aletas de la nariz, mejillas, boca entreabierta, barbilla frágil, dura, puntiaguda. Sin arruga ni sombra, ni ser ni nada, ni presente ni ausente, pero real, inocencia real, inaccesible, peso que ata y ligereza seráfica. ¿Hijo? Ángel, resplandor en una tela italiana, sueño impasible, apacible, droga de los pescadores del Mediterráneo. Y después, la gota de

materna se acerca a la «vivencia» femenina más que las representaciones anteriores. Pero, además, si bien es cierto que absorbe un cierto masoquismo femenino, expone también su contrapartida de gratificación y gozo. Pues la cabeza de la madre que se inclina ante su hijo no lo hace sin el orgullo inconmensurable de la que se sabe también su esposa y su hija. Se sabe prometida a esta eternidad (espiritual o de la especie) que ninguna madre ignora inconscientemente y con respecto a la cual la abnegación o incluso el sacrificio materno no es más que un precio irrisorio a pagar. Precio tanto más fácilmente soportable cuanto que, frente al amor que une a la madre y a su hijo, el resto de las «relaciones humanas» estalla como un flagrante simulacro. La representación franciscana de la Madre refleja muchos aspectos esenciales de la psicología materna, produciendo así la afluencia del pueblo a las iglesias al mismo tiempo que un formidable crecimiento del culto mariano, como lo demuestra la construcción de numerosas iglesias consagradas a ella («Nuestra Señora»). Esta humanización del cristianismo por el culto a la Madre conduce también a interesarse por la humanidad del hombre-padre: la celebración de la «vida de familia» realizará la figura de José a partir del siglo XV.

nácar se despierta: mercurio ágil. Estremecimiento de las pestañas, imperceptible fruncimiento de las cejas, la piel temblorosa, reflejos inquietos buscando, sabiendo y volviendo de su saber a mi no saber: fugaz ironía de la dulzura infantil que despierta a los sentidos, los sobrepasa, los rebasa, me hace planear en música, en danza. Refinamiento imposible, violación sutil de los genes heredados: antes de que lo aprendido venga a bombardearlo, endurecerlo, madurarlo. Dura, dulzura traviesa de la primera enfermedad vencida, sabiduría inocente de la primera prueba superada, reproche aún lleno de esperanza por los sufrimientos en los que te he metido al llamarte, descartar, crearte... Dulzura, sabiduría, reproche: tu cara ya es humana, la enfermedad te ha hecho unirse a nuestra especie, hablas sin palabras pero tu garganta ya no balbucea: escucha conmigo el silencio de tu sentido nacido que lleva mis lágrimas hacia la sonrisa.

\*

Partido el amante, viene el olvido, pero el placer de los sexos permanece y nada falta. Ninguna representación, sensación, recuerdo. Ascuas del vicio. Más tarde, vuelve el olvido, pero esta vez como caída —del plomo— gris, sosa, opaca. Olvido: espuma cegadora, asfixiante pero a la chita callando. Como la niebla que se come el parque, engulle las ra-

## QUÉ CUERPO

Del cuerpo virginal, sólo tendremos derecho a la oreja, a las lágrimas y a los pechos. El hecho de que el órgano sexual femenino se haya transformado en esa inocente concha receptáculo del sonido puede eventualmente contribuir a erotizar la escucha, la voz, incluso el entendimiento. Pero, por el mismo movimiento, la sexualidad se ve rebajada al rango de lo sobreentendido. La experiencia sexual femenina se ancla así en la universalidad del sonido, ya que el espíritu es dado *por igual* a todos los hombres y a todas las mujeres. Una mujer sólo podrá elegir entre vivir-se *hiperabstracta* («inmediatamente universal», decía Hegel) para merecer así la gracia divina y la homologación con el orden simbólico o simplemente *diferente*, otra, caída («inmediatamente particular», decía Hegel). Pero no podrá acceder a su complejidad de ser compartida, heterogénea, pliegue-catástrofe-del-«ser» («nunca singular», decía Hegel).

Bajo su amplia túnica azul, el cuerpo materno virginal no dejará ver más que el pecho, mientras que el rostro, suavizando poco a poco la rigidez de los iconos bizantinos, se cubrirá de lágrimas. Leche y llanto serán los signos por excelencia de la *Mater dolorosa* que invadirá Occidente a partir del siglo XI para alcanzar su apogeo en el XIV. Pero no dejará de habitar las visiones marianas de aquellos o aquellas

mas, borra el suelo verde, embota y nubla mis ojos.

Ausencia, ascuas, olvido. Escansión de nuestros amores.

Queda, en el lugar del corazón, un hambre. Espasmo que se extiende, recorre los vasos, hasta la punta de los pechos, hasta la punta de los dedos. Palpita, atraviesa el vacío, lo borra, y se instala poco a poco. Mi corazón: una inmensa herida palpitante. Una sed.

Angustiada, culpable. ¿El *Vatercomplex* de Freud en la Acrópolis? La imposibilidad de estar sin legitimación reiterada (sin libros, hombre, familia). Imposibilidad —posibilidad deprimente— de la «transgresión».

Ya sea rechazo en el que Yo paso al Otro lo que deseo de los otros.

Ya sea ese soplo del vacío, herida abierta en mi corazón que me hace estar en el purgatorio.

Deseo la Ley. Y puesto que no está hecha para mí sola, me arriesgo a desear fuera de la ley. Entonces el narcisismo así despertado, que quiere ser sexo, vaga sin aliento. En el transporte de los sentidos estoy desamparada. Nada tranquiliza, pues sólo la ley fija. ¿Quién llama a este sufrimiento gozo? Es el placer de los condenados.

guaje. Añade a la Trinidad cristiana y al Verbo que le da coherencia esa heterogeneidad que recuperan.

La puesta en orden de la libido materna alcanza su apoteosis en torno al tema de la muerte. La *Mater dolorosa* no conoce más cuerpo mas-

(a menudo niños, niñas) a los que desgarrar la angustia de una frustración materna. El hecho de que la oralidad —umbral de la regresión infantil— se manifieste a través del pecho, mientras que el espasmo del eclipse del erotismo se desahoga a través de las lágrimas no puede ocultar que leche y lágrimas tienen algo en común: ser metáforas del no lenguaje, de una «semiótica» que la comunicación lingüística no oculta. La Madre y sus atributos, que evocan la humanidad dolorosa, se convierten así en los representantes de un «retorno de lo reprimido» en el monoteísmo. Restablecen lo no verbal y se presentan como el receptáculo de una modalidad significante más próxima a los llamados procesos primarios. Sin ellos, la complejidad del Espíritu Santo habría quedado mutilada. En cambio, al retornar por medio de la Virgen Madre, hallan su expresión en el arte —pintura y música— del que la Virgen será necesariamente a la vez patrona y objeto privilegiado.

Vemos así dibujarse la función de lo «Maternal virginal» en la economía simbólica occidental: de la alta sublimación crística a la que aspira, y que por momentos supera, a las regiones extralingüísticas de lo innombrable, la Virgen Madre ocupa el inmenso territorio que se extiende a ambos lados del paréntesis del len-

culino que el de su hijo muerto, y su única emoción (que contrasta con la dulce serenidad un poco ausente de las Madonas lactantes) es la de las lágrimas sobre un cadáver. Puesto que hay resurrección, cosa que como Madre de Dios debe saber, nada justifica esta crisis de dolor de María al pie de la cruz, a no ser el deseo de sentir en su propio cuerpo la muerte del hombre que le evita su destino femenino de ser la fuente de la vida. ¿Vendrá el amor, tan oscuro como milenario, de las planideras hacia los cadáveres de la misma aspiración de una mujer a la que nada sacia: la aspiración a sentir el dolor absolutamente masculino de un hombre que expira en cada instante de gozo por la obsesión de su muerte? Sin embargo, el dolor mariano no tiene nada de desbordamiento trágico: la alegría, e incluso un cierto triunfo, suceden a las lágrimas, como si la convicción de que la muerte no existe fuera una irracional pero inquebrantable certeza materna sobre la que tuviera que apoyarse el principio de la resurrección. La figura magistral de esta imbricación entre un deseo por el cadáver masculino y una negación de la muerte, imbricación cuya lógica paranoide no podemos ocultar, está perfectamente planteada por el famoso *Stabat Mater*. Es probable que todas las creencias en la resurrección tengan su raíz en mitologías con un fuerte predominio de la diosa

La creencia en la madre tiene su raíz en el miedo fascinado a una pobreza: la pobreza del lenguaje. Si el lenguaje es impotente para situarme y decirme para el otro, supongo —quiero creer— que hay alguien que suple esta pobreza. Alguno, alguna, *antes* de que hable, antes de que la lengua me haga ser a fuerza de fronteras, separaciones y vértigos. Al afirmar que «en un principio era el Verbo», los cristianos debían de encontrar ese postulado lo bastante difícil de creer como para acompañarlo, a todos los efectos, de su contrapartida, reverso permanente: el receptáculo maternal, aunque fuera purificado por la fantasía de la virginidad. El amor arcaico materno sería un englobamiento de mi sufrimiento

madre. El cristianismo, bien es cierto, halla su vocación en el desplazamiento de ese determinismo biomaterno por el postulado de que la inmortalidad es principalmente la del Nombre del Padre. Pero no consigue imponer su revolución simbólica sin apoyarse en la representación femenina de una biología inmortal. ¿No es María desafiando a la muerte, como nos la transmiten las numerosas variantes del *Stabat Mater*, la que, en el texto atribuido a Jacopone da Todi, nos embriaga hoy en música, desde Palestrina a Pergolesi, Haydn y Rossini?

Escuchemos el barroquismo del joven Pergolesi (1710-36) muriendo de tuberculosis cuando escribía su inmortal *Stabat Mater*. Su invención musical que, a través de Haydn, resonará en Mozart, es

que no se extingue, como a menudo ocurre en las redes lagunares de los signos. En este sentido, toda creencia, por definición angustiada, se apoya en este miedo fascinado a la impotencia del lenguaje. Todo Dios, hasta el del Verbo, reposa sobre una Diosamadre. El cristianismo es quizá también la última de las religiones que ha exhibido a plena luz esta estructura bipolar de la creencia; por un lado, la difícil aventura del Verbo: una pasión; por otro, el tranquilizador arropamiento en el espejismo preverbal de la madre: un amor. Por eso no parece haber más que una sola forma de traspasar la religión del Verbo, así como su pareja, el culto más o menos discreto de la Madre: la forma de los «artistas», los que compensan el vértigo de la pobreza del lenguaje con la sobresaturación de los sistemas de signos. En esto, todo arte es una especie de Contrarreforma, un barroquismo asumido. Porque lo cierto es que, si bien los jesuitas acabaron por conseguir que la Iglesia oficial admitiera el culto virginal, después del paso puritano de los reformados, este dogma no fue, de hecho, más que un pretexto, y su eficacia radicó en otra parte. Se convirtió no en el contrario del culto materno, sino en su derrocamiento por su derroche en esa profusión de signos que es el barroco. El cual hace inútil la creencia en la Madre, puesto que supera la pobreza

indudablemente su única inmortalidad. Pero cuando brota ese grito, tratándose de María ante la muerte de su hijo: «*Eia mater, fons amoris!*» («¡Oh, madre, fuente de amor!»), ¿es sólo un residuo de la época? El hombre supera lo impensable de la muerte postulando en su lugar —en el lugar de la muerte y del pensamiento— el amor materno. Este amor, del que el amor divino no será más que una derivación, no siempre convincente, es quizá psicológicamente un recuerdo, sin llegar a las primeras identificaciones, del cobijo primitivo que aseguraba la supervivencia del recién nacido. Este amor es de hecho, lógicamente, un desencadenamiento de la angustia en el preciso momento en que se vienen abajo la identidad entre el pensamiento y el cuerpo vivo. Una vez desarticuladas las posibilidades de comunicación, sólo queda como última defensa contra la muerte la gama sutil de las huellas sonoras, táctiles, visuales anteriores al lenguaje y elaboradas de nuevo. Nada más «normal» que el hecho de que una representación materna venga a erigirse en el lugar de esta angustia tamizada llamada amor. Nadie escapa a ello. Salvo, quizá, el santo, el místico o aquel escritor que, por la fuerza del lenguaje, no llega sin embargo a nada mejor que a desmontar la ficción de la madre-soporte del amor y a identificarse con el amor como lo que de hecho es: *un fuego de lenguas*, una salida de la representación. ¿No es acaso

simbólica en la que aquella se refugia, retirada de la historia, por una sobreabundancia de discursos.

\*

**Inconmensurable, ilocalizable cuerpo materno.**

Primero se produce esa partición anterior al embarazo, pero puesta de manifiesto e impuesta indefectiblemente por éste.

Por un lado la pelvis: centro de gravedad, tierra inmutable, sólida columna, gravedad y peso a los que se adhieren los muslos, a los que nada, a partir de ahora, predestina a la agilidad. Del otro lado el busto, los brazos, el cuello, la cabeza, la cara, las pantorrillas, los pies: vivacidad desbordante, ritmo y máscara que se consagran a compensar la inmutabilidad del árbol central. Vivimos en esta frontera, seres de encrucijada, ser de cruz. Una mujer no es ni nómada ni cuerpo masculino que sólo se encuentra carnal en la pasión erótica. Una madre es una partición permanente, una división de la propia carne. Y por tanto una división del lenguaje: desde siempre.

Está después ese otro abismo que se abre entre el cuerpo y lo que ha sido su interior: está el abismo entre la madre y el hijo. ¿Qué relación hay entre yo, o incluso más modestamente entre mi cuerpo, y ese pliegue-injerto interno que, una vez cortado el cordón umbilical, es un otro

el arte moderno, para los pocos que se dedican a él, la puesta en acción de este amor materno, velo de la muerte, en su mismo lugar y con conocimiento de causa? Una celebración sublimada del incesto...

#### UNICA EN SU SEXO

Freud coleccionaba, entre otros objetos de arte y arqueología, innumerables estatuillas de diosas madres. Sin embargo, este interés no aparece más que discretamente en la obra del fundador del psicoanálisis. Se manifiesta cuando Freud se pregunta por la creación artística y la homosexualidad con relación a Leonardo y ve en ellas la influencia de una madre arcaica vista, por tanto, desde el ángulo de sus efectos sobre el hombre, y más concretamente sobre esa extraña función que tiene a veces de cambiar los lenguajes. Por otra parte, cuando Freud analiza el advenimiento y las mutaciones del monoteísmo, subraya que el cristianismo se acerca a los mitos paganos al integrar, a través y en contra del rigor judaico, un reconocimiento preconsciente de lo femenino maternal. Sin embargo, es inútil buscar entre las pacientes analizadas por Freud madres con problemas. Cualquiera diría que la maternidad es una solución a la neurosis y que aparta *ipso facto* a la mujer de esa otra solución que podría ser el psicoanálisis. ¿O es que en este punto el psicoanálisis

inaccesible? Mi cuerpo y... él. Ninguna relación. Nada que ver. Y esto desde los primeros gestos, gritos, pasos, mucho antes de que su personalidad se haya convertido en mi oponente: el hijo, *él* o *ella*, es irremediablemente otro. Que no hay relaciones sexuales es un pobre atestado ante este relámpago que me deslumbra frente al abismo existente entre lo que fue mío y, a partir de ahora, sólo es irremediablemente ajeno. Intentar pensar en este abismo: alucinante vértigo. Ninguna identidad se tiene en pie. La identidad de una madre sólo se mantiene por el cierre bien conocido de la conciencia en la somnolencia de la costumbre, en la que la mujer se protege de la frontera que divide su cuerpo y la destierra de su hijo. Por el contrario, la lucidez la restituiría dividida en dos, extraña a su otro y terreno propicio al delirio. Pero también, y por eso mismo, en sus flecos, la maternidad nos destina a un goce insensato al que responde, por casualidad, la risa del bebé en el agua soleada del océano. ¿Qué relación hay entre él y yo? Ninguna, salvo esta risa desbordante en la que se hunde cierta identidad sonora, sutil, fluida, suavemente sostenida por las olas.

\*

transmite sus poderes a la religión? Esquemáticamente, lo único que nos dice Freud de la maternidad es que el deseo de hijo es una transformación de la envidia de pene o de la pulsión anal, lo que le permite descubrir la ecuación neurótica hijo-pene-heces. Esto nos aclara un aspecto esencial no sólo de la fantasía... masculina con respecto a la concepción, sino también de la fantasía femenina en la medida en que se amolda, en gran medida y en sus laberintos histéricos, a la masculina. Y no obstante, sobre la complejidad y las asechanzas de la experiencia materna, Freud propone sólo un *nada* masivo, subrayado, para los que quieran analizarlo, por las palabras de la madre de Freud demostrándole en la cocina que su cuerpo, el de Freud, no tiene nada de inmortal y que se pulverizará como la pasta; o por la foto amarga de la señora Marthe Freud, la esposa, toda una historia muda... Quedaba pues, para los sucesores, un continente totalmente negro por explorar, en donde el primero que se adentro fue Jung, dejándose allí todas las plumas de su esoterismo, pero no sin haber llamado la atención sobre algunos puntos clave de lo imaginario relativos a la maternidad, que se resisten aún a la racionalidad analítica<sup>2</sup>.

Indudablemente se puede in-

<sup>2</sup> Jung señaló las relaciones «hierogámicas» entre María y Cristo, así como la extraña sobreprotección de la Virgen con respecto al pecado original, que la sitúa al margen de la humanidad; insistió mucho, finalmente, en el reconocimiento por el Vaticano de la Asunción como dogma, viendo en este hecho uno de los considerables méritos del catolicismo frente

De esta época de mi infancia, perfumada, caliente y suave al tacto, no conservo más que un recuerdo de espacio. Ningún tiempo. Olor a miel, redondez de formas, seda y terciopelo bajo mis dedos, en las mejillas. Mamá. Apenas visión: una sombra que se oscurece, me absorbe o se eclipsa en relámpagos. Apenas voz en su plácida presencia. Salvo, quizá y más adelante, el eco de las peleas: su exasperación, su hartazgo, su odio. Nunca directo, siempre contenido, como si, aunque merecido por el hijo recalcitrante, el odio materno no pudiera ser recibido por la hija, como si no le estuviera destinado. Un odio sin destinatario o, mejor dicho, un odio cuyo destinatario no fuera ningún «yo» y que, confuso por esa falta de recepción, se atenúa en ironía o se hundiera en remordimientos antes de llegar. En otras, esta aversión materna puede dispararse en un espasmo sostenido como un orgasmo que tarda. Indudablemente las mujeres reproducen entre ellas la extraña gama del olvidado cuerpo a cuerpo con su madre. Complicidad en lo no dicho, connivencia de lo indecible, del guiño, de un tono de voz, del gesto, de un matiz, de un olor: estamos ahí dentro, escapadas de nuestros carnes

tentar abordar este lugar oscuro que es la maternidad para una mujer escuchando más atentamente lo que dicen hoy las madres, a través de sus dificultades económicas y, más allá de la culpabilidad que les ha legado un feminismo demasiado existencialista, en sus malestares, insomnios, alegrías, rabias, deseos, dolores y dichas... Se puede, paralelamente, intentar ver más claro en esta prodigiosa construcción de lo Maternal que Occidente se ha dado a través de la Virgen y de la que acabamos de exponer algunos episodios de una historia que nunca termina.

¿Qué es lo que, en esta figura maternal que, única en su sexo, rechaza ambos sexos<sup>3</sup>, ha podido atraer tanto los deseos de identificación de las mujeres como las intervenciones precisas de los que se encargan de vigilar el orden simbólico y social?

Adelantamos, a título de hipótesis, que lo maternal virginal es una forma (y no de las menos eficaces) de hacer frente a la paranoia femenina.

—La Virgen asume su denegación femenina del otro sexo (del hombre), pero lo subyuga oponiendo al otro una tercera persona: Virgen, yo no concibo de *ti*, sino de *El*. Esto da una concepción imaculada (sin hombre ni sexo,

al protestantismo (C. G. Jung, *Réponse à Job*, traducción francesa de Buchet-Chastel, 1964 [*Respuesta a Job*, México, FCE, 1964]).

<sup>3</sup> Como dice Celio Sedulio, citado por Marina Warner, ob cit.: «Ella... no tiene par / ni en la primera ni en ninguna de las demás mujeres / que debían venir, sino que, única en su sexo, / gustó a Dios.»

de identidad y de nuestros nombres, en un océano de precisión, una informática de lo innombrable. No hay comunicación entre individuos, sino correspondencia de átomos, de moléculas, de briznas de palabras, de gotas de frases. La comunidad de mujeres es una comunidad de delfines. Y a la inversa, cuando la otra mujer se presenta como tal, es decir como singular oponiéndose forzosamente, me sobrecojo hasta tal punto que ya no caigo en ello. Existen, pues, dos vías, para este rechazo que sella el reconocimiento de la otra mujer como tal. O bien, no queriéndola conocer, la ignoro y, como «única en mi sexo», le vuelvo amistosamente la espalda: odio que, al no tener un destinatario suficientemente digno de su fuerza, se torna en indiferencia complaciente. O bien, indignada por la obstinación de ella, de la otra, en creerse singular, me rebelo contra su pretensión a la destinación y sólo encuentro alivio en el eterno retorno de los golpes de fuerza, de los golpes de odio, ciegos y sordos pero obstinados. No la veo a ella, sino que miro, por encima de ella, la pretensión a la singularidad, esta inadmisibles ambición de ser algo distinto de una hija o de un repliegue del plasma que nos constituye, de una resonancia del cosmos que nos unifica. Ambición inconcebible esta aspiración a la singularidad, no natural y en este sentido inhumana, que la pa-

por tanto) pero concepción de un Dios en cuya existencia una mujer está para algo con la condición de reconocerse sometida.

—La Virgen asume el deseo paranoico de poder haciendo de una mujer una Reina de los cielos y una Madre de las instituciones terrenales (Iglesia). Pero consigue yugular esta megalomanía arrodillándola ante el niño-dios.

—La Virgen anula el deseo de homicidio o de devoración por una fuerte investidura oral (el pecho), por la valorización del dolor (el llanto) y por la incitación a reemplazar el cuerpo sexuado por el oído del entendimiento.

—La Virgen asume la fantasía paranoica de estar excluida del tiempo y de la muerte por la muy halagüeña representación de la Dormición o de la Asunción.

—La Virgen se adhiere a la exclusión de la otra mujer (que es sin duda fundamentalmente una exclusión de la madre de la mujer) proponiendo la imagen de Una mujer como Unica: única entre las mujeres, única entre las madres, única entre los humanos por ser sin pecado. Pero este reconocimiento de la aspiración a la unicidad es inmediatamente anulado por el postulado de que la unicidad sólo se alcanza a través de un masoquismo exacerbado: una mujer concreta digna del ideal femenino que la Virgen encarna como polo inaccesible no podría ser más que monja, mártir o, si está casada, llevando una existencia que la extraiga de

sión por la Unicidad («No hay más que Una mujer») no puede sino rechazar, tachándola de «masculina»... En este extraño balancín femenino que «me» hace ir de la comunidad inombrable de las mujeres a la guerra de las singularidades individuales, resulta inquietante decir «yo». Las lenguas de las grandes civilizaciones antiguamente matrilineales deben evitar, evitan los pronombres personales: dejan al contexto el trabajo de distinguir a los protagonistas y se refugian en los tonos para encontrar una correspondencia submarina, transversal, de los cuerpos. Una música cuya cortesía llamada oriental se desgarrar, de improviso, con violencias, asesinatos y baños de sangre. ¿No se tratará de un discurso de mujeres? ¿No ha querido el cristianismo, entre otras cosas, inmovilizar este balancín, detenerlo, arrancar a las mujeres de su ritmo e instalarlas definitivamente en el espíritu? Demasiado definitivamente...

narlo sin que quede algo, pues el significante es siempre sentido, comunicación o estructura, mientras que una mujer-madre sería más bien un pliegue extraño que transforma la cultura en naturaleza, lo que habla en biología. Para referirse a cada cuerpo de mujer, esta heterogenidad insubsumible por el significante estalla violentamente con el embarazo (umbral de la cultura y de la naturaleza) y con la llegada del hijo (que saca a la mujer de su unicidad y le da una oportunidad —aunque no una certeza— de acceso al otro, a la ética). Estas particularidades del cuerpo materno hacen de una mujer un ser de pliegue, una catástrofe del ser que no podría subsumir la dialéctica de la trinidad y sus suplementos.

No es menor el silencio que pesa sobre el sufrimiento, corporal y psi-

esta condición «terrenal» y la consagra a la más alta sublimación ajena a su cuerpo: el gozo prometido.

Sabio equilibrio de concesiones y coacciones a la paranoia femenina, la representación de la maternidad virgen parece coronar los esfuerzos de una sociedad por conciliar las supervivencias sociales de la matrilinealidad y las necesidades inconscientes del narcisismo primario, de una parte, con los imperativos de una nueva sociedad basada en el cambio y pronto en la producción acelerada, de otra, que exigen la aportación del superyo y se apoyan en la instancia paterna simbólica.

Cuando hoy esta hábil construcción en equilibrio parece tambalearse, se plantea la cuestión: ¿a qué aspectos del psiquismo femenino no da respuesta esta representación de lo maternal o bien sólo da una respuesta que las mujeres del siglo XX consideran demasiado coercitiva?

Lo no dicho pesa indudablemente sobre el cuerpo materno: ningún significante puede elimi-

quico, del parto y sobre todo de esta abnegación que consiste en hacerse anónima para transmitir la norma social que personalmente se puede desaprobear, pero en la que *se debe* incluir al niño para educarlo en la sucesión de las generaciones. Sufrimiento revestido de júbilo —ambivalencia del masoquismo— por el que una mujer, más bien reacia a la perversión, se permite de hecho un comportamiento perverso codificado, fundamental, garantía última de la sociedad, sin el que esta sociedad no se reproduciría ni conservaría su constancia de hogares normalizados. La perversión femenina no está en la fragmentación o en la multiplicación donjuanesca de los objetos del deseo; es inmediatamente legalizada, cuando no paranoizada por la intervención del masoquismo: todos los «desórdenes» sexuales serán admitidos y considerados, pues, insignificantes, siempre que un hijo suture las heridas. La «perversión» [*pèrversion*] femenina se acurruca en el deseo de la ley como deseo de reproducción y continuidad, promueve el masoquismo femenino al rango de estabilizador de la estructura (frente a sus desviaciones) y, por la seguridad que procura a la madre de entrar así en el orden que sobrepasa la voluntad de los humanos, le da su prima de placer. Los poderes totalitarios de todos los tiempos utilizan esta perversión codificada, este cuerpo a cuerpo del masoquismo materno con la ley, para ganarse a las mujeres y, por supuesto, lo consiguen sin dificultad. Sin embargo, no basta con «denunciar» el papel reaccionario de las madres al servicio del «poder masculino dominante». Haría falta saber en qué medida este papel responde a las latencias biosimbólicas de la maternidad y, a partir de ahí, intentar comprender cómo, incluidas o no en el mito de la Virgen, su desencadenamiento expone a las mujeres a las más terribles manipulaciones, cuando no al deslumbramiento o al rechazo puro y simple por parte de la militancia progresista, que se niega a ir a examinar la cuestión de cerca.

Está también, entre los olvidos del mito virginal, la guerra de la hija con su madre, resuelta magistralmente, pero demasiado rápidamente, por la promoción de María como universal y particular, pero nunca singular: como «única en su sexo». La relación con la otra mujer está planteando a nuestra cultura, masivamente desde hace un siglo, la necesidad de reformular sus representaciones del amor y del odio, heredadas de *El banquete* de Platón, de los trovadores o de Nuestra Señora. También en este plano la maternidad abre un horizonte: una mujer rara vez traspasa (aunque no necesariamente) su pasión (amor y odio) por otra sin haber ocupado el lugar de su propia madre, sin haberse convertido ella misma en madre y, sobre todo, sin el largo aprendizaje de la diferenciación de los iguales que le impone el cara a cara con su hija.

Finalmente, la exclusión del otro sexo (del masculino) no parece ya

poderse hacer bajo los auspicios de la tercera persona hipostasiada por intermedio del hijo: «Ni yo ni tú, sino él, el hijo, el tercero, la no persona, Dios, que es lo que soy en última instancia...» Puesto que hay exclusión, exige en adelante, para que el ser femenino que se debate en ella pueda mantenerse, no la deificación del tercero sino la contrainversión en valores fuertes, en fuertes *equivalentes del poder*. La psicosis femenina hoy en día es sostenida y absorbida por la pasión por la política, la ciencia, el arte... La variante que acompaña a la maternidad podría, quizá más fácilmente que las otras, ser analizada en lo que comporta de

**El amor a Dios y por Dios habita un hiato: el espacio roto que explicita, por una parte, el pecado, y por otra, el más allá. Discontinuidad, carencia y arbitrariedad: topografía del signo, de la relación simbólica que sitúa toda alteridad como imposible. El amor aquí es sólo imposible.**

Para una madre, por el contrario, extrañamente, esta arbitrariedad que es el otro (el hijo) cae de su peso. Para ella, lo imposible es así: se reabsorbe en lo im- placable. El otro es inevitable, parece decir; haced de él un Dios si queréis, no dejará por ello de ser natural, pues ese otro, a pesar de todo, ha salido de un yo que, por otra parte, no soy yo sino un flujo de germinaciones interminables, un cosmos eterno. El otro cae hasta tal punto de su peso y de mi peso que al final no existe para sí. Ese «a pesar de todo» de la quietud materna más obstinada que la duda filosófica, socava por su incredulidad fundamental la omnipotencia de lo simbólico. Soslaya la denegación perversa («lo sé pero a pesar de todo») y constituye el fundamen-

rechazo del otro sexo. ¿Para qué? Seguramente no para permitir un cierto entendimiento de los «compañeros sexuales» en la armonía preestablecida de la androginia primordial. Pero sí para conducir al reconocimiento de los irreductibles, de los inconciliables intereses de los dos sexos en la afirmación de sus diferencias, en la búsqueda para cada uno de ellos —y para las mujeres después de todo— de una realización apropiada.

He aquí pues, algunas de las cuestiones en torno a esta maternidad que sigue hoy, después de la Virgen, sin discurso. Plantean en suma la necesidad de una ética para este «segundo» sexo del que se afirma que está renaciendo.

Nada dice, sin embargo, que sea posible una ética femenina, y Spinoza excluía de ella a las mujeres (junto con los niños y los locos). Ahora bien, si una ética de la modernidad no se confunde ya con la moral; si una ética consiste no en evitar la embarazosa e ineludible problemática de la ley, sino en darle cuerpo, lenguaje y goce, entonces su reformulación exige la participación de las mujeres. De las mujeres portadoras del de-

to del vínculo social en lo que tiene de general, en el sentido de «parecido a los otros y, en definitiva, a la especie». Esta actitud asusta si se piensa que puede aplastar todo lo que el otro —el hijo— tiene de específicamente irreductible: en esta modalidad del amor materno tiene su raíz, por otra parte, la capa de plomo en la que se puede convertir, asfixiando toda individualidad diferente. Pero también aquí es donde encuentra refugio el ser hablante cuando se rompe su capacidad simbólico y aparece esa cresta en la que su palabra deja transparentar su biología: pienso en el momento de la enfermedad, de la pasión sexual-intelectual-física, de la muerte...

seo de reproducción (de estabilidad). De las mujeres disponibles para que nuestra especie parlante, que se sabe mortal, pueda soportar la muerte. De las madres. Pues la ética herética [*éthique hérétique*] disociada de la moral, la herética [*hérétique*], es quizá lo que, en la vida, hace que los lazos, el pensamiento y por tanto el pensamiento de la muerte, sean soportables: la herética [*hérétique*] es a-muerte [*a-mort*], amor... *Eia mater, fons amoris*... Escuchemos una vez más el *Stabat Mater* y la música, toda la música... engulle a las diosas y suprime su necesidad.

(1976)







## MALES DE AMOR: EL CAMPO DE LA METAFORA

### A TRAVÉS DEL ESPEJO

Puede parecer paradójico buscar el discurso de la relación amorosa en estéticas límites. Extraño que en lugar de poner de manifiesto el lenguaje directo de una idealización simple del objeto amado, se analicen estados dolorosos o extáticos en los que el objeto se esconde. Esta elección no sólo está dictada por el hecho de que la puesta en escena de la captura amorosa en un relato ha sido más explorada. Viene impuesta esencialmente por dos observaciones.

La primera, psicoanalítica, consiste en sostener<sup>1</sup> que la experiencia amorosa reposa sobre el *narcisismo* y su aura de vacío, de *apariencia* y de imposible, que subyacen a toda *idealización* igual y esencialmente inherente al amor. Más aún, cuando el consenso social favorece *poco o nada tal* posibilidad idealizadora, como se puede observar en la época actual (fenómeno del que la crisis religiosa y moral no es más que un aspecto), esta desrealización subyacente al idealismo amoroso aparece con toda su fuerza.

En segundo lugar, la transposición al lenguaje de esta idealización lo más cercana posible a la *represión* originaria que es la experiencia amorosa supone que la escritura y el escritor invisten en primer lugar el lenguaje precisamente como objeto favorito: lugar de exceso y de absurdo, de éxtasis y de muerte. Una nominación del amor, que pone el acento más sobre la *enunciación* que sobre el enunciado («Es necesario que diga lo más aproximadamente posible lo que vivo con el otro»), moviliza necesariamente, no la *exhibición* narcisista, sino lo que se nos aparece como una *economía* narcisista. Esta palabra amorosa que veremos en estado de incertidumbre y de condensación metafórica, desvela la permanencia de esta economía narcisista incluso en la experiencia amorosa «anodina» que no osa decirse más que superficialmente, que no se arriesga a buscar su lógica a este lado del espejo en que se fascinan los enamorados. Al decir la verdad dolorosa pero también constitutiva del amor, esa escritura nos atrae. Nos convertimos en sus lectores en los intervalos de nuestros pro-

<sup>1</sup> Cf. caps. I y III, 1.

píos amores, cuando somos capaces de soportar una visión menos superficial, más fundamental de ellos: la que no podemos intercambiar con nuestra pareja, pero de la que son testigos nuestros sueños, nuestras angustias y nuestros gozos.

## DEL REFERENTE Y DEL SUJETO DE LA METÁFORA

Llamemos metáfora, en el sentido general de un *transporte de sentido*, a esta economía que afecta al lenguaje cuando el sujeto y el objeto de la enunciación confunden sus fronteras. Se puede presentir ya que una de las intenciones de este estudio es basar una teoría de la metáfora en ciertas condiciones específicas del sujeto de la enunciación. Ni recusación filosófica de la metáfora, ni extensión (inversamente simétrica) de su impacto sobre todo acto de lenguaje, nuestra lectura de la metaforicidad supone una distancia teórica que no es tampoco la de la filosofía especulativa. Se funda en la distancia ambigua, amorosa, propia de la transferencia analítica, apoyándose en los análisis modernos (semánticos, sintácticos, discursivos) del acto metafórico<sup>2</sup>. Buscaremos, no obstante, la inteligibilidad de esta metaforicidad ampliada en la economía amorosa del sujeto de la enunciación que manifiesta en metáforas el acto complejo de la identificación (narcisismo e idealización).

«Lo metafórico sólo existe en el interior de las fronteras de la metafísica», postula Heidegger<sup>3</sup>. Esta afirmación es indiscutible para el campo de la propia metafísica, y conviene a la metaforicidad propia del discurso filosófico que ha podido perpetuarse gracias precisamente al destierro de la metáfora<sup>4</sup>. Volvamos sin embargo, en este debate, sobre algunos puntos que son esenciales para nuestro propósito.

Es bien conocida la obsesión del discurso filosófico, desde Platón (cf. el *Gorgias*, pero también el *Fedro*), por establecer la línea de demarcación entre filosofía y retórica que es su verdadera condición de existencia.

<sup>2</sup> J. A. Richards, *The philosophy of rhetoric*, 1936; M. Black, *Models and metaphors*, 1962; R. Jakobson, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», en *Essais de linguistique*, París, Minuit, 1, 1965 [*Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984]; «La métaphore», en *Langages*, 54, Larousse, 1979.

<sup>3</sup> *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, Neske, 1957, pp. 77-90, traducción francesa, *Le principe de raison*, París, Gallimard, 1962, pp. 112-128.

<sup>4</sup> La discusión que Paul Ricoeur consagra a este problema, así como a la desconstrucción metafísico-metafórica resultante en la obra de J. Derrida, es luminosa. Cf. *La métaphore vive*, París, Du Seuil, 1975, pp. 356 ss. [*La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980].

## EIDOS, HOMOÍOSIS, ANALOGÍA

La problemática de la semejanza, de lo que «hace imagen», preocupa, como se sabe, a todo el pensamiento platónico. Se ha demostrado en numerosas ocasiones, desde Heidegger, cómo la luz, lo «visible» y la «imagen» se disimulan en la «idea» y fundan el propio pensamiento a título de metáfora lexicalizada, *eidos*. Separemos sin embargo, de esta imaginaria constitutiva de la *idea*, la parte de la semejanza que sostiene la metáfora. «*It is the east, and Juliet is the sun*», dice Romeo a Julieta, pues Julieta y el sol son para él igual de resplandecientes, se asemejan por su resplandor. *Homoíoma*, atos: Platón emplea este término cuando diserta sobre el amor en el *Fedro*, y dice que el alma enamorada percibe una *homoíoma*, una imitación de las cosas celestes en las de aquí abajo, que se asemejan a ellas y por eso la hacen enamorarse, es decir, la ponen fuera de sí. Se está enamorado de lo que se asemeja a un ideal fuera de la vista pero presente en el recuerdo: todo el movimiento del transporte metafórico está ya en esta relación de *homoíosis* que tiene la ventaja de poner, desde los albores del pensamiento griego, el amor en connivencia con la puesta en imagen, la semejanza, la homologación. La ontología griega va a enterrar este movimiento, y lo volveremos a encontrar, con la misma terminología platónica, en los Evangelios, que hablan de *homoíoma* para referirse a las relaciones entre los nombres divinos, así como a las relaciones entre Dios y las criaturas (Pablo, Rom., 6, 5). Sin embargo, dejando a un lado la metaforicidad amorosa de los Evangelios<sup>5</sup>, la teología medieval se interesará por la noción aristotélica de *analogía*, sumida como estuvo en un esfuerzo por hacer concebible la estupefacción inherente a la *homoíosis* amorosa y a la metáfora. El lugar de Aristóteles es, pues, capital en esta «ontologización de la metáfora» que es la creación de la categoría filosófica de *analogía*. Desgarrado entre ontología y teología, el pensamiento de Aristóteles no cesa de intentar su conciliación que, al ser imposible, arruina en definitiva su objetivo ontológico<sup>6</sup>. Uno de los indicios de este conflicto es el esfuerzo por construir una lengua filosófica unívoca, independiente de toda poesía y sin embargo atenta a ciertos efectos significantes de ésta.

