

**LA MUJER
QUE MIRA A
LOS HOMBRES
QUE MIRAN A
LAS MUJERES**

Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia

**SIRI
HUSTVEDT**

ÍNDICE

Portada

Introducción

I. La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres

La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres

La magia del globo

Mi Louise Bourgeois

Anselm Kiefer: la verdad siempre es gris

Mapplethorpe/Almodóvar: puntos y contrapuntos

Pina de Wim Wenders: danzando por la danza

Tanto revuelo por los peinados

Sontag sobre el porno: cincuenta años después

«No son competencia»

El Yo escribiente y el paciente psiquiátrico

En la consulta

II. ¿Qué somos?

Zonas fronterizas: aventuras en primera, segunda y tercera personas en la encrucijada de disciplinas

Convertirse en otro

¿Por qué una historia y no otra?

Lloré durante cuatro años y cuando paré estaba ciega

El suicidio y el drama de la autoconciencia

Huidas subjuntivas: pensar a través de la realidad corporeizada de los mundos imaginarios

Recordar en el arte: lo horizontal y lo vertical

La importancia de la filosofía en las cuestiones del cerebro
Los pseudónimos en Kierkegaard y las verdades de la ficción

Notas

Créditos

Gracias por adquirir este eBook

Visita Planetadelibros.com y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos

Fragmentos de próximas publicaciones

Clubs de lectura con los autores

Concursos, sorteos y promociones

Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:



Explora

Descubre

Comparte

INTRODUCCIÓN

En 1959, C. P. Snow, un físico inglés que llegó a ser un novelista popular, pronunció en la Senate House de la Universidad de Cambridge la Rede Lecture anual. Con el título «Las dos culturas», la conferencia lamentaba el «abismo de mutua incompreensión» que se había abierto entre los «científicos físicos» y los «intelectuales literarios». Aunque Snow reconocía que había científicos instruidos, afirmó que eran la excepción. «Casi todos los demás, cuando alguien intentaba sonsacarles qué libros habían leído, confesaban modestamente: “Bueno, he *probado* con algo de Dickens”, como si Dickens fuera un escritor extraordinariamente esotérico, enrevesado y dudosamente gratificante, algo así como Rainer Maria Rilke.» Por cierto, la observación de Snow de que la obra de Dickens es transparente y la de Rilke demasiado opaca para disfrutarla, que da a entender que refleja la opinión literaria mundial, me parece muy cuestionable. Sin embargo, apuntaba en una dirección. Aunque Snow veía la falta de conocimientos literarios por parte de los científicos como una forma de autoempobrecimiento, le irritaban mucho más los personajes que había al otro lado del abismo. Confesó que «en un par de ocasiones», por despecho, había pedido a esos representantes altivos de lo que llamó «la cultura tradicional» que describieran la segunda ley de la termodinámica, una pregunta que consideraba equivalente a «¿Ha leído alguna obra de Shakespeare?». ¿Acaso enrojecieron o se encogieron de vergüenza los defensores de la tradición? No; según informó, su respuesta fue «negativa» y «fría». Snow pedía una reforma en la educación para resolver el problema. Criticó que en Inglaterra se hiciera tanto hincapié en la educación clásica —el griego y el latín eran esenciales—, porque estaba convencido de que la ciencia tenía la llave para salvar el mundo, en particular para mejorar la terrible situación de los pobres. El resonante título de la conferencia de

Snow y el hecho de que ésta precipitara una desagradable réplica personal de F. R. Leavis, un destacado crítico literario del momento, parecen haber procurado a sus palabras un lugar duradero en la historia social angloamericana. Tengo que admitir que cuando finalmente leí la conferencia de Snow y a continuación la versión ampliada de la misma, no hace mucho tiempo, quedé muy decepcionada. Aunque él identificaba un problema que no ha hecho más que agravarse en el último medio siglo, sus deliberaciones me parecieron farragosas, flojas y un tanto ingenuas.

Pocos científicos sienten hoy día la necesidad que expresa Snow de protegerse de los altaneros «intelectuales literarios» porque la ciencia ocupa una posición cultural que sólo puede describirse como el *locus* de la verdad. Sin embargo, a pesar de los espectaculares avances en la tecnología que se han realizado desde 1959, la implacable fe de Snow en que la ciencia acabaría resolviendo los problemas del mundo ha resultado errónea. La fragmentación del conocimiento no es nada nuevo, pero no creo arriesgado decir que en el siglo XXI las posibilidades de mantener un verdadero diálogo entre personas de diferentes disciplinas han disminuido en lugar de aumentar. Un hombre que participó conmigo en una mesa redonda en Alemania reconoció que dentro de su campo, la neurociencia, existen graves lagunas de comprensión creadas por la especialización. Confesó con sinceridad que aunque se mantenía informado acerca de su propia especialidad, tenía muchos colegas que trabajaban en proyectos que simplemente sobrepasaban su entendimiento.

En la última década me he encontrado en varias ocasiones en el fondo del abismo de Snow, gritando a las personas congregadas a cada lado. Los acontecimientos que han precipitado mi posición en ese valle suelen caer bajo la rúbrica biensonante de «interdisciplinarios». Y una y otra vez he sido testigo de escenas de incomprensión mutua o, peor aún, de manifiesta hostilidad. Una conferencia organizada en la Universidad de Columbia para promover el diálogo entre artistas y neurocientíficos que investigaban la percepción visual resultó instructiva. Los científicos (todos estrellas en su especialidad) impartieron sus charlas y, a continuación, se pidió a los artistas (todos estrellas en el mundo artístico) que respondieran. No funcionó. Los artistas se indignaron ante la condescendencia implícita en la misma estructura de la conferencia: cada portador de la verdad científica pronunciaba su conferencia y entonces se pedía a los tipos creativos,

apiñados alrededor de una sola mesa, que opinaran sobre cuestiones científicas de las que apenas sabían nada. Durante la sesión de preguntas y respuestas hice un intento de unificación al advertir que, a pesar de que tenían vocabularios y métodos diferentes, había realmente vías abiertas para el diálogo entre los científicos y los artistas. Los científicos se quedaron perplejos. Los artistas se enfadaron. Sus reacciones estuvieron en consonancia con la posición que se les había asignado en la jerarquía del saber: la ciencia en la parte superior, el arte en la parte inferior.

Muchos de los ensayos de este volumen se basan en conocimientos de ciencias y humanidades. Sin embargo, parten de una conciencia clara de que los supuestos hechos y los métodos utilizados en las distintas disciplinas no son necesariamente iguales. El modo de saber del físico, del biólogo, del historiador, del filósofo y del artista son distintos. Desconfío del absolutismo en todas sus formas. Según mi experiencia, los científicos suelen alarmarse más que los estudiosos de humanidades ante una declaración así. Huele a relativismo, a la idea de que no existe lo correcto o lo incorrecto, que no es posible alcanzar una verdad objetiva o, aún peor, que no hay un mundo exterior ni una realidad. Sin embargo, admitir cierto recelo ante los absolutos no es lo mismo que negar, por ejemplo, que las leyes de la física se aplican teóricamente a todo. Por otra parte, la física no es completa y entre los físicos existen desacuerdos. Incluso los interrogantes resueltos pueden dar pie a nuevos interrogantes. La segunda ley de la termodinámica que Snow tomó como indicio de alfabetización científica explica cómo se esparce la energía si no se hace nada por evitarlo o por qué un huevo que se saca de agua hirviendo y se deja en la encimera de la cocina acaba enfriándose. Sin embargo, en la época en que Snow dio su charla había cuestiones aún sin resolver acerca de cómo aplicar esta ley al origen y la evolución de los seres vivos. En los años siguientes a la conferencia de Snow, Ilya Prigogine, un científico belga, y sus colegas pulieron cuestiones sobre la ley en relación con la biología y vieron premiados sus esfuerzos con un Nobel. Sus investigaciones sobre la termodinámica del no equilibrio suscitaron un creciente interés por los sistemas de autoorganización que han afectado a la ciencia de maneras que Snow nunca habría imaginado.

Pero volvamos por un momento a los artistas enfadados. ¿Qué es el conocimiento y cómo debemos abordarlo? Los artistas tuvieron la impresión de que la obra a la que habían consagrado toda su vida era reducida a los

correlativos neuronales de un cerebro anónimo o a una teoría biológica de la estética, lo que les parecía sorprendentemente simplista. Me interesan los sistemas biológicos y cómo funciona la percepción humana. Creo que la neurobiología puede contribuir a una comprensión de la estética, pero no lo hará en un vacío aislado. Son dos los argumentos centrales que mantengo en este libro, a saber: todo el saber humano es parcial y nadie está libre de la influencia de la comunidad de pensadores o investigadores en la que vive. Los abismos de incompreensión mutua entre personas de diversas disciplinas tal vez sean inevitables, pero sin respeto mutuo no será posible ninguna clase de diálogo entre nosotros.