Habiendo pues alejado el equívoco metafórico fuera del campo de la filosofía, Aristóteles no cesa de intentar conquistar, en ese mismo campo, «una parcela de equivocidad»<sup>7</sup>. Lo consigue, por una parte, debili-

<sup>5</sup> Cf. cap. IV, 1, pp. 125-26.

<sup>6</sup> Como lo ha mostrado J. Vuillemin, *De la logique à la théologie; Cinq études sur Aristote*, París, Flammarion, 1967.

<sup>7</sup> P. Ricoeur, ob. cit., p. 344.

tando progresivamente la precisión de la función predicativa (la cópula predicativa puede entenderse como un *ser dicho de* - «Sócrates es [dicho] un hombre», y como un *ser en* - «Sócrates es músico», donde «músico» es un accidente de la sustancia). Pero por otra parte y sobre todo, Aristóteles habla de *analogía* (en un sentido diferente al que da a este término cuando lo considera como un caso de la metáfora) para tratar la aporía de las «acepciones múltiples del ser». Existe un ser, pero lo podemos decir de diferentes maneras. ¿Cómo conciliar estos dos postulados a no ser por *analogía*? En efecto, habiendo heredado de fuera de su propia filosofía una teología platónica del ser-Uno, Aristóteles se ve obligado a conciliar su discurso categórico sobre el mundo físico en la diversidad de sus acepciones categóricas con ese *pròs hén, ad unum*. La *ousía* divina subyace constantemente a la unidad categórica del ser. Esto será precisamente lo que diga la *Metafísica* al introducir el término de analogía: «Las causas de todas las cosas son las mismas analógicamente», y también: «Las causas de las sustancias pueden ser consideradas como las causas de todas las cosas»<sup>8</sup>. Lo pensable, lo ontológico, se apoya en una teología impensable pero que, aunque impensable, y quizá por ello, proporciona la estructura de la búsqueda. La *analogía* así introducida será primero de *proporción*, matemática, antes de enunciarse como una analogía de *atribución*<sup>9</sup>. Rompiendo con la *poética*, Aristóteles recupera una cierta metafóricidad a título de otro discurso, no ya metafórico, sino trascendental: la analogía es el testigo de ese *pròs hén, ad unum*, en su búsqueda. Y habrá que esperar todo el desarrollo poskantiano de la lógica positivista para llegar con Carnap y Russell a definir la predicación como la pertenencia de un elemento a una clase, y sacar así el problema de la *atribución* de la órbita de la *analogía*. Lo que se pierde, no obstante, por el camino son los otros sentidos de la cópula predicativa, y especialmente su función de designar el ser en acto, suscitando por ello un interrogante sobre el mismo acto de la enunciación. La recuperación filosófica de la analogía en Aristóteles tenía la ventaja de abrir la cuestión del ser como acto y al mismo tiempo plantear, aunque sólo fuera implícitamente, el problema del *acto de la nominación*. Algunas formulaciones aristotélicas lo dicen además con bastante claridad: la metáfora «representa [las cosas] en acción» (*Ret.*, III, 11, 1411b, 24-25); «es posible imitar las cosas narrándolas... o bien presentando a todos los imitados como operantes y actualmente (*energoúntas*)» (*Poet.*, 1448a, 24); «la imitación de la acción es la fábula» (*Poet.*, 1450a).

<sup>8</sup> *Métaphysique*, libro XII, 6, 1071a, pp. 33-35 [*Metafísica de Aristóteles*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1970].

<sup>9</sup> Cf. J. Vuillemin, *De la logique a la théologie*, París, Flammarion, 1967, p. 22.

No olvidemos esta ventaja, no la escondamos en el simple movimiento lógico de la predicación o de la predicación como movimiento. Pues esta dinámica nos aclarará la significación de la otra metáfora, la verdadera, la poética. Subrayemos aquí simplemente que la analogía, aunque sea filosófica, se impone al pensamiento para construir una búsqueda (no una ciencia) onto-teológica (el término es de Heidegger) tributaria del ser *Uno* y del *acto*.

Por otra parte, la teología medieval, al separarse a su vez de la metaforicidad poética del discurso bíblico, postulará, con Santo Tomás una *analogía entis*. Hará primeramente una distinción entre una *analogía de la proportio* (que supone una distancia determinada y una relación estricta, *determinata habitudo*, entre los términos) y una *analogía de la proportionalitas*, que es una simple semejanza de relaciones (por ejemplo 6 es a 3 lo que 4 es a 2). Pero para referirse a la relación entre Dios infinito y las criaturas finitas sin recurrir a un principio exterior, Santo Tomás plantea la propia *causalidad* como *analogía*. Lo que era una relación de significación (de las criaturas por analogía a Dios) se convierte en una *eficiencia*: sólo se puede nombrar a Dios según las criaturas por la relación que la criatura tiene con Dios, su principio y su causa, en quien preexisten excelentemente todas las perfecciones de lo existente <sup>10</sup>. Esta analogía elevada al rango de causa aleja de hecho la metáfora propiamente poética; pero, como destaca Ricoeur <sup>11</sup>, también la integra subrepticamente cuando, al examinar dos sentidos análogos (por ejemplo decir «sabio» para referirse a un hombre y a Dios), Santo Tomás constata que la *nominis significatio* (propia del «hombre sabio» y atribuida por analogía a Dios) es sobrepasada por un excedente de sentido imposible de circunscribir en la *res significata* (Dios)... Este excedente de sentido (la *res significata* es más rica que la *nominis significatio*) que resulta aquí del *nuevo movimiento predicativo* es, hablando con propiedad, el efecto metafórico específico de la poesía que el logicismo de Santo Tomás quería circunscribir por la *analogía entis*.

Una última observación sobre la historia filosófica de la metáfora seguida por Ricoeur nos acercará a nuestro propósito. Es verdad que una cierta concepción de la metáfora, surgida a su vez de una interpretación metafísica reductora y que ya no es compartida por nadie, se presta a confinar esta figura al campo de la metafísica. Se trata de la interpretación que ve en ella un simple deslizamiento entre *propio* y *figurado*, *originario* y *secundario*, *animado* e *inanimado*, etc.: distinciones que, aunque metafísicas de hecho, no se sostienen más que en una teoría ingenua de

<sup>10</sup> *Suma teológica*, Ia, cuestión 13, art. 5.

<sup>11</sup> Ob. cit., p. 356.

la metáfora dominada por la *palabra* e insensible a su despliegue sintáctico y discursivo. Los trabajos de I. A. Richards, Max Black y, a otro nivel, E. Benveniste, R. Jakobson y los semánticos modernos, que sitúan la metáfora en la *frase* y el *discurso*, desarrollan una cierta potencialidad propia de la interpretación aristotélica de la metáfora. El *kýrion* (nombre «común») o el *ídion* (traducido como «propio») designan simplemente el *término de partida* del movimiento metafórico, y no parecen haber tenido para el filósofo griego el sentido de un «propio» originario, primitivo (*étymon*). La teoría actual de la metáfora pone de manifiesto la interferencia de dos *campos semánticos no jerarquizados* y de dos dominios de referencias no jerarquizados tampoco, dando prioridad en su análisis tanto al contexto de la frase o discurso del movimiento metafórico como a la enunciación en cuanto acto referencial e intersubjetivo.

#### «SER COMO» O «DES-SER»

La metaforicidad se nos aparece, por tanto, como la enunciación no sólo de un ser Uno en acto, sino más bien, e incluso por el contrario, como el anuncio de una incertidumbre de la referencia. *Ser como* no sólo es *ser* y *no ser*, sino también una aspiración al *des-ser* para afirmar como único «ser» posible no una ontología, es decir una exterioridad al discurso, sino la obligación del propio discurso. El «como» de la transferencia metafórica asume y trastorna a la vez esta obligación y, en la medida en que probabiliza la identidad de los signos, cuestiona la propia probabilidad de la referencia. ¿Ser? *Des-ser*.

En su bello estudio, P. Ricoeur habla de una «vehemencia ontológica»<sup>12</sup> propia de la intención semántica de esta metáfora en acto, que lleva en sí el presentimiento de lo desconocido que el concepto vendrá a tomar. Y aquí es donde disentimos de él. Su interpretación ontologiza definitivamente la metáfora a la que sin embargo él tanto ha rehabilitado en su alcance onto-teológico posible pero no absoluto. Al decir que la metáfora anuncia una nueva referencia que hay que nombrar, Ricoeur encierra la dinámica metafórica en una filosofía especulativa cuyo proyecto declara explícitamente, una filosofía sometida al Ser Uno, comparable a la operación que hemos descubierto con él en Aristóteles y Santo Tomás.

¿Existe sin embargo otra forma de concebir la metaforicidad sin simplificarla para reducirla a una metafísica también simplificada, y sin circunscribir sus impactos en cuanto «presentimiento de concepto» en el

<sup>12</sup> Ob. cit., p. 379.

marco de la filosofía especulativa? Nos parece que sí. No vamos a entender la dinámica metáforica como fundada por la denominación de una referencia forzosamente reductible al ser, sino como fundada sobre la relación que el sujeto hablante mantiene con el Otro en el acto de la enunciación. Desde la posición analítica nos parece que es precisamente la enunciación el único fundamento del sentido y de la significación en el discurso.

Y no sólo estamos reclamando aquí una simple inversión de perspectiva: colocar un fundamento interior, un «estado de alma» o de discurso, en el lugar de un fundamento exterior, el referente. El *sujeto* no es un simple dentro respecto al fuera referencial. La estructura subjetiva, entendida como una articulación específica de la relación entre el sujeto hablante y el Otro, determina la posición de la realidad, su existencia o su no existencia, su zozobra o su hipóstasis. Desde esta perspectiva, la ontología se ve subordinada a la estructura significativa en la que se apoya un cierto sujeto en su transferencia al Otro<sup>13</sup>.

Hemos recordado que el soporte último de la metáfora aristotélica es un ser en acto. La metáfora poética, al igual que la categórica, no hacen sino devolver «el movimiento y la vida»; ahora bien, el «*acto es movimiento*», insiste Aristóteles. Sin embargo, frente a las dificultades que encuentra la ontología para definir la «potencia» y el «acto», aventuramos la proposición siguiente. El «ser en acto» sólo podría ser para un sujeto en *contacto* simbólico, es decir en movimiento, en *transferencia* con otro. El ser en acto se da en la experiencia subjetiva, y más aún en ese paroxismo de la identificación desestabilizadora-y-estabilizadora que es el amor para dos sujetos. No hay acto, como tampoco hay acto sexual, fuera del amor, pues es en la violencia constitutiva de su campo donde se quebranta la estructura significativa del sujeto, incluyendo instintos e ideales. Aquí, y por modificación del sujeto —la puesta en proceso del sujeto en la experiencia amorosa—, es donde se produce la modificación de su ser y del ser, su eclosión si se quiere, su despliegue. No es ya la física, sino la subjetividad hablante la que nos plantea a partir de aquí la pregunta epistemológica clave: ¿qué es un dominio, qué es una innovación? «Qué es» significa aquí: ¿como decirlos? La experiencia amorosa como dinámica de la crisis y de la renovación subjetiva y discursiva, y su correlato lingüístico, la metaforicidad, parecen estar, desde este punto de vista, en el centro de un debate esencial.

La univocidad de los signos pasa por una equivocidad y se resuelve en una connotación más o menos indeterminada cuando el sujeto de la enunciación, en transferencia (en amor) respecto al otro, traslada la mis-

<sup>13</sup> Cf. *supra* sobre la identificación, pp. 20-38.

ma operación de identificación, de transferencia, a las unidades del lenguaje: a los signos. El indiscutible efecto referencial de esta operación, que reside en la ambigüedad de la referencia, no debería ocultarnos el fundamento subjetivo de la operación. La unidad significativa (el «signo») se abre hasta sus componentes pulsionales y sensitivos (como en una metáfora sinestésica) mientras que el propio sujeto, en el estado de transferencia amorosa, se abrasa de la sensación a la idealización.

Si se acepta esta interpretación, se comprenderá por qué la reflexión filosófica sobre la metáfora en Platón tiene su raíz en una reflexión sobre el amor y sobre la dirección que debe asegurar, con relación a él, el discurso filosófico: Platón aspira a un dominio del *amor*, al mismo tiempo que de la *metáfora*, por la onto-teología. Se comprenderá también por qué sólo el discurso teológico, preocupado por el Uno y por la relación del ser hablante con él —por la fe—, se vio obligado a hacer esta unión con la *metáfora* que fue la delimitación, a partir del campo poético y fuera de él, de la teoría de la *analogía*. Finalmente, cuando la teología se vacía de su esencia, y, con Descartes, mantiene al Otro en la posición de una *causa sive rationem*, para buscar el verdadero fundamento de la razón únicamente en la articulación del juicio y no en la analogía, la cual, aunque mantenida, pierde su función, asistimos a un doble destierro. El naciente racionalismo aleja con un mismo movimiento la *analogía*, esa cicatriz de la metaforicidad en el dominio propio de la onto-teología, y su correlato que fue un *Ego affectus est*: el sujeto amoroso. Para que llegue el *juicio* y el *Ego cogito*.

## EL PSICOANÁLISIS: POESÍA E HISTORIA

La posición psicoanalítica permite constatar una verdadera mutación del discurso occidental en el que la metáfora es lo que está en juego, mientras que el sujeto amoroso es el que corre con los gastos; determina así un lugar que no puede dejar de resultar escandaloso en la historia y en los tipos de discursos interpretativos. Aunque opera según las mismas condiciones amorosas que rigen la producción de la metaforicidad en el discurso poético, el psicoanálisis se mantiene, sin embargo, a una cierta distancia de él, ya que produce un efecto de conocimiento. ¿Quiere esto decir que produce el concepto? Si así fuera, no se diferenciaría de la filosofía especulativa y de la onto-teología. Diremos más bien que lo que hace es analizar esta vecindad con la filosofía especulativa. No diseminando cada concepto en metáfora o afirmando que todo signo es forzosamente una metáfora olvidada que habría que poner de manifiesto para

disolver su incautación conceptual idealizadora, sino manteniendo una *tipología de los discursos* (por ejemplo, «el poético» no es «el filosófico», que no es «el analítico»). Y asignándose la particularidad de ser, por una parte, un lugar de producción de metáforas (como en el estado amoroso y como en poesía) y, por otra parte, un lugar de interpretación *provisional*. Es lo *provisional* («Eso quiere decir esto, de momento») lo que introduce en la interpretación analítica la *duración* en el lugar del *absoluto*. *El psicoanálisis es el momento más interiorizado del historicismo occidental*. Lo provisional introduce también el *azar* del encuentro subjetivo en la dinámica de la transferencia. Si el choque amoroso es lo que me hace decir, y si ese decir puede tener una historia, es porque no hay absoluto exterior a nuestro amor, a nuestro discurso. Ni tu historia real ni cualquier otra posee la referencia de la significación de nuestro discurso. Enamorado, hay sentido palpitante, pasional, único, pero sólo aquí y ahora, que puede ser absurdo en otra coyuntura. Por primera vez el amor, y con él la metaforicidad, son sacados de la dominación autoritaria de una *Res externa* forzosamente divina o divinizable. El amor y la metaforicidad, así desontologizados al máximo, deshumanizados, serán en lo sucesivo un destino del lenguaje desplegado en todos sus recursos. El propio sujeto no es más que un sujeto: accidente provisional y distintamente reconducible al interior del único *infinito* donde podemos desplegar nuestros amores, que es el infinito del significante. *El amor es algo de lo que se habla, y no es más que eso*: los poetas siempre lo han sabido.

Los estilos amorosos se expondrán en lo sucesivo ante nosotros como realizaciones diversas, históricas, de la metaforicidad esencial de los estados amorosos: como variantes estilísticas de esta *cura*, otro nombre de la *vida*, que ha sufrido el sujeto occidental desde hace dos mil años a través de sus actitudes amorosas depositadas en los códigos amorosos ahora oficializados.

## HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LAS TRANSFERENCIAS DE SENTIDO

La retórica cortesana nos permitirá observar cómo la metáfora se hace a la vez invocación, canto y no dicho, secreto que pesa tanto sobre el nombre de la Dama como sobre el propio sentido del mensaje en los textos más extremados, más herméticos. El *joi*, apoteosis del gozo amoroso, no es más que la exaltación del trovador y la auto-consumación de los signos.

Una crisis mística del siglo XVII nos permitirá ver, con la obra de Jeanne Guyon, cómo en una metaforicidad amorosa subordinada a la

oposición dominante de un absoluto extradiscursivo, idealizado y severo como lo fue Dios para Jeanne Guyon, este ideal de «puro amor» suspende la efervescencia metafórica y conduce a la trivialización de las metáforas o al silencio.

La incandescencia de la metaforicidad romántica, y más aún la de Baudelaire, nos dirá cómo, en un amor limitado por un objeto caído («la carroña») y por un ideal divino («Dios es un escándalo, un escándalo rentable», *Fusées*), la metáfora se hace antitética como para confundir toda referencia, y concluye en síntesis como para abrir el verbo a la pasión del propio cuerpo, tal cual.

Mallarmé, más cercano a nosotros pero siempre tan extraño, habló más solapadamente que Nerval de la melancolía de la impotencia amorosa<sup>14</sup>. Atraído por el otro sexo, hace encaje (hasta tal punto sus signos resultan elípticos, agujereados) de un enamoramiento problemático, no obstante recommencé, para finalmente ser dejado en suspenso debido a la imposible posesión identificatoria del otro sexo. El lenguaje de este amor blanqueado y cantado como una «inanidad sonora» será más la elipsis que la metáfora: última forma de la condensación al borde de la afasia.

La fantasía amorosa en el egotista stendhaliano nos mostrará cómo, con ayuda de la ironía y del fiasco, el amor moderno se convierte en un asunto político o en una astucia diplomática. La «cristalización» es no obstante una prueba de fuerza que se apoya en una imagen ideal: la de una madre tanto muerta como dominante. La metáfora se desliza entonces en la metonimia de la búsqueda imposible, pero esta persecución amorosa se apoya en la creencia de que el ideal —una metáfora— existe. Al interpretarla, entramos en la era de la psicología.

Finalmente, un breve texto de Georges Bataille, *Mi madre*, nos mostrará cómo, cuando el erotismo deja de ser el secreto a voces de la experiencia amorosa y se muestra en su desnudez obscena y cruel, el discurso del amor ya no se enuncia como metáfora sino como narración lagunar, por una parte, y como meditación por otra. Como si fuera necesario que no se dijera todo sobre el deseo, para que el amor, y por tanto una cierta idealización del otro, persista y sea la condición de esta ampulosidad semántica que es la metáfora en el estricto sentido del término (ya sea romántica o surrealista). ¿Quiere esto decir que la pornografía nos priva de metaforicidad? Nos evita tal vez la metáfora *strictu sensu*, pero no la transferencia-de-sentido. El reconocimiento del deseo en el lenguaje abre el campo de la narración: se puede ver cómo se opera esta transformación admirable en el momento en que el *Roman de la rose* poético de un Guillaume de Lorris se transforma en el *Roman de la rose* na-

<sup>14</sup> Cf. «Nuestra religión: la aparición», pp. 116-18.

rrativo de Jean de Meung: la época no permite aún muchas audacias sexuales, pero en la segunda parte no se nos ahorra la violencia de la situación amorosa, y esto, aparte de escandalizar a todas las feministas de la época, cambia la metaforicidad de la primera parte en alegorismo didáctico en la segunda. En Bataille, como en un cristal de aumento, la confesión obscena de ese núcleo de amor que es el incesto produce un relato hecho de suspensiones y asociaciones libres: una narración tan clásica como fragmentada.

Así vista, la literatura se nos aparece como el lugar privilegiado donde el sentido se constituye y se destruye, se eclipsa cuando se podría pensar que se renueva. Este es el efecto de la metáfora. Asimismo, la experiencia literaria se revela como una experiencia esencialmente amorosa, que desestabiliza el mismo por su identificación con el otro. Rival en esto de la teología que, en el mismo terreno, ha consolidado el amor en fe, subyugando así por el absoluto el momento crítico que comporta el amor, la literatura es hoy día a la vez fuente de renovación «mística» (por cuanto crea nuevos espacios amorosos) y negación intrínseca de la teología, por cuanto la única fe que la literatura vehicula es la seguridad, aunque dolorosa, de su propia representación como autoridad suprema. Enamorados de nuestras propias producciones, a cielo vacío, no hemos salido de la religión estética. Religión de lo imaginario, del Yo, de Narciso, la religión estética tiene una vida más larga de lo que pensaba Hegel. Este había olvidado quizá, queriendo ajustarle las cuentas a la teología, que había que contar para ello con nuestros amores, de los que la teología, por su parte, había tenido la astucia de ocuparse. Desde entonces, abandonados por la fe pero aún enamorados, y por tanto imaginativos, yoicos, narcisistas, somos los fieles de la última religión, la estética. Somos todos sujetos de la metáfora.



## LOS TROVADORES: DEL «GRAN CANTO CORTESANO» AL RELATO ALEGORICO

### CUANDO HACER ES DECIR

La cortesanía de los trovadores primero, de los troveros después, de la lengua de oc para empezar, de la francesa más tarde, fue una milagrosa invención del siglo XII que impuso por primera vez en el mundo de manera tan masiva el *fin amor*, esa perfección depurada, tan gozosa como ideal, de la que aún conservamos la nostalgia posromántica. El hecho de que esté influida por la mística árabe o cántara no impide que lleve al plano laico el fervor amoroso de un *Ego affectus est* que exaltará, como se ha visto, la mística cisterciense de San Bernardo. Misterioso siglo XII, renacimiento precoz, que ha sabido hacer brillar en el alma enamorada los esplendores del más allá. Fiesta de la inmanencia de la trascendencia, el *fin amor* es sin embargo y esencialmente un arte del Sentido. Irreducible a una simple ética de corte feudal, ni a una muy objetiva valorización de la «esposa del señor» (literalmente la *domina*, la dama), este amor comporta un código. Forma parte de él el tinte a la vez sentimental y erótico de la relación que apunta hacia una «consumación» (*fin*) y sigue siendo un adulterio. Hay que destacar la atribución, al principio metafórica, del papel del *soberano* a la mujer y del papel del *vasallo* al hombre, donde la dama ejerce una «dominación» y el hombre un «servicio». Hecho de *onor* (a la vez feudo y título de gloria) y de *paratge* (igualdad, familiaridad de los cortesanos que los separa del mundo exterior), este amor comporta una *merce*, una recompensa por parte de la dama, y no es en absoluto platónico. Razón de más para que permanezca secreto: la *señhal*, el tabú del nombre de la dama es una de las condiciones de su exaltación y de la perfección. Sin embargo, estas reglas de comportamiento amoroso que deducimos de los cantos cortesanos hacen a menudo olvidar que la realización ideal de la cortesanía, o al menos la que nos llega a través de los siglos, es el encantamiento.

Antes de ser un arte de amar, o mejor aún porque lo es y al mismo tiempo que lo es, la cortesanía es una enunciación. ¿Cuál?

## UNA PALABRA CANTADA

Primeramente, como la lírica griega, este discurso de amor es un canto. El lingüista no se suele detener en este aspecto de la retórica cortesana, que es sin embargo esencial. Bien es verdad que no poseemos más que 264 melodías de trovadores, es decir una décima parte de las poesías conservadas<sup>1</sup>, y sólo de Bernard de Ventadour tenemos el considerable número de dieciocho melodías. Por otra parte, la notación mediante notas cuadradas, gregorianas, estrictas para indicar la altura, pero sin preocuparse de la duración ni por consiguiente del ritmo, hace que descifrar estos testimonios del canto cortesano resulte muy problemático. Pero parece que la ausencia de notación rítmica no es un simple descuido de la escritura, sino que traduce una particularidad: la supremacía de la melodía y de la variación personal en este movimiento flexible de la canción que se denomina *tempo rubato*. El melisma complejo, opulento, lujurioso, hecho de sinuosidades, de encantamientos de placer, de vocalizaciones expresivas, de cambios bruscos o, por el contrario, apoyándose en grupos de palabras ondulantes, son de hecho la primera codificación del transporte amoroso del cantor, las marcas de la *joie* del *joi*. El término está documentado bajo las dos formas, masculina y femenina, y denota un goce, una fuerza vital, un ímpetu embellecedor y purificador, una «fiesta del ser»; así, Arnaud de Mareuil: «Como la vida de los peces está en el agua, yo la tengo en la *joie* y siempre la tendré allí.» El canto es su significante y su significado esenciales. No tiene significación referencial, objetiva; es el sentido de la *joie*.

El canto no es una metáfora, pero, al ser la más inmediata inscripción del gozo, es ya una transferencia, una aspiración del afecto al sentido absoluto que se oculta.

Se podría sostener que el equivalente en el discurso de esta indecibilidad musical, de esta vacilación ondulatoria y jubilosa de la voz, sería la regla del *trobar clus*, el estilo cerrado que se opone al estilo llano o claro, el *trobar leu*.

El *trobar clus* dará el *trobar ric*, el estilo rico, acabado, que si bien conlleva oscuridades no las integra al modo de una búsqueda formalista esotérica, sino como una necesidad intrínseca a la alquimia del propio amor secreto, que abrasa tanto a las unidades subjetivas como a las significantes. Raimbaud d'Orange hablará de *entrebescar los motz*, de entrelazar, de enmarañar las palabras («*Cars bruns et teinz mots entrevec / Pensius pensas*»: pensativamente pensativo, entrelazo palabras raras, oscuras y coloristas).

<sup>1</sup> Cf. H. I. Marrou, *Les troubadours*, Paris, Du Seuil, 1971, p. 80.

## ENTRELAZAR LAS PALABRAS

Entramos aquí en la técnica retórica que aspira a estar a la altura del encantamiento jubiloso del canto: ¿cómo hacer para traducir a signos unívocos esta irradiación semántica, esta contaminación de los signos y los individuos en la experiencia de la *participación*<sup>2</sup> amorosa?

El empleo de palabras homófonas o de sonoridad similar aumentará la musicalidad, pero sobre todo sembrará una duda sobre el sentido en el seno mismo del signo: «Arnaud envía su canción sobre la uña (*ongle*) y el tío (*oncle*) / para complacer a la cruel que de su verga al alma / tiene a su amigo deseado cuya gloria entra en toda estancia» (sin duda Bertrand de Born).

El *juego de oposiciones* («de su verga al alma») introduce una paradoja lógica que favorece también la primacía del afecto sobre el sentido. Se puede apreciar el mismo sentido en Arnaud Daniel de Ribérac: «Soy Arnaud, que amasa el viento / caza la liebre con un buey / y nada contra corriente»<sup>3</sup>.

Este arte de mezclar las palabras no es vivido, sin embargo, por el trovador como la búsqueda del sin-sentido, sino de lo que llamaremos, a falta de otra denominación mejor, un *afecto*, por cuanto en el *joi* excede el sentido y da fe de lo irrepresentado, de lo irrepresentable. «Por mi parte, estimo que hace falta tanto sentido para conservar la razón como para mezclar las palabras», afirma Giraud de Borneuil, pero precisa: «Pues sentido rebuscado aporta valor y lo da en la proporción en que se le reprocha un sin-sentido desenfrenado; pero creo que ningún canto, nunca, vale al principio como después, cuando es escuchado.»

El resultado sintáctico de este *entrebescar los motz* es a menudo una *juxtaposición de sintagmas* que evita la colocación conclusiva de la enunciación de las frases y sigue la sinuosidad del canto: «Pues ni oración, ni juego, ni viola pueden de ella / el ancho de un junco separarme... ¿Qué digo? Que Dios me hunda o me sumerja...» (Arnaud Daniel). Finalmen-

<sup>2</sup> Hay que entender esta palabra en el sentido de *metexis* v. *metexein*, tal como la plantea Platón en el *Timeo*, y como Santo Tomás, siguiendo a Aristóteles, desarrollará en una compleja teoría de la participación.

<sup>3</sup> He visto en Kioto, en una retrospectiva del arte zen, una pintura que, en mi opinión, resume perfectamente el espíritu de vaciamiento propio de esta meditación: el pintor zen Yosetsu (alrededor de 1413) presenta a un personaje que intenta atrapar un pez gato con una calabaza; y no es una representación del absurdo, sino la representación del vacío. Sobre las implicaciones mitológicas de este pez *namazu* cf. Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Skira, 1975, II, pp. 89 ss [*La vía de las máscaras*, México, Siglo XXI, 1981], y C. Ouwehand, *Namazu-e and their themes. An interpretative approach to some aspects of Japanese folk religion*, Leiden, 1964.

te es en la *ambigüedad de la metáfora* donde se recoge también este desbordamiento de la significación por el *joi*.

Tomemos para ilustrar este hecho una canción de Arnaud Daniel <sup>4</sup>. Este texto tiene la ventaja de ser un canto y de mostrar claramente ciertas ambigüedades de la metáfora cortesana.

- |                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| En cest sonet coind' e lèri<br>fauc motz e capug e doli,<br>e seran verai e cèrt<br>quan n'aurai passat la lima;<br>5 qu'Amors marves plan' e daura<br>mon chantar, que de lièi mòu<br>qui prètz mantén e govèrna.                    | s'om ren per amar pert.<br>25 Que'l sieus cor sobretracima<br>lo mieu tot e no s'eisaura;<br>tant a de ver fait renòu<br>qu'obrador n'a e tavèrna.                                                                             |
| Tot jorn melhur et esmèri,<br>car la gensor sèrv e còli<br>10 del mon, çò'us die en apèrt.<br>sieus sui del pò tro qu'en cima,<br>e si tot venta ilh freid' aura,<br>l'amors qu'inz el còr mi plou<br>mi ten chaut on plus ivèrna.    | no vuoldh de Roma l'empèri<br>30 ni qu'om m'en fas apostòli,<br>qu'en lièis non aja revèrt<br>per cui m'art lo còrs e'm rima;                                                                                                  |
| 15 Mil messas m' aug e'n profèri<br>e'n art lum de cera e d'òli<br>que Dieus m'en don bon issert<br>de lièis on no'm val escrima;<br>e quan remir sa crin saura<br>20 e'l còrs gai, grailet e nòu<br>mais l'am que qu'im des Lusèrna. | e si'l maltrach no'm restaura<br>ab un baisar anz d'an nòu<br>35 mi auci e si enferma.                                                                                                                                         |
| Tan l'am de còr e la quèri<br>qu'ab trop voler cug l'am tòli,                                                                                                                                                                         | Ges pel maltrach qu'eu sofèri<br>de ben amar no'm destòli,<br>si tot me ten en desèrt,<br>qu'aissi'n fats los mots en rima.<br>40 Pièitz trac aman qu'òm que laura,<br>qu'anc plus non amèt un òu<br>cel de Monclá n'Audièrna. |
|                                                                                                                                                                                                                                       | Ieu sui Arnautz qu'amàs l'aura<br>e chatz la lèbr' ab le bòu<br>45 e nadi contra subèrna.                                                                                                                                      |

(Texto de R. Lavaud.)

1. Sobre esta música preciosa y alegre, hago palabras, las labro y las pulo; serán verdaderas y seguras cuando haya pasado la lima. Pues Amor sin dudar allana y dora mi canto que proviene de ella, a la que mi premio mantiene y gobierna.

O bien: en esta música de adorno (v. *coindrir*, 'adornar' que evoca 'labrar') y de alegría, hago palabras, las labro y me quejo (v. *dolar*, 'sufrir'); serán verdaderas y seguras cuando haya pasado por encima la rima (posible permutación fo-

<sup>4</sup> Cf. *Anthologie des troubadours*, textos escogidos, presentados y traducidos por Pierre Bec, edición bilingüe, 10-18, 1979, pp. 186 ss. Agradezco a Bernard Cerquiglini su traducción, que ha descifrado el máximo de ambigüedad del texto a partir de una lectura poética y filológica del antiguo provenzal.

nética *lima-rima*). Pues Amor malo (*marves* puede permutarse con *malvaiz*, 'malo') se queja (v. *planher*, 'quejarse') y hace durar mi canto, que ella rebaja (v. *moure*, *mover*, 'rebajar un precio'), ella que sin embargo mantiene y gobierna mi precio.

2. Todos los días me mejoro y me refino / o: purifico el oro (cf. v. *esmerar*, 'depurar el oro'), / pues sirvo y reverencio a la más gentil del mundo / o: el embellecimiento, el adorno (cf. v. *gensar*, 'adornar, embellecer'). / Os lo digo sin rodeos, soy suyo de pies a cabeza, y aunque sople el aire frío, el amor que llueve sobre mi corazón me mantiene caliente en lo más frío del invierno.

3. Oigo y ofrezco / o: profiero (cf. v. *proferar*, 'proferir') / mil misas, enciende la luz de cera y aceite, para que Dios me dé un buen final al lado de aquella de la que no me protege la esgrima / o: contra la que toda defensa es inútil. / Cuando miro sus rubios cabellos, su alegre cuerpo, esbelto y nuevo, la amo más que a la que me diera Lucerna / o: la luz (cf. v. *luzir*, 'brillar', subst. *luzerna*, 'lámpara').

4. La amo de corazón y la busco / o: deseo / tanto por quererla demasiado, imagino, me la quito a mí mismo / o: la tomo por mujer, de la expresión *tolir por molher*, / si se puede perder a un ser a fuerza de amarlo. Que su cuerpo sumerja el mío completamente y no se seque, tanto ha practicado su uso / o: su renovación / que posee a la vez el artesano / o: la tienda / y la taberna / o: el canon.

5. No quiero ni el imperio de Roma ni que me hagan papa, si no he de volver a aquella por la que mi corazón arde y me corroe. Pues si ella no me cura de esta desgracia con un beso, antes del año nuevo me matará e irá también al infierno.

O bien: no quiero ni el imperio de Roma ni que me hagan papa, si no puedo hacer transposiciones a propósito de ella / (cf. v. *revertar* y *reversari*, 'hipálage'), / ella por quien mi corazón hace arte y rima / (cf. v. *rimar*, 'agrietar', pero también 'rimar'), / etcétera.

6. El tormento que sufro no me aparta en absoluto de bien amar, aunque me quede en la soledad, pues así pongo las palabras en rima. Soporito / o: saco / más amado que un hombre que ara, pues nunca el de Moncli amó, ni por el valor de un huevo, Dama Audierna.

7. Yo soy Arnaud, que amasa el viento, caza la liebre con un buey y nada contra corriente.

Maestro del *trobar ric*, alabado por Dante y traducido por Ezra Pound, Arnaud compone esta obra maestra del canto sobre el canto a la vez que sobre el amor, que fascina por su concisión y su ambivalencia. La ambigüedad ya observada en otros trovadores reside en el mismo vocabulario cortesano, siempre erótico y sentimental a la vez, pero aquí

teje el sentido profundo del estado amoroso como tal. No sólo se superponen lo abstracto y lo concreto (*defensa/esgrima, Lucerna/luz, soportar/sacar*, etc.) y las connotaciones eróticas impregnan la veneración frustrada de la Dama (*buscar/desear, que su cuerpo sumerja el mío*, etc.), sino que las parejas de opuestos estructuran el texto desde el comienzo. *Pulir/sufrir, mantener/rebajar, perder/tomar, uso/renovación, taller/taberna (trabajo/embriaguez), inundar/secar...*, así como los deslizamientos semánticos a partir de los fónicos *rima/lima, marves/malvatz...* y hasta la frase final («cazo la liebre con un buey y nado contra corriente»), sumergen al lector en la incertidumbre, la reversibilidad y la contaminación tanto semántica como fónica de los signos, que llevan a su cenit la ambigüedad del sentido metafórico. ¿Es el amor una metáfora del canto, o el canto una imagen del amor? ¿Es el amor-canto alegre o doloroso? Sin duda lo uno y lo otro, unión de contrarios, paradoja, lluvia, sumersión, *joi...*

El conde de Poitiers, el primero y ya el más consumado de los trovadores, insistía en el hecho de que el encantamiento cortesano no tiene referencia fija, objetual, limitada, sino que pasa necesariamente por la evocación de la nada y de lo imprevisible. «*Farai un vers de dreyt nien*» («Haré un verso de pura nada») y también: «*Fag ai lo vers, no' say de cui*» («Hago un verso, no sé de qué...»).

#### LA AMBIGÜEDAD DE DOS MENSAJES: ¿LA DAMA O LA ALEGRÍA?

En efecto, en última instancia, la canción cortesana no describe ni cuenta. Es esencialmente mensaje de sí misma, signo de la intensidad amorosa. No tiene objeto: la dama rara vez es definida y, eclipsándose entre presencia retenida y ausencia, es simplemente un destinatario imaginario, pretexto del encantamiento. Como un montaje onírico pero sin el acto de la narración, sin incluso poder mantener un *sentido concreto* para el vocabulario y menos aún para el vocabulario amoroso, el canto cortesano remite a su propio resultado. Habría que leerlo oyéndolo, e interpretarlo como un amplio movimiento de transporte del sentido unívoco fuera de sus límites, hacia las dos fronteras del *sin-sentido* y de la totalidad metafísica mística del *Sentido*. Este último polo del encantamiento pronto conducirá a inscribir la retórica cortesana en la religión y a hacer de la Dama una Virgen María. No sólo la ideología de la época contribuía a ello, sino que la propia dinámica de la enunciación cortesana, tendida entre pérdida de sentido e hipóstasis del sentido, se prestaba a ello.

Haría falta, en suma, desdoblar cada vez el mensaje cortesano en un M1, compuesto de una significación literal y que tendría como objeto referencial a la Dama, y un M2 que se referiría sólo a la alegría y que tendría como signo el *canto* pero también ese *exceso de sentido*, ese «más-que-sentido» introducido por la sintaxis indefinida, por la paradoja o por la metaforicidad del propio vocabulario. El referente de M2 es cuando menos paradójico, pues, al ser la alegría del canto, cierra el encantamiento con el propio proceso del sujeto de la enunciación, con su goce por el resultado. ¿Se trata de una apoteosis de narcisismo? ¿O de la confesión, más allá de la confusión de los referentes («ella» es a menudo, para el trovador, tanto la *canción* como la *dama*), del hecho de que el encantamiento lleva consigo un sentido en movimiento que el enunciado lingüístico no podría asumir: precisamente el sentido de la participación, de la identificación amorosa? «No oso decirlo más que cantando», dice el castellano de Couci<sup>5</sup>.

La consumación —en el sentido de perfección y de fin— de la cortesanía verá perderse el encantamiento en aras de la narración. Por el mismo proceso por el que el canto pierde su dignidad dantesca (Dante celebraba en él la perfecta realización de la poesía, que se unía la música y la lengua *in unum et idem*), la enunciación cortesana se hará más literal. Las metáforas que forjaban el código cortesano se lexicalizaron y, por tanto, se trivializaron. Fue la *alegoría* la que tuvo que expresar la figurabilidad de la enunciación cortesana. Sin embargo, la *alegoría*, esa personificación de la tensión semántica y subjetiva propia de la metáfora, es su tumba. La alegría fija y moraliza, recorta, calma y pontifica. Podemos hacer referencia a las baladas y rondeles de Charles d'Orléans para situar esta mutación del canto en relato. El estilo de Charles d'Orléans, que es reactio a la retórica del encantamiento y despoja al texto de toda evocación generalizadora o ambigua en aras de lo concreto, de la experiencia objetiva, en última instancia de lo mediocre, es sin duda una característica personal.

Esto no deja de ser una evolución general. Como figura, la alegoría mantiene una alusión a un universo de valores abstractos (el Peligro, la Virtud, etc.), pero pierde la ambigüedad propia del juego y de la alegría, conceptualiza y precisa; con ella, *el relato* se instaura en el universo semántico de M1, sin ninguna apertura, recurso o desestabilización hacia M2. Al dejar de ser una evocación intrínseca, inmanente, sagrada, de la alegría y el *joi*, el relato se hace psicológico. La dama será en lo sucesivo efectivamente su *objeto*, y los meandros psicológicos de la captu-

<sup>5</sup> *Chanson du châtelain de Couci*, canción VIII, citado por Zumthor, París, Lerond, 1964.

ra y de la seducción del otro se abrirán como campo de exploración de la narración. El *Roman de la rose* ilustra muy claramente este cambio de la lírica en narración, de la metáfora en alegoría. Con una ventaja, que es la de poner de manifiesto la agresividad propia de la interacción amorosa. Ya no es cuestión de *joi*. La cortesanía se ha hecho seducción y posesión, y el encantamiento, realismo.

Esta lógica narrativa hallará su apogeo en Sade, culminando así lo novelesco en el mismo proceso por el que Sade desvela masivamente su no-dicho: el goce como acción de matar al otro y al Otro.

En la transición del canto al relato, del *joi* al realismo psicológico, la *alegoría* va a desempeñar un papel esencial. Sigamos más de cerca este proceso en el interior de la propia cortesanía.

## DEL CANTO AL RELATO

El canto y la poesía van a disociarse en el siglo XVI, después de un complicado proceso del que surgirá la *narración, versificada* primero, *prosaica* para terminar. Esta evolución presenta dos aspectos principales, sobre los que los medievalistas han insistido mucho últimamente. Por una parte, los temas cortesanos ceden el paso a la descripción de la vida ordinaria, y una cierta trivialización del discurso orientado hacia lo cotidiano se acompaña de una eclosión de inspiración satírica que ocupa el lugar de la idealización anterior. Desde que aparecen objetos de discurso, externos a la enunciación del encantamiento, estos objetos son presa de una agresividad más o menos frenada. Los ritornelos basados en los pequeños hechos de la «buena vida» y, para terminar, la imagen peyorativa de la Dama («La Bella Dama sin piedad» de Alain Chartier, 1424; o en Jean Molinet, 1481, etc.), resumen bien este aspecto de la consumación cortesana. Sin embargo, la mutación más profunda del universo cortesano se observa a ese nivel de la retórica en el que el canto se desvanece ante la narración.

Por otra parte, al ser primeramente un *canto narrativo*<sup>6</sup> que sigue estando basado más en las estrofas y las tiradas que en la lógica propia del relato, el texto se hace finalmente *relato cantado*. Este se desarrolla en el tiempo propio de la acción de una tercera persona («él») que sustituye al «yo» lírico. Anterior o paralelo al gran canto cortesano, este relato cantado adopta primeramente el ritual eclesiástico: la *Séquence d'Eulalie* (si-

<sup>6</sup> Cf. Zumthor, ob. cit., p. 287.

glo IX), las canciones de San Esteban o de San Alexis (siglo XII) unen, por el tema del sufrimiento y por el canto, la *experiencia interior* que sigue siendo rebelde a la designación verbal unívoca y el discurso sobre una *realidad exterior* cada vez más dominante. Fuera del campo cortesano, la reabsorción del canto se lleva a cabo muy pronto, y desde el primer tercio del siglo XII aparece una narración versificada sin canto (1120, y luego 1140-50). Así pues, dos tipos de discursos con economías diferentes resultan contemporáneos: el gran canto cortesano y la narración versificada sin canto. Como si una revelación del estado amoroso identificado con el estado de encantamiento se opusiera, en la misma sociedad, a una designación y a un dominio de un exterior pacificado por la posición observadora, y no ya apasionada, del sujeto de la enunciación. Epopeya colectiva (esencialmente los cantares de gesta) o historia individual, la narración desgajada del canto se convertirá en *roman*. Aunque los primeros *romans* (especialmente los de Alexandre d'Albéric de Pisançon, 1130) parecen destinados al canto, la gran aventura novelesca, como la que pone de manifiesto la obra de Chrétien de Troyes (1160-90) es ya un laboratorio de la prosa que nace más allá de los cabalgamientos y las audacias sintácticas de la narración versificada.

Así pues, el relato, por su propia lógica basada en las aventuras de un tercero, apartará del primer plano de los textos las volutas de la *enunciación* (amorosa), y hará del *roman* el dominio privilegiado del *enunciado*. Aunque muchos textos no dejen de volver sobre su propio sentido, esta autorreferencialidad no tiene ya nada que ver con el entusiasmo del encantamiento que celebra su *joi* en el gran canto. La autorreferencia se hace didáctica, explicativa, moralizadora: no busca el goce sino la comunicación y la enseñanza.

Innegablemente diversos movimientos sociales presiden este proceso que aleja al trovador —sujeto de su pasión y de su canto— de su subordinación amorosa al Otro en los confines de la fe, para hacer de él un autor desligado de una realidad en la que puede participar como actor, pero cuyo sentido conserva en última instancia. No nos detendremos en este punto <sup>7</sup>. Insistamos solamente sobre la función clave de la *alegoría* en esta verdadera revolución que atraviesa los siglos XII y XIII y que lleva un *Ego affectus est* a la posición de Autor.

<sup>7</sup> Véase a este respecto, entre otros, R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 5 vols., Paris, 1958-63. Cf. sobre el autor y el actor en el nacimiento del *roman*, nuestro *Le texte du roman*, Mouton, 1970.

## EL ROMÁN DE... NARCISO ENAMORADO

El *Roman de la rose* con sus dos versiones nos presenta la dinámica completa. La primera parte, debida a Guillaume de Lorris (hacia 1236), más poética y más enigmática, comprende 4058 versos salpicados de alegorías, reunidos en un conjunto narrativo según las figuras del «encuentro» y del «sueño». El poeta escribe a su Dama para merecer sus favores y le cuenta un sueño que tuvo a los veinte años. Este lugar común de la retórica medieval que es el sueño se remonta, según dice el propio Guillaume, a Escipión y a su comentario por Macrobio. Sin embargo, el relato del sueño aún aquí dos universos discursivos: el uno donde, a decir del poeta, el «*art de l'Amors*» está totalmente cerrado, y el otro, el de la *sucesión de pruebas* que va a sufrir el héroe, el cual, más que como el sujeto de su pasión, se presenta como un individuo a la vez autor y actor de su historia. La propia historia, que no es más que la trama del relato del sueño, es relativamente sencilla. Al llegar ante un *muro* custodiado por temibles personajes (Odio, Codicia, Tristeza y Pobreza), el poeta llama a la puerta, una hermosa mañana de mayo. Una graciosa joven, Ociosa, le abre el *vergel* de Deducido (lugar tradicional con connotaciones clásicas, que se remontan a Tibulo, y cristianas, que evocan el Paraíso), donde retoza un grupo de alegres damiselas y sus señores: Belleza, Riqueza, Largueza, Franqueza, Cortesía, Juventud. El poeta se une a ellos, y después, recorriendo el jardín, llega ante una *f fuente* en cuyo fondo dos piedras de cristal reflejan el jardín. Una inscripción señala que se trata de la fuente que otrora engulló a Narciso. Sin embargo, nuestro poeta-héroe mira mejor y, sin duda ayudado por las piedras reflectantes, ve una imagen... diferente de la suya: un capullo de rosa. El violento deseo de coger esta flor —símbolo del objeto amado— le hace comprender que el Dios del Amor acaba de dispararle, con su arco de oro, las cinco flechas que hacen amar (Belleza, Simplicidad, Franqueza, Compañía y Bella Apariencia). A continuación le son enseñados los diez mandamientos del código cortesano; constituyen un verdadero manual que resume los preceptos de la cortesanía: cuidar el porte, evitar tanto la bajeza como el orgullo, ser moderado y modesto en el lenguaje, mostrarse alegre, jovial, generoso, no hablar nunca mal de las damas sino deberles un respeto absoluto, etc., Las primeras peripecias de la búsqueda transforman, sin embargo, este compendio alegórico del amor cortesano en un relato de aventuras. En y por el relato, las alegorías se transforman en personajes que favorecen la búsqueda (como Buen Recibimiento, hijo de Cortesía, o Franqueza y Piedad) o bien impiden el acceso a la Rosa (como los guardianes de la tierna Rosa, Peligro, Vergüenza, Miedo, Mala Boca y Envidia). Habiendo logrado obtener un favor (el don de una hoja verde ve-

cina al capullo, y después incluso un beso), el amante provoca de hecho la desgracia de su amiga: la Rosa es encerrada en la torre de un castillo. El mismo es asaltado por «personajes» que intentan desviarlo de su pasión: Razón habla en contra del amor, mientras que el Amigo aconseja ardides para ganarse el favor de los guardianes... Estamos en plena lógica; el argumento puede más que la pasión. Separado de su amada, el amante se lamenta, y en pleno monólogo se interrumpe el texto de Guillaume.

Un «yo» poderoso y sin embargo desbordado por el amor se expresa en este texto tan narrativo como poético contrariamente a lo que se haya podido decir. Las alegorías-«personajes» no son siempre aspectos del Amante, sino que indican a menudo los conflictos que el Amante tiene con fuerzas exteriores que lo mantienen, a pesar de todo, siempre en el espacio del *fin amor*. El tema principal del texto no parece ser la iniciativa psicológica de un individuo libre ni sus impedimentos, sino el propio espacio de la pasión, el espacio amoroso. El *muro*, el *vergel*, la *fuenta*, trazan sus fronteras y pueden ser vistos menos como fases de una experiencia psicológica que como aspectos del territorio del amor que jalonea y domina un «yo» lírico. Un conflicto espacio-tiempo parece mantener en tensión el texto, apreciable en la oposición entre un *discurso de designación* que pone de manifiesto el código cortesano y glosa su *senefiance* [significación], y un *discurso narrativo* que traza, por su parte, la secuencia temporal de las pruebas. De ello resulta una *senefiance* bastante vaga, no sólo porque es personal, constreñida tanto o más por las fantasmagorías personales del narrador que por las referencias al canon cortesano *strictu sensu*, sino también a causa de las propias ambigüedades del texto. Y hemos dicho que los «personajes» no pronuncian forzosamente los discursos que lógicamente cabría esperar de ellos a partir de sus nombres. Por lo demás, la significación del léxico y de las frases resulta a menudo ambigua y el sentido, aunque «literal», exige una interpretación. Incluso si los personajes están contruidos según la tradición novelesca ya establecida por Chrétien de Troyes, parece que se busca una polivalencia de sentidos, la cual se encuentra como programada por el símbolo de la piedra de cristal que pluraliza y pulveriza la imagen monolítica del jardín en el fondo de la fuente. La búsqueda de la Rosa parece ser también y siempre una búsqueda del sentido «oculto» que trasciende al sentido literal. Por esta razón el texto de Guillaume de Lorris está aún próximo al gran canto: por mucho que la Rosa sea un objeto externo al Amante y una superación de la fuente de Narciso, el poeta parte en busca del propio sentido poético, de alegoría en alegoría, de glosa en glosa. Si es que hay Rosa, es una visión interna a las refracciones luminosas del universo narcisista. No nos engañemos: el «sentido literal»

no lo es en absoluto. A los mismos ojos de Guillaume, parece tratarse de una construcción (reverberación de cristales) en el seno del Amor-espacio esencial de la escritura y coextensivo a su despliegue. El espacio del amor es el espacio de la escritura, parece decir el poeta, y en él toda significación, como las visiones «narcisistas» de Dante en el Paraíso, no son más que ficciones. Así pues, toda significación es una aproximación, pero también una analogía —una alegoría— del único sentido verdadero que es amor y poesía. Se trata, en efecto, de la construcción de un espacio o de la mecánica propia de un destino que nos engloba, y no de una aventura psicológica: esto es lo que sugiere, entre otras cosas, la sumisión del relato a la figura de la búsqueda de objeto-de-sentido. ¿No es esto, aunque de manera más sorprendente aún, lo que deja adivinar el motivo de la mecánica en movimiento que globaliza el relato en el *Orloge amoureux* de Froissart?

#### LA ALEGORÍA PERSONAJE O LA MORALIZACIÓN

La alegoría se sitúa precisamente sobre la línea de tensión entre la enunciación lírica cuyo apogeo es el canto, y la enunciación narrativa. Ya hemos visto en Arnaud Daniel cómo el léxico mismo de la cortesanía era el resultado de una metafóricidad inestable que jugaba con la tensión entre universo semántico erótico y universo semántico noble, así como con una serie de otras dicotomías. Presente a lo largo de todo el discurso cortesano del gran canto, esta metáfora se estabiliza en el sentido literal noble. Esta estabilización nos hace abandonar la enunciación como actuación subjetiva y como *joi* o goce, y nos lleva a interpretar la cortesanía como un *código* semántico de valores y reglas. Guillaume de Lorris seguirá, no obstante, buscando las polivalencias de este universo semántico como si esta polifonía restituida por su glosa pudiera ser el equivalente del encantamiento. Sin embargo, a pesar de esta polifonía eventual de lo figurado, el sentido literal se separa y pretende imponerse como algo que domina el flujo del relato a través de la personificación. Convertida en personaje, la «Virtud», por ejemplo, indicará su sentido independientemente de la glosa, mediante sus propios dichos y actos. Ya no estamos en el nivel de la enunciación, ni en el de un código semántico, sino en el *relato* que actúa y se justifica, acto e interpretación a la vez. La alegoría hecha personificación lleva el relato por una parte a la historia y por otra e inmediatamente a la ideología moralista. La alegoría es una metáfora lexicalizada que razona y actúa para darse un sentido. ¿Será acaso el relato el suplemento lineal (en el tiempo) y didáctico (por la ideología) de una metáfora consumada en alegoría?

Jean de Meung, que «continúa» el *Roman de la rose* (1275-80), lleva a cabo esta consumación de la alegoría en didactismo, mediante un proceso que le conduce fuera del espacio amoroso cortesano, en el tiempo de una azarosa y agresiva conquista del objeto. El «*fin amor*» ha muerto: viva la procreación, que es lo único digno de interés, y eventualmente el placer, que no es más que su ardid. En esta suma gigantesca de dieciocho mil versos, la alegoría es el único punto común con el texto de Lorris. Pero, completamente desprovista de sus tensiones metafóricas, será, en lo sucesivo, medio de enseñanza, *modelo* para las concepciones filosóficas o cosmogónicas del autor. No es que Jean de Meung ya no crea en la alegoría<sup>8</sup>. Al contrario, la alegoría en él se consume normalmente, llegando al final de su propia lógica, que ya estaba en Guillaume de Lorris y en los demás autores anteriores menos didácticos. Simplemente, las tendencias socio-históricas que imponen el naturalismo y el saber frente a la mística y la Iglesia, desarrollan a ultranza en este escritor filósofo el potencial retórico propio de la alegoría personificada. Primer poeta francés científico y filosófico, con su aire del siglo XVII-XVIII, Jean de Meung opone de hecho a la Cortesía y al Amor el culto de la Naturaleza y del Genio, cuyas resonancias antiguas, que vienen sin duda en línea recta de Alain de Lille y su *De planctu naturae*, son bien conocidas. Este culto a la Naturaleza, que debe mucho a los platónicos del siglo XII y a los aristotélicos del XIII, no ignora sin embargo a Dios, aunque rechace tanto el pecado como la gracia. El espacio interior se cierra en beneficio no de un viaje a los recovecos del alma y de su reverso que es la enunciación, sino en beneficio de un viaje de conocimiento y de posesión del exterior.

#### EL RELATO SATÍRICO: UN OBJETO POR CONQUISTAR

Ya no hay razones para exaltar a la Dama, situada fuera de la enunciación: objeto por conquistar al igual que el resto del mundo, el personaje femenino es víctima de la sátira (J. de Meung debe sin duda mucho a Rueteuf y a los satíricos del siglo XIII). La indignación de Christine de Pisan, así como la cólera de las mujeres contra Jean de Meung hasta comienzos del siglo XVII<sup>9</sup>, no podían hacer mucha mella en este discurso en el que la Razón cada vez más dominante desterrará a Amor y Joi y,

<sup>8</sup> Cf. H. R. Jauss, «La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240», en *Humanisme médiéval*, Paris, 1964, pp. 108-9, 111 y 112.

<sup>9</sup> Cf. Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française*, 1910.

con ellos, no a la mujer (¿ha sido alguna vez realmente la preocupación fundamental de la cortesanía?), sino a la propia posibilidad de la idealización apoyada en el encuentro posible-imposible con el otro sexo. La mujer convertida en un objeto de carnaval o de sátira señala el fin de una cierta modalidad de idealización que el Occidente laico se había dado con los trovadores y los juglares. El combate contra Dios y el progreso del realismo, al mismo tiempo que el de la ciencia, llevan consigo, en negativo, una cierta carencia de la posibilidad idealizadora. El Renacimiento no sufrirá sus perjuicios, al estar respaldado por la afirmación del ideal humanista y racionalista, pero también por la risa, ese gigante gemelo fratricida del ideal e inseparable de su trono, que no cesa de derribar. Habrá que esperar a los románticos para que la cortesanía nos afecte de nuevo, pero esta vez como ideal imposible si no maléfico. Como nostalgia en la mejor de las hipótesis, como melancolía más a menudo, pero nunca como *joi*.

## UN PURO SILENCIO: LA PERFECCION DE JEANNE GUYON

Cuando Jeanne-Marie Bouvier de la Motte (futura esposa de Guyon de Chesnoy) nace en 1648, Francia ya se está haciendo cartesiana. Jeanne no tiene más que *un* año cuando Descartes publica, en 1649, su *Traité sur les passions de l'âme*, en el que, determinista y naturalista, sostiene que «la principal sede del alma» es una «pequeña glándula en el cerebro». El movimiento de subordinación de las pasiones al pensamiento, evidente en Santo Tomás, se consuma magistralmente en la obra cartesiana, que preconiza la supremacía del pensamiento (art. 50, 74) y del conocimiento (art. 139) sobre las pasiones. Un poco más tarde, Pascal, en su *Discours sur les passions de l'âme* (1654), insiste en la implicación de la razón en el amor y retiene de éste la visión justa y lúcida de las verdades, no la ceguera. Esta subordinación del amor al conocimiento verdadero se opone a la tesis medieval de una verdad que procedería solamente del amor a Dios. La fe destronada por la razón va acompañada por una *mutación* del amor, que se eclipsa ante el conocimiento. La historia de la filosofía podrá seguir con minuciosidad en los textos de estos pensadores cómo el sujeto cristiano, constituido por su referencia a Dios explícitamente identificado con el amor, cede ante el sujeto del Cógito.

### QUIETISMO Y POLÍTICA

En este contexto, la experiencia mística de Jeanne Guyon, quietista fundadora de la Cofradía del Amor Puro (1690, con sus amigos Chevreuse, Beauvillier —las señoras de Chevreuse y de Beauvillier eran las hijas de Colbert— y Mortemart), parece arcaica. Más aún, es condenada como herética por una Iglesia apasionada, como Bossuet, por la retórica pero también por la razón y las instituciones fiables. Jeanne Guyon será primero retenida, en 1688, en la Visitación de París durante siete meses y medio. Un tribunal especial, reunido en 1694 para examinar su doctri-

na <sup>1</sup>, la condenará a la detención después de que Bossuet hubiera dado la impresión de que la había absuelto. Jeanne será internada en Vaugirard y en la Bastilla de 1696 a 1703, y no será autorizada a vivir sola hasta 1706. Jeanne Guyon morirá a los sesenta y nueve años, en 1717, en Blois <sup>2</sup>.

Este quietismo aparentemente tan dulce, tan infantil, tan inocente, al menos en la versión de Jeanne Guyon, tiene algo de obsceno en el seno de un siglo que conoce a Luis XIV, Mazarino, la Fronda, Versailles, Vauban, pero también las guerras austeras de los no menos austeros jansenistas, de los protestantes, las dragonadas... Un siglo en el que las grandes divisiones y las opciones de los partidos adversos van, a pesar de todo, en el «sentido de la historia». La experiencia de Jeanne, que ciertamente atrae a una parte de la nobleza y no deja de adquirir connotaciones políticas (sus asociados del Amor Puro estaban vinculados a la Liga y al partido devoto), resulta sin embargo absolutamente extravagante <sup>3</sup>. Reaccionaria, en el sentido de una reacción contra los elementos

<sup>1</sup> El tribunal estaba compuesto por Tonson, De Noailles, el obispo de Châlons (futuro arzobispo de París) y Bossuet.

<sup>2</sup> Algunos detalles de este asunto merecen ser recordados. Después de haber redactado su *Vie*, Jeanne había sido reconocida como no herética por Bossuet. Sin embargo, pensando más en Fénelon que en ella, Bossuet parece cambiar de opinión, y la comisión nombrada para examinar más detenidamente el caso Guyon no cede. Jeanne redacta sus *Justifications*, Fénelon sus *Recueils*. Se desencadena la campaña de calumnias. El obispo de París, Harlay de Charvallon, censura los escritos de Jeanne Guyon. En 1695, Jeanne se instala en Meaux, cerca de Bossuet, y firma su sumisión a la censura, tras lo cual Bossuet le permite abandonar Meaux con un certificado de ortodoxia. Después, es internada, con gran revuelo entre sus amigos de la Corte. Fénelon se niega a publicar una censura de Jeanne en su diócesis de Cambrai. En enero de 1697, Fénelon publica la *Explication des maximes des saints*, favorable a las ideas de los quietistas. En febrero, Bossuet responde con la *Instruction sur les états d'oraison*, donde ataca violentamente a Jeanne Guyon. Bossuet convence a madame de Maintenon y al rey para que condenen la doctrina y, por intermedio de su sobrino, el abate Bossuet, intenta que Roma condene a Fénelon. Éste cae en desgracia en la Corte, es confinado en su residencia de Cambrai y después es desposeído de su cargo de preceptor del duque de Borgoña. En junio de 1698, Bossuet publica su *Relation sur le quietisme*. En julio, Fénelon responde con *Réponse à la «Relation sur le quietisme»*. En septiembre, Bossuet escribe sus *Remarques...*; en noviembre, Fénelon contesta con sus *Réponses aux «Remarques...»*. En 1699, un breve pontificio condena las *Maximes*, pero Bossuet no está satisfecho porque la Iglesia galicana se ha negado siempre a recibir «breves...». El mismo año, Fénelon escribe *Télémaque*, que muchos interpretan como una violenta acusación del reinado de Luis XIV. ¿No habría escrito una carta al duque de Chevreuse sugiriendo que se asocie la propia nación al rey para salvar el país?... El «amor puro» tiene decididamente prolongaciones muy netamente políticas. En 1700, Bossuet rehabilita parcialmente a Jeanne Guyon.

<sup>3</sup> La época desconfía de los impulsos místicos, cuando no los psiquiatría. No hay más que recordar al padre Surin, a Juana de los Angeles («una enferma a la que no conviene asimilar a las auténticas santas», escribe Henri Brémond en su *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (1916), t. V, ed. 1924), a Louise de Néant, cuyos «delirios y extrava-

más racionales de la fe, su humildad, que glorifica el aniquilamiento de sí en el amor a Dios, procede de hecho de una vitalidad y de una confianza en no se sabe qué fuentes profundas de la subjetividad que se acercan a las regiones de la infancia pero que también recuerdan una cultura extraeuropea, saltándose así toda una civilización de adultos pensantes.

## LA MANCHA

Es cierto que esta singularidad tiene lugar en el interior de una corriente herética que puede oponer, a la fe oficial cada vez más racional, una resistencia, realmente de poca importancia, pero no obstante de grupo. En su *Relation sur le quiétisme* (1694-95), dirigida contra Fénelon por encima de su amiga Jeanne Guyon, Bossuet sitúa a esta mujer, que según el obispo de Meaux juega a las profetisas, en el marco del *quietismo*<sup>4</sup> fundado por el sacerdote italiano de origen español Molinos, que fue condenado en 1675. Bossuet reprocha a los quietistas querer «llegar por la aniquilación a la paz», lo que les daría un acceso fundente a un «Dios puro, inefable, abstraído de todo pensamiento concreto, en el silencio interior». Otra particularidad de los quietistas, consecutiva al objetivo principal de aniquilamiento y paz, les vale más objeciones: consistiría en creer que «ciertas manchas podían ser un medio del que Dios se servía para

gancias» le valen ser encerrada en el hospital de la Salpêtrière en 1677, que abandona para ser «llevada al pináculo»... Señalemos que sólo unos años antes, la mística del «amor puro», de la «desocupación» e incluso de la «abyección», ha podido ser predicada sin peligro alguno, por un hombre, bien es cierto, el padre Jean Chrysostome (1594-1646), muy estimado al parecer por Luis XIII y Richelieu. Este creador de la sociedad de la Santa Abyección, incluye en su *Homme intérieur* (publicado por Boudon en 1684) descripciones del estado de oración dignas de Jeanne Guyon y Fénelon, como: «Pérdida general, completa aniquilación del propio interés, tanto temporal como espiritual» (cf. H. Brémond, ob. cit., t. VI, pp. 234-40).

<sup>4</sup> Se ha podido resumir la doctrina quietista como sigue: «1. Hay en esta vida un estado de perfección en el que el *deseo* de la recompensa y el *temor* a los castigos ya no tienen lugar; 2. Hay almas tan abrasadas por el amor a Dios y tan resignadas a la voluntad de Dios que si, en un estado de tentación, llegaran a creer que Dios las ha condenado a la pena eterna, harían a Dios el sacrificio absoluto de su salvación.» Molinos llama quietismo al estado de inacción y de desatención en el que el alma recibe pasivamente la impresión de la luz celeste. Sin desear nada, también estaría dispensada de la práctica de los sacramentos y de las buenas costumbres. Fiel a uno de estos preceptos, madame Guyon aspiraba, en suma, a una continua contemplación que dispensara para siempre de los actos de la religión. En su *Explication des maximes des saints* (1697), Fénelon hace suyos algunos de estos aspectos del quietismo, rechaza violentamente otros e intenta mantenerse en una línea ortodoxa, aunando la racionalidad de sus argumentos (presentados además en párrafos titulados «verdadero» y «falso»: un verdadero arte del diálogo) con la intensidad de la regresión amorosa a la fe.

elevar un alma a un grado más elevado de aniquilamiento en sí mismo». Esta recomendación de la mancha implicaba forzosamente una abolición de la categoría del pecado por parte de los quietistas, y no podía sino fomentar lo que la Iglesia y el consenso social consideraban como amor. La «suposición imposible», discutida por Bossuet, establece el vínculo entre la teoría del amor-abandono y la recomendación sutil del amoralismo: vendría a decir que, «si por un imposible», Dios quisiera condenarnos, deberíamos prestarnos a ello. Lejos de ser ajeno a ciertos aspectos de la mística cristiana (Francisco de Sales, y también Dionisio Areopagita), este aspecto del quietismo no parece haber asumido en la señora Guyon las formas paroxísticas, y menos aún orgiásticas, conocidas en otros quietistas. A pesar de todo lo que se haya podido decir del atrevimiento de su escote o de la excesiva intimidad entre ella y su primer director espiritual, el padre François La Combe, religioso bernabita (viajaron juntos), o incluso de su sospechosa relación con Fénelon (el equívoco término de «amiga» de Fénelon pronunciado por el abate Bossuet en el Vaticano parece haber sido decisivo para la condena papal de las *Maximes des saints*, aunque sólo fuera en un «breve» en 1699), Jeanne Guyon parece haber mantenido sus deseos en el estado de fantasías inconscientes o preconcientes.

#### «LO SUBLIME DE AMBOS SE AMALGAMÓ»

Habrà que leer sus sueños, tal como los expone cándidamente en su *Vida*<sup>5</sup>, o las críticas a las que los somete Bossuet, para descubrir las aspiraciones eróticas de la mujer. Todo el enigma de esta gran enamorada reside, por el contrario, en la alquimia a la que somete el deseo para no extraer de él más que «amor puro». Aunque lea *Piel de asno*, *Don Quijote* o a Molière, será en lo sublime donde sitúe su relación con Fénelon, que costará al preceptor del duque de Borgoña esa desgracia tan dañina para su carrera ya que no para su gloria. Saint-Simon, al que no se escapa nada, lo advierte admirablemente bien, y dice: «En aquel tiempo, aún oscuro, [Fénelon] oyó hablar de la señora Guyon, que después armó tanto ruido en el mundo que es demasiado conocida para que me detenga especialmente en ella. *La vio. Sus espíritus se gustaron mutuamente, lo sublime de ambos se amalgamó*. No sé si se entendieron bien claramente en ese sistema y esa lengua nueva que surgió de ellos luego; pero

<sup>5</sup> Cf. *La vie de madame J.-M. B. de la Motte-Guyon, écrite par elle-même*, 3 vols., Colonia, 1720.

se persuadieron, y se formó la unión entre ambos.» Todo es maravillosamente exacto en este croquis: «lo sublime de ambos se amalgamó», «no sé si se entendieron bien claramente en ese sistema y esa lengua nueva...», la observación sobre el «ruido» que Jeanne hizo o que hicieron en torno a ella, la pizca de descaro, sino de misoginia, que hace escribir a Saint-Simon que se niega a «detenerse especialmente en ella». Todo es maravillosamente exacto, salvo quizá, el «la vio». Pues, según su correspondencia, fue *ella* la que lo vio y lo arrastró, para amalgamarse allí, a lo sublime. «Algo antes de la boda de mi hija», recordará más adelante Jeanne, «conocí al señor A. de F. [abate de Fénelon], como ya he dicho <sup>6</sup> [...]. Tuvimos algunas conversaciones sobre la vida interior, en las que me hizo muchas objeciones. Yo le respondí con mi sencillez habitual, y tuve motivos para creer que quedó contento. Como el tema de Molinos estaba haciendo mucho ruido entonces, se había creado una desconfianza hacia las cosas más sencillas y hacia los términos más usados entre los que escribían sobre estos temas. Esto me dio la oportunidad de explicarle a fondo mis experiencias.» La correspondencia que siguió es prolija por parte de Jeanne, muy moderada por parte de Fénelon. El entusiasmo de ella, que en seguida ocupó la posición maternal (cuando no de esposa, aunque espiritual), lo toma forzosamente como niño e hijo pródigo, cuyo porvenir y gloria espiritual <sup>7</sup> debe asegurar una madre. Fénelon es más reservado, incluso más crítico: «Nada iguala mi apego frío y seco por vos» (pero, ¿no es la base del «amor puro» el ser frío y seco, sin expansiones y sin interés propio?). O también: «Vos aún buscáis la estima de la gente honrada... El yo del que tan a menudo os he hablado es todavía un ídolo que no habéis roto». O, finalmente, a la señora de Maintenon (1696): «Nunca he tenido una afición natural por ella o sus escritos.» Lo menos que se puede decir es que esta declaración es un

<sup>6</sup> Se trata de un encuentro en casa de la duquesa de Béthune-Charost, hija de Fouquet, en 1689. Jeanne tiene cuarenta y un años y acaba de ser liberada de un primer encarcelamiento en el convento de la Visitación, y después en la Bastilla y en la prisión de Lourdes, por herejía y libertinaje.

<sup>7</sup> Obsérvese que Jeanne Guyon *de la Motte* (de su nombre de soltera) escribe al abate *de la Mothe* Fénelon. Esta homofonía casual, ¿no tendrá algo que ver con los lazos de hecho familiares que Jeanne imagina inmediatamente entre ella y su «hijo» Fénelon? Los biógrafos hablan de la gran influencia que había ejercido sobre Fénelon su propia madre, mademoiselle de la Copte, joven bella y pobre, introducida en la familia de los Fénelon con un malestar rayano en el escándalo. De cualquier modo, Jeanne tiene «una mayor certidumbre de los designios de Dios sobre él» (carta VII, cf. P. M. Masson, *Fénelon et Jeanne Guyon*, Hachette, 1907), y le promete que será «la lámpara ardiente y brillante que alumbré la Iglesia de Dios». Cuando Fénelon es nombrado preceptor del duque de Borgoña, Jeanne, que había «previsto» poco tiempo antes un gran cargo para su «hijo», cree ver en este nombramiento la realización de esta predicción.

franco repudio del «amor puro» en plena desgracia tanto de Fénelon como de Jeanne, que será encarcelada. ¿Se trata simplemente de una autodefensa humana, demasiado humana, por parte de Fénelon; o bien el moralismo naturalista del preceptor del duque de Borgoña estaba, en realidad, menos profundamente en desacuerdo de lo que se cree con el racionalismo teológico del preceptor galicano del Gran Delfín? <sup>8</sup>

Sin embargo, por encima de la historia personal, tendremos presente «su sistema», «su lenguaje» (Saint-Simon). ¿Cuáles?

## UN ABANDONO DEL DESEO Y DE LA REPRESENTACIÓN

Si el quietismo busca, y dice hallar, un estado de amor de Dios sin ánimo de recompensa ni de castigo, un estado indiferenciado sin búsqueda de perfección personal ni deseo de salvación, un acto de contemplación sin consideración de los atributos de Dios y de la humanidad de Cristo, como precisa el famoso «breve» de Inocencio XII, entonces Jeanne Guyon es quietista por los aspectos esenciales de su doctrina. Lo es por la incitación al abandono, a la aniquilación del yo, pasando por la búsqueda de un estado infantil y llegando hasta la apoteosis de la nada. Lo es también por su confianza maravillosamente optimista y alegre en una continua presencia de Dios que se daría a los que le aman desinteresadamente, como una transparencia inmediata. Lo es más aún por su negativa a pensar en el castigo y en el infierno, persuadida en su contemplación amorosamente beata de que el pecado es evitable. Lo es finalmente cuando, para alcanzar esta muerte de sí misma en la presencia amorosa del Amado, preconiza una comunicación inmediata no sólo sin método y sin pensamiento, sino también sin lenguaje, culminando en el silencio puro.

La infancia es el estado más sensitivo y más objetivamente imaginable de este «amor puro». A la muerte de su padre y de su hija en 1672,

<sup>8</sup> Recordemos también las siguientes declaraciones de Fénelon en el momento de la condena de madame Guyon: «Los prelados que la condenan [alusión al "tribunal" reunido en 1699 para examinar la doctrina de madame Guyon] lo hacen por escritos que ellos mismos han publicado; después, la han encerrado y cargado de ignominia. Yo nunca he dicho una sola palabra para justificarla, ni para excusarla, ni para aliviar su situación: ¿no es mucho hacer, sabiendo lo que sé? Lo menos que puedo dar a una persona desgraciada y de la que no he recibido más que edificación, es callarme mientras los demás la condenan» (palabras citadas en la *Nouvelle histoire de Fénelon* «publicada por orden del marqués de Fénelon, y de la que casi todos los ejemplares fueron suprimidos», en «Préface» a la *Oeuvres de Fénelon*, edición de M. Aimé-Martin, París, 1835).