De joven leía literatura, filosofía e historia. También adquirí un interés por el psicoanálisis que nunca ha cesado. A mediados de los años ochenta obtuve un doctorado en literatura inglesa. (Escribí mi tesis sobre Charles Dickens, lo que sin duda explica mi irritación ante la valoración que hace Snow del escritor.) Hace unos veinte años empecé a tener la impresión de que mi educación carecía de lo que ahora llamo «la pieza biológica». Como muchas personas inmersas en las humanidades, no sabía prácticamente nada de fisiología, aunque a raíz de mis migrañas había leído varios libros sobre neurología y enfermedades neurológicas para profanos en la materia. También me fascinaban los trastornos psiquiátricos y las fluctuaciones de las categorías de diagnóstico, por lo que no desconocía por completo la historia de la medicina. Por entonces, la investigación en neurociencia se había disparado y me lancé a estudiar ese órgano tan investigado: el cerebro. Aunque mis indagaciones no eran formales, leí muchísimo, asistí a charlas y conferencias, formulé preguntas e hice amistad con científicos y, poco a poco, lo que de entrada me había parecido difícil e inaccesible se volvió cada vez más inteligible. En los últimos años he publicado incluso varios artículos en revistas científicas.

La posición ascendente de las ciencias en nuestro mundo, el motivo por el que Snow creía que la alfabetización científica estaba por encima del estudio de los clásicos, y por el que los organizadores de aquella conferencia asignaron a los científicos el papel de profesores y a los artistas el de alumnos, se debe a los resultados tangibles de las teorías científicas —desde las máquinas de vapor a la luz eléctrica, pasando por los ordenadores y los móviles— y no hay que subestimar ninguno. En mayor o menor medida, cada persona sobre la tierra es beneficiaria y víctima de la invención científica. De

eso no se infiere, sin embargo, que leer novelas, poesía, filosofía e historia, mirar obras de arte visual o escuchar música no pueda transformar también la vida de las personas, para bien y para mal. Aunque los cambios pueden ser menos palpables, eso no los hace menos reales o inferiores a los resultados de la tecnología. Todos somos producto de las ideas.

En mis incursiones en los mundos de la ciencia me he encontrado una y otra vez con los adjetivos «duro» y «blando», «riguroso» y «suave». «Blando» y «suave» son términos que se aplican no sólo a los malos científicos, cuyos métodos, investigaciones o argumentos no se sostienen porque no piensan correctamente, sino también a los estudiosos de humanidades y a artistas de toda índole. ¿Qué constituye el pensamiento riguroso? ¿La ambigüedad es peligrosa o liberadora? ¿Por qué se considera que las ciencias son duras y masculinas, y las artes y las humanidades, blandas y femeninas? ¿Y por qué lo duro suele percibirse como mejor que lo blando? Varios ensayos de este libro vuelven a esta pregunta.

En «Las dos culturas», Snow hace continuas alusiones a los «hombres». No se refiere al «hombre» como un universal, una convención que prácticamente ha desaparecido del mundo académico al aumentar la erudición feminista. En los libros y artículos académicos, «él » y «hombre» ya no son la forma habitual de denominar al «ser humano». No obstante, Snow no hablaba de la «humanidad». Tanto sus científicos naturales como sus intelectuales literarios son literalmente hombres. Aunque hay mujeres trabajando a ambos lados del abismo expuesto por Snow en 1959, no aparecen mencionadas en la conferencia. Conviene recordar que en Inglaterra no se alcanzó el sufragio completo para las mujeres hasta 1928, tan sólo treinta y un años antes de que Snow la pronunciara. No era que Snow *desterrara* a las mujeres de las dos culturas: para él, simplemente, no existían como portavoces en ninguna de ellas.

La teoría feminista no es precisamente un baluarte de consenso. Ha habido y sigue habiendo muchas luchas internas. Hoy día es más seguro hablar de «feminismos» que de «feminismo» porque hay de varias clases, aunque los acalorados debates que se desencadenan dentro de las universidades no suelen tener mucho impacto en el resto del mundo.

Sin embargo, las eruditas feministas tanto de ciencias como de humanidades han conseguido que la actitud de oídos sordos que mostró Snow ante las voces de las mujeres sea hoy día más difícil de mantener. Las ideas

metafóricas de duro y blando, articuladas o no, siguen conformando las dos culturas, así como la cultura más amplia que se encuentra más allá de los dos.

Soy una gran amante de las artes, las humanidades y las ciencias. Soy novelista y feminista. También soy una lectora apasionada cuyas opiniones han sido y son continuamente reconsideradas y modificadas por los libros y artículos de diversos ámbitos que forman parte de mi día a día como lectora. Lo cierto es que estoy llena hasta el borde de las voces no siempre armoniosas de otros escritores. Este libro es hasta cierto punto un intento de dar sentido a estas perspectivas plurales. Todos los ensayos recopilados aquí fueron escritos entre 2011 y 2015. El volumen se divide en dos partes y cada una de ellas sigue una lógica.

En la primera parte, «La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres», hay artículos sobre artistas en particular, así como sobre la investigación en torno a los sesgos perceptivos que afectan nuestra forma de juzgar el arte, la literatura y el mundo en general. Algunos son encargos. El ensayo que da título a la sección lo escribí para el catálogo de una exposición de Picasso, Beckmann y De Kooning que organizó la comisaria Carla Schulz-Hoffmann en la Pinakothek der Moderne en Múnich y que sólo mostraba cuadros de mujeres. «La magia del globo» apareció en la página web de libros Simon & Schuster. (Nótese que en el transcurso de casi dos años no ha recibido un solo comentario.) «Mi Louise Bourgeois» recoge una charla que impartí en la Haus der Kunst de Múnich durante la exposición *Estructuras de la existencia: Las Celdas* de Bourgeois, de la que fue comisaria Lorz Juliana en 2015. La Broad Foundation me pidió que escribiera sobre Anselm Kiefer para un libro sobre la colección editado por Joanne Heyler, Ed Schad y Chelsea Beck. El texto de Mapplethorpe y Almodóvar acompañó una exposición organizada por la Galería Elvira González de Madrid, y el artículo sobre la película de Wim Wenders acerca de la coreógrafa Pina Bausch se publicó en el folleto de la versión en DVD de la Criterion Collection. «Tanto revuelo por los peinados» apareció en una antología sobre las mujeres y el pelo. «Sontag sobre el porno: cincuenta años después» comenzó como un par de páginas publicadas online por el centro cultural neoyorquino 92nd Street Y para celebrar el septuagésimo quinto aniversario del Unterberg Poetry Center, y más tarde lo amplí convirtiéndolo en un ensayo más extenso. Escribí «No son competencia» obedeciendo a un impulso. Pronuncié una versión más teórica de «El Yo[*] escribiente y el paciente psiquiátrico» en

septiembre de 2015 para el Seminario de Investigación sobre la Historia de la Psiquiatría Richardson del DeWitt Wallace Institute for the History of Psychiatry, en el Weill Cornell Medical College, donde soy profesora no numeraria de psiquiatría. En él delibero sobre los casos de los pacientes a los que impartí talleres de escritura creativa en las salas cerradas con llave de un hospital psiquiátrico de Nueva York. He cambiado algunos datos para proteger la intimidad de los escritores. «En la consulta» es un ensayo sobre lo que ha significado el psicoanálisis para mí como paciente. Lo he utilizado bajo distintas apariencias y en diversos países, en conferencias ante grupos de psicoanalistas. En general, los ensayos de la primera parte están dirigidos a un público amplio. Varían en el tono de ligero a sobrio, pero no se necesita tener unos conocimientos específicos para leerlos.

Como perpetua profana que tiene la mirada en varias disciplinas, he llegado a comprender que gozo de una clara ventaja en cierto sentido. Soy capaz de ver lo que los expertos a menudo no cuestionan. Por supuesto, es necesario tener fundamentos de una disciplina a la hora de adoptar cualquier perspectiva crítica, y esos fundamentos se adquieren a fuerza de trabajo y estudio continuados. Lo cierto es que cuanto más sé, más preguntas me hago. Cuantas más preguntas me hago, más leo, y esas lecturas me llevan a hacerme más preguntas. No se acaba nunca. Lo que pido al lector es apertura de mente, cautela ante los prejuicios y una buena disposición para viajar conmigo a lugares donde el terreno quizá sea abrupto y las vistas brumosas, pero a pesar, o tal vez a causa, de estos obstáculos, hay placeres que descubrir.

Ocho de los nueve ensayos de la segunda sección de este libro, «¿Qué somos? Conferencias sobre la condición humana», son charlas que he pronunciado en eventos académicos. La única excepción es «Convertirse en otro», un ensayo sobre la sinestesia de tacto-espejo que escribí para una antología sobre el tema, *Mirror-Touch Synesthesia: Thresholds of Empathy in Art*, que publicará la Universidad de Oxford Press en 2017 y reunirá colaboraciones de artistas, científicos y estudiosos de humanidades. Los demás textos los he leído ante públicos especializados en uno u otro campo, en encuentros a los que asistían personas de diversas disciplinas. Al escribirlos, me permití dar por sentado que mis oyentes conocían el tema, lo que significa que algunas ideas y parte del vocabulario pueden resultar desconocidos para los lectores no iniciados. En 2012 era miembro de la

Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia, Alemania, y una de mis funciones fue pronunciar la conferencia inaugural en la Convención Anual de la Asociación Alemana de Estudios Americanos. «Zonas fronterizas: aventuras en primera, segunda y tercera persona en la encrucijada de disciplinas» aborda los problemas de todas las personas que viven en dos o más culturas intelectuales. Alfred Hornung, catedrático de Maguncia, ha mostrado un gran interés en promover el diálogo entre las humanidades y las ciencias, y hoy día la universidad imparte un doctorado en Ciencias de la Vida/Escritura de la Vida.

«¿Por qué una historia y no otra?» comenzó siendo una conferencia para la edición de julio de 2012 del London Literature Festival (Festival de Literatura de Londres) en el Southbank Centre y, posteriormente, la revisé para incluirla en un libro académico, *Zones of Focused Ambiguity in Siri Hustvedt's Works: Interdisciplinary Essays*, editado por Johanna Hartmann, Christine Marks y Hubert Zapf, y publicado en 2016. «La importancia de la filosofía en las cuestiones del cerebro» recoge mi intervención durante el III Congreso Internacional de Neuroética: «El cerebro importa» que organizó la Cleveland Clinic en Cleveland, Ohio, en 2012. La charla «Lloré durante cuatro años y cuando paré estaba ciega» la impartí en la reunión de invierno de la Société de Neurophysiologie de París en 2013. Las dos tratan de los misterios de la histeria o el trastorno de conversión, una enfermedad que arroja luz sobre el dilema psique-soma, y en ambos casos los organizadores me invitaron a participar porque habían leído mi libro *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*, en el que exploro las ambigüedades de los diagnósticos neurológicos a través de múltiples lentes disciplinarias.

En septiembre de 2011 pronuncié en Oslo, la capital noruega, la conferencia «El suicidio y el drama de la autoconciencia» para la Asociación Internacional para la Prevención del Suicidio (AIPS). Esa versión de la conferencia apareció en *Suicidology Online* en 2013 y la he revisado para incluirla en este libro. La investigación sobre el suicidio es por su misma naturaleza interdisciplinaria y se basa en trabajos realizados en neurobiología, sociología, historia, genética, estadística, psicología y psiquiatría. En el año y medio que tuve para preparar la conferencia devoré una gran cantidad de libros sobre el tema. Ahora me considero afortunada de haber recibido el encargo, pues me impulsó a reflexionar sobre algo en lo que nunca me había detenido a pensar. El suicidio es un tema triste, pero pocas personas son

ajenas a él. ¿Por qué se mata uno? es una pregunta profunda para la que todavía no tenemos una respuesta preparada.

A principios de junio de 2014 yo era una de los veinte participantes de un simposio de tres días llamado «“Como si”: figuras de la imaginación, la simulación y la transposición en relación con el Yo, los Otros y las artes» que se celebró en la Villa Vigoni sobre el lago Como. Asistieron representantes de ambas culturas y escuchamos a expertos en estética, arquitectura, filosofía, psiquiatría, psicoanálisis y neurociencia. Había incluso un neurocirujano que dio una fascinante charla sobre cirugía correctiva para los bebés que nacen con el cráneo deformado. A pesar de nuestra formación variopinta, las conversaciones fueron animadas. ¿Nos entendimos perfectamente unos a otros? ¿Comprendieron los presentes el argumento que yo esperaba establecer en mi artículo «Huidas subjuntivas: pensar a través de la realidad corporeizada de los mundos imaginarios»? Creo que no. ¿Comprendí yo la complicada presentación del arquitecto? No. Sin embargo, me marché de la conferencia con la sensación de que, durante esos tres días al menos, el abismo entre las ciencias y las humanidades se había estrechado un poco en ese lugar encantado. «Recordar en el arte» es una charla que pronuncié en Finlandia en un evento interdisciplinario llamado «Simposio de la memoria: de los fundamentos neurológicos a las reminiscencias en la cultura», que patrocinó la Signe and Ane Gyllenberg Foundation.

El último ensayo de este libro fue el discurso de apertura de una conferencia internacional sobre la obra de Søren Kierkegaard, que se celebró en mayo de 2013 en la Universidad de Copenhague a propósito de su bicentenario. El gran filósofo danés ha constituido una parte íntima de mi vida desde que era niña y aproveché la oportunidad que se me brindaba para escribir sobre él. Una vez más, la invitación llegó con tanta antelación que dispuse de mucho tiempo para sumergirme de nuevo en el mundo apasionado, complejo y exasperante, pero sublime, de Kierkegaard. También leí por primera vez la obra de importancia secundaria del filósofo. La erudición de Kierkegaard es una cultura en sí misma, un auténtico molino de papel que produce miles de páginas de comentarios sobre los muchos miles de páginas que Kierkegaard dejó atrás. Hay excelentes libros sobre Kierkegaard, algunos de ellos los cito en mi charla, y el Centro de Investigación Søren Kierkegaard, que ha supervisado la edición completa de la obra del escritor, no es sino un modelo de rigor académico.

Sin embargo, enfrascarme en las obras no sólo *de* Kierkegaard sino *sobre* él me sirvió para afilar las ironías del filósofo mismo, cuyas mordaces referencias a los profesores adjuntos y eruditos díscolos que trabajaban sobre sus párrafos y las notas al pie son de crucial importancia para su forma particular de comedia. Además del pulcro montón de escritos admirables sobre Kierkegaard, hay una sarta de artículos mal escritos, pomposos, nimios y poco memorables que convierten la rauda brillantez del hombre en sí en un lento y cansino embotamiento. Escribí la conferencia en parte como respuesta a esas pilas de tedio profesoral. Quería que mi artículo jugara con las estrategias formales, a menudo novelísticas, de Kierkegaard, que se hiciera eco de sus poses pseudónimas y demostrara que su filosofía también vive en el estilo de la prosa, en sus estructuras, imágenes y metáforas.

Escribí en primera persona porque Kierkegaard pone de relieve esa persona como locus de la transformación humana. A veces me muestro irónica acerca de la ironía de Kierkegaard y, aunque creo que la conferencia es fácil de leer, la escribí para estudiosos de Kierkegaard y en ella hay bromas y referencias que sin duda se les escapan a los que nunca se han enfrentado personalmente con el autor. «Los pseudónimos y las verdades de la ficción en Kierkegaard» no se ha publicado antes. Después de redactar notas al pie durante días para adaptarla a las exigencias específicas de una revista sobre Kierkegaard, consulté una vez más los requisitos de presentación y me sorprendió descubrir que no aceptaban artículos escritos en primera persona. Una revista dedicada a un filósofo que abogaba por el «yo» y el individuo singular al parecer no aceptaba artículos de un «yo» cualquiera. Para ser justos, un estudioso de Kierkegaard que conozco me comentó que podrían haber hecho una excepción en mi caso, pero yo no lo sabía entonces. Resulta que incluso dentro de los estudios de Kierkegaard hay por lo menos dos culturas. Los kierkegaardianos religiosos y los seculares discrepan y, entre los devotos hay otras divisiones esenciales, pero ¿qué diversión habría en un acuerdo universal?

Si leen el libro de cabo a rabo, descubrirán que vuelvo a pensadores y a ideas que con los años se han vuelto fundamentales para mi manera de pensar. La filósofa naturalista del siglo XVII Margaret Cavendish, el neurólogo y filósofo Pierre Janet, Sigmund Freud, William James, John Dewey, Martin Buber, el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, la filósofa estadounidense Susanne Langer, la antropóloga Mary Douglas y el

psicoanalista inglés D. W. Winnicott aparecen a menudo, por nombrar sólo algunos de los autores cuyas obras han alterado para siempre la mía. Vuelvo insistentemente a una distinción realizada en la fenomenología, en la que muchos filósofos han hecho hincapié, entre un Yo consciente experiencial prerreflexivo, que creo que pertenece a los bebés y a otros animales, y un Yo reflexivamente consciente que pertenece a un ser capaz de pensar en sus propios pensamientos. Vuelvo a los sistemas espejo del cerebro y a la investigación en la neurociencia que vincula memoria e imaginación, a los hallazgos realizados en epigenética, a la investigación infantil sobre el desarrollo y el apego, a los sorprendentes efectos fisiológicos del placebo, al papel de la expectativa en la percepción y a lo que considero los fracasos mayúsculos de la teoría computacional clásica de la mente o TCM y su legado cuasi cartesiano.

Sin bien cada ensayo de este libro de dos partes constituye un todo, cada uno funciona por sí solo como una obra coherente, por lo que la repetición de ideas esenciales no obedece a la desidia sino a una necesidad. Aunque estos ensayos se han escrito a lo largo de cuatro años, son el resultado de muchos años de abundante lectura y reflexión en varias disciplinas. Si puede decirse que tengo una misión, ésta es simple: espero que ustedes, los lectores, descubran que una parte considerable de lo que les llega a través de libros, medios de comunicación e internet como verdades categóricas, científicas o no, es en realidad cuestionable y revisable.

Aunque a veces me deprime un poco el hecho de tener que vivir en el abismo que dio a conocer Snow hace años, en la mayoría de los casos no me importa. Hago incursiones regulares a un lado y otro del mismo y tengo amigos íntimos en cada cultura. Se ha hablado mucho de la construcción de un puente grande y hermoso sobre el abismo. Por el momento, sólo tenemos una pasarela provisional e inestable, pero me he fijado en que cada vez hay más viajeros recorriéndola en ambos sentidos. Pueden leer este libro como un relato de mis idas y venidas por ella. Y espero seguir atravesándola porque hay mucho territorio inexplorado en uno y otro lado.