Jeanne contrae un «matrimonio místico» con el niño Jesús. Cuando funda, en 1690, la Hermandad del Amor Puro, se la llama también la Orden de los Asociados a la Infancia de Jesús. Los miembros son «cristobalinos» (los que quieren llevar al niño Jesús) o «miguelinos» (los que son tan pequeños que no pueden andar y son llevados por su maestro San Miguel). Jeanne, evidentemente, prefiere a los «miguelinos», los más desamparados, los que se abandonan al estado de la infancia más desvalida, los que están más cerca de «la pérdida de todo interés propio y de la propia reflexión». «Sufro alegremente, como un niño», dirá más adelante Jeanne hablando de sus crisis en Thonon, o en otras partes. Una infancia difícil pero feliz se delega en el ideal hasta perderse en él, perdiendo toda posibilidad de representación. La apoteosis de este movimiento se encuentra sin duda en esas páginas de su *Vie* donde se lee la transformación del Yo en una nada innombrable, sin vista ni pensamiento y, sin embargo, gloriosa de saberse en el amor del Otro.

«En estos últimos tiempos no puedo hablar más que poco o nada de mis disposiciones. Es que mi estado se ha hecho simple e invariable. *El fondo de este estado es un aniquilamiento profundo, al no encontrar en mí nada nombrable.* Todo lo que sé es que Dios es infinitamente santo, justo, bueno, feliz; que encierra en sí todos los bienes, y yo todas las miserias. *No veo nada por debajo de mí, ni nada más indigno que yo...* El bien está en Dios; *en el reparto sólo me ha tocado la nada.* ¿Qué puedo decir de un estado que es siempre el mismo, *sin vista ni variación?* *Porque la aridez, si la tengo, es igual para mí al estado más satisfactorio.* Todo se pierde en la inmensidad, y *no puedo querer ni pensar. Es como una gotita de agua perdida en el mar: no sólo es rodeada, sino absorbida.* En esta inmensidad divina, no se ve, pero discierne en Dios los objetos, sin discernirlos, más que por el gusto del corazón. Todo es tinieblas y oscuridad a su respecto; todo es luz por parte de Dios, que no le deja ignorar nada, sin saber ni lo que sabe ni como lo sabe... No hay allí ni clamor, ni dolor, ni pena, ni placer ni incertidumbre; *sino una paz perfecta; no en sí, sino en Dios: ningún interés por sí, ningún recuerdo, ni ocupación de sí.* Esto es lo que Dios es en esta criatura. Para ella miseria, debilidad, pobreza, sin que piense en su miseria ni en su dignidad. Si creen que hay algún bien en mí, se equivocan y hacen daño a Dios. Todo bien está en él y para él. Si pudiera tener una satisfacción, sería porque ES LO QUE ES, Y LO SERÁ SIEMPRE. Si me salva, será gratuitamente, pues no tengo mérito ni dignidad.

«Me extraña que se tenga *confianza en esta nada*; ya lo he dicho: sin embargo respondo a lo que se me pregunta sin preocuparme de si respondo bien o mal. Si lo digo mal, no me sorprende: si lo digo bien, no tengo intención de atribuírmelo. Voy sin ir, sin ver, sin saber dónde voy.

No quiero ir ni pararme. La voluntad y los instintos han desaparecido: pobreza y desnudez son mi suerte. No tengo confianza ni desconfianza, *en una palabra, nada, nada, nada*»<sup>9</sup>.

«El que ama perfectamente», escribe Jeanne a Fénelon, «sólo ama perfectamente porque está completamente muerto»<sup>10</sup>. El amor puro es descrito como «un trabajo sin trabajo», «noche pasiva», «privación de todo», «óbito», «desapropiación»<sup>11</sup>.

Se comprende que cuando esta «santa indiferencia» contamina Saint-Cyr, las autoridades se preocupen. La señora De Maintenon, primeramente seducida, retrocede; la señora Du Perron, del partido contrario, fustiga «esta pretendida resignación a la voluntad de Dios que era llevada a consentir tan francamente en la propia condenación como a querer ser salvada; en esto consistía el famoso acto de abandono que se ense-

<sup>9</sup> Encontraremos ideas análogas en Fénelon: «Exiliados aquí abajo durante un momento infinitamente pequeño, Jesucristo quiere que miremos esta vida como la infancia de nuestro ser, y como una noche oscura cuyos placeres sólo son sueños pasajeros, y todos los males disgustos saludables.» «Para ser un perfecto cristiano, hay que estar desprendido de todo, incluso de las ideas. Así pues, imponed silencio a vuestra imaginación; haced callar y a vuestra razón. Decid sin cesar a Dios: Instruídme por el corazón, y no por el espíritu; hacedme creer lo que han creído los santos, hacedme amar como han amado los santos.» (*Rencontre avec Ramsai*, 1710). En su discurso filosófico sobre el Amor a Dios, el autor de *L'éducation des filles* y de *Télémaque* precisa de manera muy guyoniana:

«Cuarta prueba por la naturaleza del amor.

«El amor es el movimiento del alma por el que ésta tiende, se une y se pega a los objetos que ve. Se puede uno apegar a un objeto por la perfección que se descubre en él, o por el placer que nos causa. Es la excelencia del objeto la que hace la perfección de nuestro amor. Cuanto más perfecto es el objeto, más imperfecto es nuestro amor, si tendemos a él por un motivo indigno. *Si no amo a Dios más que por la sola razón de que me causa placer, no es a él a quien amo, sino a mí mismo.* Tiendo hacia él, me aporto a él, es cierto; pero sólo tiendo a él y me aporto a él por mí. *El verdadero amor, por el contrario, es una justicia que se rinde a la excelencia de lo que se ama. Su naturaleza es salir de sí, olvidarse, sacrificarse por el objeto amado, no querer más que lo que él quiere, hallar nuestra felicidad en la suya. Todo lo demás no es más que un accidente que no entra para nada en la esencia del amor.*

«El amor humano y heroico es una imagen del amor divino.

«Hablando del amor profano, la imaginación imita estos rasgos de la razón soberana. Los aplica mal, pero los encuentra en el fondo de nuestro ser. En las pinturas que nos hacen de las nobles pasiones, sólo hay interés por los héroes en la medida en que éstos se exponen a morir por aquello que aman. *En este transporte y este olvido de sí lo que da lugar a toda la belleza y la elevación de los sentimientos humanos.*

«Reconozco que este transporte nunca es real para la criatura. Ésta no tiene el poder de sacarnos de nosotros mismos ni el derecho de atarnos a ella. Nunca la amamos fuera de Dios, más que para relacionarla con nosotros de una manera sutil o grosera. Sólo Dios puede sacarnos de nosotros mismos, mostrándose infinitamente amable e imprimiéndonos su amor. Lo que es novelesco, injusto, imposible con respecto a la criatura, es real, justo y debido al Ser soberano.»

<sup>10</sup> Cf. Masson, *Lettres*, ob. cit., p. 47.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 29-39, 32, etcétera.

naba, tras el cual no hacía falta preocuparse por la propia suerte para la eternidad». El célebre lógico y matemático de Port-Royal, Pierre Nicole, no es menos severo: «El quietismo», dice, «es una maña del diablo que, queriendo abolir todos los misterios y todos los atributos de Dios por los que ha operado la salvación de los hombres, y no pudiendo lograrlo, ha encontrado el secreto para destruirlos al menos en su memoria, haciendo adoptar a falsos espirituales un método que consiste en no pensar más en ello»<sup>12</sup>.

### ¿UNA PROTECCIÓN CONTRA EL JUICIO?

En efecto, la destrucción de los atributos propios, el amortiguamiento de los deseos, voluntades, intereses personales, en suma, la muerte del Yo tiene como correlación lógica hacer de Dios una simple presencia deslumbrante, también ella privada de atributos. Al despojar a su ideal de atributos, Jeanne le priva sobre todo de su juicio y de su castigo, para hacer de él un Dios pura y oblativamente amante, al que sólo se podría alabar y glorificar. No temer, ni incluso rezar. «Todo lo que veía me empujaba a amaros... Si llovía, quería que todas las gotas de agua se transformasen en amor y alabanzas... Me unía a todo el bien que se hacía en el mundo y habría querido tener el corazón de todos los hombres para amaros», escribe también en su *Vida*, en medio de tantos sinsabores, enfermedades, abandonos y mudanzas que no parecen afectarla. Encontraremos la apoteosis de esta alabanza en los *Torrents* (poema teológico escrito antes de 1684), pero sobre todo en su *Explication du Cantique* («El Cantar de los Cantares de Salomón interpretado según el sentido místico y la verdadera representación de los estados interiores» en su *Examen de l'Écriture Sainte* escrito después de 1685 y publicado a partir de 1704). El discurso analógico y sensual del Cantar bíblico se presta fácilmente, en la lectura que de él hace Jeanne, a acentuar la unión continua con el Amado, pero no contribuye a revelar su tensión. Las flores, las tórtolas, las estaciones son para ella las pruebas de la presencia divina en la que estamos bañados, inundados. Esta ósmosis encuentra en el *perfume* (tema amoroso por excelencia, tema baudelairiano), la metáfora más poderosa de la unión de los amantes. «Es tu nombre ungüento derramado», dice

<sup>12</sup> Citado por Fray Mallet-Jorris, *Jeanne Guyon*, Flammarion, 1978, p. 241. Bossuet encontrará palabras muy duras para condenar esta herejía, pero quizá sobre todo a la persona de Fénelon. Así: «Hay que librar a la Iglesia del mayor enemigo que haya tenido jamás. Creo que, en conciencia, ni los obispos ni los reyes pueden dejar en paz a monsieur de Cambrai.»

el texto, y Jeanne encadena sobre esta presencia divina «como un bálsamo derramado que crece insensiblemente, a medida que se derrama; y con un olor tan excelente que el alma principiante se encuentra completamente embargada por su fuerza y su suavidad». Bossuet se revela contra semejante seguridad que se cree tan pretenciosamente digna del amor divino, que incluso se iguala solapadamente a Dios en este amor tan inmediato, tan plenamente correspondido. Jeanne es imperturbable: «Hay personas que dicen que esta unión sólo se puede hacer en la otra vida, pero yo tengo por seguro que puede hacerse en ésta; con la diferencia de que en esta vida se posee sin ver, y en la otra se ve lo que se posee.»

¿De dónde procede esta seguridad de poseer lo invisible que nos ama?

## EL INFIERNO ES UN SUEÑO

Jeanne no cree en el infierno. Tiene la certeza de que el infierno es quizá sólo un sueño desde los nueve años, cuando declara a su maestra que «hasta entonces había dudado del infierno», antes de tener un sueño. «Me parecía un lugar de una oscuridad espantosa donde las almas eran atormentadas.» Este lugar de sueños, estas angustias del inconsciente, prefiere ignorarlos. Lo extraordinario es que lo consigue. Por supuesto, no sin un cierto esfuerzo, pues declara que si para escapar a los sufrimientos es preciso apagar los deseos en el estado de abandono, ¡de acuerdo!, «hay que mantenerse firme en el abandono», sin escuchar el razonamiento ni la reflexión<sup>13</sup>. Se requiere una «voluntad de no querer» en este vaciamiento del infierno (¿del inconsciente?) que nos incita a buscar sus recortes imaginarios.

## UN COMBATE SEMIOLÓGICO: ¿SON NOMBRABLES LOS SENTIMIENTOS?

En resumen, lo que preconiza Jeanne es toda una semiología rebelde a la concepción corriente de los signos y de su uso. Bossuet lo comprende, él que hace arte de la palabra: en lugar de juzgar los sentimientos por las palabras que están al principio y que dominan, Jeanne «juzga las palabras por los sentimientos», se indigna. En suma, Jeanne localiza un

<sup>13</sup> *Le moyen court et très facile pour l'oraison que tous peuvent pratiquer très aisément*, 1883.

«sentido oculto», místico, en el más acá del lenguaje. En *Les instructions sur les états d'oraison* (1697), libro secretamente influido, o en todo caso inspirado, por el debate con la señora Guyon y Fénelon, Bossuet sostiene que todo estado considerado irrepresentable es en realidad nombrable. A través de Guyon, Bossuet combate, parece ser, el protestantismo. Pasa así al lado de ese vacío que es el verdadero objeto de oración de Jeanne: al lado de la experiencia en la que el Yo se vacía para hacerse enteramente Sujeto igual a su Dios amado (Jeanne pretende ser, en su *Vida*, la esposa y la madre de Cristo, incluso el propio Cristo, lo que horroriza a Bossuet...).

La oración de «amor puro» tiene sus precedentes en Santa Juana de Chantal y en San Francisco de Sales, al que Jeanne lee a los trece años. La oración es un discurso amoroso tácito que en un primer momento se desembaraza del método, de la razón, de las propias reglas del juicio para dejarse llevar finalmente por una especie de no saber y de reserva. «¡Dios mío! ¡Se va a enseñar al mismo Amor a hacer el amor con método!», exclama en *Le moyen court*. Asimismo: «Hay que señalar que es necesario que las virtudes parezcan haber llegado al alma sin ninguna dificultad; pues el alma de la que hablo no piensa en ello, ya que toda su ocupación es un Amor general, *sin motivo ni razón de amar*. Preguntadle lo que hace durante la oración y todo el día: os dirá que ama. Pero ¿qué motivo o razón tenéis para amar? No sabe ni conoce nada. Todo lo que sabe es que ama, y que arde en deseos de sufrir por lo que ama. Pero ¿es tal vez la visión de los sufrimientos de vuestro Amado, oh alma, lo que os hace sufrir así? Ay, ay, dirá ella, no pienso en ellas, ni vienen a mi mente. ¿Es entonces el deseo de imitar las virtudes que véis en él? Ay, no pienso en ellas. Entonces ¿qué hacéis? Amo. ¿No es la visión de vuestro Amado la que os arranca el corazón? No miro esa belleza. Entonces ¿qué es? No sé nada. Siento en el fondo de mi corazón una herida profunda, pero tan deliciosa que me apoyo en mi pena, y saco placer de mi dolor.»

## LA «NADA» MELANCÓLICA

Sin embargo, parece que el sufrimiento, la enfermedad, el repliegue sobre sí misma que Jeanne soporta, conducen más lejos aún este vuelco del pensamiento hacia la nada. «Fue en esta enfermedad, Señor mío, cuando me enseñásteis poco a poco que había otra manera de conversar con las criaturas que son totalmente vuestras, además de la palabra... En un silencio inefable... El lenguaje de los ángeles...» Estas «comunicaciones en

silencio», tan específicas de Jeanne, sumergen al sujeto en sus recovecos narcisistas más secretos, más arcaicos; y si cree lograr comunicarlos, es porque la misma inmersión narcisista en su pareja se presta perfectamente a la proyección y a la identificación.

Pero, a pesar de ello, esta apasionada adepta de la «comunicación en silencio» es una escritora locuaz. Una abundante correspondencia, una *Vida*, tratados y, sobre todo, ese primer texto tan prolijo, tan sintomático, tan torrencial de hecho que sop los *Torrents*<sup>14</sup>, indican que el lenguaje sigue siendo, para esta contemplativa del vacío, un lugar de placer.

### UN OBJETO ERÓTICO: EL LENGUAJE

Si su goce es el transporte inmediato de un Yo vacío a un Ideal abrasador, su placer está en la palabra y la escritura. Jeanne escribe sobre todo a y para Fénelon, pero sus destinatarios pueden multiplicarse o variar para que continúe, constantemente, la escritura. Una escritura fogosa, a menudo relajada, de estilo despreocupado, con logros provisionales, ciertamente, pero sin pretensiones de rigor, laxista. Repetitiva, estereotipada en su contenido y en su forma, la escritura de su poema *Torrents*, por ejemplo, tiene algo de ebrio, de sonámbulo, de automático. Jeanne no lo ignoraba y veía claramente que podían tomarla por una «loca». Quizá no sabía que la escritura le permitía balizar ese espacio interior tan doloroso como amoroso y cuyo infierno no quería escrutar demasiado. Esto es principalmente válido para los *Torrents*, escritos en un momento crucial de su vida en el que Jeanne, despojada de su fortuna por su familia y las Nuevas Católicas de Gex, muy ligada al padre La Combe, está en plena crisis física y psíquica: estamos en 1683, y Jeanne será internada, como ya hemos dicho, en 1688 en la Visitación.

La escritura es quizá esa «apariencia de voluntad» que permite prescindir de una voluntad moral o activa, práctica, para «mantenerse firme en el abandono». Semejante *firmeza* confiere una autoridad al Yo que puede reivindicarse «vacío» con la condición de proceder paralelamente a un verdadero trabajo de localización y reconstitución mediante el texto. Esta escritura de consumación fantasiosa y de consumición de sentido es más bien una palabra asociativa a la deriva...

<sup>14</sup> El «Prefacio a la primera edición» añade a los *Torrents* el calificativo de «espirituales» «para desarrollar y suavizar un poco la metáfora, que, sin esto, habría podido parecer un poco oscura y un poco extraña para un título».

«MI MADRE ME VEÍA MUY GRANDE PARA MI EDAD...»

Hoy en día resulta tentador buscar en la primera infancia de Jeanne las razones de esta economía amorosa. No hay en ella más que desventuras objetivas y triunfalismo subjetivo. Nacida al cabo de un embarazo de ocho meses («mi madre pasó un miedo terrible»), Jeanne cae inmediatamente enferma de una inflamación de las piernas y la espalda, y el absceso lleva a una gangrena; la dan por perdida, pero se cura; es criada fuera, por una nodriza, como todos los niños de entonces; apenas acabada de criar, hela de nuevo alejada de su familia para ser confiada a un convento; a los siete años será enviada a las ursulinas, con sus hermanastras; después, tras conflictos con éstas, se educará con las dominicas, donde contraerá la viruela... Su único momento de dicha parece haber sido, a los quince años, el amor por un primo. Sin embargo, los padres ponen rápidamente fin a este idilio y la casan, sin que ella sepa con quién en el momento de la firma del contrato de matrimonio. El esposo es un hombre mucho mayor que ella, rico y generoso, pero difícil e insoportable para la joven esposa. Será madre de cinco hijos, dos de los cuales morirán de corta edad. Su hijo mayor también contrae la viruela, y ella la padece por segunda vez; ambos quedarán desfigurados... Y esto no es más que una ínfima parte de sus sinsabores. Es de resaltar sobre todo la ausencia de rebelión, y un cierto «quietismo» realmente precoz (quizá simplemente imaginado más tarde por la que, al escribir su *Vida*, ya era quietista), con el que acoge sus desgracias. No obstante persiste una amargura que la «firmeza» del quietismo no ha podido borrar: con respecto a su madre distraída, fría, si no cruel. «Mi madre me veía muy grande para mi edad, y más de su agrado que lo normal, no pensaba más que en exhibirme, en mostrarme a las compañías, en adornarme...» «Me quería un poco más porque me encontraba de su agrado. Pero no dejaba de preferir a mi hermano... cuando yo estaba enferma y encontraba algo que me agradaba, mi hermano lo pedía y, aunque él estuviese bueno, me lo quitaban para dárselo.»

Una madre fría, una soledad y una privación ostensible, injusta, hiriente... ¿Es la curación de esta herida precoz, inscrita hasta el absceso en su espalda y la gangrena en sus piernas, lo que buscará Jeanne al imaginar —y lograr hacer real este imaginario— un Dios plenamente amante y directamente accesible en una oración preverbal infantil?

## «SIN MÁS VOLUNTAD QUE SU PADRE...»

Si bien sus padres están ausentes, al menos no son represivos. Incluso un día la encontrarán jugando en la calle con niños de otra condición, lo que muestra que la vigilancia no era la que debería haber sido. Jeanne evoluciona en un vacío de amor, pero no sufre un superyo tiránico. En este universo de soledad y de abandono, existe un ser idealizado: su padre, que parece ser, según el relato que hace de su infancia, el personaje más atento a Jeanne. Muy sintomáticamente, ésta señalará que su modelo, Santa Juana de Chantal, «parecía siempre sin más voluntad que su padre», ¿No hará lo mismo Jeanne cuando, joven llena de inspiración y astucia, se abandone por completo a la voluntad de ese padre para no desposar en suma, y con cierta satisfacción, sino esa voluntad paterna, yá que acepta el matrimonio convenido sin saber siquiera quién es el marido?

Todo parece bien, demasiado bien puesto, para que un narcisismo herido haya podido, a través de las estructuras extrafamiliares (nodrizas, conventos, etc.), pasar entre las mallas de la ley superyoica y elaborar defensas cuyos fundamentos tienen sus raíces en lo que hemos llamado un padre imaginario, condición previa del Ideal del Yo, lugar de constitución del Yo Ideal. ¿No es el «amor puro» un deslizamiento perpetuo del vacío al Uno, del Yo que sólo existe en El, a El que es un Yo vacío, en la permanencia de la Unión? Por otra parte, Jeanne saldrá del estado profundamente neurótico de su matrimonio siempre sostenida por un padre, esta vez de la Iglesia, aunque en posición incómoda. Será primero el papel de La Combe y, finalmente, de manera infinitamente más brillante pero también en disidencia con el dogma oficial, el de Fénelon. Llantos, jaquecas, incompatibilidad de caracteres con su marido y su familia: toda esta realidad de su matrimonio tiene sin duda razones objetivas que no la hacen menos dolorosa, y ni las lecturas, ni tampoco las oraciones, consiguen realmente su fin. Habrá que esperar a la muerte de Guyon (1676)<sup>15</sup>, a la relación con La Combe, y después con Fénelon, para que llegue el equilibrio del «amor puro»... bajo su pluma.

<sup>15</sup> Jeanne enviuda a los veintiocho años. Desde entonces se dedica, junto con el padre La Combe y otros, a diversas obras que la llevarán a viajes febriles a Ginebra, Thonon, Ver-seil, Grenoble... Aunque se ocupa de las Nuevas Católicas de las que, por lo demás, Fénelon es el jefe, Jeanne rechaza cualquier cargo de superiora y se consagra a una obra de oración y de escritura cuya influencia se ejercerá sobre la opinión, no sobre las instituciones.

## EL SILENCIO COMO UNA MADRE ARTIFICIAL

Por otra parte, la pasión de la señora Guyon por la comunicación silenciosa parece apuntar a ese continente del narcisismo precozmente fijado y consolidado por una idealización potencial, pero que tiene prisionero al afecto hacia una madre innombrable. Una madre inaccesible, no sólo porque es preedípica, sino porque es afectuosamente devastadora: demasiado hiriente o demasiado ausente. El *silencio* calma el dolor de tal carencia materna. Reconcilia al sujeto con la pena producida por esta carencia; lo cubre, lo amansa dulcemente; lo cura [*le panse*], se podría decir, si no lo piensa [*le pense*]. El silencio como una madre artificial. Sostenido por el ideal, «Yo» puede entonces apropiarse de este dolor, neutralizarlo, calmarlo. Sin masoquismo, y sin paranoia, que supondría una sumisión a una ley severa, no un amor para y por parte de un Tercero. Allí donde la histérica sufre por tener este afecto prisionero de la madre en una erótica homosexual inconfesable; allí donde Dora cae enferma, huye de su analista, odia a los hombres y, en suma, no cesa de estar obsesionada por el sexo de la madre, de la otra mujer, Jeanne elije el repliegue. No la guerra, ni la búsqueda del objeto primero, ni tampoco la de los «otros». Busca y consigue la consolidación de la frontera originaria entre el aún-no-Yo y el Otro: linde del narcisismo, del vacío medianero del ideal, tierra prometida de las idealizaciones primarias... ¿Es porque, como dice Françoise Mallet-Jorris en su libro lleno de simpatía hacia Jeanne <sup>16</sup>, fue una joven sana, natural, llena de vida y de entusiasmo? Contrariamente a la reconstrucción casi jovial que Jeanne propone de su personaje, su escritura da más bien la impresión de un ser bamboleado, constantemente en la encrucijada de la desrealización y de la acción, del sueño y de la presión social. Despliega absurdos esfuerzos para consolidar una parcela si no de la realidad, al menos de algo real. Algo real e imposible, que ni siquiera posee en propiedad, que no es «suyo», pero en el que *se mantiene* gracias a su dispositivo imaginario de «silencio» y de «amor puro». Es la elaboración más fiel, la más sólida posible, de su fragilidad en la que el cuerpo y el sentido corren el peligro de caer en el afecto negro e inconfesable. Hay que constatar que el marco social e ideológico, aunque cada vez más restrictivo para los individuos tan íntimamente enraizados en el narcisismo, se prestaba, sin embargo, a su elaboración, aunque fuera herética. Este padre, todos estos padres disidentes... En la actualidad, el analista debería poder ser, también y durante algún tiempo, el soporte de nuestro Ideal del Yo...

<sup>16</sup> Cf. Jeanne Guyon, Flammarion, 1978, ob. cit.

## UNA PERVERSIÓN [«PÈRE-VERSION»] DEL LENGUAJE

Está finalmente esa guerra apacible, y sin embargo violenta, contra el culto desde ahora dominante de la representación y, más aún, de la representación racional. Jeanne entra en conflicto más allá de Bossuet, con Descartes. Al cartesianismo que sostiene que el propio sueño es en definitiva una representación idéntica a la que constituye la idea<sup>17</sup>, Jeanne enamorada, Jeanne llevada por su verborrea al borde de la afasia, de la nada, de lo inombrable, opone... ¿Qué? ¿La simple fantasía histórica de un más acá del lenguaje, puerto victimario de los amores maternos, fuente de síntomas y de angustias? ¿O bien propone algo más, gracias al «trabajo sin trabajo» que es la oración, pero también gracias a este vaciamiento fantasioso que es la escritura? Quizá una posibilidad de ensanchar las fronteras de lo nombrable más allá de los límites que le asignaría un discurso de método e ideas: extrapolando a los signos la experiencia no de un sujeto-punto de apoyo de la razón, análogo blanqueado del Dios creador, sino la experiencia de un sujeto amoroso, panoplia de permanencias y ausencias, dialéctica de pérdidas y plenitudes... Este sujeto es arcaico ya a finales del siglo XVII; pero es moderno por su insistencia en los síntomas y por nuestra imposibilidad de nombrar las llamadas afecciones narcisistas. Jeanne indica su territorio, militante vencida ante adversarios triunfantes que tienen el futuro para ellos. El futuro próximo. Otros, antes que ella, habían sabido construir el discurso con más talento pero también con más comprensión sociohistórica: Santa Teresa, San Juan de la Cruz... Jeanne no deja de parecer boba y, en todo caso, de dejarse captar por una mirada, nuestra mirada, que localiza los síntomas más fácilmente en ella que en sus predecesores: todas esas cofradías, todas esas actividades frívolas, todas esas cartas semilaicas semiteológicas, semiamorosas semiedificantes... Jeanne está entre dos códigos: inclinada sobre sus dramas narcisistas, con los que goza por una perversión del lenguaje, y al mismo tiempo atrapada por su siglo, dispuesta a pasar a la actividad razonable. O simplemente a oponerle un reverso acepta-

<sup>17</sup> Descartes define la *idea* por la *imagen* y la *imagen* por la *idea*, hasta el punto de que incluso la imagen del sueño le parece la homóloga de la idea forzosamente consciente. El cartesianismo se convierte de hecho en «la variante más problemática de la teoría de la representación, según la cual las ideas deben ser el objeto inmediato de la experiencia» (cf. W. Röd, «L'argument du rêve dans la théorie cartésienne de l'expérience», en *Études philosophiques*, 4, 1976, pp. 461-73).

Notemos que Bossuet está de acuerdo con el cartesianismo, al menos sobre la necesidad de luchar contra los quietistas, como se lo escribe a Malebranche, a la vez que lamenta que en su lucha contra ellos, Malebranche no proponga ninguna alternativa (cf. *Correspondance*, París, Urbain-Levesque, 1909-23).

ble: la infancia, la espontaneidad, sin olvidar el preciosismo mundano que asimila normalmente en algunos de sus textos.

Leámosla, sin embargo, con el amor que merecen los vencidos de las causas que tienen todo el futuro por delante. Sus problemas son los nuestros bajo otras formas, con otras soluciones...

Pues el enfrentamiento del sujeto con lo no representable surge, podríamos decir, de una exposición de la estructura narcisista que, sin hundirse en la afasia o la psicosis, se aferra a la última cresta de su consistencia, a lo que la ha hecho ser como un «grado cero» de la subjetividad: al padre imaginario. Es decir, que el culto de lo irrepresentable es un culto al padre imaginario: el que nos ama, no el que nos juzga.

Occidente conoce otro aspecto de esta necesidad estructural: en lugar de rendirle culto, el Hijo toma al asalto la instancia de ese padre imaginario. Padre e Hijo, socialización del narcisismo, triunfo allí donde el psicótico fracasa: ésta será la misión del artista que hará resplandecer de imágenes las iglesias cristianas. Hasta los trovadores y Joyce, el artista intentará nombrar lo más cerca posible de lo inominable esta curva de amor que es el narcisismo. La nominación que resulta de ello está necesariamente fragmentada, pulverizada. La libido homosexual subyacente al culto irrepresentable del padre imaginario se reabsorbe, en él exhibiéndose, se consume sublimándose.

*Una historia sencilla podría sin embargo ser la versión moderna... y doliente del «silencio» de Jeanne.*

### Sigue hablando, o la palabra frustrada

*Suzanne viene a analizarse abrumada por «el destino», piensa ella. Un padre muerto en un campo nazi no le lega más que el recuerdo de un día soleado en el que pasea a la pequeña Suzanne en bicicleta: ella recuerda el calor de su cuerpo y la sensación de estar agarrada. ¿Muerto? No del todo: para Suzanne ese padre mítico sólo está de «viaje». Años después de la guerra, lo esperará, sin creerlo, pero de todos modos... Sin embargo, se podría pensar que lo ha encontrado, ya que desde hace tiempo Suzanne vive con Roger, un minusválido de su edad. Se consagra a él, samaritana sublime y ya un poco harta, sin poder no obstante abandonarlo ni resignarse a ser su compañera eternamente. Suzanne habla abundantemente, ardientemente: una fuerza negra que no cesa de expresarse, sin espacios, sin puntuación. Pero también sin decir nada. Este discurso febril está habitado por un cansancio, una vanidad a menudo consciente y lí-*

cida: «Me excito, pero no creo en ello, no es eso, finjo, hay como una distancia, un espacio profundo entre lo que digo y lo que es... Pero ni siquiera sé lo que es...» Antes de Roger, Suzanne vivía con su madre: una pasión loca, adhesión total y cólera permanente. «Cometo faltas en francés», dice Suzanne, «siempre empleo "confusión" por "escisión" y viceversa.» Este lapsus, que traiciona todo un drama de individuación, va acompañado del hecho de que ambas, madre e hija, tienen una lengua propia, lengua privada que no comparte ninguna de sus amistades: el alemán. Es la lengua de la madre que la hija comprende pero no habla. Sin embargo, la consumidora pasiva de la lengua materna sabe desviar la excitación de este abrazo materno hacia el dominio blanco, distanciado, decepcionante y a pesar de todo excitante, de su vida social. Suzanne es decoradora y mujer de negocios: todo para la vista, el tacto y el dinero... «Pero, lo confieso, eso me deja fría». Y frígida.

Hay en la histeria un curioso quiasma (el quiasma es, recordémoslo, el cruce que forman los nervios ópticos: simple coincidencia), que recuerda el narcisismo primario. Como si el sujeto se colocase en el preciso lugar donde las pulsiones caen en una inscripción psíquica que conduce a la organización mental simbólica. Situado en esta encrucijada, el/la histérico/a sólo puede oscilar. Del lado de la madre, reencuentra la excitación pulsional indecible. Del lado del padre, se ancla en el lenguaje y en lo simbólico pero lastrándose con su cuerpo. La superabundancia verbal del histérico es, en suma, una afasia... El síntoma (dolor o angustia) que puede surgir como tentativa de resolver este quiasma insoportable instaurando, en el lugar del cruce narcisista, un cierre de la moción pulsional sobre el propio cuerpo, ilustra el fracaso de esta separación pulsión/lenguaje que inicia la constitución del espacio psíquico.

La sensación del histérico de tener un «discurso fútil, discurso vano» (el feminismo ha hecho de ello una ideología militante, calificando al discurso de «falócrata» y rebelándose contra él), se aclara, me parece, a la luz del narcisismo primario tal como ha sido evocado en las páginas 35-36; un objeto, por un lado, un padre imaginario, por el otro, una formación narcisista que une a ambos y se apoya en ese vacío que es la exquisita diferenciación de la moción pulsional en inscripción psíquica<sup>18</sup>. La exhibición narcisista será un intento de afrontar ese vacío del objeto, para llenarlo de pulsiones, de satisfacción o de asco. Esta exhibición narcisista puede tomar también la forma de una huida imaginaria que arrastra el registro simbólico (de ahí las actividades febriles, etc.). Este activismo es, sin embargo, «fútil», «vano»: como exiliado. Suzanne pone a menudo en escena semejantes triunfos narcisistas con un guión aparentemente maso-

<sup>18</sup> Cf. *supra*, pp. 22-23.

quista: es el tercer elemento de los juegos de una pareja de amigos, papá y mamá, que, por supuesto, se sirve de ella para seguidamente apartarla, pero con relación a la cual ella tiene claramente la sensación de ser el «centro», una «nada» quizá, pero que les permite, a cada uno por separado y a los dos juntos, ser Todo: gozar.

El padre desaparecido, el padre de viaje, es aparentemente la causa dinámica de esta decepción exaltada de la histérica. No es un padre excluido (psicotizante) ni un padre muerto (obsesivo), sino un padre en «potencial compuesto», que «habría podido», pero «no es»... Una sospecha de... Quizá... Mas no... Pero que la trágica historia de Suzanne no nos oculte una situación más trivial: el padre del histérico es siempre un «ser querido desaparecido» del deseo de la madre, un ausente para el continente materno enlutado, siempre frustrado, frente al que este padre imaginario del futuro ser hablante no sirve de contrapeso: frente al que sólo se justifica por un sobreseimiento.

En este contexto, el analista está llamado a «redondear» el narcisismo del sujeto. Por parte del abyecto, es el impacto arcaico transverbal de la madre lo que evidentemente se convoca en la transferencia, a través de la afluencia de una excitación que se sustrae al lenguaje y lo desborda. Este afecto irrepresentable se enuncia a menudo como una queja del discurso histérico contra el lenguaje, que «no dice el fondo de las cosas». Puede también ser experimentado como un dolor imaginario o como un verdadero sufrimiento somático. Sin embargo, la rueda del quiasma narcisista puede propulsar la transferencia hacia el padre imaginario. El sujeto se delega entonces, a través de una idealización del analista, al padre de su prehistoria individual; hombre y mujer, padre y madre, especie de ser bisexual. Así pues, en un discurso de seducción son utilizados todos los registros, antes de que los representantes (verbales o comportamentales) de esta excitación aparezcan separados de los afectos, nulos y vanos ante el juicio de la instancia edípica en la que no se ha integrado el padre imaginario.

Servir de para-excitación, manteniendo estrictamente el marco analítico; suscitar la afluencia pulsional interpretando la transferencia idealizadora en el marco analítico: esto es lo que, en un primer momento, permite al analista llevar al analizado a construir una dinámica de sus imagos y, por lo tanto, una dinámica de los signos que le hablan. Es evidente que esta dinámica, que aspira a dar de nuevo sentido al discurso frustrado haciéndole reencontrar las mociones pulsionales (Triebregung), pasa por una reestructuración del narcisismo cuyas carencias son indudablemente la base de lo que aparece como un eclipse de la representación.



## BAUDELAIRE, O DEL INFINITO, DEL PERFUME Y DEL PUNK

«Sobre la evaporación y la centralización del yo. Todo consiste en eso.»

«El amor es el gusto de la prostitución... ¿Qué es el arte? Prostitución.»

*Fusées* [Cohetes].

En Baudelaire (1821-67), el *texto* prima la experiencia amorosa, no obstante explícita, en la que se ofrecen a la lectura dos extremos: por una parte, la pasión destructora («sádica», se ha dicho)<sup>1</sup> de los cuerpos; por la otra, la veneración exaltada de un ideal inaccesible pero absoluto y necesario. Baudelaire amante, Baudelaire católico, Baudelaire místico: quizá no sea el mismo, pero es un texto enteramente fundado en la *metáfora*.

### NARCISO EN EL TRIBUNAL DE LA FILOSOFÍA

Auscultando la intimidad baudelaيرية en un texto<sup>2</sup> que la polémica con Georges Bataille ha hecho célebre, Sartre descubre en el poeta un «mano a mano sombrío y límpido de un corazón convertido en su espejo». Y aquí tenemos a Narciso en el tribunal de la filosofía, condenado por haberse quedado en una «conciencia reflexiva», simple «esbozo abortado» de la dualidad, sin alcanzar la conciencia filosófica rebelada. Sartre exige en suma a Baudelaire, catalogado sin embargo como Narciso, que reflexione en «sistemas secundarios», podríamos decir, e incluso que tome posiciones filosóficas o políticas. Pasa por lo tanto al lado del verdadero mundo baudelaيرية que libra su guerra a la *abyección*<sup>3</sup> para mantener

<sup>1</sup> Cf. G. Blin, *Le sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948.

<sup>2</sup> J.-P. Sartre, *Préface aux écrits intimes de Ch. Baudelaire*, París, Point du Jour, 1946 (cf. también Sartre, *Baudelaire*, París, Gallimard, 1946 [*Baudelaire*, Barcelona, Anagrama, 1969]). Cf. la réplica de Georges Bataille: «Sartre habla del poeta con intención de suprimirlo» («Baudelaire mis à nu», en *Critique*, 8-9, 1947); «Es cierto que la poesía que quiere la identidad de las cosas reflejadas y de la conciencia que las refleja, quiere lo imposible. Pero el único medio de no quedar reducido al reflejo de las cosas ¿no es, en efecto, querer lo imposible?» («Baudelaire», en *La littérature et le mal (Oeuvres complètes)*, t. IX, p. 197 [*La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971]). Cf. también G. Blin, ob. cit.