S. H.

I

**LA MUJER QUE MIRA
A LOS HOMBRES QUE
MIRAN A LAS MUJERES**

LA MUJER QUE MIRA A LOS HOMBRES QUE MIRAN A LAS MUJERES

El arte no puede ser la aplicación de un canon de belleza, sino la aplicación de lo que el instinto y el pensamiento pueden concebir independientemente del canon. Cuando amamos a una mujer no empezamos a medir sus formas; amamos con nuestros deseos y, sin embargo, hemos hecho lo imposible por introducir el canon hasta en el amor.[1]

PABLO PICASSO

Lo importante es tener un amor verdadero por el mundo visible que está fuera de nosotros mismos, así como conocer el profundo secreto de lo que sucede en nuestro interior. Pues el mundo visible en combinación con nuestro yo interior proporciona el terreno donde podemos buscar infinitamente la individualidad de nuestra propia alma.[2]

MAX BECKMANN

En esa fase temprana quizá pintara la mujer que hay en mí. El arte no es una ocupación completamente masculina, ¿sabes? Soy consciente de que algunos críticos podrían interpretarlo como una confesión de homosexualidad latente. Si yo pintara mujeres bellas, ¿me haría eso aparecer como no homosexual? A mí me gustan las mujeres bellas. De carne y hueso; incluso las modelos de las revistas. Las mujeres a veces me impacientan. En la serie Mujeres he pintado esa impaciencia. Eso es todo.[3]

Las declaraciones de los artistas sobre su propia obra son fascinantes porque nos revelan algo acerca de lo que creen estar haciendo. Sus palabras nos dan una idea u orientación, aunque ésta nunca es completa. Los artistas (de toda índole) sólo son parcialmente conscientes de lo que hacen. Una parte considerable de la creación artística tiene lugar a nivel inconsciente. Sin embargo, en estos comentarios, Picasso, Beckmann y De Kooning relacionan su arte con un sentimiento —con el amor en los dos primeros casos y con la impaciencia en el tercero— y, en los tres casos, las mujeres están involucradas de alguna manera en el proceso. Picasso se sirve de la metáfora de amar a una mujer para hablar de la pintura. Su «nosotros» es claramente masculino; Beckmann da consejos a una «pintora» imaginaria, y De Kooning intenta explicarnos, aunque a la defensiva y preocupado, que sus «mujeres» han sido creadas a partir de la evocación de la mujer que hay en él. Los tres afirman que entre su estado interior y la realidad del lienzo existe una relación fundamental basada en sentimientos y que, de un modo u otro, en su creatividad ronda una idea de la feminidad.

¿Qué estoy viendo? En la exposición «Mujeres», en la que sólo hay cuadros de estos tres artistas sobre el tema de las mujeres, estoy delante de una imagen tras otra de mujeres pintadas por artistas a los que hay que llamar modernistas y cuya representación de la figura humana ya no se halla constreñida por las nociones clásicas de similitud y naturalismo. Para los tres pintores, *mujer* parece abarcar mucho más que la definición de diccionario: «persona de sexo femenino adulta». En *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir sostenía que no se nace mujer sino que se llega a serlo. Es indudablemente cierto que los significados de la palabra se acumulan y cambian incluso en el transcurso de una sola vida. A partir de la década de 1950 se hace una distinción entre sexo y género. El primero marca la diferencia biológica entre cuerpos masculinos y femeninos, y el segundo engloba las ideas elaboradas por la sociedad de feminidad y masculinidad que varían con el tiempo y la cultura. Pero incluso esta división se ha vuelto, en teoría, complicada.

En el arte no recurrimos a los cuerpos vivos. Estoy mirando espacios

ficticios. Los corazones no bombean. La sangre no fluye. Los marcadores biológicos de la hembra humana —los senos y los genitales que veo en estas imágenes (cuando los veo)— son representaciones. El embarazo y el parto no figuran de forma explícita en estos cuadros, aunque a veces lo que no está presente es igualmente poderoso. Estoy contemplando a habitantes del mundo imaginario, del juego y de la fantasía, creados por pintores que ahora están muertos pero que en el siglo XX hacían arte. Sólo perduran los rastros de los gestos corporales del artista: los trazos dejados por un brazo que se movió violentamente o con cautela en el espacio, una cabeza y un torso que se inclinaron hacia delante y luego hacia atrás, unos pies plantados uno al lado del otro o en ángulo, unos ojos que captaban lo que había y lo que no había aún en el lienzo, y los sentimientos y los pensamientos que guiaron el pincel, que revisaron, modificaron y establecieron los ritmos del movimiento, y que siento en mi propio cuerpo cuando miro los cuadros. La percepción visual también es motora y táctil.

No me veo a mí misma mientras miro un cuadro. Veo a la persona representada en el lienzo. Yo no he desaparecido de mí misma, pues soy consciente de lo que siento —sobrecogimiento, irritación, angustia, admiración—, pero por el momento mi percepción está llena de la persona pintada. Ella es parte *de mí* mientras la miro y, más tarde, cuando la recuerdo. En mi memoria quizá no aparezca exactamente igual que cuando estoy delante del cuadro, sino más bien una versión que tengo en la mente. Mientras la percibo, establezco una relación con esa mujer imaginaria, la *Mujer que llora* de Picasso, la *Máscara de carnaval, verde, violeta y rosa (Columbine)* de Beckmann, el inocente monstruo *Mujer II* de De Kooning. Como ustedes, les doy vida. Sin un espectador, un lector o un oyente, el arte está muerto. Algo sucede entre yo y ello, un «ello» que lleva incorporado el acto volitivo de otra persona, que está impregnado de su subjetividad y en el que puedo sentir dolor, humor, deseo sexual o incomodidad. Por eso no trato las obras de arte como trataría una silla, pero tampoco las trato como si fueran una persona real.

Una obra de arte no tiene sexo.

El sexo del artista no determina el género de una obra, que puede ser uno u otro, o múltiples versiones del mismo.

¿Cuáles son las fantasías femeninas de estos artistas y cómo las percibo

yo?

Mi percepción de los tres lienzos no es exclusivamente visual ni puramente sensorial. La emoción siempre forma parte de la percepción, no es distinta de ella.

La emoción y el arte han tenido una larga y difícil relación desde que Platón expulsó a los poetas de su República. Si bien los filósofos y los científicos siguen hablando de qué son las emociones o afectos, y de cómo funcionan, en la cultura occidental persiste una percepción de la emoción como algo peligroso que hay que controlar, sofocar y someter a la razón. La mayoría de los historiadores de arte se sienten igual de intranquilos ante la emoción y la evitan escribiendo sobre la forma, el color, las influencias o el contexto histórico. Sin embargo, el sentimiento no sólo es inevitable sino también crucial para comprender una obra de arte. De hecho, sin él una obra de arte pierde el sentido. En una carta a un amigo, Henry James escribió: «En las artes, el sentimiento es significado».[4] En su libro sobre su colega el historiador de arte Aby Warburg, E. H. Gombrich lo cita afirmando: «Además, he desarrollado una verdadera aversión al esteticismo de la historia del arte. La consideración formal de la imagen, incapaz de comprender su necesidad biológica como un producto entre la religión y el arte..., me parecía que no llevaba más que a palabrería estéril».[5] La palabra alemana *Einfühlung*, que introdujo por primera vez Roberto Vischer en 1873 como un término estético, una manera de identificarse con una obra de arte, devendría a través de varias circunvoluciones históricas en *empatía* (*empathy* en inglés). La investigación neurobiológica actual sobre la emoción intenta analizar los complejos procesos afectivos que intervienen en la percepción visual. Como sostienen Mariann Weierich y Lisa Feldman Barrett en «Affect as a Source of Visual Attention»: «Las personas no conocen el mundo exclusivamente a través de sus sentidos; más bien sus estados afectivos influyen en el procesamiento de la estimulación sensorial a partir del encuentro con un objeto».[6] Un aspecto fundamental del significado de cualquier objeto son las sensaciones que provoca de placer, inquietud, admiración o confusión. Por ejemplo, dependiendo de su prominencia o importancia emocional, un espectador puede percibir un objeto más cercano o más alejado. Y esta sensación psicobiológica es producto del pasado, de las expectativas, de haber aprendido a interpretar el mundo. En este modelo neurobiológico, lo aprendido —los sentimientos en relación con las personas y los objetos, y el

lenguaje que utilizamos para expresarlos— se vuelve corpóreo, de los cuerpos. Lo mental no ronda lo físico como un fantasma cartesiano.

ELLA ESTÁ SOLLOZANDO

Miro *Mujer que llora* de Picasso y, antes de detenerme a analizar lo que estoy viendo para hablar de la forma, el color o el estilo, detecto en el lienzo un rostro, una mano y parte de un torso y reacciono ante la imagen de forma emocional e inmediata. El cuadro me perturba. En las comisuras de la boca advierto una tensión. Quiero seguir mirando y al mismo tiempo esta figura me repele. Aunque estoy mirando una persona que llora, me parece un retrato cruel. ¿Qué está sucediendo?

El rostro es el *locus* de la identidad, la parte del cuerpo a la que prestamos atención. No reconocemos a las personas, por íntimas que sean, por sus manos y sus pies. Recién nacidos que sólo llevan unas horas en el mundo imitan las expresiones faciales de los adultos, aunque no saben a quién o qué están mirando y tardarán meses en ser capaces de reconocer su propio reflejo en el espejo. Los bebés parecen tener una conciencia visual y motora sensorial del rostro de la otra persona, lo que algunos investigadores han llamado la respuesta «como-yo» que se traduce en imitación, también conocida como «intersubjetividad primaria». Una amiga mía, la filósofa Maria Brincker, que está estudiando las teorías de la especularidad, le habló a su hija de seis años, Oona, de la imitación infantil.

—Un niño muy pequeño puede imitar mis expresiones —le dijo—. No es difícil de entender, ¿verdad?

—No, mamá —respondió Oona—. Es fácil. El bebé tiene tu cara.