<sup>3</sup> Cf. nuestro *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, De Seuil, 1981.

un Yo precoz, malvado por ser frágil, enamorado por estar separado. Ante un testimonio tan desgarrador de la arqueología de nuestra identidad amorosa como es la poesía de Baudelaire y su sufrimiento construido por separaciones y descomposiciones, es como mínimo un contrasentido pedir al poeta que «eche en cara» a su familia y a la sociedad «que sus virtudes burguesas son atroces y estúpidas». La obra baudelaireana se afirma y se agota completamente en el transporte metafórico: no tiene más «posición» que la de la elevación y el anonadamiento del sentido. ¿Se trata realmente de una «dimisión» por parte del poeta, que habría escogido el partido de los verdugos (la cruz, la Academia)? ¿O, por el contrario, de una insostenible postura entre *animalidad* y *Ley* en la que las figuras sádicas y contrariadas revelan la profunda lógica de la emergencia del sentido, penoso y violento, en el ser hablante?

No obstante, este «fracasado» realiza una «obra humana», y este acto inauténtico compensa sin embargo su misantropía, a los ojos de Sartre, por un «humanismo de la creación». Ahora bien, como las cosas son más complicadas, es la «impronta cristiana» de este «humanismo» la que planteará en lo sucesivo el problema. Y Sartre lo opone a la «anomalía sexual» de Gide, el cual sí habría podido afirmar *otra* moral. En efecto, hay que resaltar la solución católica del goce en Baudelaire: menos moral y todavía menos moralizante, hace radicar el pecado en la ley, lo inabarcable en la pasión barroca de los signos, lo infinito del creador en la finitud limitada y asténica de las criaturas. Sin embargo, y más allá de esta ideología, para Baudelaire, como probablemente para el poeta más que para el prosista, es el proceso de la escritura el que hace que surja, junto con la singularidad, la propia posibilidad de su goce. Es ahí donde su diferencia individual, *spleen* o sufrimiento, puede ser vivida no como estereotipada, sino como exaltada, cresta incandescente entre el infinito y la nada. No hay más que un único entusiasmo: el del surgimiento y la reconstrucción de los signos. Esta operación se parece a una infancia perpetuamente rehecha, esa «infancia» de hecho tan a menudo reivindicada por el poeta y que la crítica tiende a identificar con la tierna edad anterior al acto de la escritura: no puede ser más que un cuerpo hecho todo él erótico, como lo es el cuerpo del niño real, pero esta vez a fuerza de escribirse en la multiplicidad de sus registros, desde las pulsiones a los ideales.

«La infancia recobrada a voluntad», ese «niño [que] ve todo como *novedad*; está siempre *ebrio*», ¿es otra cosa que el escritor-arqueólogo de nuestros narcisismos, dividido entre ideal y abyección, entre imagen y vacío, infinito y sinsentido?

Sin embargo no deja de plantearse la pregunta: ¿cuál es esta instancia ideal, de rectitud y de moral, pero también de apoyo generoso, que pa-

rece ser la destinataria última de esta escritura no obstante exaltada por el mal? Joseph de Maistre proporciona a Baudelaire no sólo su teocracia como marco global para una sociedad posible, sino también su comprensión de la *oración* que conjuga, como Blin ha visto muy bien, la voluntad del *orante* con una autoidolatría regida sin embargo desde fuera: la oración es una «dinámica confiada al hombre». Pero Baudelaire refleja este sistema en su propia dinámica, y de esta teocracia no conserva más que la necesidad absoluta de un Otro, puro lugar del ser que no es necesario hacer habitar por alguien existente. «Aunque Dios no existiera, la religión seguiría siendo santa y divina» (*Fusées* [Cohetes]). Asimismo, a raíz de su crisis religiosa en 1861, escribe a su madre: «Durante tres meses, por una contradicción singular, pero simplemente aparente, he rezado a todas horas [¿a quién?, ¿a qué ser concreto?, no lo sé en absoluto]» (carta del 1 de abril de 1861). A lo largo de toda la escritura, permanecerá la tensión hacia *ese lugar*: instancia de la que tiene necesidad para escribir su pérdida y su *spleen*; principio cuya posesión le asegura ser un «alma hiperbólica» en «levitación» (*L'art romantique* [Arte romántico]) y que señalan claramente títulos como «Jet d'eau» [Surtidor] o «Fusées» [Cohetes].

Función paterna? Lugar del «padre imaginario»<sup>4</sup> más concretamente, que permite a la estructura narcisista desplegarse y expresarse. Si Baudelaire es mirado por alguien que le hace existir en su frágil identidad, ese otro es el... propio símbolo: «... A través de los bosques de símbolos que lo observan con miradas familiares.» Celebrará ese Otro amante en una de las versiones del «Vin de chiffonniers» [Vino de los traperos]: la «grandeza de la bondad del que todo lo nombra».

El *mal* de la pasión narcisista con una madre tan perfumada como tiránica se enuncia entonces, gracias a este contrato mantenido con «la bondad del que todo lo nombra», como una floración de signos: como una manipulación dolorosa y extática del lenguaje, como «*flores del mal*».

Por el contrario, al agotarnos en cuerpo y alma en el furor sexual, sin descanso, sin huella ni símbolo, somos a menudo amantes frustrados, al desvelar nuestros discursos vacíos de sentido, más allá de la influencia materna, la miseria de nuestros lazos con nuestros padres caídos. Como Justine...

<sup>4</sup> Cf. *supra*, pp. 22 ss.

## Justine o la rama seca

Evita mis ojos durante las primeras entrevistas, se sonroja desde la raíz del pelo al fondo del provocativo escote, o estalla en una risa nerviosa cuando su discurso la lleva, muy a pesar suyo, a hablarme de sus angustias. A su fobia perversa se añade una viva inteligencia de la que extrae un evidente orgullo, pero de la que se encuentra cada vez más desposeída por la inhibición. En otro tiempo universitaria brillante, Justine «se destruye» en una sexualidad desbordante («Me dejaré en ello la piel») que la agota y la conduce al borde del vagabundeo.

Justine dice conocer el origen de este estado: una madre de la que se avergüenza, aventurera y destructora insaciable de sus amantes, cada vez más jóvenes, que desea compartir con su hija, más o menos fascinada o asustada por el ofrecimiento. «Asfixiante», «repugnante», esta madre habría empujado a Justine a una grave enfermedad de la piel en su primera infancia, que la aísla de cualquier contacto. Después, Justine toma distancias respecto a este «horror sin límites» lanzándose a los estudios: «Era necesario que hiciera alguna cosa que ella no comprendiera, salir de su mundo.» La «salida del mundo» fue también, y como en espejo con la «vergüenza» materna, un afán de emulación erótico al que Justine se lanzó a cuerpo descubierto para hacer gozar a hombres y mujeres.

Describe los detalles de esta erótica desenfrenada con una reticencia perversa, pero también con un auténtico pudor. Pues sus medios simbólicos están separados del cuerpo que se sume en el Eros, y se mantienen razonablemente al margen de las orgías en las que Justine no se deja, en efecto, más que la piel: «Cuando salgo de ellas, me duele la piel», «tengo una piel inflamada y dolorosa».

Justine sufre de hecho, como lo dice con ayuda de la transferencia, por no ser amada, por no amar. «No encuentro la distancia exacta.» Louis, su último amante toxicómano, «prefiere después de todo a su propia madre». Bernard, el más reciente, se comporta como una mujer en el acto sexual y «sólo busca en mí un placer, pero no me deja dormir en su casa». Justine se ha enclaustrado en una pequeña habitación que no abandona más que para sus orgías cada vez más agotadoras, pero en la que desde hace algún tiempo ha empezado a vivir para escribir poemas. Su padre («un perverso, un débil, un fracasado, que sólo pensaba en seducirme») llamaba a su sexo de niña «mi musa».

De la inexistencia de este padre a los ojos de la madre, Justine extrae una imagen: la única obra paterna, un laurel que él había plantado en el jardín, está ahora completamente muerta. Sin embargo, Justine tiene un sueño: en un auto, encajonada entre una mujer-hombre y un hombre-mujer, asfixiándose en el escaso espacio, oye un altavoz que anuncia

el ascenso de su padre al puesto de director. La «estupidez» de este sueño le hace reír en un primer momento, pero después se entenece ante el deseo de ver a su padre «ascendido». A partir de aquí, la ambición de Justine será abandonar el auto(-erotismo) más o menos masoquista de sus orgías, y partir, no a la conquista de una imagen ideal de su padre (la realidad del personaje aparentemente no se presta a ello), sino a una verdadera creación de una relación amorosa en cuanto supone un objeto idealizable. Que el otro no sea un infierno, aunque sea extático o construido a fuerza de erotismo, sino que pueda tener una parte de sublime. Justine se ha dado cuenta de que existe lo sublime cuando, al volver al jardín de su infancia, descubre que el laurel de su padre no tenía más que una rama seca pero que, por lo demás, estallaba de savia y de verdor. Y todo eso, sin ella.

El analista, en este proyecto, no tenía que ser una «buena madre» amante ni jugar al «verdadero padre» severo, sino situarse como un extraño: dar una interpretación a la vez sexuada y distante, y puntuar la asfixia de Justine menos con su silencio que con una palabra presente. Una palabra fuente de tiempo que difiere la angustia fóbica ante la explosión erótica (del continente: de la piel) y liga los efectos a un objeto extraño, tercero, dador de sentido (de forma, de imagen, de idea) en el lugar mismo donde se desencadena el furor pasional. ¿No es lo sublime la forma de este furor?

El hecho de que la palabra del analista actúe en ese lugar no le confiere, sin embargo, ni la sublimidad del arte (que hace ver u oír el furor pero, precisamente por esa imitación, nos libera de él desplazándolo a un estilo), ni la dignidad del dominio (que proscribía el furor, y en esa represión apoya su poder). Instantánea, esencialmente inacabada, ni obra ni ley, la interpretación analítica exacta, cuando afecta y realza el furor sexual para desplazarlo y así hacerlo existir como tal, pero también para gastarlo [le dépenser] en el registro del sentido, crea el tiempo y el espacio del amor.

## CONSTRUCTIVISMO Y DOLOR: EL SIGNO POÉTICO

Al situar el principio simbólico por encima de todo como condición de su creación poética, Baudelaire se sitúa en el extremo opuesto de la corriente surrealista que absolutiza, por su parte, el cuerpo<sup>5</sup>. Puramente abstracto, en cierto modo matemático, el infinito baudelairiano tiene algo

<sup>5</sup> Cf. G.-E. Blin, *Baudelaire*, París, Gallimard, 1939, p. 101.

de constructivista: permite «poetizar» en el sentido etimológico de «hacer». «*Todo es número. El número está en todo. El número está en el individuo*» (*Fusées* [Cohetes]). Las artes son todas balizajes del espacio ya que «son número y el número es una traducción del espacio»<sup>6</sup>. Rebelándose en *Les paradis artificiels* (*Los paraísos artificiales*) contra la «depravación del sentido del infinito», aspira a ser Dios por la propia construcción del poema, que debería alejarse no sólo de la mirada y de la vil pasión, sino también de la significación para igualarse a la música. La vista será entonces «oída desde dentro» y el oído será «visto desde dentro» para captar esta construcción absolutamente numérica que es la música<sup>7</sup>. Lo que proclama realmente Baudelaire, ¿es la muerte de la sensación o bien una codificación suprema del significante lo más cerca posible de la sensación: un «culto a la sensación multiplicada que se expresa a través de la música» (*Mon cœur mis à nu* [*Mi corazón al desnudo*])?

Portadora del esfuerzo sublimatorio y de la lascividad erótica, esta música, como el arte baudelaireano en general, está próxima al dolor: «El violín desgarrar como un cuchillo que busca el corazón»; o también: «Los sonidos de una música irritante y pegajosa, / semejante a los lejanos gritos del dolor humano.»

Decir infinitamente el infinito de lo simbólico y de lo imaginario: éste es el objetivo, no ya de Narciso, sino del artista que se crea en los números y los signos. Según Sartre, el infinito de Baudelaire es un no finito, «lo que no puede acabar», «casi tocado y sin embargo fuera del alcance». Se podría no obstante pensar que es el infinito del transporte poético del sentido, la indecible connotación del lenguaje poético, lo que está más próximo a esta inmanencia del infinito reivindicado por Baudelaire como teórico. Si es cierto que el hombre baudelaireano es «una interferencia de dos movimientos opuestos pero igualmente centrífugos, de los cuales uno se dirige hacia arriba y el otro hacia abajo», ¿cómo no ver que esta tensión es precisamente lo que Baudelaire realiza en y por medio de su estética y, más restrictivamente, en y por medio

<sup>6</sup> *Obras completas*, t. I, p. 702, París, La Pléiade, 1975 [«Cohetes», en *Diarios íntimos*, traducción de Rafael Alberti, México, Premià, 1976]. Cf. Joseph de Maistre, *Soirées*, VIII, en *Oeuvres*, t. V, pp. 94-103: «No creo más que en el número, es el signo, es la voz, es la palabra de la inteligencia, y como está en todas partes, lo veo en todas partes», citado por Blin, ob. cit., p. 104.

<sup>7</sup> «Las notas musicales se tornan números, y si vuestro espíritu está dotado de alguna aptitud matemática, la melodía, la armonía escuchada, conservando todo su carácter voluptuoso y sensual, se transforma en una vasta operación aritmética en que los números engendran números...» *Paradis artificiels*, en *O. c.*, t. I, p. 419 [*Los paraísos artificiales*, traducción de Mauro Armino, Madrid, Akal, 1983]. Cf. a este respecto G. Blin, *Baudelaire*, ob. cit., pp. 152 ss.

del propio movimiento de sus metáforas, al mismo tiempo abismo e infinito del sentido?

Ser completamente de signos, Baudelaire no parece haber estado nunca «sustancialmente en Dios»<sup>8</sup>. «Pero mi corazón, que ignora el éxtasis, / es como ese teatro en donde se aguarda / y siempre en vano...»<sup>9</sup>. Si el sujeto de la escritura no se iguala a Dios más que en una manipulación encantadora del lenguaje, ese Dios no es un Yo. Ninguna interioridad lo llena, hecha de introyecciones de padres amados. Los jalones de su identidad seguirán siendo *externos*: símbolos, sólo permiten trazar fronteras que se abren a los dos dominios separados del infinito y de su pérdida. Por ello, el constructor del infinito es también el constructor de la nada. «Tanto en lo moral como en lo físico, he tenido de continuo la sensación del abismo, no solamente del abismo del sueño, sino del abismo de la acción, del ensueño, del recuerdo, del deseo, de la pena, del remordimiento, de lo bello, del número, etc.»<sup>10</sup>

#### AMOR «MORTIS»: UNA FALSA APARIENCIA

En esta perspectiva, el amor no sólo es el reverso de la muerte, sino que se apoya en la muerte: «En el cráneo de la Humanidad / sentado se halla el Amor» (*L'amour et le crâne* [El amor y el cráneo]). Apresada por el vacío de Narciso, la propia amada es despojada de su pasión, desvitalizada, esqueletizada. Se la hace así menos peligrosa que una madre que desea y que abandona. «Imaginad un gran esqueleto femenino, preparado para acudir a una fiesta...» (*Salon*, 1859). Se comprende entonces que el amor pueda ser imaginado como un «amor contenido, misterioso, velado, color de canonesa» (*Fusées*).

Decir que es también «prostitución», como lo es el arte, no es sólo una inversión paradójica de la primera proposición. Hay, tanto en la canonesa como en la prostituta o en el poeta, una extinción de los deseos crudos, y una transfusión del sujeto a la apariencia que va acompañada de un goce problemático y protegido proveniente de Otro amante: padre imaginario que ampara e ilumina a la vez. El es quien permite al Yo herido mantenerse en el nombre de Un sentido... En otro lugar...

<sup>8</sup> Cf. G. Blin, *Baudelaire*, ob. cit., p. 176.

<sup>9</sup> *Les fleurs du mal*, LVI, en O. c., t. I, p. 55 [*Las flores del mal*, traducción de Jacinto-Luis Guereña, Madrid, Visor, 1977].

<sup>10</sup> *Journaux intimes*, en O. c., t. I, p. 668. [*Diarios íntimos*, ob. cit.].

La prostitución es el negativo de la sublimación: la hermana nocturna del arte.

«Porque la pasión es cosa natural, demasiado natural incluso para no introducir un tono hiriente, discordante, en el dominio de la belleza pura; demasiado familiar y demasiado violenta para no escandalizar a los Deseos puros, a la graciosa Melancolía, a las nobles Desesperanzas que pueblan las regiones sobrenaturales de la poesía»<sup>11</sup>. El culto baudelairiano a la belleza es un culto a la propia sublimación: a esa travesía que neutraliza el cuerpo, las pasiones y todo lo que recuerda de cerca o de lejos a la familia-cuna de los deseos. En la fantasía, esta sublimación da la mano a la rigidez cadavérica o frígida, sin duda porque «cadáver» y «frigidez» forman parte de la defensa contra el erotismo en última instancia siempre familiar. Estos temas mórbidos y fríos representan un cierto reflujo de la realización sublimatoria, o bien son negativo psicológico neurótico.

Por el contrario, cuando los signos asumen enteramente correspondencias infinitas, cuando se convierten en esas nebulosas en fusión, esos perfumes en condensación, por lo demás tantas veces evocados por Baudelaire, la rigidez se evapora, y el Yo vaporizado en una metafóricidad generalizada es el terreno no de una pasión «vil», sino del goce mismo, completamente convertido en *belleza*. Entiéndase: *signo*, o mejor interferencia de signos, indecible significación de los *juegos metafóricos*: «Una cosa un tanto vaga, que deja vía libre a la conjetura.»

La escritura filtra el goce, mientras que la fantasía («carroñas», «esqueletos», «frigidez», etc.) y la actitud existencial que trae consigo (*spleen*, dandismo) están destinadas a frenarlo. No a eliminarlo, sino a retenerlo. El sentimiento de culpa sería la causa de esta retención, suponiendo que hubiera en la economía poética y fantasiosa algo inaceptable para el otro, rechazado por él. «Condena a muerte por una falta olvidada... No discuto la acusación. Gran falta no explicada en el Sueño»<sup>12</sup>. ¿Es esta exaltación precoz del Yo un recuerdo de la primera infancia (cf. «La morale du joujou» [La moral del juguete]) que teme Baudelaire? Uno de los compromisos entre la *falta* y la *sed diabólica* sería este llamamiento irónico, fingido, falso, a la madre a través de la *enfermedad* o el *mal* que tan a menudo parecen no ser más que falsas apariencias: «Que sufro de verte sufrir: qué hay de más verdadero y más creíble. Pero en el fondo miro todo esto como puras exageraciones»<sup>13</sup>; «Soy y

<sup>11</sup> *Obras completas*, t. II, pp. 114 y 334.

<sup>12</sup> «*Poèmes a faire*», en *O. c.*, t. I, p. 371.

<sup>13</sup> *Correspondance*, t. I, París, La Pléiade, 1973, p. 113.

siempre he sido a la vez responsable y vicioso»<sup>14</sup>; «Tengo una sed diabólica de goce, de gloria y de poder»<sup>15</sup>.

## LA CARROÑA Y EL PARAÍSO

Jalanan el texto baudelaireano dos objetos amorosos que recuerdan a numerosos comentaristas la experiencia mística.

Por una parte, lo abyecto: mujer-naturaleza, cuerpo vil, carroña, podredumbre. Así: «Una carroña asquerosa, al borde de una senda, / en lecho muy pedregoso» (*Une charogne* [Una carroña]); «infame a quien atado estoy», «el cadáver de tu vampiro» (*Le vampire* [El vampiro]); «Te golpearé sin ira» o «Y sin embargo, ya sabes, basura serás / igual que esta carroña infecta (*Une charogne*); y también «igual que una masa de gusanos en un cadáver» (*Les fleurs du mal*, XXIV [Las flores del mal]); o, en lo opuesto de la Virgen, la madre del poeta, «entre todas las mujeres me elegiste / para ser la tristeza de mi asqueado marido» (*Bénédiction* [Bendición]); finalmente, ante la encarnación del Diablo que es George Sand, el poeta «no puede pensar en esta estúpida criatura sin cierto estremecimiento de horror» (*Mon cœur mis à nu*, XXVII [Mi corazón al desnudo]). «Lo que el amor tiene de aburrido es ser un crimen para el cual se necesita un cómplice» (*ibid.*, XXXV); «... El Amor, tenebroso y / emboscado en su guarida, tiende su arco fatal. / Los recursos de su clásico arsenal ya los conozco: / ¡Crimen, horror y locura!» (*Sonnet d'automne* [Soneto de otoño]).

Por otra parte, una altura idealizada que se llama intelectualmente Dios («Dios es el único ser que, para reinar, no tiene ni necesidad de existir», (*Fusées* [Cohetes]), y que, subjetivamente, encuentra el recuerdo de una madre sublime en cuanto amada a la sombra de un padre imaginario preedípico. Así: «Yo conservé la forma y la divina esencia / de mis amores, aunque ya sin presencia» (*Une charogne* [Una carroña]). Sacada de «la luz santa de los rayos primeros» (*Bénédiction* [Bendición]), esta «madre de los recuerdos, elegida entre las amadas» (*Fleurs du mal*, XXXV [Flores del mal]) «como la Aurora destumbra / y como la Noche consuela» (*Tout entière* [Toda entera]), similar a los «Astros con luz que ningún sol puede empañar» (*Le flambeau vivant* [La antorcha viviente]). «Ha habido en mi infancia una época de amor apasionado por ti: escucha y lee sin miedo... Siempre estaba vivo en ti, tú estabas únicamente

<sup>14</sup> Carta a su madre, 12 de junio de 1861.

<sup>15</sup> Carta, 4 de noviembre de 1856.

en mí. Eras a la vez un ídolo y un compañero» (carta a la señora Aupick, 6 de mayo de 1861). «... Me parece que me falta algo... Tú eres lo que me falta. Me falta esa presencia, alguien a quien decir toda clase de cosas, con quien reír sin ningún tapujo.» «... El gusto precoz del *mundo* femenino, *mundi muliebris*, de todo este aparato ondeante, destelleante y perfumado, crea a los genios superiores» (*Un mangeur d'opium*, VII, *Chagrins d'enfance* [Un comedor de opio, Tristezas de infancia])<sup>16</sup>. «¡Ay, cuán lejos estás, paraíso perfumado!» (*Moesta et errabunda*), etcétera.

Se ha podido ver este desdoblamiento baudelaireano encarnarse en relaciones amorosas concretas: el *sexo* con Jeanne Duval, por un lado, el *amor cristalizado* con Marie Daubrun y la señora Sabatier, por otro. Se ha subrayado, sobre todo, su alcance maléfico, agresivo, sádico: «La cópula se asemeja mucho a una tortura o a una operación quirúrgica»<sup>17</sup>; la «voluptuosidad única y suprema del amor estriba en la certidumbre de hacer el *mal*»<sup>18</sup>. Se ha declarado, finalmente, estar impresionado por su «impotencia» (Sartre).

Pero sería frívolo ver en la imagen negativa de la mujer en Baudelaire una simple venganza incestuosa, edípica, contra la esposa del general Aupick. Más fundamentalmente, la «carroña» hace referencia a un cuerpo sin límite, in-sensato y devastado por una crisis que se podría calificar de narcisista profunda. Si de hecho se admite que en la literatura, como en el sueño, aquello con lo que «yo» sueño o de lo que «yo» hablo es lo que «yo» soy, las abyecciones baudelaireanas son otras tantas indistinciones entre el *sujeto* y el *otro*: corrupciones de una identidad que se confiesa imposible.

Sin embargo, esta abyección se apoya, existe y se prodiga por y en un contrato que constituye irremediablemente al que habla en *signo*, en *letra*, en *texto*. «Dios es un escándalo, un escándalo que produce» (*Fusées*, XVII [Cohetes]). Si es que hay una mística o un misterio en Baudelaire, está ahí: en la posibilidad de que ese Yo decrepito se *califique* metafóricamente de «vaporizado» gracias al contacto mantenido con el Otro. Abarca, gracias a la metaforicidad ampliada, toda la gama del psiquismo y *sustituye a la represión originaria*. Producida por los medios del lenguaje, esta «vaporización» de un temblor de identidad así, no podría ser más que una ruina de la psicología. Sabemos, con Freud, que ésta es el discurso del Yo como proyección del propio cuerpo, incluso

<sup>16</sup> En *Paradis artificiels*, en O. c., t. I, París, La Pléiade, 1975, p. 499 [*Un comedor de opio*, traducción de Carmen Artal, Barcelona, Tusquets, 1970].

<sup>17</sup> En *Fusées*, en *ibid.*, p. 659; cf. también p. 651 [«Cohetes», en *Diarios íntimos*, ob. cit.].

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 652.

de su superficie (de su piel). Aquí, por el contrario, un sujeto centrado «allí», en otra parte (cf. *Invitation au voyage* [Invitación al viaje]: «Allí sólo hay orden y belleza...»), transforma el discurso de la descomposición del Yo-cuerpo en... *perfume*.

El *perfume* en Baudelaire tiene connotaciones fusionales que condensan el recuerdo embriagador de un cuerpo materno invasor a la vez que invadido, y que son sin duda el reverso sublime de la deyección agresiva. Pero el *perfume* es también, es sobre todo, la alegoría de la pulverización del sentido y del lenguaje, de la pulverización de la propia identidad. «Viejo suburbio, para mí todo resulta alegoría.» Ahora bien, es la misma dinámica de la alegoría, o más restrictiva y netamente, la dinámica de la *metáfora*, la que constituye el núcleo de la mística baudelaireana.

Hay que tener en cuenta en esta experiencia, que establece «correspondencias» y un simbolismo universal, la influencia de Swedenborg, de Saint-Martin y, sobre todo, de Joseph de Maistre. Por otra parte, los escritos de Edgar A. Poe, de Hoffman y de Quincey, entre otras referencias favoritas de Baudelaire, insisten en la reversibilidad de las sensaciones y de las figuras. Finalmente, el hachís, y con él todas las drogas, conduce a estas mezclas de percepciones, esa confusión de todos los límites, en que «de vez en cuando desaparece la personalidad» (*Du vin et du haschisch* [Del vino y del hachís])<sup>19</sup>.

Como en la tradición metafísica que del principio *ad unum* deducía que los predicados de los fenómenos sólo se pueden enunciar por analogía, Baudelaire, inclinado hacia la posibilidad lógica de un Otro, soporte generoso, ve su propio discurso como una red de analogías. Por eso la creación será una «facultad casi divina» de imaginar «las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías» y por eso estará «positivamente emparentada con el infinito»<sup>20</sup>. Y también: «siempre me ha gustado buscar en la naturaleza exterior y visible ejemplos y metáforas que me sirviesen para caracterizar el goce y las impresiones de un orden espiritual»<sup>21</sup>. «El hombre razonable no ha esperado a que Fournier viniese a la tierra para comprender que la naturaleza es un verbo, una alegoría, un molde, un *repujado*, si quieren... Lo sabemos por nosotros mismos y por los poetas»<sup>22</sup>, «las cosas siempre se han expresado por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió el mundo como una compleja e invisible totalidad»<sup>23</sup>. En este universo

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 393 [«Del vino y del hachís», en *Los paraísos artificiales*, ob. cit.].

<sup>20</sup> *Ibid.*, t. II, 1976, pp. 329 y 621.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>22</sup> Carta a Toussenel, 21 de enero de 1856.

<sup>23</sup> *Oeuvres complètes*, t. II, p. 784.

tendido entre el vacío y el infinito, el amor es también y sobre todo una analogía: «En ese hermoso país, tan tranquilo, ¿no estarías enmarcada en tu analogía y no podrías mirarte, para hablar como los místicos, en tu propia correspondencia?» («Invitation au voyage», en *Poèmes en prose* [«Invitación al viaje», en *Poemas en prosa*]).

#### LA METÁFORA AMOROSA: «ESPIRITUAL» Y «ANTITÉTICA»

Sin embargo, Baudelaire indica claramente que en la economía del mismo arte, de la poesía en especial, donde se encuentra el resorte, así como el testimonio último, de estas «metamorfosis místicas».

Toda *metáfora* es el indicio de esta encrucijada en la que el escritor (o el amante) está imantado por todas partes, hacia las *Flores* y hacia el *Mal*, entre el «lenguaje de las flores» y el de las «cosas mudas». Pues toda *metáfora* es precisamente una  *fusión* (identificación) de lo figurado y de la figura, del mismo modo que es a la vez «*elevación*» (De Maistre dirá «*levitación*», palabra tan apropiada para el éxtasis baudelaireano; cf. *Jet d'eau*, *Élévation*) del sentido, a través de las significaciones confundidas, hacia el infinito de la connotación y el vacío del sinsentido.

Fusión: pues contrariamente a la comparación en la que los dos términos permanecen intactos, la *metáfora* reduce la dualidad sin por ello excluir a ninguna de las partes («toda contradicción se ha convertido en unidad», *Paradis artificiels* [Los paraísos artificiales])<sup>24</sup>.

Más aún, la *metáfora* baudelaireana está a menudo dominada por el *polo semántico abstracto*, «espiritual», de la condensación metafórica, de manera que lo concreto y lo abstracto de una *metáfora* usual pierden sus consistencias propias en el autor de las *Correspondencias*, y producen la impresión de un simbolismo extendido, de una idealización generalizada. «La correspondencia y el simbolismo universales, ese repertorio de toda *metáfora*», escribe Baudelaire en *L'art romantique*<sup>25</sup>, aclarando así el famoso soneto de las *Correspondances* precisamente. De la *metáfora* de Baudelaire se desprende que lo imaginado por una identificación con un objeto sensorial no es tanto lo espiritual como el objeto que se deja tomar por identificación con lo espiritual. Así: «Ces meubles, ces fleurs, c'est toi. C'est encore toi... ces canaux tranquilles qui réfléchissent la profondeur du ciel» (*Invitation au voyage*, versión en prosa). O: «Tu Tù-

<sup>24</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, p. 394.

<sup>25</sup> *Oeuvres complètes*, t. II, p. 117 [*El arte romántico*, traducción de Carlos Wert, Madrid, Felmar, 1977].

nica sería mi Deseo», «Dentro de mis Celos... sabría cortarte un Manto... con forros de sospecha», «Con mi respeto te haría hermosos zapatos» (*A une Madone* [A una madona]), «Tu cabeza, tu gesto, tu porte, / hermosos son cual bello paisaje» (*A celle qui est trop gaie* [A la mujer demasiado alegre]). Baudelaire habla en efecto de esas «sensaciones morales que son transmitidas por el ser visible», y del «sentido moral del color, del contorno, del sonido y del perfume» (*L'art romantique*)<sup>26</sup>.

Por otra parte, la abundancia de metáforas antitéticas («la naturaleza es un templo con pilares vivos»: naturaleza frente a templo, vivo frente a pilar), pone de manifiesto la inclinación baudelairiana a construir numerosos textos sobre el principio de la lógica binaria que ha hecho las delicias del estructuralismo<sup>27</sup>.

Baudelaire reivindica a menudo esta dicotomía de su universo como el equivalente de un amor imposible: «Parezco un pintor a quien un Dios burlón / condena a pintar en lienzo de tinieblas...» (*Fantôme: les ténèbres*). Un fantasma; o «Yo soy como el rey de un lluvioso país, / rico, pero impotente, joven pero ya viejo, / rey que desprecia los halagos de sus maestros, / que con sus perros se aburre, como con todo animal» (*Spleen* [Spleen]). Esta lógica contradictoria de la metáfora baudelairiana anuncia el surrealismo y tiene su raíz en una tradición fantástica o barroca que le gusta evocar hablando de Bruegel el Viejo, o de Grandville: «Visiones de un cerebro enfermo, alucinaciones de la fiebre, cambios a la vista del sueño, extrañas asociaciones de ideas, combinaciones de formas fortuitas o heteróclitas»<sup>28</sup>.

¿No es también la condensación metafórica la infraestructura del tiempo baudelairiano: ese instante que comprende la eternidad pero que también puede ser pulverizado por la muerte, igual que la metáfora está hecha de sentidos infinitos y de absurdo? «Lo quiero todo, todo de golpe» (carta del 20 de diciembre de 1855); también quiere «ganar el paraíso de una sola vez» (*Paradis artificiels*) y «vivir tres minutos en uno» (*Fu-*

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 132 y 621.

<sup>27</sup> Cf. Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss, «Les chats de Charles Baudelaire», en *L'Homme*, I, II, enero-abril de 1962 [*Los gatos de Baudelaire*, Buenos Aires, Siglo XXI].

Los autores parecen entrever en esta ambivalencia retórica de Baudelaire el indicio de una eliminación de la mujer que se vería absorbida por la naturaleza andrógina del poeta de los «Gatos». Es indudablemente una forma estructural de describir, o de reducir, el goce. Jean Pommier, por el contrario, aborda este problema frontalmente en *La mystique de Baudelaire*, París, Les Belles Lettres, 1932.

<sup>28</sup> *Oeuvres complètes*, t. II, p. 573. La ambigüedad semántica del universo baudelairiano ha sido detalladamente estudiada por J.-D. Hubert, *L'esthétique des «Fleurs du mal». Essai sur l'ambiguïté poétique*, (comp.) Pierre Cailler, Ginebra, 1953. El autor pone de relieve las ambigüedades espaciales, cronológicas, eróticas y morales, así como las que denomina ambigüedades de aproximación, y también el paso constante de lo cómico a lo irónico.

sées); asimismo, la suprema ventaja de la droga es, según el poeta, economizar «el trabajo del tiempo».

En efecto, este antitetismo parece ser la revelación, en un plano lógico, de una escisión del Yo y del sentido, escisión productora del infinito: «Desde cualquier ventana, sólo el infinito veo» (*Le gouffre* [El abismo]). El límite que constituye las unidades unívocas del lenguaje, así como su sistema, sólo es soportable como portador de *infinito*, al que el poeta aspira como las mujeres condenadas, «buscadoras de infinito». La *orgia* amorosa y el *escrito* llevan la aureola de estar insatisfechos, pero tendidos hacia el infinito: «¿Qué importa que del cielo o del infierno vengas... / si tu mirada, tu sonrisa, tus pies, me abren la puerta / del Infinito que amo y me es desconocido?» (*Hymne à la beauté* [Himno a la belleza]).

Más allá de la ausencia de placer que el acto de la escritura puede conducir y reconducir indefinidamente de un texto a otro hacia el infinito del sentido y de las lecturas, este «infinito desconocido» es también el horizonte del *vacío* que «surca el cielo». Pero asimismo se trata, antes de todo enternecimiento horrorizado ante la impotencia sexual del autor, de ese *vacío semántico* que llena de enigmas cada metáfora y que se apoya quizá en una decepción narcisista fundamental en la que se origina el sentido como condensación, así como la enunciación poética. «El Vacío (sensación de vacío indefinido)» es el título de un poema proyectado por Baudelaire <sup>29</sup>.

#### LA SINESTESIA: EL REINO DEL PERFUME O LA METÁFORA INVISIBLE

Sin embargo, la condensación metafórica es un «mecanismo que actúa a lo largo de todo el proceso hasta su llegada a los dominios de la percepción» <sup>30</sup>. Es allí precisamente donde la metáfora se convierte en *metamorfosis* o *sinestesia* y el sentido infinitizado de los enigmas que produce se orienta hacia el goce propiamente sensual, corporal. «¡Oh, mística metamorfosis / de mis sentidos en uno solo resumido.» «Cuando todo me seduce, ignoro / si algo dominarme puede» (*Toute entière* [Toda entera]), escribe Baudelaire. Y explica además esta desaparición del objeto

<sup>29</sup> *Oeuvres diverses*, en O. c., t. I, p. 371.

<sup>30</sup> Cf. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Col. Idées, París, Gallimard, p. 252 [*El chiste y su relación con lo inconsciente*, en O. c., t. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 3.ª ed., 1973, p. 1122].

de amor, que da paso a una verdadera objetivación del sujeto: «Vuestro ojo se fija en un árbol... Lo que en el cerebro de un poeta no sería más que una comparación muy natural, se volverá en el vuestro una realidad. Al principio prestáis al árbol vuestras pasiones, vuestros deseos o vuestra melancolía; sus gemidos y sus oscilaciones se tornan las vuestras, y pronto sois el árbol» (*Paradis artificiels*)<sup>31</sup>. Paroxismo de la identificación en la que, sin objeto estable, el enamorado se identifica con su contemplación: pasa a ella, es ella; el artista, como el profeta, es a la vez «causa y efecto, sujeto y objeto, hipnotizador y sonámbulo» (*Paradis artificiels*)<sup>32</sup>. Toda metáfora que se toma púdicamente por una visualización de un término trivializado o abstracto está de hecho preñada de una metamorfosis en la que el sujeto sólo se estabiliza al identificarse con un objeto oído, visto, tocado, gustado, olido. El apogeo de este proceso, que recuerda a la «identificación primaria» de Freud, es, según Baudelaire, la beatitud, el *kief* de los orientales, o el «hombre asciende a Dios». ¿Será acaso la metáfora la celebración permanente de la identificación primaria?

La infraestructura de este estado de escritura (como se le denomina: estado amoroso) será la sinestesia: una condensación de infrasignos, de indicios semióticos que tienen un sentido sin tener por ello una significación. Repartidos por los diversos registros perceptivos (oído, vista, olfato, gusto, tacto), los unos reciben su goce de los otros para hacer que exista la expresión y la sensación propia: «Su aliento hace la música, / como la voz hace el perfume» (*Le démon* [El demonio]). Pero este intercambio es también una contaminación y una condensación. La sinestesia: una metáfora en una lengua en vías de desestabilización, una lengua que aún no es, que ya no es. Hay que leer una vez más las *Correspondances* [Correspondencias]<sup>33</sup>:

Perfumes hay con frescor de cuerpos de niños,  
con suavidad de óboes y verde de prados,  
pero hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,

<sup>31</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, pp. 419-20.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>33</sup> Se ha señalado la influencia en las *Correspondances* de V. Hugo («A Albert Dürer»), de G. de Nerval (cf. *Chimères*), de Chateaubriand («Los bosques fueron los primeros templos de la divinidad...», en *Le génie du christianisme* (*Oeuvres complètes*), Garnier, t. II, pp. 293-94), etcétera. Toda la estética romántica, y en especial la tardía, está impregnada de esta pasión sintética por las artes mezcladas con las percepciones subyacentes, que aspira a sobrepasar el sincretismo wagneriano (cf. M.-A. Chaix, *La correspondance des arts dans la poésie contemporaine*, París, Alcan, 1919; Irving Babbitt, *The new Laokoon. An essay on the confusion of the arts*, 6.ª ed., Nueva York, 1924; J. Pommier, *La mystique de Baudelaire*, París, Les Belles Lettres, 1932).

que poseen lo desmedido de las cosas infinitas,  
perfumes como el ámbar, almizcle, benjuí e incienso,  
que exaltan el arrebató del alma y de los sentidos.

## EL PERFUME: UNA CONDENSACIÓN INVISIBLE

El *perfume*, tema baudelairiano por excelencia, sublimación del rechazo (¿del sadismo?) y de la carroña («La Circe tiránica de peligrosos perfumes», en *Les fleurs du mal*, CXXXVI [Las flores del mal]) se convierte, en este final del soneto, en una metáfora de la metáfora que amplía aquí su campo hasta las sinestesias. El perfume: blasón de las correspondencias que, lejos de establecer una jerarquía esotérica como lo hacen en los autores espiritualistas, se condensan en palabras y en sensaciones, pulverizando así las identidades de las unas y de las otras. Bomba. Spray.

El perfume es así la metáfora más poderosa de este universo arcaico anterior a las miradas y en que se desarrolla el transporte de las identidades indefinidas de los enamorados más opacos y de las palabras más heladas: «Perfumes hay tan intensos, que todo recipiente / es poroso. Diríase que hasta el vidrio traspasan» (*Le flacon* [El frasco]).

Incluso cuando la voluptuosidad es desencadenada por la mirada, la imagen es fugitiva e inaprehensible: el objeto amado no se deja coger pues, en el fondo, ni siquiera se le puede mirar. «Un relámpago... ¡y ya la noche! —Belleza fugitiva, / cuya mirada logró que de nuevo yo renazca, dime: / ¿ya no te veré más sino en la eternidad? ¡ / ¡En otra parte y muy lejos! ¡Demasiado tarde! ¡Y acaso nunca! / Ignoro adónde fuiste y no sabes adónde voy, / ¡ay, tú a quien hubiese amado!, ¡a ti, que lo sabías!» (*L'âme passante* [A una transeúnte]). Aunque urbano, el mundo de Baudelaire está ensombrecido por esta ausencia de sol que es una mirada velada, curvada, dominada por el fuego pasional: «... ningún vestigio / del sol, ni siquiera en la base del cielo, / para iluminar tales prodigios / que por fuego propio brillaban» (*Rêve parisien* [Ensueño parisino]). «Encanto mágico y hondo cuyo pasado / regenerado en lo actual nos embriaga. / Como el amante que junto al cuerpo de la amada / evoca la flor exquisita de la memoria» (*Fantôme* [Un fantasma]).

Si es cierto que todo el universo de Proust está ya en este verso, se puede constatar cómo, de manera muy específicamente baudelairiana, la ambigüedad metafórica es un movimiento que se sustrae a la mirada y, «cerrados los ojos», evoca la ósmosis olfativa de una edad precoz. Anterior a la imagen visual, esta fusión con el amado lleva la metáfora calificada de heliotropo, a su cenit y a su caída: al sol que no hace ver sino

que deslumbra, como un tercer ser que da forma y sin embargo causa estragos. «Cuando cerrados los ojos, en cálido atardecer de otoño, / respiro de tu pecho el olor acogedor y fogoso, / veo dibujarse un litoral de dicha / que deslumbran las luces de un sol monótono» (*Parfum exotique* [Perfume exótico]). Evocando, por otra parte, esta «selva perfumada» que sugiere tanto un pasado como un mundo lejano, Baudelaire precisa: «Igual que otros espíritus por la música se mueren, / mi mente, oh querida mía, por tu perfume circula» (*La chevelure* [La cabellera]). «Y mi sutil espíritu, por el balanceo acariciado, / logrará estar contigo, ¡oh pereza fecunda!, / ¡oh vaivén infinito del ocio embalsamado» (*ibid.*).

Sin embargo, este universo de alegre vaporización está al borde de la extinción, pues su voluptuosidad implica también una amenaza de muerte: «Y en tus vestidos que tu perfume impregna / sumir mi cabeza entristecida, y / ahí respirar, tal una flor ajada, / el suave olor de mi amor difunto» (*Le Léthé* [El río Leteo]).

Más aún, la mujer es feroz, bestia salvaje y devoradora, deseo animal puro y, por eso mismo, peligrosa para el que se defiende de ella con este vapor de signos que él llama una Belleza: «—En vano tu mano acaricia mi pecho gozoso; / lo que tu mano ansía es un lugar saqueado / por las uñas y los feroces dientes de la mujer. / No busques mi corazón; lo devoraron los monstruos» (*Causerie* [Conversación]). «¡Ah Belleza, terrible mal de los seres, así lo quieres! / Con tus ojos de fuego, lucientes como fiestas, / ¡a estos despojos abandonados por las fieras, calcínalos!» (*ibid.*).

La pérdida de identidad se perfila en el corazón de tal exploración, acompañada de ese miedo a ser engullido por el placer y por la inconsciencia del sueño: «Al sueño le tengo miedo, igual que a un enorme hoyo / lleno de horror que lleva no se sabe a dónde» (*Le gouffre* [El abismo]). Cada amor baudelaireano tiene este sabor a muerte, al mismo tiempo que este sabor a mar/madre [*mer/mère*]: «Estos juramentos, perfumes, besos infinitos, / ¿renacerán acaso de un abismo prohibido a nuestras sondas / como ascienden al cielo los soles rejuvenecidos / tras haberse lavado en el fondo de los profundos mares? / —¡Oh juramentos, perfumes, besos infinitos!». La nube perfumada de la identidad amorosa embriagada es un campo de violencia, de heridas y de devastación: «Mi corazón es un palacio devastado por la turba; / ¡en él se bebe, se mata, el pelo se arranca! / —¡En tu garganta desnuda flotan perfumes!» (*Causerie* [Conversación]).

Pero, ¿dónde está el objeto de amor en esta metamorfosis que da vueltas de la putrefacción al incienso, de la voluptuosidad mortal al conocimiento («éxtasis hecho de voluptuosidad y conocimiento»)? El Yo vaporizado sólo puede centrarse, escribirse, en *metáfora*. Transporte. Me-

*taphorein*. No transferencia hacia un objeto, sino «levitación», ascensión hacia un Otro invisible.

El amor baudelairiano sería la capacidad de *decir* el mal como acción de matar, como corrupción del Yo. La metáfora como la puesta a mal del sentido Uno, como manifestación de su caída en el infinito, es entonces el propio discurso del amor: el punto en el que Dios cae en Satán y viceversa.

## NADA MÁS QUE LOOKS

Queda el problema del dandismo.

Ligado al «antinaturalismo, el artificialismo, la frigidez» como subraya Sartre, sea. El que un Narciso precozmente herido tenga necesidad de un testigo para que pueda fijar una imagen propia en la mirada de ese otro, y que, simultáneamente, esta mirada autenticadora lo cosifique, lo fije, lo prive de la deliciosa promiscuidad que reside en la indecisión entre ser sujeto u objeto, esto también conduce a la ambigüedad de la propia noción de dandismo en Baudelaire. «... La palabra *dandy*», escribe, «implica una quintaesencia de carácter y una comprensión sutil de todo el mecanismo moral de este mundo; pero, por otro lado, el dandy aspira a la insensibilidad, y en esto M. Guys, dominado por una pasión insaciable —la de ver y oler— se distancia marcadamente del dandismo»<sup>34</sup>. El dandy provocativo y exhibicionista estaría, en suma, muy cerca de este reverso del narcisismo herido que se manifiesta en los sentimientos de *soledad* y de *vacío*, esas *congelaciones* provisionales de la pulsión de muerte. Construirse un aspecto —una imagen— tan artificial como chocante, que significa, por una parte, ausencia de significación y, por otra, una farsa violenta, un desafío furioso frente a los que, ingenuos devotos de la autenticidad, se dejan asombrar por esta payasería: ésta es una actitud que no es simplemente un malestar sociológico del artista «parásito» en una sociedad de burgueses. Más profundamente, este comportamiento «*punk*» *avant la lettre*, indica el fracaso de lo «propio», la muerte de «lo auténtico» en el interior de una subjetividad enteramente dirigida hacia el paisaje interior preedípico; bajo la sombra no obstante deseada y odiada del ideal. Nada más que composiciones provisionales y vacías de una autenticidad indecible, fluida, efímera, como en las aguas en movimiento de la fuente de Narciso, pero de la cual el poeta se convierte en explorador y, mediante el lenguaje, en constructor. En el arte

<sup>34</sup> *Oeuvres complètes*, t. II, p. 691.

poético, la víctima se convierte en un creador de su condición: al decirla en verso, hace surgir tanto en él como en nosotros la defensa indolora, insensibilizada, de un sufrimiento permanente. Los *looks* son curas del des-ser, anestésias del dolor narcisista. Decir, como lo hace Sartre, que se trata de una «elección» —Baudelaire se habría creado tal como las condiciones familiares le habían de hecho prefabricado—, es inexacto en la medida en que no puede tratarse de una elección deliberada y libre de descartar ciertas soluciones en beneficio de otras. ¿Elige uno realmente ser poeta en lugar de filósofo o ingeniero? «En el arte, y esto es algo que no se ha subrayado suficientemente, la parte que se deja a la voluntad del hombre es mucho menor de lo que se cree»<sup>35</sup>.

Esta ostentación frígida del dandy con la apariencia, este gusto por el adorno desinvertido, es sin duda también un intento de deslizarse de una virilidad fingida a una femineidad asimismo fingida, sólo así y finalmente neutralizada. En este reino de la transferencia donde las identidades se exaltan por ser impropias, fingir que se es una mujer (esos largos tirabuzones, esas uñas pintadas como el cabello) no es realmente un paso a la homosexualidad. Falta la manía erótica en la persecución sado-masoquista del objeto del mismo sexo. El dandy adornado como una mujer se subleva de hecho contra lo que (en los demás o en él mismo) creería que lo femenino, lo maternal, es esencial. Nada es esencial fuera de la apariencia, del signo, del texto que ha consumido los afectos, gesticula el dandy; y este grito ahogado en su rigidez elegante y eclesiástica es un aspecto de su lucha contra lo abyecto femenino materno (la «carroña») de lo que no cesa de separarse. La femineidad que el dandy se autoriza es una creatividad simbólica —la misma poesía— que declara que su causa es externa, aunque se la apropie y se sirva de ella. Dios, o el estado teocéntrico de Joseph de Maistre, convienen perfectamente a este imperio de la apariencia que se sabe dependiente no de la opinión, sino de una instancia simbólica externa<sup>36</sup>. En este sentido, reconocer esta dependencia simbólica es el verdadero reconocimiento de una cierta femineidad inherente a cada sujeto. Así es como habría probablemente que entender esta frase sibilina de *Fusées* [Cohetes]: «De la femineidad de la Iglesia como causa de su omnipotencia»<sup>37</sup>. En estado de Iglesia, en estado de luna, pero también en estado de *elegido* por la potencia simbó-

<sup>35</sup> *Art romantique*, en *ibid.*, p. 573.

<sup>36</sup> Sartre piensa que la femineidad sumisa a la opinión, la femineidad de la burguesa, se reduce a Baudelaire por su dependencia con respecto a la mirada del otro; más profunda es, sin embargo, la fascinación baudelaíriana ante la dependencia de cada ser que habla con respecto del Otro.

<sup>37</sup> *Oeuvres complètes*, t. I, p. 650.

lica: el poeta imagina un Otro severo, pero también amante, para mantenerse en estado de escritura.

Decir que el dandismo es una reacción posflaubertiana a la aspiración aristocrática del artista, ese «inútil» en el mundo burgués que busca una comunidad simbólica de ociosos, y sostener que, en el caso doloroso de la «elección» baudelairiana, este artista no aceptaría más que una élite de disidentes extravagantes, rompiendo incluso la posibilidad de un grupo, aunque fuera el más noble, es someter la comprensión de la escritura al contexto sociológico de la era industrial. Mucho más fundamentales, los móviles y los fines de la escritura, y en especial de la escritura moderna que explora los dramas de lo «propio», son esencialmente solitarios y asociales: están más próximos a la psicosis atomista o errante que a la neurosis que impone al individuo el problema erótico del *socius*.

El romanticismo, y en especial sus variantes tardías, consecutivo a la crisis institucional y religiosa abierta por la Revolución francesa, pone en discurso una inaudita inestabilidad del individuo. Los poderosos mitos de la Tierra, del Soberano, de Dios, mantenían anteriormente en sordina los vagabundeos en las fronteras de lo decible y lo visible. O bien, cuando esta inestabilidad subjetiva podía decirse, se encargaban de ello códigos milagrosa y provisionalmente armonizados, como los de la cortesía. Frente a las grandes corrientes del realismo, la «vaporización del yo» sólo se enunciaba bajo la égida del ideal divino, en éxtasis o en música. Sin embargo, la sociedad de producción y de consumo (de la que el discurso sartriano sobre la poesía es el síntoma más contundente) no podía sino desacreditar la experiencia amorosa y relegar la escritura del goce al rango de «parásita». Todo lo más, se trataba a sus ojos de un parásito pretenciosamente aristocrático, decorativo o religioso, en cualquier caso arcaizante, supervivencia del pasado. Si en esta escritura sinónima del estado amoroso —experiencia en los límites de lo identificable— el escritor no puede hallar otro lugar en el seno de la sociedad burguesa que el de un refugio arrimado a la nobleza no productiva o a la Iglesia protectora de fetiches a la sombra de lo simbólico, hay que ver forzosamente en ello una acusación de esta misma sociedad, más que una prueba de la culpa o del «fracaso» del escritor.

Bataille ha preferido, en este contexto, considerarse «culpable» y reivindicar el derecho al pecado, antes que el derecho a una afirmación del estado amoroso. Su posición de víctima resulta sin embargo justa cuando indica cómo un acuerdo social, y más aún el que busca la eficacia y la producción de bienes, se construye a base de excluir —de culpabilizar— el discurso del goce coextensivo al estado amoroso.

## SUBLIMACIÓN

Imaginemos, pues, a Baudelaire en una temporalidad abierta: este prisionero de su siglo escribe al menos dos mil años de historia amorosa, tan atemporal es su texto.

Ahora bien, en nuestra tradición dos grandes figuras destacan en el discurso de amor. Una opera con entidades estabilizadas por Edipo. A través de los tormentos pasionales que provoca la crisis narcisista amorosa, mantiene sin embargo la frontera sujeto/objeto bajo la tutela del ideal que permite que los dos narcisismos de los enamorados se confundan pero preserven lo «propio» de cada uno.

La otra descubre un Yo herido, agujereado, hemorrágico, que intenta remediar [*parer à*] sus pérdidas, o adornar [*parer*] sus pérdidas, mediante la erotización de sus partes o de su rabia. La perversión —del voyeurismo y de la exhibición a la erotización de los derechos y al sadomasoquismo— viene entonces a proponer su pantalla de *abyectos*, frágiles películas, ni sujetos ni objetos, donde se pone de manifiesto el miedo, el horror de ser *uno* para *otro*. Es la «tiranía del rostro humano» para un «heotontimorumenos» moderno («¡Yo soy la herida y el cuchillo!»).

Sin embargo, este infierno posee un reverso: la metáfora y la metamorfosis por las que el mal se convierte en un estado de escritura. Una escritura como vaciamiento —o infinitización, o indefinición— de la perversión. Convertida por esto mismo en a-psicológica; peor: inhumana, satánica o angélica. ¿Será acaso la metáfora, más acá o más allá de los ángeles y de los satanes, el discurso logrado de un perverso enamorado que, con sus objetos inestables, produce una nube de sentido y transfiere así su cuerpo sólido, sufriente y fragmentado, a la *sublimación* perfumada de una lengua en condensación?

¿De dónde viene entonces el disparador para que exista este discurso, para que *se produzca* la metáfora?

Pensamos en Joseph-François Baudelaire, padre del poeta, pastor, filósofo, funcionario del Senado... Nos queda a pesar de todo una zona de sombras, enigmática. De lo desconocido. Como una metáfora.



## STENDHAL Y LA POLÍTICA DE LA MIRADA EL AMOR DE UN EGOTISTA

«En efecto, el amor ha sido siempre para mí el más importante de los negocios, o más bien el único.»

*Vie de Henry Brulard*

### UNA POLÍTICA DE LA PASIÓN: *ROJO Y NEGRO, LA CARTUJA DE PARMA*

Fue precisa quizá la Francia de Carlos X, atormentada por las violencias de la Revolución y de las guerras napoleónicas tanto como por la altiva nobleza de la Edad Media, para que apareciera el amor, en Stendhal (1783-1842), en el trágico e irónico esplendor de un asunto político.

No porque Balzac, con sus Rastignac y sus chuanes, no nos haya habituado a este juego. Pero en la complejidad de la comedia humana, el amor balzaquiano no parece dirigir el juego más que el dinero o la carne. Por el contrario, en la «crónica de 1830», publicada por un Stendhal cuadragenario, el proceso de Antoine Berthet (relatado por la *Gazette des Tribunaux*, en diciembre de 1827) sirve de pretexto al autor de *Del amor* (1822) para una exposición sutil del amor, precisamente como grado íntimo y supremo de la política. El alcance político de la novela de Stendhal, *Rojo y negro*, reside también, sin duda, como se ha subrayado en tantas ocasiones, en ese «espejo» que pasea por la vida mundana y las agitaciones sociales de provincias y de la capital, pasando por los jardines jurásicos, los salones parisinos o los complots aristocráticos. Pero más intrínsecamente, una metamorfosis del sentimiento amoroso que pasa de ser romántico o místico a convertirse en un amor político, traduce fundamentalmente el partido tomado por el novelista a la vez que refleja una nueva mentalidad. La que Stendhal pensaba que sería dominante en el siglo XX. «Y yo juego a un billete cuyo premio mayor se reduce a esto: ser leído en 1935»<sup>1</sup>.

La religión está corrompida, los tartufos están por todas partes. Así pues, no será en la exaltación extática del otro adorado u odiado donde se refugie la alquimia amorosa. La espontaneidad fóbica y las efusiones místicas de madame de Rênal son un arcaísmo barrido en la segunda par-

<sup>1</sup> *Vie de Henry Brulard*, en *Oeuvres intimes*, t. II, París, La Pléiade, 1982, p. 745 [*La vida de Henry Brulard*, traducción de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1975].

te política de la novela, y sólo reencuentran su poder hechicero como reverso de la muerte, frente a la guillotina. En realidad, el amor eterno es sin embargo histórico, y con *Rojo y negro* dará forma a su nuevo rostro tomando prestados sus rasgos de la lógica fría y calculadora, ambiciosa e hipócrita, de la conquista del poder en la ciudad.

Ocho años más tarde, *La cartuja de Parma* (1838, publicada en 1839) presenta un Fabricio que, como Julián Sorel, sueña con Napoleón, esta vez no junto a una patrona que conquistar, sino entre su madre y su tía, y sólo ve una oportunidad para su vida: hacer carrera y/o gustar a las mujeres. Sin embargo, cuando se da cuenta de que la Sanseverina le ama, el joven ambicioso se fija como regla de conducta evitarla sin ofenderla, para «no comprometer su futuro». Dado que el poder depende de las mujeres, todo depende del amor fingido por ellas y destinado en realidad sólo al poder. Pero ¿cómo distinguir fingimiento y realidad? Así pues, el amor y la política serán una misma cosa...

Esta politización del amor indudablemente aproxima su dinámica a la prueba de fuerzas sadomasoquistas propia del Eros homosexual platónico, y Julián Sorel, amante de Matilde de la Mole, reconoce de buena gana en su amante las cualidades de un hombre. Sin embargo, la panoplia de maniobras y falsas apariencias destinadas a asegurar el dominio de los amantes el uno sobre el otro —Stendhal los describe como «enemigos», y Matilde se exalta con la idea de que Julián pueda ser un Danton— se apoya en un océano de ternura donde las lágrimas se unen a los encantos físicos que alimentan la pasión.

El hijo del carpintero del Jura está extrañamente desprovisto de madre: el lector lo sabe todo acerca de la avaricia felona y triste de su padre, y también de las persecuciones que el pequeño Julián sufre por parte de sus hermanos y enemigos desde su infancia; pero ¿qué ha sido de su madre en todo este asunto? A madame de Rênal le toca llenar este hueco y lo hace admirablemente, origen voluptuoso de la primera pasión adolescente, dulce sensualidad de los penosos instantes de la muerte. También muy difuminada, la duquesa del Dongo, madre de Fabricio, delega, pero esta vez más incestuosamente aún, en la tía paterna, la fatal Gina del Dongo Pietranera Sanseverina Mosca, cuya polinomia la acerca al personaje enmascarado que Stendhal imaginaba ser él mismo. La sublime Sanseverina encarnará un «amor de instinto», familiar y arcaico, infinitamente más autoritario y viril que el de madame de Rênal, y manejará con mano maestra las intrigas, los fingimientos, las diplomacias, toda una política que contiene la pasión, para servir a la ambición de su sobrino. ¿Dónde termina la voluntad o el deseo de la Sanseverina y dónde comienza la voluntad y el deseo de Fabricio? ¿Quién es el arma del otro? ¿O bien son peones del Amor-Negocio, tal como lo crea la nove-

la de Stendhal, relato de guerra y de conquista, de crímenes y de prisiones, de sangre y de máscara, es decir: de amor «moderno»? «Cuando se ama a una mujer, se pregunta uno: ¿qué me propongo con ella?»<sup>2</sup>.

Pasión mortal, pasión de muerte: he aquí el reverso solidario del amor estratagema que, sin embargo, estructura el universo de Julián y de madame de Rênal casi tanto como el de Julián y Matilde, y, de forma aún más insidiosa, el amor de Fabricio entre Gina y Clelia. Pero sus fingimientos y sus diplomacias se dejan desbordar por el vértigo de la voluptuosidad materna. En realidad, el amor político no cree en Dios, llega incluso a pulverizar irónicamente la sagrada espontaneidad del sentimiento amoroso. Pero siempre se aureola de una madre secreta.

Antes de volver sobre este aspecto maternal del amor político, intentemos primero analizar los engranajes propiamente diplomáticos. La ambición que lo inspira lo emparenta con un donjuanismo deseoso de conquistar más que de poseer. Amar significa para Julián Sorel ser como su Napoleón, dominar, ser el más fuerte. La hipocresía, por lo menos inicial (el amante se lanza a la conquista de su presa desde el colmo de la frialdad, sin ninguna sensualidad, sin excitación, como para desafiar la impotencia de ese «charlatán» cuya desgracia nos cuenta Armancia), hace del amante stendhaliano un Tartufo del afecto. En efecto, nunca el amor ha sido tan poco afectuoso y tan plenamente deliberado. Tampoco ha sido nunca tan explícitamente amor al Otro bajo las apariencias laicas del poder o de la gloria, antes de ser amor por una mujer. Julián no ama a su patrona espontáneamente y, si se interesa por madame de Rênal, es para asegurarse, en el campo de batalla que le destina el parque de Verrières o de Vergy, que, a falta de un verdadero combate napoleónico, puede ser *como*... Napoleón. Para la encantadora equivocación de madame de Rênal que, como muchas intuiciones de los celos, ve la verdad, la verdadera amante de Julián es la persona del retrato escondido en el colchón del preceptor. Y ésta es, como se recordará, ni más ni menos que Napoleón en persona...

El genio político de la Sanseverina se confunde con su genio amoroso, y viceversa. El aspecto visible del amor en *La cartuja* se ventila por supuesto, por el atolondramiento violento de Fabricio, en su duelo con Giletti, pero sobre todo y según la propia arquitectura de la novela, en la corte de los reyes de Parma gracias a la calculada coquetería de la Sanseverina. Stendhal ha desdoblado su universo erótico: la Sanseverina libraré la batalla política en el mundo, Fabricio se refugiara en el secreto de la ternura oculta por... Clelia, en el recinto de la fortaleza. De un lado la corte, del otro la fortaleza, la diplomacia y la prisión, la batalla y la

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 532.

soledad: el enamorado siempre está jugando al escondite y no puede atrapar a su objeto. Pero hay dos juegos posibles: la política para y con la Sanseverina, la observación fría para Fabricio, seductor enternecido, pero lejos de ser apasionado, de Clelia. Pues, en el fondo ambos, tía y sobrino, tienen «un corazón político».

El flechazo deshace, sin embargo, este juego de maestría y cálculo; ahora bien, son preferentemente las mujeres las que lo sufren. Madame de Rênal, Clelia e incluso la austera descendiente de Bonifacio de la Mole, son seres que no saben lo que les ocurre: sorprendidas y arrebatadas por un amor indomable. Julián también descubrirá que «en realidad, estaba perdidamente enamorado de ella (de madame de Rênal)», y Lucien Leuwen ante el anuncio de madame de Chasteller se queda mudo, de manera que «hablaba poco y lo que decía no valía, en verdad, ser dicho». Este inquietante abismo de la pasión sólo se abre, sin embargo, en la superficie de la política calculada. Esta se impone indudablemente como una característica de la época, pero también como una realización fantasiosa de esta toma de poder que sólo interesa al egotista y que él llama «amor». Con Stendhal, el enamorado es un enamorado del poder.

## UN FINGIMIENTO

Este amor de apariencia y máscaras, de fingimientos y aproximaciones que reservan lo indecible —y lo irrealizable— de la gran pasión materna, donde mejor se enuncia es en las páginas íntimas del diario en el que el poliglótismo rompe la lengua francesa y, mediante una polifonía prejoyciana, expresa la inautenticidad esencial de un enamorado actor o diplomático. «Je pourrais *have a fair woman of the society, this is necessary for loving absolutely Vict. (orine), même in the case nel quale troverei in lei quel alma, grande e veramente amante, che forse ho sognata*»<sup>3</sup>. Como si ninguna amante que no fuera la Amante, ninguna lengua pudiera expresar el sentido amoroso: ellas (mujeres y lenguas) son absolutamente intercambiables, pero la extranjera conservará el supremo poder de la fascinación, de atractivo alimentado de enigmas y de encantos inaccesibles.

¿Se trata de un amor sensual, o bien es este amor al poder mágico de la Mujer (y Stendhal elegirá el inglés para decirlo dando un rodeo, pero en realidad bastante directamente, pues la lengua extranjera aleja el estorbo de la pasión original) *the love of glory*? «Me he conocido a mi mis-

<sup>3</sup> *Journal*, (1804) en *Oeuvres intimes*, t. I, París, La Pléiade, 1981, p. 127.

mo y he visto que tenía que llamar a la puerta del templo de la Memoria para hallar la felicidad, y que en mí el amor sería la única pasión que no fuese ahuyentada *by the love of glory*, sino que estaría subordinada a esta última o, como mucho, podría usurpar algunos instantes»<sup>4</sup>.

## LA CRISTALIZACIÓN COMO FANTASÍA

«¿Qué prefieres, haber tenido tres mujeres o haber hecho esta novela?», anota Stendhal al margen de *La cartuja*. Este dilema, que es menos extraño y menos absurdo de lo que podría parecer a primera vista, y que no cesa de obsesionar tanto al autor como a la obra, tiene su solución en la propia existencia de las novelas. El centro del amor stendhaliano está constituido por ese nudo de escritura y mujeres abordadas, conseguidas o «fallidas». Se llama cristalización. En efecto, cuando leemos a Stendhal nos damos cuenta de que lo que podría conciliar el hecho de «tener» mujeres con el de «hacer» una novela es el amor cristalización. Sin confundirse ni con la pasión erótica ni con el oficio literario, este estado de amor traspasa el sexo, la lengua y la escritura, y se resume, en última instancia, en la *fantasía*.

Este amor irrealizable (ya que todo objeto es decepcionante) a fuerza de ser absoluto (existe un objeto ideal), va unido a la lengua del egotista, tan inadecuada para expresar las profundidades del yo como lo es el fingimiento absoluto a través del cual el actor-diplomático intenta alcanzarlas<sup>5</sup>. En el plano puramente lingüístico, se puede buscar en el poliglótismo de Stendhal (como en su polinomia) la marca de esta denegación del lenguaje, pero también de su hipóstasis. Por lo que respecta al estilo del enamorado, se ha señalado el desprecio de la lengua vulgar, el exilio noble en un lenguaje que pretende ser científico o simplemente preciso, así como una cierta actitud «metalingüística» de Stendhal, que desconfía de las palabras llanas pero cae en la trampa de los estereotipos. El «falso self» del egotista se descifra en este idiolecto, y la dinámica del charlatán se realiza, indudablemente, en esta escritura enfriada hasta el cliché, pero también querida y pulida hasta el fondo pasional de lo indecible. Sin embargo, no es en las «pequeñas unidades» de la lengua donde estalla el genio amoroso del que quería «salir» de su siglo para celebrar un amor que «vive en las tormentas», un amor «convulsivo»<sup>6</sup> que

<sup>4</sup> *Journal* (1804), en *ibid.*, p. 112.

<sup>5</sup> Cf. Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.

<sup>6</sup> *Journal littéraire*, t. XXXIII, ed., V. del Litto y Ernest Abravanel, Cercle du Bibliophile, 1802, pp. 27 y 23.

le acercara a Shakespeare, Corneille, Mozart y madame Roland. Se afirma sobre todo en este producto transverbal que es la representación de la interacción amorosa: en la *imagen del poder-y-de-lo-imposible* en el amor. En la fantasía.

Este término técnico, extraño para más de un aficionado a los palacios cristalinos que albergan el alma beylista, remite, en común con la «cristalización» stendhaliana, a la fascinación de lo visible y al engaño de las refracciones magnificantes. Como la famosa «rama de árbol despojada de sus hojas por el invierno» que los mineros arrojan a las minas de sal de Hallein, cerca de Salzburgo, para encontrarla algunos meses más tarde «cubierta de cristales brillantes»<sup>7</sup>, el enamorado construye una imagen de su amada tanto más bella y alejada de la realidad cuanto más inaccesible y frustrante haya sido su amante y menos se haya dejado ver. «Cuando no estamos contentos con lo que amamos, acudimos a la cristalización como solución imaginaria»<sup>8</sup>.

Stendhal se apasiona por el teatro desde su niñez, se enamora de una actriz, madame Kubly, escribe sobre pintura, llena de dibujos sus escritos íntimos... Escénico, mirón, este maestro de la fantasía parece estar en las antípodas de la escritura amorosa poética, metafórica. En efecto, sus amores fijados por la mirada no le conducen a las sinestesias baudelairianas donde los perfumes, los colores y los sonidos se confunden. En la superficie de lo bello, y no en sus profundidades, petrificado en emocionada adoración ante las puertas cerradas del erotismo femenino, y no degustador opiómano de vértigos apasionados, Stendhal se ha descrito como el melancólico de Cabanis que, visionario, incluso se olvida de su objeto, pero no cesa de perseguirlo<sup>9</sup>. Rara vez se ha estado tan cerca de la lógica huidiza, «metonímica», del objeto del deseo en la fantasía.

Sin embargo, la fantasía amorosa stendhaliana sólo se comprende si se añade, «como reverso», ese «objeto» metafórico de la idealización que

<sup>7</sup> «Las ramillas diminutas, no más gruesas que la pata de un pajarillo, aparecen guarnecidas de infinitos diamantes, trémulos y deslumbradores; imposible reconocer la rama primitiva...», en *De l'amour*, París, Garnier-Flammarion, 1965, p. 443 [*Del amor*, traducción de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1968].

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>9</sup> «En el melancólico, movimientos violentos producen decisiones llenas de dudas y reserva: los sentimientos son reflexivos, las voluntades sólo parecen alcanzar sus fines mediante rodeos. Así, los apetitos, o los deseos del melancólico, tomarán más bien el carácter de la pasión que el de la necesidad; a menudo incluso parece perderse totalmente de vista el verdadero fin; se dará con fuerza el impulso hacia un objeto: pero se dirigirá hacia un objeto totalmente diferente» (Cabanis, «Rapports du physique et du moral de l'homme», en *O. c.*, t. III, París, Bossanges Frères, 1824, p. 414). E incluso es posible descubrir en el escritor «privaciones supersticiosas o sentimentales que él mismo se impone», «muy a menudo usadas para perseguir fantasmas, para sistematizar visiones» (*ibid.*, p. 145).

fundamenta la *Einführung* <sup>10</sup>. ¿No transporta cada cuerpo de mujer amada la propia sublimidad: la carencia mantenida de que lo sublime, la felicidad, la amada absoluta, podría existir, aun cuando los fracasos del camino arrojen una luz irónica sobre tal absoluto?

La escena de los amores stendhalianos despliega, pues, el espacio psíquico y sensitivo de los enamorados empezando por las miradas intercambiadas, pasando a las manos y los escotes rozados: recuérdense las veladas calurosas o frescas en el jardín de madame de Rênal, y la estrategia de las distancias suprimidas o impuestas por Julián a su amante... Pero es en lo *invisible* donde se desarrolla el culto al poder o a la sumisión, es en el transporte silencioso entre los dos espacios amorosos donde se efectúa la subyugación propia de la política amorosa. En definitiva, la «cristalización» resulta menos escénica que transferida hacia lo innombrable, llena de sobreentendidos, curvada hacia lo indecible ideal, subentendida por el ímpetu de la metáfora idealizadora, que se abre así a las profundidades alusivas del sentido metafórico... Pero ¿qué es ese movimiento sino la apertura de lo visible hacia la psicología como misterio?

En el universo no obstante realista de Stendhal, todo depende, en efecto, y quizá más que en otra parte, más de lo que cree el lector ingenuo, de la interpretación: de la proyección identificatoria pedida al lector. Ya sea más atrevida o más púdica, la interpretación del sentido amoroso siempre resulta indecible. Pero es lo indecible lo que domina la sucesión de los acontecimientos stendhalianos, y no la verdad de las acciones o de los sentimientos de los protagonistas. Sin embargo, para que haya amor, hace falta alguien para quien la interpretación de este universo indecible sea siempre ideal. Alguien para quien un hecho pequeño, a pesar de las dudas, sólo tenga en definitiva el sentido de una fusión posible de los amantes. Este papel es generalmente representado por el personaje de la enamorada. Madame de Rênal acaba por no desconfiar de las caricias de Julián, sino por conferirles de entrada un sentido metafórico codificado necesariamente como cortés, ideal... La amante ocupa el cenit del sentido amoroso en cuyo espacio el héroe podrá interpretar su fingimiento por lo demás esencial... Ella cree, él interpreta.

## EL OBSTÁCULO Y LA MIRADA

Alojado en el espacio de la interpretación de las metáforas, este amor fantasía no busca la satisfacción, sino que se alimenta de los obstáculos con que se enfrenta la mirada.

<sup>10</sup> Cf. *supra*, pp. 20-27 y 30-33.

En efecto, privado de la satisfacción, el amante absorbe a la amada por la mirada que se convierte en el máximo vector, al mismo tiempo que es el más poderoso distanciador del afecto amoroso. Es en el culto a la vez estético y amoroso de la belleza (Stendhal escribe *Del amor* en 1820, publicado en 1823, después de la *Historia de la pintura*, en 1817) donde se refugia el deseo que transpone a lo visible la intensidad del sentimiento subjetivo. Es posible que Stendhal leyera en Cabanis esta importancia concedida a la *imagen* como signo fiel de la emoción <sup>11</sup>. Sin embargo, ¿no daban los enamorados, a la vista, desde tiempos inmemoriales, el papel de primer mensajero del estremecimiento amoroso? Este aficionado al espejo que fue Stendhal («una novela es un espejo que se pasea por una gran carretera», *Rojo y negro*) sabía lo que los arqueólogos del «estadio del espejo» nos han revelado: el otro visible es bello porque en él proyectamos todo el afecto que le profesamos, y nos deja trágicamente solos, en «fiasco», al otro lado, apenas capaces de cristalizar en él (o en *ella*) lo que no podemos saborear o tocar con nuestra convulsión autoerótica; pues, en lo sucesivo, existe para nosotros la vista de otro. Mezclando deliciosamente sujeto y objeto, que permanecen así indistintos <sup>12</sup>, el culto visual de la amada es una ensoñación que el lenguaje de la música expresaría mejor <sup>13</sup>, y que toda clarificación, no obstante necesaria sin duda porque es defensiva, no haría evidentemente más que matar.