Hasta cierto punto al menos, cuando miramos a alguien, ya sea en carne y hueso, en una fotografía o en un cuadro, tenemos su rostro. El rostro que vemos reemplaza el nuestro. Maurice Merleau-Ponty lo llama *intercorporalidad* humana, que no se alcanza a través de la analogía autorreflexiva pero está inmediatamente presente en nuestra percepción.^[7] No está claro en qué momento exacto del desarrollo se produce el reconocimiento del género, aunque las investigaciones parecen mostrar una

habilidad para distinguir voces y rostros masculinos y femeninos en bebés de apenas seis meses.[8] Por supuesto, también hay muchas pistas que no son esenciales, como la longitud del cabello, la ropa, el maquillaje, etc. Pero la percepción e interpretación que hago del lienzo de Picasso participa de una realidad diádica, el *yo* y el *tú* del lienzo. La figura que tengo delante no es naturalista. ¿Cómo sé siquiera que es una mujer? Interpreto el cabello, las pestañas, los festones de su pañuelo y el contorno redondeado de un pecho femenino. *Mujer que llora* sólo es un cuadro, y aun así las comisuras de la boca se me mueven como un eco motosensorial del rostro que tengo delante.

La «mujer que llora» es una imagen de dolor completamente *externalizada*. Comparemos este lienzo con el cuadro neoclásico que pintó Picasso en 1923 de su primera esposa, Olga Khokhlova, que transmite la quietud de una estatua, un objeto sereno que sin embargo parece albergar una interioridad oculta y cierta introspección, o con *Desnudo de pie junto al mar* (1929), en el que la identificación de este objeto cómico como una persona se basa en la insinuación de piernas, brazos y nalgas. Dos conos absurdos —alusiones a los pechos— registran su feminidad, al igual que la postura —de odalisca—, un desnudo de Ingres que se ha vuelto grotesco. No hace falta medir los miembros. En el primero, la ilusión de realismo me permite proyectar una vida interior sobre la representación, lo que Warburg llamaba «intensificación mimética como acción subjetiva».[9] En el segundo, tal proyección no es posible. El intercambio «como-yo» está fundamentalmente alterado. Esa persona-objeto es un no-yo.

Lo que siento hacia la mujer que llora es algo más complejo que se halla entre la implicación subjetiva y la distancia objetivante. La perspectiva del rostro de la mujer está dislocada. Veo una nariz y una boca angustiada de perfil, pero con los dos ojos y los dos orificios nasales también visibles, lo que crea la paradoja de un estremecimiento paralizado: el pecho agitado por los sollozos y la cabeza que se mueve hacia delante y hacia atrás. Las lágrimas están representadas como dos rayas negras con pequeños círculos bulbosos debajo. Los violetas, azules, marrones sombríos y negros son los colores asociados culturalmente con la tristeza en Occidente. Cantamos blues y vestimos de negro cuando estamos de luto. Y el pañuelo que se lleva al rostro evoca una cascada. Las líneas negras de sus pliegues me hacen pensar en más lágrimas, un torrente de lágrimas. Pero ella también es una desconocida. La mano visible que alarga, con el pulgar y dos dedos, tiene

unas uñas que parecen cuchillos y garras. Este dolor tiene algo de peligroso, y de ligeramente ridículo. Fíjense en que la oreja está al revés.

La historia del arte narra siempre una historia. La pregunta es: ¿cómo contarla? ¿Cómo influye la manera de contar la historia en mi forma de mirar e interpretar el cuadro?

LA HISTORIA DE LAS CHICAS

Sé que estoy mirando un retrato de la artista e intelectual Dora Maar, cuyas inquietantes fotografías están entre mis imágenes surrealistas favoritas. Su extraordinaria foto *Père Ubu*, que se incluyó en la Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en Londres en 1936, encarna para mí la noción del monstruo amable. También sé que Dora Maar tuvo un *affaire* con Picasso y que las mujeres que se acostaban con él, llamadas a menudo sus «musas», actualmente forman parte de la narrativa clásica, del canon de los periodos y los estilos del pintor. Una y otra vez Picasso pintó a un artista ante su caballete, pincel en mano, con una mujer desnuda posando como modelo. El vínculo entre el deseo sexual y el arte aparece de forma obsesiva en la obra en sí.

En la bibliografía sobre Picasso, que es extensa, casi siempre se refieren a estas mujeres por su nombre de pila: Fernande, Olga, Marie-Thérèse, Dora, etc. Los historiadores de arte y los biógrafos se han apropiado de la intimidad que tuvo el artista con ellas, aunque él casi nunca aparece como Pablo, a menos que se refieran a él de niño, un pequeño pero revelador signo de la condescendencia inherente a este encuadre de la historia del arte en la obra de una vida. John Richardson es un ejemplo. En su biografía en tres volúmenes de Picasso, todas las mujeres que pasaron por la vida del artista aparecen por el nombre de pila. Incluso a Gertrude Stein, la gran escritora y amiga estadounidense de Picasso, aunque no amante, se la llama repetidamente Gertrude.^[10] En cambio, a los amigos íntimos (famosos o desconocidos) siempre se los menciona por el apellido. Me resulta fascinante que ninguno de los autores que he leído parezca haberse percatado de que en la bibliografía sobre Picasso las mujeres adultas aparecen como jovencitas.

LA HISTORIA DE LA GUERRA

Picasso pintó varias veces a Maar llorando en 1937, el año del bombardeo sobre la región vasca de Guernica en el mes de abril, acontecimiento que lo llevó a realizar el desgarrador cuadro del mismo nombre. De ahí que sus lienzos de mujeres llorando a menudo sean vistos como parte de una reacción indignada ante la guerra civil española. Por otra parte, ella fue quien documentó los progresos del cuadro en una serie de fotografías.

LA CRUEL HISTORIA DE AMOR

Según Françoise Gilot, Picasso describió la imagen de Maar como una visión interior. «Para mí ella es la mujer que llora. Durante años la he pintado sufriendo, no por sadismo ni por placer; sólo respondiendo a una visión que me forjé de ella, y que obedecía a una realidad profunda, no superficial.»^[11] En uno de sus primeros encuentros, Picasso la vio en un café jugando a clavar un cuchillo entre los dedos extendidos. Inevitablemente Maar falló, se cortó y se hizo sangre. Según cuentan, cuando se quitó los guantes Picasso se los pidió y los puso en una vitrina en su piso. En 1936 el artista la pintaría como una bonita arpía, una cabeza sobre un cuerpo de pájaro. Los biógrafos de Picasso han mostrado su misoginia y su sadismo desde distintos prismas, pero ninguno de ellos duda de que su miedo, su crueldad y su ambivalencia se abrieron camino hasta sus lienzos. Tal vez quien más sucintamente lo expresó fue Angela Carter: «A Picasso le gustaba cortar a las mujeres en pedazos».^[12]

Está claro que la mujer llorosa con uñas semejantes a armas tiene múltiples asociaciones oníricas con la guerra, el dolor, el placer sádico. En ella están contenidas todas.

Las ideas se convierten en parte de nuestras percepciones, aunque no siempre somos conscientes de ellas.

La historia del arte está siendo revisada continuamente por los movimientos artísticos, el mercado y los coleccionistas, las «insuperables» exposiciones de los museos y las nuevas inquietudes, descubrimientos e ideologías que modifican el relato del pasado. Cada historia reúne elementos dispares en el tiempo, y, por su misma naturaleza, pasa por encima de muchos.

LA GRAN NARRATIVA DEL MODERNISMO Y SUS OBSTÁCULOS

El nombre de Picasso es reconocido al instante por muchas personas de todo el mundo como un símbolo del arte moderno. *Picasso* ha llegado a personificar un heroico mito de grandeza —una narrativa agonal de influencias y revoluciones estilísticas— que coincide con una sucesión de mujeres, con su aparición y posterior pérdida de favor: Picasso como Enrique VIII. Willem de Kooning llamó a Picasso «el hombre que batir», como si el arte fuera una pelea a puñetazos, una metáfora adecuada en el mundo del expresionismo abstracto de Nueva York, donde una intranquilidad latente por que la pintura pudiera ser un pasatiempo para «mariquitas» dio lugar a una especie de parodia del *cowboy* y héroe en plan tipo duro, perfectamente plasmada en la imagen mediática de un arrogante y belicoso Jackson Pollock. Pero las mujeres también participaron en el juego. Joan Mitchell estaba horrorizada ante lo que ella consideraba arte «para damas», pero su obra, siempre respetada, era una trama secundaria del argumento principal. Hasta después de su muerte, su arte no hallaría el reconocimiento merecido. Como reacción al ambiente predominante, Elaine de Kooning pintó en la década de 1950 imágenes sexualizadas de hombres. «Quería pintar a los hombres como objetos sexuales»,^[13] pero también estuvo y sigue estando marginada. Louise Bourgeois hacía obras asombrosas, pero hasta que cumplió los setenta tampoco formó parte de la historia. El repetido relato de la historia de arte es como sigue: cuando Pollock murió en un accidente automovilístico, dejó a De Kooning como el indiscutible «rey» del arte moderno en Estados Unidos, el más grande de los *big boys*. Pero incluso De Kooning sería objeto de críticas por no renunciar a la figura ni ajustarse a los dictados de un nuevo canon que no permitía ningún guiño a la representación figurativa.