Esta absorción visual del objeto amado es, sin embargo, en cierto

<sup>11</sup> Cf. en este sentido el prefacio de Michel Crouzet en *De l'amour*, ob. cit. La vista es citada por Cabanis como la primera impresión sensorial a través de la cual se ejerce la *simpatía*: «La vista, al dar a conocer la forma y la posición de los objetos, proporciona una multitud de útiles e inmediatas advertencias. Sus impresiones vivas, brillantes, etéreas en cierto modo, como el elemento que la transmite, no son sólo la fuente de muchas ideas y conocimientos; producen además, o al menos ocasionan una multitud de determinaciones afectivas que no se pueden atribuir enteramente a la reflexión [...]. Los aspectos del movimiento voluntario [de los cuerpos animados] nos advierten que encierran un yo parecido al que sirve de unión a toda nuestra existencia. A partir de aquí, se establecen otras relaciones entre ellos y nosotros; y quizá, independientemente de los efectos y de las ideas que sus actos externos o los movimientos de su fisonomía manifiestan, los rayos luminosos emanados de sus cuerpos, sobre todo los que lanzan sus miradas, tienen ciertas características físicas, diferentes de las que proceden de los cuerpos privados de vida y sentimiento» (Cabanis, ob. cit., t. IV, pp. 338-39). Una verdadera mística de la videncia se expresa en esta «ciencia», tributaria tanto de la observación como de la experiencia amorosa: «Debido a esta amplitud y a esta potencia de visión [los pájaros] descubren y reconocen desde lejos los objetos de sus amores» (*ibid.*, p. 339).

<sup>12</sup> «Una de las desventuras de la vida es que el gozo de ver y hablar al ser amado no deja recuerdos definidos», en *De l'amour*, ob. cit., p. 58. «No se puede decir todo con una mirada y, sin embargo, siempre se puede negar una mirada, pues no puede ser repetida textualmente» (*ibid.*, p. 93).

<sup>13</sup> *De l'amour*, ob. cit., cap. 16.

modo, su destrucción, su total sometimiento a la mirada del amado. En el amor, no hay belleza vista hablando con propiedad: queda la visión, la mirada del vidente: «En el momento en que comienza a interesarse por una mujer, ya no la ve *como realmente es*, sino tal como le conviene que sea [con] la vista del hombre que comienza a enamorarse»<sup>14</sup>. «En efecto, el amor ha sido siempre para mí el más importante de los negocios, o más bien el único»<sup>15</sup>. Y seguidamente esta definición del amor todo él bajo la influencia de la mirada, de la que es mirada y mira, del reflejo celoso de las imágenes inaprehensibles, caleidoscopio de los celos: «Nunca tuve miedo de nada sino de *ver* a la mujer amada *mirar* con intimidad a un rival»<sup>16</sup>.

En esta fábrica a fin de cuentas trivial de la erotización escópica, Stendhal tiene la ventaja de acentuar el papel de la *frustración*, agente de la idealización. Ésta impondrá, en suma, el aplazamiento del acto erótico e introducirá el tiempo amoroso, que no será así nada más que la resistencia de la idealización.

El obstáculo que suscita «la duda del ojo extraviado» será su motor primordial, y hay que destacar que todas las amantes de Stendhal se hacen deseables a fuerza de resistir. Este es especialmente el caso de Métilde Visconti, ex esposa del general Dembowsky, a la que Stendhal conoce en Milán en 1818; la pasión que siente por ella proporciona la trama profunda de *Del amor*. Stendhal se ve pronto reducido, en este «asunto» por la fría y dura voluntad de Métilde, «alma prosaica» donde las haya, a dos visitas mensuales; más tarde, el escritor, a juzgar por su correspondencia, se propone pedirle que lo reciba «cuatro veces al mes media hora», incluso «un cuarto de hora una de estas veladas». Una relación anterior, ésta tormentosa, con Angela Pietragnua, no fue más dichosa: la impetuosa italiana tuvo la despreciativa idea, que dice mucho sobre su conocimiento del deseo de Stendhal, de reducir al escritor a su papel de mirón, haciéndole observar sus retozos con sus amantes por el ojo de la cerradura... Pero, tanto el amor de Stendhal por la condesa Pierre Daru, como más tarde por la condesa Curial; el que siente por Giulietta Rinieri, a la que pidió en matrimonio en 1830 y que, en 1833, se casó con otro; o finalmente por la misteriosa Earline poco antes de su muerte, todos comportan esta parte de obstáculo buscado o creado que hace de estos lances «batallas» o «guerras», tanto más «cristalizadoras» cuanto que el afecto insatisfecho vaga y sólo se sacia en lo imaginario. El capítulo inédito «Del fiasco» en *Del amor* (complemento de la edi-

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>15</sup> *Vie de Henry Brulard*, ob. cit., p. 767.

<sup>16</sup> *Ibid.*

ción Michel Lévy en 1853) justifica el fracaso sexual del enamorado ante un «ser que, para él, similar a la Divinidad, le inspira a la vez el amor más extremado y el mayor respeto»<sup>17</sup>; pues «si el alma está ocupada en tener vergüenza y superarla, no se puede emplear en sentir placer». Aunque el amor es una fantasía, recoge el afecto como su infierno irrepresentable, con riesgo de borrarlo...

Se comprende entonces que el amor físico vaya seguido del hastío y esté teñido de violencia asesina. «Todo amor termina, por muy violento que haya sido, y el más violento antes que los otros. Después del amor viene el hastío: nada más natural; entonces se huye de él durante algún tiempo»<sup>18</sup>. Y, a propósito de Angela Pietragrua: «Esto no me evitaba un negro remordimiento. Volvía a casa furioso, es decir, que habría disfrutado desgarrando carnes sangrantes si hubiera sido león..., porque me habría consolado haciendo acto de potencia»<sup>19</sup>. Con respecto al fiasco, este amor-vergüenza es sobre todo el tiempo fuerte de una permanente melancolía: «Si [Angela] no me hubiera amado, habría pasado momentos espantosos... Me ama, y el aburrimiento me invade»<sup>20</sup>.

El Stendhal enamorado confiesa que su vida puede resumirse en una lista de nombres femeninos cuyas iniciales escribiría sobre el polvo como Zadig: «Virgine (Kubly), Angela (Pietragrua), Adèle (Rebuffel), Mélanie (Guilbert), Mina (de Grieshiem), Alexandrine (Petit), Angéline (Bereyter), a la que nunca amé, Métilde (Dembowsky), Clémentine, Giulia. En fin, durante un mes a lo sumo, madame Azur, cuyo nombre de pila he olvidado, e imprudentemente, ayer, Amalia (Bettini)»<sup>21</sup>. «La mayor parte de estas encantadoras criaturas», prosigue Stendhal, «no me honraron con sus bondades, pero han llenado, literalmente, mi vida. Después de ellas, mis obras.»

Sutil degustación de la derrota, deleite en el fracaso más que en la victoria cuyo sabor militar seduce pero no sacia: «Y lo más singular y lo más triste es, me decía yo esta mañana, que mis *victorias* (como las llamaba entonces, con la cabeza llena de cosas militares) no me han causado un placer ni siquiera la mitad de profundo que el dolor que me causaron mis derrotas»<sup>22</sup>.

Por otra parte, el fiasco es simplemente aquello con lo que se paga el deslumbramiento amoroso: el ambicioso, por mucho que despliegue toda su estrategia militar, no elimina al eterno Werther, que se confiesa

<sup>17</sup> *De l'amour*, ob. cit., p. 328.

<sup>18</sup> Carta a Pauline, *Correspondance*, t. I, París La Pléiade, 1968, p. 107.

<sup>19</sup> *Journal* (1811), t. I, ob. cit.; p. 751, París, La Pléiade.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 760.

<sup>21</sup> *Vie de Henry...*, ob. cit., p. 541.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 523-33.

quizá impotente pero enamorado perdido. «Pero fui demasiado lejos: en vez de ser galante, fui apasionado con las mujeres que amaba, casi indiferente, y sobre todo sin vanidad con las demás; de aquí la falta de éxito y los *fiasco*. Acaso ningún hombre de la corte del emperador ha tenido menos mujeres que yo, a quien creían amante de la mujer del primer ministro»<sup>23</sup>.

Amante desgraciado, es decir, esteta: menos creador activo que embelesado contemplador tanto de las bellas artes como de las mujeres. El amor de las mujeres como una de las bellas artes de la que se goza sin forzosamente ejercerla. «El estado habitual de mi vida ha sido el de amante infortunado, prendado de la música y la pintura, es decir, deseoso de gozar de los productos de estas artes, y no de practicarlas torpemente»<sup>24</sup>.

## LA MUJER FUERTE

Estas delicias sadomasoquistas que la rama de Salzburgo está llamada a metaforizar hacen incongruente la cuestión de saber cuál es el *verdadero* objeto del amor stendhaliano, hasta tal punto es evidente que lo verdadero aquí no puede ser más que lo imaginario. Aunque una madre majestuosa y sin embargo incestuosamente deseada se perfila tras sus búsquedas de imágenes tan voluptuosas como aplazadas («Deseaba cubrir de besos a mi madre y que no estuviera vestida...»<sup>25</sup>; Stendhal notará que al amar «locamente» a Alberte de Rubempré, por ejemplo, su «forma de ir a la caza de la felicidad no había cambiado en absoluto»), forzoso es constatar que esta figura femenina es a la vez e inmediatamente, la de una *mujer fuerte* [*maîtresse femme*] y la de una *mujer muerta*.

Hay que entender la *amante* [*maîtresse*] stendhaliana en el sentido fuerte del término. El amo [*maître*] es ella, y raramente el falo ha sido tan realmente encarnado por la amante. Que la Dama es esa luna que refleja el poder solar de su padre o de su esposo, ya lo sabía la erótica cortesana, y el «amor loco» de los surrealistas casi ha confirmado sus bastidores homosexuales<sup>26</sup>. El amante stendhaliano ama sin embargo a la mujer que no transmite ningún poder masculino. Está enamorado de la autoridad que no es más que femenina; se podría decir que para Stendhal, es de esencia femenina, en un universo de hombres fantasmales (bur-

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 572. Alusión a Alexandrine Daru.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 556.

<sup>26</sup> Cf. Xavière Gautier, *Surréalisme et sexualité*, París, Gallimard, 1971.

gueses decadentes, pálidos aristócratas, o belicosos y sanguinarios bandoleros más o menos arcaicos o enloquecidos...). Lo que seduce a Stendhal es lo viril de la mujer llevado hasta el punto de dar miedo. ¿La prueba? Aparte de las majestuosas italianas, estas observaciones: «Una amante deseada tres años es realmente una amante en toda su extensión; sólo temblando nos aproximamos a ella, y yo diría a los don Juan: el hombre que tiembla no es hombre hastiado»<sup>27</sup>. «El sanguíneo sólo puede experimentar, a lo sumo, una especie de *fiasco* moral: cuando recibe una cita de Mesalina y en el momento de entrar en su lecho, se le ocurre pensar que va a comparecer ante un terrible juez»<sup>28</sup>. Por otra parte, las mujeres orgullosas, deseables entre todas, ¿no ceden sólo a condición de identificarse a los hombres que sus amantes consiguen conquistar? «Estos caracteres altivos [de mujeres] ceden de buen grado a los hombres cuando los ven violentos e intolerantes con los demás hombres»<sup>29</sup>. Clorinda o Bradamante, Metilde, Gina, la propia Clelia, son las verdaderas fuerzas del «asunto» en el que este novelista voluptuoso de la psicología se complace en interpretar el papel, despreciado por los vanidosos, de amante aparentemente derrotado, conquistado, sufriente, en una palabra de apasionado a lo Werther. Cree escapar así a la vanidad, que Stendhal llama francesa y que desprecia, del don Juan que siempre aspira al bello papel del conquistador...

La postura del enamorado stendhaliano —adorador de una madre prohibida, virgen— es en efecto más infantil, más adolescente. Este ateo que se maravilla ante la Madonna de Correggio bendecida por Jesús (*Roma, Nápoles, Florencia*), escribe: «En las almas tiernas, el temor a los juicios de Dios se manifiesta por el amor a la Madonna; aman a esa madre desgraciada que sufrió tantos dolores y fue consolada por acontecimientos tan sorprendentes: la resurrección de su hijo, el descubrimiento de que era Dios, etc.»<sup>30</sup>. Fascinado tanto por la divinidad del hijo como por el insondable amor materno, Stendhal se rinde ante el hecho de que «la debilidad humana tiene necesidad de amor, y qué divinidad fue nunca más digna de amor» que esta Virgen Madre que es, por tanto y milagrosamente, «más Dios que el propio Dios»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> *De l'amour*, p. 242.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>30</sup> *Promenades dans Rome*, en *Voyages en Italie*, París, La Pléiade, 1973, p. 979.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 985. Cf. a este respecto y en detalle sobre Stendhal, el amor y la muerte, Micheline Levowitz-Treu, *L'amour et la mort chez Stendhal*, París, Du Grand Chêne, 1978.

## WERTHER AUTOR

¿No es sin embargo el niño deslumbrado rey, hasta Dios, incluso —o sobre todo— en el «poco éxito»? «Con todas éstas [las mujeres de la lista amorosa] y con varias otras he sido siempre un niño; por eso he tenido muy poco éxito»<sup>32</sup>.

Su carrera amorosa parece propulsada no por este oscuro temor a la captación-castración que hace correr a don Juan de un objeto a otro, sino por una sed completamente oral y visual subyugada por el universo de una madre que se niega. ¿La amante se niega? Pues bien, yo seré el dueño de la escena que deseo: la tendré en mis ojos, en mi boca, en mi lengua. Semejante fantasía amorosa transforma de hecho a su Werther en autor de heroínas. El escritor se pondrá entonces la máscara de los ambiciosos (Julián Sorel o Fabricio del Dongo) para ser la pasión de madame de Rênal o de la Sanseverina. Para ser una pasión femenina, ya que no se la tiene, no se la domina... «... En amor, poseer no es nada, lo que importa es gozar»<sup>33</sup>. Este eterno adolescente precoz no es madame de Rênal, ni la Sanseverina, como Flaubert pretendió ser madame Bovary. Chispeante, vivo, «achampañado», como decía Stefan Zweig, Stendhal es el más francés de los psicólogos, quizá porque se sitúa enteramente en el intervalo de la pasión por una mujer y de una mujer... No se identifica ni con Ella ni con El: su psicología amorosa capta la pulverización de las identidades en el campo de fuerzas de la pasión escópica dominada, sin embargo, por el poder femenino. En este intervalo en el que se construye la fantasía del amor adolescente, el amor estará bajo el poder mágico, dominador y metamorfoseador de las miradas de los enamorados. Clelia promete no ver nunca más a Fabricio, mientras que en otro texto este privilegio de la mirada determina —¿irónicamente?— la intensidad del sentimiento amoroso<sup>34</sup>.

En este universo de miradas, el amor-visión traduce la proyección del amante al lugar de su amada. Con la máscara del ambicioso, el escritor se apropia de la pasión que sería el secreto esencial de la supermujer, y esta absorción hace de él un más-que-hombre, un superhombre. Las verdaderas mujeres, las que hay que amar, son en Stendhal cornelianas, los

<sup>32</sup> *Vie de Henry...*, ob. cit., p. 544.

<sup>33</sup> *De l'amour*, ob. cit., p. 122.

<sup>34</sup> «Milagros. Si el privilegiado tiene una sortija en el dedo y aprieta esta sortija a la vez que mira a una mujer, esta se torna apasionadamente enamorada de él, como creemos que Eloísa lo estuvo de Abelardo. Si la sortija está un poco mojada de saliva, la mujer mirada se convierte sólo en una amiga tierna y abnegada. Si se mira a una mujer a la vez que se saca la sortija del dedo, cesan los sentimientos inspirados en virtud de los privilegios precedentes» («Les privilèges», en *Oeuvres intimes*, t. II, París, La Pléiade, p. 983).

amos por excelencia, los falos imaginarios. Ella me frustra, luego la veo como enamorado; me la veo, luego soy el ojo que escribe. La escritura —más que la famosa seguridad stendhaliana que tanto irritó a algunos de sus contemporáneos<sup>35</sup>— es la prueba última de la superación del poder femenino fálico. Una escritura de los meandros psicológicos con vistas a la publicación. Psicológica amorosa de una incertidumbre especular que sólo se estabiliza con la seguridad de reproducir —de imitar— la impresionante imagen producida por el otro.

Se ha ironizado mucho sobre las «pobres chicas fallidas», según la afirmación complaciente del propio Stendhal. Sin duda era necesario para la vanidad de Stendhal detenerse en esta debilidad más que wertheriana, para afirmar, como reverso y contrapeso, el poder mágico de su pluma. Lo que cuenta en el amor no es tanto la proeza sexual como la fantasía de la omnipotencia, que las mujeres adornadas para la vista están en buenas condiciones de representar, y que la escritura, a su modo —rival en esto de la mascarada femenina—, puede más magistralmente aún dirigir, por supuesto a través de las mujeres, pero soberanamente. Escritura superior: irónica y solitaria. ¿Será la posición de un Werther en fiasco una última astucia para que se afirme el don Juan de la escritura?

## LA MUERTE DE LO FEMENINO

Sin embargo, está la mujer muerta. Henry Beyle pierde a su madre, de la que se confiesa enamorado, a los siete años, en 1790. *Del amor* evoca la historia de Madona Pía matada por celos y «tan hermosa en el seno de la muerte». Béatrice Cenci minuciosamente descrita; el interés por los sepulcros italianos descubiertos; la muerte de Clorinda que atrae; la muerte de madame de Rênal, de Clelia; «Estoy desesperado por causa de Métilde; muere; yo la prefería muerta antes que infiel»<sup>36</sup>. Estos pocos ejemplos bastan para recordar que la muerte se inscribe en lo imaginario stendhaliano como el centro de perspectiva de los deseos amorosos. ¿Simple resurgimiento de la madre precozmente perdida? ¿Celebración baudelaireana de la frigidez cadavérica: culto a la mujer insensible, impenetrable, definitivamente fálica? Hay quizá, sobre todo, en estas muertes una manera específicamente stendhaliana de idealizar a la amada de manera que pierda sus cualidades de ser otra —otro sexo— y

<sup>35</sup> Cf. G. Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Corti, 1958, p. 17. Blin descubre en Stendhal, siguiendo a Taine y otros, una «excesiva seguridad de la elocución».

<sup>36</sup> *Vie de Henry...*, ob. cit., p. 541.

se confunda con el poder deseado del amante. La visión-objeto y la mirada-sujeto, entremezcladas, indistintas, chocan en una plácida celebración del objeto del deseo como si fuera un *más allá*: objetivado y hecho infinito por la muerte. La muerte no es un cadáver en Stendhal, como tampoco lo es Beatriz en Dante. La muerte es el absoluto intocable con el que se aureola la madre prohibida. La muerte es también, quizá y por otra parte, el goce como nostalgia: al alcance de la mano pero perdido para siempre, imposible. Aquí, en este punto, la mujer (el otro, el objeto) es abolida para renacer en esta máxima cristalización que es el amor *post mortem* en el que el autor proyecta la omnipotencia de su deseo de poseerla, de poseerse más allá de ella. Estas mujeres fuertes-y-muertas nos recuerdan que la idealización fálica se edifica sobre la plataforma de la muerte del cuerpo femenino.

Pero, concretamente, ¿a quién se mata en esta fusión de la mirada con el objeto visto? ¿A la amada? ¿O a lo «femenino» del amante: su innombrable pasión, su debilidad wertheriana, narcisista, dócilmente enroscada en el continente materno invisible, anterior al espejo?

Una cierta coquetería al destilar su crueldad, al menos su crueldad infantil, no es ajena a Henry Brulard: «Mi primer recuerdo es haber mordido en la mejilla y en la frente a madame Pison du Galland, pariente mía, mujer del inteligente hombre que fue diputado de la Asamblea Constituyente...»<sup>37</sup>. Y este resumen de los amores del pequeño con su madre lectora de Dante, que «era entrada en carnes, muy lozana, muy bonita», «tenía una nobleza y una perfecta serenidad de rasgos»: «En cuanto a mí, era todo lo infame que cabe ser: amaba furiosamente sus encantos»<sup>38</sup>.

Pero hay que destacar sobre todo ciertos parentescos entre esta captación final de la mujer muerta por una escritura que la hace morir pero la sobrevive, y la lógica del seudónimo.

## MASCARADA

La polinomia de Stendhal huye del peso grenoblés de Beyle para enmascararse bajo una serie de falsos nombres dignos de *Las mil y una noches*. Estas máscaras son, con toda evidencia, tanto agresiones para el destinatario («no me reconoceréis», éste es su desafío) como defensas de una intimidad secreta («el fondo continuará sin nombrar») que se debilita en

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 557.

una identidad en rompecabezas multiforme. «¿Me creerán? Llevaría una máscara con gusto; cambiaría encantado de nombre. *Las mil y una noches* que adoro ocupan más de la cuarta parte de mi cabeza. Pienso a menudo en el anillo de Angélica: mi soberano placer sería convertirme en un alemán y rubio y pasearme así por París»<sup>39</sup>. El protocolo social recibe esta polinomia como una serie de negaciones todas ellas inauténticas. Sin embargo, la creación de personajes novelescos se convierte en la expresión más fiel de esta mascarada, desvelando, de hecho, el fin de esta seudonimia: imponer el poder infinito de una escritura que mata al autor y, con este sacrificio, engendrar máscaras inmersas en lo sucesivo en la dialéctica de una interminable negación y reformulación<sup>40</sup>.

Muerte del Nombre paterno, el seudónimo stendhaliano es sobre todo sacrificio de la sonoridad francesa (Stendhal es el nombre de una pequeña ciudad alemana)<sup>41</sup>. El nombre francés muere para que renazca el autor que, por las maravillas de la lengua francesa, forjará héroes y heroínas enamorados que desafían el riesgo y la muerte. Como la fantasía, el seudónimo es un dominio que esconde un secreto. Lo que se deja ver (la cristalización fantasiosa, pero también el nombre inventado por su propio autor que es el seudónimo) permite guardar para sí, en la noche impersonal de la pulsión, la innombrable huella de una oscura pasión. ¿Una madre mantenida viva así, al abrigo: muerta viviente? ¿No es esta amante arcaica y muerta la que resucita el escritor cuando sus heroínas esculturales, dueñas de sí mismas —las Sanseverina, las Clélia, las Matilde de la Mole— dejan ver su sublime debilidad bajo sus yelmos de mujeres fuertes? Esta locura que es la valentía irracional de las mujeres stendhalianas es quizá el momento en que la madre muerta cobra vida en la pulsión de muerte: en la pasión. Incluso la dulzura provinciana y púdica de madame de Rênal, que sería inconsciencia de su «dulce voluptuosidad», estalla en la audacia de su pasión por Julián... Como el despertar milagroso de una durmiente, como la resurrección de una muerta viviente rehén de la siniestra vida provinciana... Pero para conducirla en definitiva a la muerte...

<sup>39</sup> *Souvenirs d'égotisme (Oeuvres intimes)*, t. II, París, La Pléiade, p. 453.

<sup>40</sup> Cf. J. Starobinski, «Stendhal pseudonyme», en *L'oeil vivant*, París, Gallimard, 1961. El autor constata que la polinomia de Stendhal hace de él «un hombre que desea ser para sí mismo más interior y más extraño de lo que está permitido» (*Ibid.*, p. 244).

<sup>41</sup> Hijo de su madre y de su abuelo materno en cierto modo, Stendhal no cesa de adorar al exquisito doctor Gagnon, recogiendo, quizá irónicamente, el relato familiar de ese «sucesido trágico» de su infancia que «fue que, entre mi madre y mi abuelo, me rompí dos dientes» (*Vie de Henry...*, p. 578). En todo caso, pocas veces se ha expresado tan francamente la animosidad del hijo por el padre. Edipo decidido y definitivo, Stendhal declara: «Quizá nunca reunió el azar dos seres tan profundamente incompatibles como mi padre y yo» (*ibid.*, p. 597).

## ENTRE DOS MUJERES

El desdoblamiento del amor stendhaliano aparece bajo otro aspecto en esta constante de su universo erótico que es la posición del amante entre dos mujeres. Julián Sorel entre madame de Rênal y Matilde; Lucien Leuwen entre madame de Chasteller o madame d'Hocquincourt o madame Grandet; Fabricio del Dongo entre la Sanseverina y Clelia, entre la Sanseverina y Marietta, entre la Sanseverina y Fausta, y, para empezar, entre la Sanseverina y su propia madre...

Estos «dúos» femeninos no son sólo dos variantes de la mujer amada: la apasionada y la cerebral, la arcaica y la moderna, la maternal y la viril, la noble y la vulgar, etc., que permitirían a Stendhal trazar su mapa del amor, dosificando sus preferencias por el valor o la violencia, o el pudor, o el riesgo, o la moderación... No sólo sirven para poner en escena los celos, cuyo papel es sin duda preponderante (junto con el de la frustración, la ausencia, el rechazo y el temor) en la dinámica de la «cristalización». El «entre-dos-mujeres» en Stendhal sugiere también una estrategia de salvaguardia. Para no dejarse engullir por *una* de ellas, el egotista se da por lo menos dos. Astucia eterna de la sexualidad masculina obsesionada por la castración, este mantenimiento de dos polos de cristalización <sup>42</sup> satisface sin duda al Stendhal *voyeur*. La pasión única, parece decir el relato stendhaliano, es mortífera y lleva al enclaustramiento o a la confusión irrepresentable. Las mujeres pueden dejarse engullir, como madame de Rênal, la abadesa de Castro, Clelia. Pero el egotista, movido por esta ambición que resulta ser por momentos un amor, debe permanecer en la superficie de lo visible. Como si una mujer sólo fuera visible comparada con otra. Además se siente autenticado, recupera su identidad cuando se ve en la mirada de *otra* mujer y esto en el momento más peligroso, cuando está atrapado por su doble, una rival o una cómplice. No parece que sea el deseo de conquistar a lo don Juan el que impulsa aquí a nuestro héroe a poner en funcionamiento su erotismo masculino con dos compañeras femeninas. Sino más bien el temor a dejarse aniquilar por una pasión que podría poner en peligro su ambición. Las amantes a dúo estarán destinadas a ser los jalones fetiches de esta ascensión que transforma una eventual pasión en juego: un juego de poder.

Con una finalidad análoga, la clasificación, la ordenación matemática de estas damas o incluso las consideraciones militares en las intrigas de

<sup>42</sup> A veces son sucesivos: primero madame de Rênal, después Matilde, finalmente las dos juntas con predominio de madame de Rênal; a veces inextricablemente concomitantes: ¿acaso la seductora tía Gina no hace «cristalizar» a Clelia desde su primer encuentro con Fabricio que vuelve de Waterloo, e incluso antes de que éste inicie ninguna batalla seductora?

las campañas amorosas, no serán más que estratagemas para contrarrestar el deslumbramiento de la mirada, la pérdida de vista (y de sí) en el arrebató amoroso. «Para considerarlas lo más filosóficamente posible y procurar así despojarlas de la aureola que me *encandila*, que me deslumbra y me quita la facultad de ver distintamente, *ordenaría* estas damas (lenguaje matemático) según sus diversas cualidades. Diré, pues, comenzando por su pasión habitual —la vanidad—, que dos de ellas eran condesas, y una, baronesa...» «Trato de eludir el encanto, el *dazzling* [nótese el término visual: *dazzling*, 'ofuscamiento por la luz'] de los acontecimientos, considerándolos así militarmente».<sup>43</sup>

Sin embargo, si el entre-dos-mujeres permite evitar de una manera calculada el goce, el destino trágico de los héroes, cuyos símbolos específicamente stendhalianos son la prisión o el asesinato, revela la permanencia en definitiva insuperable de la amenaza mortal. El amor había destinado, desde el principio, a los amantes a morir; el amor es la muerte.

#### EL HOMBRE MORTAL Y EL SER MUJER

Finalmente, los dúos femeninos del Eros stendhaliano presentan al hombre como un objeto de intercambio entre mujeres. Como si a los ojos de Stendhal el código social estuviera basado en la homosexualidad femenina, cómplice o rival, que dicta entre bastidores las carreras de los ambiciosos. Más aún, y aunque la intriga amorosa en este universo sea a menudo iniciada por el héroe masculino, como el vanidoso Julián, son las pasiones y la audacia femeninas, desafiando la moral, las que establecen en definitiva las reglas del juego. El amor stendhaliano es un asunto de mujeres: recuérdese que la primera mirada de madame de Rênal a Julián lo toma por una joven. El amante stendhaliano es un lesbiano secreto.

Stendhal mujer, Stendhal con cuerpo de mujer: él mismo lo confiesa en uno de esos excesos de introspección aparentemente inspirados por Cabanis, pero de los que él es indudablemente la única y suprema fuente tanto visual como sensitiva. «Mi piel es demasiado fina, una piel de mujer (tiempo después tenía ampollas al cabo de una hora de empuñar el sable); por cualquier cosa me desuello los dedos, que los tengo muy bonitos; en una palabra, la superficie de mi cuerpo es de mujer. De aquí quizá mi repugnancia inconmensurable por lo *sucio*, lo *húmedo*, lo *negruzco*»<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> *Vie de Henry...*, ob. cit., p. 544.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 687.

La castidad prevalece aquí, como sobre el resto, y el lesbianismo stendhaliano no es reconocido jamás como lo es casi explícitamente el de Rodin, por ejemplo, mirón consciente y orgulloso de serlo, exhibiendo en sus dibujos abrazos entre mujeres. El charlatán stendhaliano, por el contrario, que sólo se lanza al amor por deber y ambición —sin duda para prevenir un eventual fiasco— no nos dice nada de los retozos amorosos de las parejas. Característica de la época, puede ser. Pero se observará la insistencia de Stendhal en mostrar que la castidad de madame de Chasteller enciende los fuegos idealizadores de Lucien Leuwen más que el libertinaje de madame de Hocquincourt, o bien esa condena de las frases sexuales de madame de Lavenelle, que rechinan «como un cuchillo cortando corcho» en el oído del egotista<sup>45</sup>. Para el egotista, no se trata de amor al «hombre físico» y menos aún de decirlo en francés: iría mejor el italiano<sup>46</sup>. Se observará que las noches de Julián y madame de Rênal están descritas con un solo detalle de sus efusiones... el ronquido de monsieur de Rênal. Por otra parte, las subidas de Julián a la habitación de Matilde dan lugar a minuciosas descripciones del manejo de la escala y del riesgo que corre, pero sólo una lacónica frase nos hace saber de las relaciones sexuales de los amantes: «Ahora, apenas uno de aquellos caballeros le hablaba unos instantes, se le ocurría que tenía alguna pregunta que hacer a Julián, y era un pretexto para retenerle a su lado. Se dio cuenta de que estaba encinta, y se lo dijo muy gozosa a Julián.» En contrapartida, se observará que la correspondencia con la generala de Vervaques es objeto de interminables descripciones que, evidentemente, nos mantienen tanto en la vanidad-mentira, en las antipodas de la pasión, como en el entre-dos-mujeres.

## STENDHAL FEMINISTA

¿Fue Stendhal feminista? Algunas páginas de *Del amor* hablan de un programa reformador de Destutt de Tracy que preconiza la libre elección de matrimonio, la posibilidad de divorcio y una educación para las mujeres. Al exigir fraternal y generosamente una educación equitativa para las mujeres, o proclamar que «todos los genios que nacen *mujeres* se pierden para la felicidad pública; desde el momento en que el azar les da ocasión de mostrarse, vean cómo alcanzan a los más difíciles talentos», Stendhal es sin duda uno de esos espíritus liberales todavía muy escasos en su época. Sin embargo, este «feminismo» está respaldado, como he-

<sup>44</sup> Cf. *Souvenirs d'égotisme*, en *ibid.*, p. 460.

<sup>46</sup> *Ibid.*

mos visto, por una idealización de la mujer que se erige en ideal fantástico y se convierte, como un compendio de la pulsión de muerte, en un polo de identificación para el escritor. Como el escritor es aquél que nombra lo innombrable, la mujer es su análogo imaginario ya que navega valientemente entre cuerpo y cabeza, pasión y sociedad. Más netamente aún en el sentido de este acercamiento entre femineidad stendhaliana y escritura, las enamoradas escriben: piénsese en la carta fatal de madame de Rênal, que, aunque ciertamente sugerida por su confesor, no deja de ser el verdadero móvil del desenlace novelesco y precipita la caída de Julián; recuérdese también la escritura que Gina inventa para mantener correspondencia con Julián...

El Stendhal ateo no cree ni siquiera en el amor, ya que lo aloja en las profundidades de la ambición de sus personajes vanidosos y sin principios. Pero cree en la Mujer con mayúscula: «El imperio de las mujeres es muy grande en Francia, el imperio de la Mujer, muy pequeño»<sup>47</sup>. Sus heroínas no son simples comparsas cuya alteridad permite realizarse a los héroes. Tienen la fuerza del destino, el poder de las divinidades antiguas. Mediante su aspecto laico, aseguran o destruyen el poder social de sus amantes adeptos de don Juan, mientras que con su aspecto nocturno, provocan la locura y la muerte de sus Werthers.

#### LA CREENCIA DE STENDHAL

Hacia falta, sin duda, tener el entusiasmo de Simone de Beauvoir y su voluntad de consagrar la aspiración de las mujeres al poder para declarar que Stendhal «ama a las mujeres en su verdad», y que «no cree en el misterio femenino» ya que «ninguna esencia define de una vez por todas a las mujeres»<sup>48</sup>. Esta interpretación de Stendhal no se detiene en la sexualidad stendhaliana: ni en la de las novelas ni en la de los escritos íntimos. No retiene más que el primer grado de la imagen ofrecida por Stendhal de las heroínas valerosas en rebelión inconsciente con su medio, y olvida mencionar que las favoritas de este francés liberal y ateo que fue Stendhal eran todas mujeres arcaicas: católicas, aristócratas amantes de los valores medievales, italianas irracionales. Más allá de la imagen superficial de la emancipación, Stendhal busca en las mujeres esa diferencia erótica que la segunda generación del feminismo, tan próxima a las sufragistas, no ha reivindicado en absoluto. Maternal, apasionada, mortal, irrepresentable y, sin embargo, presente en las grandes acciones

<sup>47</sup> Citado por Michel Crouzet en el Prólogo, en *De l'amour*, ob. cit., p. 21.

<sup>48</sup> *Le deuxième sexe*, t. II, París, Gallimard, 1949, p. 365.

del sujeto novelesco —¿del Sujeto?—, esta alteridad que se puede metaforizar llamándola femenina es fetichizada y transformada en ídolo laico por Stendhal. ¿Qué es lo que se puede amar en este universo en el que los padres son irrisorios? La Mujer, y esto con ironía, incluso si se trata de un «asunto» perdido de antemano, de un fiasco... Hay material para *Le catéchisme d'un roué* (1803)...

Al haber localizado la idolatría en el amor de lo femenino como antípoda de la religión, Stendhal ha desvelado la máquina secreta de la creencia. Por otra parte, el dualismo de su erótica anclada en la búsqueda de un poder fálico que encarna una Mujer y que ejerce el hombre guerrero hasta en las alcobas hace que el universo stendhaliano sea más complejo que la vulgata feminista. «No hay nadie que no prefiera, para pasar la vida con ella, una criada a una mujer sabia»<sup>49</sup>: el aforismo no es sólo un eco de Molière, sino también una recusación de los efectos niveladores de la democracia. ¿Tenía este liberal aficionado a las italianas piadosas una pasión secretamente católica a lo Chateaubriand? El segundo libro de *Del amor* da a entender, en todo caso, que el amor está en contradicción con la razón democrática, y que la emancipación debe salvaguardar el misterio. ¿No traiciona Clelia a su padre liberal por el amor de Fabricio? Pero Stendhal, precursor de Tocqueville<sup>50</sup>, fascinado y fracasado ante las mujeres fuertes, hace algo más que mostrar las contradicciones entre un pensamiento liberal y las exigencias de la autonomía femenina. Expresa, más simple e íntimamente, la erótica de un hombre que busca en el amor un valor refugio de la angustia. Stendhal seudónimo sigue siendo ambiguo también frente a la emancipación femenina: grandiosa o ridícula, la emancipación femenina es como el último y sublime florón en el discurso del ambicioso. Pero es barrida por la explosión apasionada (Sanseverina) o por el dulce comedimiento inteligente (Mme. de Chasteller). En este universo de crimen que es el amor stendhaliano<sup>51</sup>, las heroínas del antiguo régimen y las madres tranquilizadoras o violentas triunfan sobre las jóvenes modernas instruidas y emancipadas. Si es que hay feminismo stendhaliano, está precisamente en este culto que sugiere que el feminismo es quizá nuestra última religión, la de la mujer de autoridad. No está muerta la madre primordial, dueña absoluta: nos empuja al amor, a la muerte... Tomemos nuestros fiascos con humor, con amor...

<sup>49</sup> *De l'amour*, ob. cit., p. 207.

<sup>50</sup> Cf. Michel Crouzet en el Prólogo, en *De l'amour*, ob. cit.

<sup>51</sup> Stendhal coleccionaba obras sobre crímenes: su biblioteca contenía, entre otros, tres volúmenes de las *Causes célèbres, Chroniques du crime, Cours d'Assises, Palais de Justice*; en Italia, recoge manuscritos con historias trágicas. Cf. Victor Brombert, *Stendhal, analyst or amorist?*, Nueva York, Prentice-Hall, 1962.



## BATAILLE SOLAR, O EL TEXTO CULPABLE

«Ni el sol ni la muerte se pueden mirar fijamente», dice La Rochefoucauld, y Bataille evoca esta frase cuando el personaje de *Mi madre*, joven que hace de narrador, cuenta los excesos sexuales de su madre. A partir de entonces cómplice de este deseo materno tan intenso como degradante, a veces juguete a veces víctima de las representaciones eróticas de esta madre a la que nada, salvo la muerte, podrá satisfacer, nos confía sin embargo la paradójica afirmación de sus crímenes: «Para mí la muerte no era menos divina que el sol, y mi madre, con sus crímenes, era más afín a Dios que nada de lo que había entrevisto por la ventana de la iglesia»<sup>1</sup>.