Max Beckmann no encaja bien en este gran relato. Es un interrogante abierto, un agujero en la historia. Aunque, como Picasso y De Kooning, fue desde muy joven un artista con un talento prodigioso, obtuvo reconocimiento y alcanzó la fama, él nunca encajó en el relato machista del asalto moderno a la tradición que continuamente llevaba a nuevas formas. No se vio empujado hacia un «ismo». Antes de la Primera Guerra Mundial, en sus «Thoughts on Timely and Untimely Art» de 1912, arremetió contra el fauvismo, el cubismo y el expresionismo por considerarlos «flojos y demasiado estéticos».[14] Se burló de los nuevos movimientos artísticos tachándolos de decorativos y femeninos y los contrapuso a la masculinidad y la profundidad del arte alemán. Criticó el «papel pintado para paredes de Gauguin, las telas de Matisse y los tableros de ajedrez de Picasso»,[15] asociando a los artistas con el diseño de interiores, con lo doméstico antes que con un espacio público. Para Beckmann, lo monótono y lo bonito, incluso el arte de Picasso, eran femeninos, pero su relato no prevaleció.

En un artículo de 1931 para una exposición de pintura y escultura alemanas en la que participó Beckmann, Alfred H. Barr, el director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, definió el arte alemán como «muy diferente» del francés y estadounidense:

A los artistas alemanes más románticos parece interesarles menos la forma y el estilo como fines en sí mismos, y más el sentimiento, los valores emocionales, incluso las consideraciones filosóficas, sociales, religiosas y morales. El arte alemán no es arte puro... con frecuencia confunden el arte con la vida.[16]

Este pasaje es cuando menos peculiar. El malestar de Barr es palpable. Como señala Karen Lang, para él lo emocional, lo religioso, lo social y lo filosófico son «impurezas».[17] ¿Qué significa eso? En 1931 tiene que haber habido una preocupación política. En la famosa cubierta del catálogo de la exposición «El cubismo y el arte abstracto» organizada en el MoMA por Barr en 1936 (el año anterior a la exposición sobre el Arte Degenerado de los nazis celebrada en Berlín en la que participó Beckmann), los artistas alemanes se han esfumado y el arte moderno aparece representado con un gráfico multifuncional, un diagrama que fue utilizado por primera vez por ingenieros industriales en los años veinte. Con flechas y cuadros, y etiquetado con varios «ismos», presentaba al público el arte moderno como un extraño

algoritmo de causa y efecto, una fórmula reduccionista, como si dijera: «¡Mirad! Es científico».

La jerarquía es algo que viene de antiguo. Según el uso que hace Barr de las palabras, *estilo* y *pureza*, junto con su diagrama del arte abstracto, representan el intelecto, la razón, la nitidez, y *romántico* y *emoción* representan el cuerpo, la figura y el caos corpóreo, donde los límites entre fuera y dentro comienzan a desdibujarse. Los códigos intelectuales se identifican con lo masculino, y los corporales, con lo femenino (al fin y al cabo, en el parto tiene lugar la expulsión definitiva de un cuerpo). La ciencia y la cultura masculinas se oponen a la caótica naturaleza femenina. En cambio, para Beckmann, este énfasis en el *estilo* y la *forma* por encima del *significado*, de la emoción cruda, era precisamente la fuerza que feminizaba y emasculaba el arte, una fantasiosa dependencia en las superficies que él contemplaba como perifollos femeninos. Lo catalogado como masculino y femenino variaba según el punto de vista cultural de cada uno. Todo dependía de *cómo* articulaba uno la oposición binaria hombre/mujer y cómo contaba la historia. ¿A qué demonios se refería Barr cuando afirmaba que los alemanes confunden el arte con la vida? Seguro que no quería decir que contemplaban las obras de arte como cuerpos vivos. ¿Cómo puede venir el arte de algo que no sea vida? Los muertos no hacen arte. En la pintura, la forma y el significado son inseparables, y el significado no puede dissociarse de los sentimientos del espectador mientras mira una obra de arte.

Beckmann pintó *Máscara de carnaval* el último año de su vida, 1950, en Estados Unidos. Como muchos artistas e intelectuales alemanes se convirtió en un exiliado. ¿Qué estoy viendo? Percibo una presencia poderosa, imperiosa, amenazante y enmascarada. Pero podría bañarme en los colores: luminosos rosados y morados sobre negro. No me invade una sola emoción sino sentimientos encontrados: atracción, un atisbo de temor y algo de lo que experimento al levantarse el telón cuando voy al teatro. Me siento atraída por el rostro, como siempre, para intentar interpretarlo, pero no consigo encontrar en él una emoción como en el cuadro de Picasso. Ella parece estar mirándome, fría y desdeñosa tal vez, o simplemente indiferente. En la mano derecha tiene un cigarrillo, en la izquierda, un sombrero de carnaval. Los muslos abiertos enfundados en medias negras son de gran tamaño, como si

estuvieran en primer plano, lo que crea la sensación de que se alza sobre mí: es la perspectiva de un niño. En el taburete que tiene delante hay cinco naipes con imágenes oblicuas. El marcado contorno negro de un rectángulo atraviesa la pintura que le define el muslo.

Es fácil ver en este lienzo un arquetipo del misterio y la sexualidad femeninos, otra edición de la mujer como el otro, y hay sin duda algo de eso. Este último cuadro no promueve la «profundidad». Los cuadros de Beckmann se volvieron más superficiales tras la Primera Guerra Mundial y él sin duda se vio influenciado por los mismos movimientos que había criticado, y por Picasso en particular, aunque lo que me interesa aquí es mi inquietud y mi perplejidad como espectadora. Con Beckmann regresan los temas del baile de disfraces, el carnaval, la *commedia dell'arte*, el circo, las máscaras y el acto de enmascararse. El carnaval es el mundo al revés, el confuso reino de las inversiones y los cambios radicales en el que la máscara no sólo sirve de disfraz sino también de revelación. La autoridad y el poder políticos se convierten en chistes patéticos y el deseo sexual corre desenfrenado. El burgués Beckmann fue el autor del tratado ferozmente irónico «The Social Stance of the Artist by the Black Tightrope Walker» (1927). «El genio en ciernes —escribió— debe aprender ante todo a respetar el dinero y el poder.»^[18] A lo largo de la Primera Guerra Mundial, en la que sirvió como médico, Beckmann vio el mundo patas arriba o del revés. En una carta fechada en 1915 escribió de un soldado herido: «Era atroz cómo podías de pronto mirar a través de la cara, cerca del ojo izquierdo, como si fuese una jarra de porcelana rota».^[19] Las inversiones existen en el arte. A muchos de los cuadros de Beckmann se les puede dar literalmente la vuelta sin que pierdan su forma, como si hubieran sido concebidos para ser colgados boca arriba, boca abajo y de lado. Un buen ejemplo es *The Journey on a Fish*, con sus máscaras, una femenina para el hombre, una masculina para la mujer. Interacción de género. Cambio de roles.

¿POR QUÉ «CARTAS A UNA PINTORA»?

Ella no es un personaje real. Como observa Jay A. Clarke, Beckmann se sirve de su proclama estética para insultar a las mujeres pintoras describiéndolas como criaturas fácilmente distraídas y poco profundas que se

examinan el esmalte de uñas.[20] Es cierto. En los escritos de Beckmann sobre el arte, feminidad es sinónimo de *superficial*. Entonces, ¿por qué dar consejos a una pintora? Beckmann no es precisamente un artista feminista. En sus cuadros, el hombre y la mujer, Adán y Eva, son polos a menudo enfrentados en una lucha. Sin embargo, las exhortaciones que hace Beckmann en sus cartas son serias y contundentes. Nada se parece tanto a su pintora imaginaria como su obstinado Yo artístico, otro acróbata que depende del «equilibrio», resistiéndose a la «irreflexiva imitación de la naturaleza» y a la «abstracción estéril».[21] Ella es la máscara de Beckmann: la de Mujer por la de Hombre. Una inversión carnalesca: arriba/abajo, dentro/fuera, superior/inferior, como sostendría M. M. Bajtín en su libro sobre Rabelais. Contemplan *Máscara de carnaval*. Y, a continuación, contemplan los numerosos autorretratos de Beckmann, en los que, cigarrillo en mano, mira enigmáticamente al espectador. El cigarrillo cambia de mano, tan pronto está en la izquierda como en la derecha. Beckmann era diestro, pero también se retrataba reflejado en el espejo: otra inversión del Yo.

Creo que el magistral cuadro *Máscara de carnaval* tiene el rostro de Beckmann o, más bien, el rostro de ese ser interior que se funde con el mundo visible y se ve dentro/fuera. Tal vez pintaba a la mujer que había en él. Irónicamente, ella aparece mucho más segura e impenetrable que él en su último autorretrato fiel de ese mismo año, en el que se lo ve conmovedor y bufonesco a un tiempo y, por primera vez, está dando una calada a su cigarrillo en lugar de usarlo como un elegante accesorio.