### UN ECLIPSE DEL SENTIDO: LO OBSCENO

Podríamos sentirnos inclinados a atribuir la experiencia erótica de Bataille a un catolicismo asumido hasta el final de su lógica pecadora, que conduciría a su derrocamiento interno. Este aspecto, sin duda importante, de la escritura en Bataille, no puede eclipsar la lógica universal que contiene. Cuando escribe que «sólo las tinieblas perfectas son similares a la luz»<sup>2</sup>, estamos ante el despliegue de una metáfora antitética que enfrenta dos campos semánticos opuestos (*tinieblas*, *luz*) y, mediante la tensión de esta reunión no sintética, produce un efecto de sinsentido, de absurdo. Sin embargo, lejos de ser la nada, este instante paradójico de la metáfora antitética puesta aquí de manifiesto es el lugar del afecto máximo. Como si el abrasamiento erótico del sujeto y del sentido, de igual modo que el cegamiento del sol o lo intolerable de la muerte («Ni el sol ni la muerte se pueden mirar fijamente»), encontrara como codificación máxima la unión de la operación *metafórica* con la operación *antitética*. La metáfora, nos dicen simplificando, hace visible. Pero ¿se puede hacer

<sup>1</sup> Edición 10-18, p. 21 [*Mi madre*, Barcelona, Tusquets, 1982].

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 39.

visible lo intolerable y lo cegador, la muerte y el sol, o el incesto? ¿Cómo hacer visible lo que no es visible debido a que ningún código, convención, contrato, identidad lo soporta? ¿Se trata, por otra parte, de hacer visible lo irrepresentable, que aquí parece ser la pasión desencadenada de una madre sin prohibición? El lenguaje figurado, la literatura, deben estar entonces a la altura de lo invisible, pero también de su intensidad pulsional. Deben producir un eclipse de sentido, al mismo tiempo que un transporte del sentido... ¿Hacia qué? Hacia un punto en el que el sentido se enbarulla, pero persiste la turbación pasional que embarga al sujeto enamorado ante el cuerpo desnudo, sublime o repugnante, del amado.

Nunca nos libramos de la represión, mientras hablemos. Pero, aunque desde Freud haya podido ser levantada una cierta censura sobre el deseo, el placer y el amor, la cuestión retórica mayor sigue siendo: ¿qué lenguaje dar a este levantamiento de la censura? Nombrar tal cual el acto sexual en su organicidad no dice nada de la relación amorosa como proceso turbador de sus sujetos. El relato debe entonces asumir una doble función. En primer lugar, se hace obsceno; sigue tanto como puede el fantasma hasta sus recovecos perversos. El Pierre de *Mi madre* será primero el amante de Réa, una amiga de su madre, que ésa misma le ofrece. Se enamora a continuación de la pareja sadomasoquista que forman Hansi y Loulou, también amigas de su madre, y que representan para el joven toda la panoplia de lo que él fantasea como una sexualidad femenina todopoderosa, devastadora, agresiva y victimaria a la vez, pero en definitiva autárquica como un Dios antiguo, por estar desprovista de objeto. ¿No dice la madre: «No sé si me gustan realmente las mujeres. Creo que jamás he amado más que en los bosques. No me gustaban los bosques, no me gustaba nada, pero amaba desmesuradamente. No he querido a nadie más que a ti, pero lo que quiero en ti, no me interpretes mal, no eres tu. Creo que no quiero sino el amor, e incluso en el amor, sino la angustia de amar, y sólo la sentí en los bosques, o el día en que la muerte...»?<sup>3</sup>

## EL RELATO DESMESURADO

Sin embargo, la simple designación, la denominación unívoca de las relaciones perversas, su descripción «científica», no están a la altura de la «desmesura» propia de la angustia de amar. Y justamente para respon-

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 65.

der a esta desmesura, el relato se hace primeramente incoherente: anticipación, introducción de letras, de reflexiones meditativas ajenas a la brutalidad de la escena erótica, etc. Esta técnica, que recuerda la novela picaresca, o la de Sade, está aquí utilizada en el espacio de un relato breve. Así pues, está condensada, no justificada, no «verosimilizada». Evoca por tanto el estado crepuscular de una conciencia turbada por el deseo. Por otra parte, dado que ningún enigma, por lo demás sexual, es en lo sucesivo mantenido en esta obscenidad generalizada, la «metáfora» como tropo poético ya no es admisible con su cortejo de idealización y de misterios. Sin embargo, el movimiento tenso de la condensación será retomado para alimentar el campo de una «meditación paradójica». La metáfora cortesana o romántica se borra ante esta meditación paradójica. Meditación sobre lo sublime, polo esencial del amor: meditación sobre Dios. Será a pesar de todo y en efecto paradójica, pues lo sublime desvelado en su soporte obsceno, agresivo, destructor, mortal o simplemente doloroso y abyecto, es un sublime degradado, vertiginoso, risible. «¿De qué reír uno, en este mundo, sino de Dios?» «Las más de las veces me parece que adoro a mi madre. ¿Habré dejado de adorarla? Sí: lo que adoro es Dios. ¿Estaré loco? Sé únicamente que, si me riera ante el tormento, por falaz que la idea pueda parecer, respondería a la pregunta que me hacía mirando a mi madre y que mi madre se hacía mirándome a mí. ¿De qué reír, en este mundo, sino de Dios?»<sup>4</sup>

El relato amoroso moderno intenta, pues, decir a la vez la idealización y el absurdo propios del sentimiento amoroso: lo sublime es ese ni-sujeto-ni-objeto que hemos llamado una «abyección». La fantasía erótica converge con la meditación filosófica para alcanzar ese foco donde lo sublime y lo abyecto, soporte del amor, se unen en el «fulgor»<sup>5</sup>. El relato moderno no es esencialmente una realización técnica, como el *nouveau roman* ha querido hacernos creer en su desmenuzamiento puntilloso. El relato moderno (de Joyce a Bataille) tiene una intención postteológica: comunicar el fulgor amoroso. Ese fulgor donde el «Yo» se eleva a las dimensiones paranoides de la divinidad sublime, aunque permanezca cerca del hundimiento abyecto, del asco de sí mismo. O simplemente de su versión moderada que es la soledad.

Para conducirnos a esta experiencia, el relato se hace *literal* mediante la revelación de la fantasía sexual. Sin orden, sin estructura, simple asociación libre, una *deriva*, un engranaje de sucesos narrativos. Además, la narración se hace *meditativa*, retomando con este último movimiento la reflexión teológica o filosófica para apoyarse en ellas o para destruirlas.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 21.

El resultado de estas operaciones es, sin embargo, una *transferencia* y una *condensación*, una *epifora* magnificada, extensiva. Apertura hacia el sinsentido de la pasión o del afecto sin signo. El colmo de la representación y el realismo a ultranza desembocan así, cuando son cogidos en una lógica de *transferencia de sentidos* contradictorios (sexual-científico-filosófico, etc., sublime-degradante, etc.), en la evocación de lo invisible. Ahora bien, lo invisible que fue Dios es precisamente, en la experiencia dramática del animal pensante, lo *obsceno* [*obscène*]: lo fuera de la escena [*hors-scène*], lo irrepresentable, insistiendo no obstante en los fallos de la trama (lengua, discurso o relato) que representa.

Si alguna vez la metáfora fue un heliotropo, amante del supremo sentido solar, en el relato moderno se eclipsa. Así acaba el movimiento de refinamiento y extinción del sentido que impulsaba la metáfora deslizada en la escritura automática, en la que desempeñaba el papel estrella fugaz más que el de girasol<sup>6</sup>. El campo de la *epifora*, de la transferencia y de la condensación de sentidos, consigue abrir la superficie de los signos hacia lo irrepresentable que los subtiende y que, aunque es la parte indecible de la corriente amorosa, tiene necesidad de la estrategia discursiva y narrativa para señalarse en profundidad. El erotismo escrito es una función de la tensión verbal, un «entre-los-signos».

## DECIR LA COSA SEXUAL

¿En qué se convierte entonces la metáfora? Pasa a ser esa variante de la condensación que es la elipsis narrativa. Se reabsorbe también en indicios múltiples, a lo largo de todo el relato, que sugieren que el «yo» enamorado, perverso y gozador, ve la *cosa* (que ya no es el sol de Romeo, ni Dios, *Res significata*, sino, muy crudamente, el sexo materno) de frente y sin miramientos, pero no puede decirla toda entera. Lo real no puede decirse tal cual. Esta moderación no es ni la impotencia de la melancolía, ni la frígida represión de la censura. Por el contrario, cuando el deseo riega francamente la idealización amorosa, su raudal saca de quicio al ser hablante y, en prueba del lenguaje que viene a continuación, el signo de lo no dicho se convierte en el equivalente más intenso del abrasamiento erótico. Puesto que la metáfora es el signo del des-ser, encuentra su apogeo y su culminación en la suspensión de sentidos, en el preciso instante en el que el relato explicita ciertas etapas eróticas de este des-ser.

<sup>6</sup> Cf. M. Riffaterre, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», en *La production du texte*, París, Du Seuil, 1979.

Esta condensación resulta, en un relato sin miramientos, el reverso de la prolijidad: es el espacio entre líneas. Temáticamente, es la confesión de la *debilidad* (Bataille se confiesa «culpable») como reverso inseparable del goce. El apogeo de la literatura nos llega al exhibir en sí misma su imposible. Único testigo, no de la complacencia en el sexo tan explotada en el arte comercial, sino de lo que Bataille llama una «soberanía». Un amor que cobija y lleva hasta el infinito el desfallecimiento exquisito y doloroso de la pasión. Ya lo hemos recordado: el narrador de *Mi madre* pronuncia la frase de La Rochefoucauld cuando evoca los excesos sexuales de su madre. El sol, el sexo, el incesto, no se miran fijamente, en efecto, sino de reojo, en transporte, en relato erótico y meditativo: amoroso. Relato teológico y filosófico, con su aspecto de Santo Tomás pero también con su aspecto libertino, esta meditación narrativa prolonga las connotaciones de la experiencia amorosa indefinidamente, sirviendo así de contrapeso a la *suspensión* de esta connotación por la aparición del sentido obsceno. La metáfora ha renunciado, en suma, a su carrera hacia lo invisible o lo deslumbrador. En lo sucesivo se despliega como una procesión alegre y culpable, entre meditación y obscenidad, plenitud del sentido y vaciamiento del sentido... La metafísica se ha resuelto en transporte, en transferencia, en movimiento perpetuo de los sentidos y del sentido...

## TÁNATOS

El analista se preguntará cómo describir a este sujeto enamorado del que el narrador de *Mi madre* ofrece un ejemplo exquisito. ¿Perverso? ¿Paranaoico («... me sentía parecido a Dios»)? ¿Creyente obstinado y obsesivo en una libido femenina todopoderosa que sería el equivalente de un falo materno? ¿Enemigo edípico del padre condenado en lo sucesivo a imaginar sólo compañeros homosexuales para su madre, y a feminizarse él mismo, pasivo y casi victimario? Estas etiquetas tienen el inconveniente de insinuar otro amor que, éste sí, estaría exento de perversión; además enmascaran una cuestión clave de la dinámica amorosa. Si es cierto que en la alquimia amorosa la pulsión sexual experimenta la idealización ligada al narcisismo que se le conoce, ¿cuál es, en amor, el reverso del Eros, el Tánatos? En el relato obsceno se trata en suma de una codificación de la pulsión de muerte, de la que Freud nos dice que es anterior al objeto y al amor. El relato obsceno conduce a Tánatos entre los signos, mediante la temática de la pasión y de la muerte, por una parte, mediante el choque de los campos semánticos y de los discursos heterogé-

neos, por otra. El punto de mira de esta dinámica subjetiva y discursiva lo constituye el hecho de que la otra, la madre, está animada por una libido que no es tanto el Eros como la Muerte. Las mujeres de Picasso, las de De Kooning, como *Mi madre* de Bataille, son la apuesta desencadenada de no omitir nada de esta madre-muerte, de captarla de frente, o de reojo, pero en todo caso de captarla en la trama de la obra. Deformándola hasta la fealdad y la excitación extravagantes. «¡Ah, aprieta los dientes, hijo mío. Te pareces a tu picha, a esa picha chorreante de rabia que irrita mi deseo como un puño»<sup>7</sup>. Se trata, en suma, de una madre que ignora lo prohibido, madre preedípica, detentadora arcaica de mi eventual identidad. Potencialmente psicotizante. El relato obsceno es, en este sentido, un intento heroico de ajustar las cuentas a esta madre; es, por lo tanto, la sublimación más extendida de la psicosis. La perversión, en suma, no es simplemente el destino obligado del neoténico; es el primer territorio defensivo que el sujeto opone a la Muerte en cuanto le parece que ésta tiene su fuente en la propia fuente de la vida: en la madre. «Es fuerte el amor como la muerte», canta el Cantar de los Cantares, y los comentaristas más recientes suponen que este canto de amor sublime tiene su origen en orgías funerarias<sup>8</sup>. Estos aventureros del psiquismo a los que llamamos escritores llegan al extremo de la noche donde nuestros amores no se atreven a arriesgarse. Permanecemos simplemente turbados, inconsciente obliga, por la intensidad del estilo... Un estilo testigo de la pérdida de sentidos, vigía de la muerte.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>8</sup> Marvin H. Pope, *Song of Songs*, Nueva York, Doubleday, 1977, ob. cit. Cf. *supra*, p. 75.

## EXTRATERRESTRES FALTOS DE AMOR

### LA CRISIS

El analista está por definición a la escucha de la crisis: el contrato analítico nace de un malestar inevitable. La existencia del psicoanálisis desvela, pues, la permanencia, lo ineluctable de la crisis. El ser hablante es un ser herido, sus palabras brotan de un problema para amar, y la «pulsi3n de muerte» (Freud) o el «des-ser» (Lacan) coextensivos a lo humano determinan, si es que no lo justifican, el malestar de las civilizaciones.

Esta visi3n no proviene forzosamente de un pesimismo («no podemos hacer nada frente a la crisis, es así»), ni de una denigraci3n del momento presente («no hay nada nuevo, siempre ha sido así»). El fundamentalismo psicoanalítico cambia, sin embargo, la perspectiva de la cuesti3n. Por una parte, los períodos y las sociedades que se creen libres de crisis aparecen, a los ojos del psicoanalista, como sintomáticos: ¿por qué milagro de represi3n, de idealizaci3n o de sublimaci3n, el malestar del «desacuerdo» ha podido ser estabilizado, o incluso armonizado, en un código de valores creíbles, sólidos, permanentes? Por otra parte, en el Occidente judío y cristiano, el analista puede descubrir un *perpetuum mobile* que, al alimentar la crisis esencial de la condici3n hablante y alimentarse de ella, crea los problemas que sólo él debe resolver, sin que no obstante lo consiga jamás, pero los simboliza indefinidamente en la mancha y por la pasi3n a partir de aquí universalizadas. ¿D3nde está, pues, la crisis? ¿Qué es lo que constituye su imagen penosa? Sin duda no una conciencia rota por el inconsciente, pues ésta no puede sino reconocerse en él, plegarse a él y hablar de él, produciendo así un nuevo discurso, barroco o joyciano, testigo de una «experiencia interior» o de la puesta en escena de un «teatro de la crueldad». Aunque el arte se pueda parecer a una crisis, es sobre todo una resurrecci3n. La crisis no existe más que para los espejos amantes de las imágenes estables; para las calculadoras enloquecidas por el vals de los mercados y las divisas; para las conciencias estabilizadoras que creen en esa divinidad moderna que es el «balance». El analista no es ni artista ni contable. Entre los dos, es una de las últimas figuras del colmo de la pasi3n.

¿De qué se quejan los analizados, habitantes desorientados de las me-

galópolis? ¿Podemos aislar *El mal moderno*, el que caracteriza a este final del siglo XX y lo introduce en el tercer milenio?

## LA ABOLICIÓN DEL ESPACIO PSÍQUICO

Decir que es el odio o la *pulsión de muerte* lo que domina la queja, más que un deseo inhibido o un eros maltratado, es justo pero insuficiente. Freud lo sabía ya, desde *Más allá del principio de placer* (1920) hasta *El malestar en la cultura* (1929) y *Análisis terminable e interminable* (1937). Después de él e independientemente de él, es destacable que las mujeres analistas, de Melanie Klein a Sabine Spielrein, no hayan dejado de insistir en este componente mórbido del psiquismo. Rebelde a la castración, una mujer no se rinde a ella quizá más que si ve morir un cuerpo (el de su hijo en el peor de los casos). Por otra parte, los dramas de la individuación exigen de ella un rechazo tan violento de la madre, y por la madre, que en el odio al objeto amado una mujer se encuentra inmediatamente en un país conocido e intolerable.

A partir de esto, de lo que se resienten los analizados es de la *abolición del espacio psíquico*. Narciso falto de luz tanto como de fuente que permita captar una imagen propia, Narciso ahogado en una cascada de imágenes falsas (desde los papeles sociales a los *media*) y privado, por lo tanto, de sustancia o de lugar: estos personajes modernos dan testimonio de que hoy no sabemos elaborar el narcisismo primario.

Ni pantalla, ni estado, el narcisismo primario es ya una estructura anterior a la edípica, que opera con tres términos. El nudo central de la unión y la desunión, de la plenitud y del vacío, de las posiciones y de las pérdidas, representa la inestabilidad del *sujeto narcisista*. Está atraído, por una parte, hacia el polo de *identificación primaria* que es un padre al que se imagina amante, «padre de la prehistoria individual»<sup>1</sup>, esbozo del ideal del Yo; y, por otra parte, hacia un polo de deseo y odio, de fascinación y repulsión, que es la madre arcaica que deja de ser un continente de necesidades pero aún no se ha constituido en un objeto tabú del deseo: ni sujeto ni objeto, una *madre-«abyecta»*, lugar de regresión y de diferenciación, una infección. La disolución del cristianismo ha dejado en suspenso estas tres instancias.

<sup>1</sup> Cf. *supra*, pp. 17 ss, 14 ss, 108 ss, etc. Cf., sobre el narcisismo, Kohut, Kernberg, los trabajos de A. Green, entre ellos *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, ob. cit., así como la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, primavera de 1976, para una visión de conjunto y una bibliografía más completa.

La figura de la Virgen —esa mujer cuyo cuerpo es todo él un agujero por el que pasa la palabra paterna— había subsumido admirablemente lo «abyecto» materno tan necesariamente intrapsíquico. Sin esta cerradura de seguridad, la abyección femenina se ha impuesto a la representación social, provocando un denigramiento real de las mujeres que ha dado lugar no sólo a un recrudescimiento del antifeminismo, sino sobre todo a un sobresalto de las mujeres incapaces de soportar narcisistamente la representación de su propio rechazo de lo materno, que ya no garantizaba ningún código laico. La primera generación de feministas rechazó, a través de la «mujer-objeto», la herida narcisista que es la sexualidad maternal, para oponerle la imagen de la militante viril, menos libertina que vigilante; la segunda generación ha preconizado una sexualidad femenina centrípeta, suavizada y apaciguada, antes de exhumar, últimamente, so capa de idilios entre mujeres, los estragos sadomasoquistas.

Paralelamente, la ausencia de variante laica para el padre amante hace que el discurso contemporáneo sea incapaz de asumir la identificación primaria, ese subsuelo de nuestras construcciones idealizadoras. Huérfana por tanto, la homosexualidad del hombre en busca de una posición femenina respecto al otro hombre no puede encontrar más que una realización erótica inmediata. La mujer, por su parte, carece de intermedio para asimilar la Ley considerada paterna, y se encuentra rechazada a la paranoia.

Entre estas dos ausencias en el discurso contemporáneo, Narciso no tiene territorio propio. Sin valor de padre, es un homosexual en negativo, potencial pero vacío de deseo. Abandonado a una madre abyecta, no puede recurrir a la virgen santa para librarse de ella. Peor aún, moderno emancipado, no se atreve a otorgarse el derecho de combatirla. Como Jean, se enclaustra inhibido, huraño, hermético, destrozado por las pesadillas, dispuesto a caer en la droga si pudiera permitirse ser un Narciso feliz. Su pensamiento se le escapa, su palabra le resulta tan vacía como su cuerpo. «Hay espacios en blanco entre cada palabra», dice sibilino. Precisa que sus palabras no forman un conjunto ya que un vacío las descompone en sílabas, las infla y las hace explotar antes de que se posen entre él y sus interlocutores.

Juliette, por su parte, se lanza a orgías que la dejan fría, humillada, llena de rabia y siempre dispuesta a caer enferma para detener al fin el torbellino de una vida gobernada por un padre perverso. Este, militante de izquierda, daba a entender a su hija que robar forma parte de la lucha de clases, hasta que Juliette se deja coger, castigada así con gran placer (secreto, por supuesto) por parte del padre y gran vergüenza por parte de la madre. «Intento escribir», dice Juliette, «pero es imposible, porque no tengo donde posarme para ello.»

Resultado paroxístico de una pulsión de muerte que ningún objeto consigue rodear ni ninguna idealización desplazar; vecindad con la psicosis cada vez más audible bajo las apariencias de las obsesiones y de las histerias, de acuerdo. Pero la frecuencia de los síntomas psicóticos en las inmediaciones de las neurosis y de las perversiones indica que se está cuestionando de nuevo y profundamente el *espacio psíquico* del que el psicoanálisis, que se ha constituido en su explorador revolucionario, ha heredado toda una historia occidental y especulativa.

#### NARCISO: MI SEMEJANTE, MI HERMANO

A riesgo de simplificar, pensemos que este *espacio psíquico* hoy destruido se constituyó en el declive de la Antigüedad con la llegada de la era cristiana. Es un espacio cuyos contornos están dibujados por el mito de Narciso y sus elaboraciones neoplatónicas, por una parte; y, por la otra, por la pasión crística. Las *Metamorfosis* de Ovidio (43-16) nos dan la primera versión completa de este mito. Narciso, ese niño perverso, aparece en ella como el primer antihéroe moderno, el no dios por excelencia. Su drama turbio, cenagoso, invisible, ha tenido que resumir las angustias de una humanidad a la deriva, desposeída de referencias estables. El cuerpo majestuoso de la escultura griega se dispersa en el momento de esa otra crisis que fue el declive de la Antigüedad, y da lugar a la historia malsana y apenas trágica de un ser cualquiera que no sabe lo que quiere ni lo que ama. Una *novitas furoris*, hemos leído en Ovidio, una nueva demencia. Pero, ¿qué se plantea aquí?

El enamorado de su reflejo hudizo es, de hecho, alguien desprovisto de espacio propio. No ama nada porque no es nada. Cuando se da cuenta de que el otro de la fuente no es más que una imagen de sí mismo, incapaz de soportar esta propiedad representada, Narciso se suicida. Sin embargo, resucita, y no sólo a través de la flor del mismo nombre, que ocupa el lugar de su cuerpo. Narciso es resucitado por el genio del pensamiento especulativo, empezando por Plotino y llegando hasta los Padres de la Iglesia, que rehabilitan la preocupación narcisista del espacio propio, más allá de la condena del error narcisista. Arrancado a la ciudad antigua (*pólis*) entonces en disolución, sumergido en el universo civilizado (*oikuméne*) —cuyo equivalente moderno sería la mass-mediatización avanzada— el hombre víctima de una soledad innumerable fue llamado a replegarse sobre sí mismo, y a reencontrarse como ser psíquico.

Ya hemos visto los esfuerzos de Plotino (205-270) para construir la

dignidad recogida de la soledad ascética. Su divinidad autárquica procede por *reflejos*, sigue explícitamente la dinámica narcisista de las reverberaciones y de los rebotes no esenciales pero necesarios en cuanto son producto, no de Narciso, sino del Uno. Estas reflexiones producen entonces en su unidad, por la inmanencia de la transcendencia, el propio movimiento del *reflejo*, y construyen así una psique nueva. El alma occidental ya no es la de un «Eros pteros» platónico obsesionado por el mundo supralunar, sino la de un espacio de reflexión plegado sobre él mismo por intermedio del Uno, a la vez fuente y luz de la reflexión. La interioridad occidental se afirma así, *ἑνὸς πρὸς μόνον*, sentando las bases del espacio de la soledad psíquica. El lúgubre frente a frente de Narciso con su imagen mortífera por lo fugaz ha sido reemplazado por las manos juntas en la oración: por el *solo con solo*. La tragedia mítica se ha transformado en recogimiento e introspección. En lo sucesivo habrá un *dentro*, una vida interior que oponer al *fuera*. Plotino está en la línea divisoria de esta separación, en la que el fuera solar del Uno constituye el interior recogido del Sabio, sin ninguna alteridad.

## AMAR O PENSAR

La pasión crística zarandeó y abrió la tranquila contemplación de este narcisismo neutralizado por la reflexión de la divinidad autárquica, introduciendo lo *imposible*. El pecado y la pasión indican a Narciso, que se mira en el Más Allá, que no todo es paraíso en este infierno y que el propio hijo de Dios puede ser abandonado por su Padre. El Uno es un Otro en el ágape de la Cruz. Sin embargo, la malicia teológica no olvidará que la salvación es en definitiva una consecuencia del narcisismo. No sólo se debe amar al otro como a uno mismo, sino que el mismo Dios sólo es accesible a nuestro amor en la medida en que amamos nuestro «propio» bien. A propósito del *Amor sui*, hemos releído a Santo Tomás (1227-74) que, siguiendo a San Agustín (354-430), preconiza que la manera buena de amar es «amarse» «en vista y a causa de Dios». Hemos constatado así que, sin egoísmo alguno, que es de hecho un fenómeno muy secundario, el Doctor Angélico preconiza el renacimiento del «propio bien» como único acceso posible al «*ser bien*» que es Dios. Esta apropiación de Dios y, a la inversa, esta divinización del propio bien, es una formidable dialéctica mediante la cual, gracias a un Tercero dador y creador, la Iglesia promete la salvación al narcisismo, que tiene en lo sucesivo el derecho, gracias a Dios, de replegarse sobre sí mismo.

Mientras el Yo occidental pudo imaginarse como un *Ego affectus est*

con San Bernardo (1091-1153), por ejemplo, su espacio psíquico —continente reflexivo del narcisismo primario— permaneció a salvo y pudo integrar las crisis perpetuamente. El heroísmo de un *Ego cogito*, que Descartes introdujo siguiendo las huellas blanqueadas de Santo Tomás, condujo a la conquista del *fuera* olvidado en el dispositivo de la salvación narcisista. Fuera de la naturaleza, a subyugar por la ciencia; fuera del objeto de placer, a dominar por la dinámica sadomasoquista de la erótica libertina. Galileo y Sade son los héroes de esta epopeya conquistadora, cuya ruina anunciará el presidente Schreber. Para este personaje jurista de Freud que, en la estela del humanismo y de la revolución burguesa, experimenta la imposibilidad de un espacio psíquico estabilizado (el suyo está roto por rayos y lenguas de fondo), el universo del no creyente sólo se constituye en el delirio místico: siempre recurriendo a Dios, pero con un recurso privado de sentido, absurdo. No hemos salido del dilema: Galileo y Sade el revolucionario por un lado, Schreber el legislador loco por otro. El malestar viene siempre de una exclusión del amor: del *Ego affectus est*.

Se ha insistido mucho en la crisis de la paternidad como causa del malestar psicótico. Por encima de la tiranía a menudo feroz pero fáctica e increíble de la Ley y del Superyó, la crisis de la función paterna que conduce a una carencia del espacio psíquico es, de hecho, una erosión del padre amante. Los Narcisos cargados de vacío sufren una falta de amor paterno: ávidos de ser otros o mujeres, quieren ser amados.

Es un error buscar pelea con Freud sobre cuestiones de sexualidad: no habría comprendido a las mujeres, habría reprimido su homosexualidad, habría seguido siendo un burgués judío «uxorioso»... El descubrimiento de Freud, que abre el ancho camino de la sexualidad, se refiere de hecho a lo imposible del espacio psíquico. Un espacio psíquico insostenible, cargado de engaños, de alucinaciones, de mentiras... Pensemos una vez más en todos esos esquemas, esbozos, tópicos y territorios que no cesa de proponer y renovar desde *Proyecto* (1895) hasta *Moisés y el monoteísmo* (1939). Lacan lo ha retomado en este punto precisamente para sugerir, apoyándose en la topología y el nudo borromeo, las escapadas y las infinitudes de esta experiencia del significante a la que ya no considera interior, pero a la que quiere mantener espacializable, totalizable, dominable, matematizable. ¿Es esto posible?

## DE LA APARIENCIA EXCÉNTRICA: LO IMAGINARIO COMO PROCESO

Este es la apuesta del psicoanálisis, pero también su crisis ¿Tenemos que construir un espacio psíquico, un cierto dominio del Uno en el propio seno de los desastres psíquicos de los angustiados, de los suicidas, de los impotentes? ¿O, por el contrario, tenemos que seguir, propulsar, favorecer, escapadas, derivas? ¿Se trata de rehacer a nuestros modernos Narcisos un espacio propio, un «home»: reparar el padre, tranquilizar a la madre y permitir la creación de un interior pleno, reflexivo, dueño de sus pérdidas y sus correrías, si es que este objetivo es realizable? ¿O acaso la frecuencia de estos sufrimientos que no encuentran plenitud, alivio ni satisfacción más que en la embriaguez (de la droga a la música sacra que sacrifican lo propio y el sexo en aras del infinito) indica que se ha cerrado una época psíquica?

Yo veo al psicoanálisis más como el operario de una salida de este cercado que como su guardián. El antiguo espacio psíquico, el aparato de proyección y de identificación más o menos acomodado a base de neurosis ¿ya no se tiene en pie? Bueno, quizá sea que otro modo de ser, de des-ser, intenta ocupar su lugar. No intentemos darle los contornos de lo «propio», asegurándolo con nuestra autoridad de «psi» y llenándolo del sentido psicológico de nuestras interpretaciones. Dejémoslo flotar, a veces vacío, inauténtico e hilvanado. Que aparente, que la apariencia se tome en serio, que el sexo sea tan inesencial, por ser tan grave, como una máscara o un signo escrito: lleno desde fuera, dentro nada.

¿Estoy viendo como el espacio psíquico europeo se transforma en japonés<sup>2</sup>, ¿pidiendo al analista que sea el agente de este nuevo reino de lo inauténtico, el promotor del imperio socialista de los «falsos *selves*»? ¿Acaso el arte de todos los tiempos no ha abierto ya este camino?

En la medida en que el analista no sólo hace surgir verdades, sino que trata de remediar los dolores de Jean o de Juliette, debe ayudarlos a construir su propio espacio. Ayudarlos para que no sufran por ser simples figurantes en su vida, o fragmentos de cuerpos rotos arrastrados por la corriente de su placer. Ayudarlos, por tanto, a decirse y escribirse en espacios inestables, abiertos, indecibles. La asociación libre del discurso analítico prepara la polilógica de esta denominación y de esta escritura excéntrica. No se trata de llenar de sentido la «crisis» —el vacío de Jean— ni de dar un lugar exacto a las correrías eróticas de Juliette. Sino de desencadenar un discurso en el que el «vacío» del uno y el «fuera de

<sup>2</sup> Para un acercamiento psicoanalítico al universo japonés, cf. Doi Takeo, «Asiathèque», en *Le jeu de l'indulgence*, París, Le Sycomore, 1980.

lugar» de la otra se conviertan en elementos esenciales, «personajes» si se quiere, indispensables de un *work in progress*. Se trata de hacer de la crisis un *work in progress*.

¿Hablar, escribir? ¿No es también construir lo «propio», aunque sea polivalente? A la espera de que las instituciones sociales integren a estos extraterrestres, a estos supervivientes del narcisismo primario, seguirá siendo en imaginación y en realizaciones simbólicas donde su identidad desfalleciente mejor consiga construirse como necesariamente falsa: imaginaria. Cuando los comportamientos y las instituciones hayan integrado el fracaso de la representación no como un fallo de la máquina o como un sufrimiento del individuo, sino como una ilusión entre otras, habrá tenido lugar un nuevo ajuste del narcisismo. Desculpabilizará la Imagen estable y desinvertirá la Unidad trascendental que asegura su autenticidad. Revalorizará la apariencia, lo imaginario. Para este espacio psíquico abierto, indecible, la crisis no será un sufrimiento, sino un signo, en el interior de una trama cuya verdad reside en la posibilidad de absorber las apariencias. Propongo lo imaginario como antídoto de la crisis. No mediante la «imaginación al poder», que es el grito de los perversos que aspiran a la ley. Sino mediante una saturación de los poderes y contrapoderes por construcciones imaginarias: fantasiosas, osadas, violentas, críticas, exigentes, tímidas... Dejados hablar, los E.T. vivirán. Lo imaginario triunfa allí donde el narcisista se vacía y el paranoico fracasa.

## DISCURSO AMOROSO Y TRANSFERENCIA

Ahora bien, lo imaginario es un discurso de transferencia: de amor. A través del deseo que aspira a la consumación inmediata, el amor está rodeado por el vacío y se apoya en prohibiciones. El hecho de que hoy en día no tengamos un discurso de amor revela nuestra incapacidad para responder al narcisismo. En efecto, la relación amorosa se basa en la satisfacción narcisista, por una parte, y en la idealización, por otra. Aunque la «crisis» del espacio psíquico hunda sus raíces en la «muerte de Dios», recordemos que para Occidente «Dios es amor». El ágape de la cruz de San Pablo, el «Dios es amor» de San Juan, nos dejan sin duda fríos, pero también vacíos. Freud, ese posromántico, fue el primero en hacer del amor una cura. Para permitir captar no una verdad, sino un renacimiento, como una relación amorosa que nos rehace de nuevo, provisional y eternamente. Pues la transferencia, como el amor, es, ya lo hemos dicho, un verdadero proceso de autoorganización comparable a lo que las modernas teorías llaman en lógica y biología «sistemas abiertos».

Así pues, el psicoanálisis no inaugura un nuevo código amoroso después de la cortesanía, el libertinaje, el romanticismo, la pornografía. Marca el fin de los códigos, pero también la permanencia del amor como constructor de espacios de palabras. Aunque indica lo indispensable del principio transferencial o amoroso para que un cuerpo siga vivo y no se convierta en un cadáver en movimiento, paradójicamente desdramatiza la relación amorosa investida en la transferencia. El pacto analítico, como el pacto de Fausto con el diablo, garantiza la renovación, el renacimiento, la juventud; sobre este fondo, las crisis forzosamente amorosas pueden ser contratos provisionales e inesenciales. Freud había pensado en proponer, entre los poderosos antidotos del malestar en la cultura, la relación amorosa, pero sin embargo renunció a ello muy pronto, porque pensaba que, aunque el amor procura el sentimiento oceánico del narcisismo colmado, nada hiere más que una ruptura amorosa<sup>3</sup>. No obstante, en este texto olvidaba mencionar que la cura psicoanalítica continúa alimentándose de un amor que trasciende las incertidumbres *de los* amores. Amor de transferencia que moviliza la aptitud para la idealización en el mismo corazón del deseo y del odio: un vaciado y un alivio de la perversión.

Jean y Juliette vienen precisamente a buscar esta aptitud junto al analista, que es quizá el único que les permite entrever un relevo a sus heridas narcisistas. Sin sugerencias ideológicas, morales o partidistas, sino por la simple escucha amorosamente... distraída.

## DE QUERUBÍN A E.T.

Gracias a las elaboraciones cristianas, Narciso ha apodido rehacerse, darse una dignidad musical y pictórica, y conmover a generaciones con su metamorfosis. En Querubín, por ejemplo. Aquél cuyo corazón «suspira», en Mozart, de día, de noche, sin saber si es por amor.

Hoy, Narciso es un exiliado, privado de su espacio psíquico, un extraterrestre de aspecto prehistórico falto de amor. Niño confuso, desollado, un tanto repugnante, sin cuerpo ni imagen precisos, que, habiendo perdido su propio, extranjero en un universo de deseo y de poder, sólo aspira a reinventar el amor. Los E.T. son cada vez más numerosos. Todos somos E.T.

<sup>3</sup> Cf. S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, París, PUF, 1971: G. W., t. XIV, 1930 [«El malestar en la cultura», en *Obras completas*, III (3 vols.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1973].

El único punto en común entre este síntoma moderno y Querubín es que el lenguaje que amansa y nos hace amar a ese desarraigado del espacio psíquico sigue siendo imaginario. Música, película, novela. Polivalente, indecible, infinito. Una crisis permanente.



impreso en editorial melo, s. a.  
av. año de juárez 226-local d/col. granjas san antonio  
del. iztapalapa-09070 méxico, d. f.  
tres mil ejemplares y sobrantes  
27 de febrero de 1987

Ser psicoanalista es saber que todas las historias acaban hablando de amor. La queja que me confían los que balbucean a mi lado siempre tiene su origen en una falta de amor presente o pasada, real o imaginaria. Y sólo puedo entenderla si yo misma me sitúo en ese *punto de infinito, dolor o arrebató*. Con mi desfallecimiento, el otro compone el sentido de su aventura.

Nuestra sociedad no tiene ya código amoroso. En cada relato privado, íntimo, inconfesable, buscamos descifrar los meandros de ese mal que tiene una relación tan extraña con las palabras. Idealización, estremecimiento, exaltación, pasión; deseo de fusión, de catástrofe mortal tendida hacia la inmortalidad, el amor es la figura de las contradicciones insolubles, el laboratorio de nuestro destino.

¿Filosofía, religión, poesía, novela? Historias de amor, de Platón a santo Tomás, de *Romeo y Julieta* a *Don Juan*, de los trovadores a Stendhal, de la madona de Baudelaire a Bataille. Las grandes elaboraciones simbólicas no dicen nada que no se escuche en la sombra, cada día. Estar psíquicamente en vida significa estar enamorado, en análisis o presa de la literatura. Como si toda la historia humana no fuera más que una inmensa y *permanente transferencia*.

J.K.

Julia Kristeva nació en Bulgaria en 1941. Trabaja en Francia desde 1966 y es investigadora del CNRS. Entre otras obras, ha publicado *La révolution du langage poétique*, *La traversée des signes*, *Pouvoirs de l'horreur*, *Le texte du roman*...