La serie *Mujeres* de De Kooning provocó un gran revuelo en la galería de Sidney Janis en 1953. Clement Greenberg se refirió a esos cuadros como «disecciones salvajes». Otro crítico los consideró «un salvaje drama sadomasoquista de la pintura como una clase de coito».[22] *Salvaje* parece ser la palabra clave. Los lienzos todavía perturban a los espectadores. En su ensayo introductorio a la retrospectiva que el MoMA dedicó a De Kooning en 2011, John Elderfield sostiene que la cuestión de la misoginia presente en ellos «dependía y aún depende de cómo se entiende la relación existente entre el tema y el lenguaje pictórico». En esta explicación no hay una percepción unificada del lienzo, sino dos partes *rivales* de éste que responderán el problema de la misoginia. Es algo así como el estilo y la forma de Barr frente

a la distinción entre emoción y «vida». Elderfield pasa a hablar de los «trazos masculinos, musculosos... furiosos trazos que reflejan confusión interior», y afirma que estos varoniles golpes al lienzo son responsables de «la carga de misoginia, y han llevado también a considerar si la carga es un error».[23] (Elderfield parece eludir el problema empleando el adjetivo *masculino* sin ironía, como sinónimo de *potencia*.) De cualquier modo, Elderfield se equivoca. El shock del espectador no lo provocan los vigorosos brochazos *en relación* con la figura sino su percepción inmediata de *alguien con rostro*, una mujer monstruosa que tan pronto sonríe como gruñe en un lienzo compuesto de pinceladas que crean una ilusión de movimiento agitado. Y ella parece loca.

¿Qué estoy viendo? Las mujeres son grandes, aterradoras y dementes. Casi todas están sonriendo. La boca sonriente de *Mujer II* está cortada del resto de su rostro. Tiene unos ojos enormes (como un personaje de dibujos animados), los pechos voluminosos, los brazos rollizos y los muslos abiertos, como en *Máscara de carnaval* de Beckmann. Sus manos se asemejan a zarpas, garras o cuchillos, recuerdan a la mujer que llora de Picasso. Una mano está cerca de lo que debería ser su sexo. No se ven los genitales. ¿Se está masturbando? Los contornos de su cuerpo están poco definidos, la figura y el suelo se confunden. Ella se fusiona con el entorno. Los colores son complejos. Los rojos, los rosas y los naranjas predominan en y cerca del cuerpo. Tiene la garganta rajada por rojo, rosa y blanco. Es una mujer salvaje que no puede estarse quieta. Después de mirarla durante un rato, me da menos miedo. Se vuelve más cómica. Se la ve bien de lado, incluso boca abajo. Es una mujer de carnaval sexuada, electrizada, corpulenta. *Mujer III* tiene un pene, una erección negro grisácea justo en la entrepierna. Ninguno de los autores que he leído lo comenta, pero es bastante obvio. En un pastel y carboncillo de 1954 titulado *Dos mujeres*, los falos vuelven a estar presentes, uno de ellos como una de esas enormes piezas para cubrir los genitales de las comedias de Aristófanes. ¿Un par de hermafroditas en formación? ¿La mujer que impacienta a De Kooning? ¿El hombre que hay en cada mujer? ¿Una imagen del acoplamiento heterosexual? ¿Un toque del homoerotismo del que De Kooning se defendió? ¿El hombre femenino? ¿Géneros que se mezclan y se combinan? ¿Todo lo mencionado más arriba?

Estos extraños seres me recuerdan las visiones que tengo antes de dormir

y en mis vívidos sueños en los que un rostro y un cuerpo grotescos se funden y un sexo se convierte en el otro en el brillante carnaval de la conciencia alterada.

Las mujeres de esta serie son mucho más fieras que las que ha habido antes o después. Contemplan a la persona sonriente y bobalicona, con las piernas abiertas, de *La visita*. Casi puede oírse su risa, pero ella no inspira miedo, ni temor ni shock. *Mujer II* es potente, fértil y violenta en potencia.

Kristeva escribió: «Una de las representaciones más exactas de la creación, es decir, de la práctica artística, es la serie de pinturas de De Kooning titulada *Mujeres*: criaturas salvajes, explosivas, divertidas e inaccesibles a pesar de que han sido masacradas por el artista. Pero ¿y si hubieran sido creadas por una mujer? Obviamente ella tendría que lidiar con su propia madre y, por lo tanto, consigo misma, lo que resulta mucho menos divertido».[24]

Kristeva reconoce el poder de las obras de De Kooning y se pregunta qué habría sucedido si el artista hubiera sido una mujer. Una mujer, según ella, debería identificarse con la mujer que su madre y ella misma son. ¿Esta identificación se convierte en una especie de duelo que impide la comedia? ¿Debemos preguntarnos: «¿Ella es o no es Yo»? ¿O lo uno o lo otro? La madre es poderosa y, en su poder, infunde terror a los niños y las niñas. Todos, niños y niñas, tienen que separarse de su madre, pero los niños pueden utilizar su diferencia para alejarse de esa dependencia de una forma en que las niñas a menudo no pueden. Para Kristeva, la identificación sexual complica las imágenes de De Kooning.

En la biografía que escribieron sobre De Kooning, Mark Stevens y Annalyn Swan cuentan el último encuentro del artista con su madre en Ámsterdam poco antes de que ésta muriera. Describió a su madre como «un viejo pájaro tembloroso». Y cuando la dejó, dijo: «Ésta es la persona a la que más he temido en el mundo».[25] Cornelia Lassooy pegaba a su hijo cuando era niño.

Todos hemos estado dentro del cuerpo de nuestra madre. Todos hemos

sido niños y nuestras madres entonces eran *enormes*. Mamábamos de sus pechos. No recordamos nada, pero nuestro aprendizaje perceptivo, emocional y sensoriomotor comienza mucho antes de nuestra memoria consciente. Comienza incluso antes del parto y estamos configurados por él y por las innumerables asociaciones simbólicas que vienen con el lenguaje, la cultura y una vida de género que divide el mundo por la mitad y graba entre nosotros una frontera, como si fuéramos más diferentes que parecidos.

No sé contar una sola historia sobre estas mujeres fantásticas, sobre estas invenciones amadas y odiadas, irritantes y aterradoras plasmadas sobre el lienzo. Sólo puedo esgrimir un argumento fragmentado. Ahora bien, toda historia —todo argumento— es parcial. Nunca es completa. Sé que como artista me opongo a cada sofocante casillero que divide el contenido y la forma, la emoción y la razón, el cuerpo y la mente, la mujer y el hombre, así como a cada narrativa que convierte el arte en una historia de épicas rivalidades masculinas. Todos somos producto de estas simas profundas y mitos asfixiantes, y los seres imaginarios de Picasso, de Beckmann y de De Kooning también forman parte de ellos. Sin embargo, cuando contemplamos los cuadros mucho tiempo, detenidamente, de vez en cuando sufrimos una sensación de vértigo y eso es una señal de que el mundo podría estar poniéndose del revés.

LA MAGIA DEL GLOBO

El 12 de noviembre de 2013 un comprador anónimo adquirió *El perro globo (naranja)* de Jeff Koons por 58,4 millones de dólares en una subasta de Christie's. La escultura de acero inoxidable de casi cuatro metros de altura recuerda los globos que retuercen en formas de animales los payasos de las fiestas de cumpleaños infantiles, sólo que mucho más grande y más dura. Confieso de entrada que si tuviera muchos millones de dólares que gastar, compraría obras de arte, incluso de artistas vivos (famosos y desconocidos), pero no un Koons, y no porque su obra no tenga ningún interés para mí, que lo tiene, sino porque no creo que me gustara vivir rodeada de ella. La experiencia del arte es siempre una relación dinámica entre observador y objeto observado. Mi diálogo con la obra de Koons no es lo bastante animado como para mantener una larga relación. Ese comprador anónimo, sin embargo, por razones que ignoramos y que sólo podemos intuir, se marchó con la sensación de haber hecho una buena inversión.

Hoy día el valor de una obra de arte visual no tiene nada que ver con el coste de sus materiales, y su precio no refleja el tiempo invertido en ella por el artista, tanto si la creó en el transcurso de un año como si le salió en un momento. Jeff Koons manda fabricar toda su obra a otras personas a las que sin duda remunera bien por su pericia. Comprar una obra de arte no es lo mismo que comprar un coche o un bolso, por elevado que sea el precio de estas mercancías. El dinero que se paga por un cuadro, una escultura o una instalación viene determinado por la forma en que se percibe la obra en el mundo de un comprador en particular. Y la percepción es un fenómeno complejo. Nuestros cerebros no son cámaras o dispositivos de grabación. La percepción visual es activa y está modelada por fuerzas tanto conscientes como inconscientes. Las expectativas son un factor decisivo en la experiencia

perceptiva; por otra parte, qué esperar del funcionamiento del mundo es algo que se aprende, y una vez que algo se aprende bien, se vuelve inconsciente.

Incluso los que tienen poco interés en el arte han digerido que el nombre *Rembrandt* es sinónimo de grandeza artística. Si un museo descubre que el cuadro que tiene de Rembrandt en realidad no lo pintó él sino un discípulo suyo, el valor de esa obra cae en picado. El cuadro en sí sigue siendo el mismo. Lo que ha cambiado es su situación contextual, lo que no es objetivamente apreciable sino más bien una cualidad atmosférica que el objeto produce en la mente del espectador. Los conservadores del museo pueden enviar el lienzo al sótano o dejarlo colgado donde estaba pero atribuyéndolo a su verdadero autor. El espectador —lo llamaremos señor Y— que en su día contempló la obra con admiración, comienza a ver su inferioridad respecto al Rembrandt «auténtico». El señor Y no es un hipócrita ni un bufón. El cuadro no ha cambiado, pero sí lo ha hecho su percepción. Al lienzo le falta un componente crucial, aunque sea ficticio: el hechizo de la grandeza.

En un experimento muy difundido, la neuroeconomista Hilke Plassmann del Caltech descubrió (mejor dicho, redescubrió) que el mismo vino sabe mejor cuando en la etiqueta del precio se lee noventa dólares en lugar de diez. «El precio contribuye a que nos parezca que el vino sabe mejor —explica Plassmann—, pero es un prejuicio cognitivo que proviene de cálculos cerebrales que me dicen que debo esperar que sea mejor y, a continuación, determina mi experiencia de tal modo que, en efecto, me sabe mejor.» El experimento de Plassmann consistía en escaneos cerebrales por IRMf (resonancia magnética funcional por imágenes). Aun así, su explicación es reduccionista y cruda, pues ningún estado psicológico, ni siquiera un prejuicio, puede reducirse claramente a «cálculos cerebrales», ni las redes neuronales están en posición de «decir» algo a alguien. El cerebro no constituye un sujeto parlante. Nuestro señor Y es un sujeto. El cerebro del señor Y es un órgano de su cuerpo que está implicado en su experiencia perceptiva de una forma decisiva, pero no basta. Sin embargo, lo más importante que puede extrapolarse del experimento de Plassmann y de otros muchos, y que a menudo no se dice, es instructivo: no hay una sensación pura de algo, ni en el dolor, ni al catar un vino ni al contemplar una obra de arte. Todas nuestras percepciones están contextualmente codificadas y esa codificación contextual no permanece fuera de nosotros, en el entorno, sino

que la interiorizamos en una realidad psicofisiológica, que es la razón por la que *un nombre famoso unido a un cuadro lo vuelve literalmente mejor*.

El famoso nombre *Jeff Koons* no es sinónimo de grandeza —aún no, sin duda—, sino más bien de celebridad artística y de dinero. Después de todo, el dinero es una ficción basada en un convenio colectivo a través del cual se hacen intercambios en el mundo. Los billetes de papel o plástico no tienen un valor intrínseco, simplemente hemos acordado que lo tienen. El gran perro naranja puede servir al comprador anónimo como un deslumbrante talismán de su propia riqueza y poder. Cuando mira su superficie reflectante, se ve literalmente a sí mismo. (Parto de la base de que el comprador anónimo es un hombre. En esto podría equivocarme, por supuesto, pero el número de hombres que pagan precios astronómicos por obras de arte supera el de las mujeres.) Koons, que durante seis años fue corredor de bolsa de productos básicos de Wall Street, está muy versado en la teoría de que la fe y los rumores avivan la especulación en el mercado y suben los precios. En el mundo del arte, el *buzz* o la promoción de boca en boca, junto con los medios de comunicación generados por él, impulsa la compra especulativa. En una entrevista Koons afirmó: «Creo firmemente en la publicidad y los medios de comunicación. Mi arte y mi vida personal se basan en ellos». Como sucede con muchas de las declaraciones de Koons, ésta es oscura, incluso contradictoria. ¿Cómo puede basarse una vida *personal* en la publicidad y los medios de comunicación? ¿Eso no la volvería *impersonal* por definición? Tal vez Koons esté admitiendo con ello que es una celebridad y que, por lo tanto, vive buena parte de su vida como un personaje en tercera persona: Jeff Koons; él mismo es un producto que se comercia en el mercado del arte.

El comprador anónimo pagó 58,4 millones de dólares no sólo por *El perro globo*, el objeto, sino por un objeto que lleva incorporado el mito de la celebridad de Koons, el audaz chico malo, artista-emprendedor superrico del momento, cuya obra a menudo suntuosa celebra lo banal y lo *kitsch* con el gancho de un éxito de taquilla, una estética norteamericana versión mundo del arte que remite al gran espectáculo de Hollywood y Las Vegas, los vistosos espectáculos de Esther Williams y Liberace reducidos a un *objeto*. No es de extrañar que una de las obras más conocidas de Koons sea una escultura de porcelana de Michael Jackson con su chimpancé.

El comprador de arte caro siempre se permite la fantasía del engrandecimiento personal. El coleccionista que compra un Gerhard Richter,

otro artista vivo increíblemente cotizado (cuya obra me encanta y sobre la que ya he escrito) puede pagar grandes sumas por motivos similares a los que llevaron al comprador anónimo a pujar por *El perro globo*. En el capítulo sobre el Yo de su libro *Principios de psicología* (1890), William James escribe: «En su acepción más amplia, sin embargo, el Yo de un individuo es la suma total de todo lo que PUEDE llamar suyo, no sólo su cuerpo y sus facultades psíquicas, sino su ropa y su casa, su esposa y sus hijos, sus antepasados y sus amigos, su reputación y sus obras, sus tierras y sus caballos y su yate y su cuenta en el banco. Todas estas cosas le producen las mismas emociones. Si aumentan y prosperan, se siente triunfador, si disminuyen y se extinguen, se siente abatido, no necesariamente con la misma intensidad respecto de cada cosa, pero prácticamente de la misma forma por todo».

Los límites del Yo (o de una forma del Yo) se amplían por el hecho de poseer, y esto puede explicar, al menos en parte, por qué la obra artística de los hombres es más cara que la de las mujeres. No sólo porque la mayoría de los coleccionistas sean hombres. En el mundo del arte hay muchas mujeres importantes al frente de galerías, por ejemplo, y ellas también tienden a exponer sobre todo a artistas masculinos. En los últimos diez años, alrededor del ochenta por ciento de todas las exposiciones de Nueva York han sido de hombres. Cuando está en juego el engrandecimiento personal a través de los objetos de arte, existe una parcialidad en gran medida inconsciente, y no muy distinta de la que se da entre los catadores de vino, respecto al arte realizado por una mujer. El precio más alto que se ha pagado por una obra de un artista posterior a la Segunda Guerra Mundial, un lienzo de Rothko, fue 86,9 millones de dólares, mucho más que el precio más alto que se ha pagado nunca por la obra de una mujer, una araña de Louise Bourgeois que se vendió por 10,7 millones. El estigma de lo femenino y sus innumerables asociaciones metafóricas afectan a todo el arte, no sólo al visual. Pequeño, suave, débil, emocional, sensible, doméstico y pasivo se oponen a las cualidades masculinas grande, duro, fuerte, cerebral, resistente, público y agresivo. Muchos hombres tienen las primeras y muchas mujeres, las segundas, aunque la mayoría somos una mezcla de ambos.

Los atributos asociados a los dos sexos están determinados culturalmente y a menudo registrados en nosotros de una forma subliminal y no consciente, y constriñen y denigran más a las mujeres que a los hombres. De hecho, tanto Rothko como Bourgeois eran personas sumamente sensibles, problemáticas,

emotivas y egoístas, con un carácter que mezclaba cualidades típicamente femeninas y masculinas. De los dos, Bourgeois era a todas luces la más fuerte y, de acuerdo con los adjetivos enumerados más arriba, la personalidad más «masculina». Rothko se suicidó; Bourgeois siguió luchando y trabajando con furia (en todos los sentidos de la palabra) hasta que murió a los noventa y ocho años. Pero incluso en lo que se refiere a su obra, es difícil caracterizar a uno o a otro como masculino o femenino. Creo que Bourgeois es la artista más grande, más innovadora, más inteligente y más contundente y, a la larga, una mejor inversión que Koons o Rothko. (Ésta es mi opinión.)

En su cáustico y sagaz ensayo «Arte y dinero» de 1984, el difunto Robert Hughes escribió sobre los precios del arte después de 1960, la subida vertiginosa que se había producido y la confianza necesaria para su continuo ascenso. «Esta confianza nutre y se nutre de un enorme y complejo sistema radicular de erudición, crítica, periodismo, publicidad y políticas de museo. Y, debido a la naturaleza intrínsecamente irracional del arte como una mercancía, no se le permite desfallecer o expirar.» El ensayo de Hughes fue profético: «Nadie del mundo del arte que tenga inteligencia cree que este auge puede continuar indefinidamente». No lo hizo. El crac bursátil de 1987 tendría un efecto diferido en el mercado del arte, que se desplomó en 1990. De la noche a la mañana cayeron los precios. ¿Invertir de forma entusiasta en arte es similar a la tulipomanía, la histeria del punto com o el alegre dinero fácil que nunca se acaba que precedió a la crisis de 2008? Sí y no. Si una obra de arte es un simple objeto comprado con la esperanza de que suba su precio generando enormes beneficios, entonces no es muy diferente de una panceta comprada y vendida en el mercado de futuros. La relación del inversor con las pancetas es de ganar y perder, de hincharse a dinero. Una parte del cuerpo del cerdo muerto es una mercancía pura y abstracta; la vida de los cerdos involucrados no desempeña ningún papel.

La diferencia entre una obra de arte y una panceta no es sólo que el valor de la primera es totalmente arbitrario. Sea cual sea su precio en dólares, libras o yuanes, lo que cuelga en la pared, se yergue en el suelo o pende del techo contiene las huellas del acto creativo deliberado que un ser humano realiza para otro, plasmado en los trazos de un pincel, en las ingeniosas yuxtaposiciones de objetos o formas o en una compleja idea o una emoción representada de un modo u otro. El arte no está muerto como lo está una silla o un trozo de panceta. Cobra vida y se anima en la relación entre el

espectador y la obra. Las extraordinarias experiencias que he tenido al contemplar obras de arte —viejas y nuevas, de valor incalculable, carísimas y tiradas de precio— siempre han tomado la forma de animados diálogos internos entre ellas y yo.

Si el valor de *El perro globo* revienta y se contrae en un crac koonsiano, sólo podemos esperar que el comprador anónimo tenga con su chucho naranja una relación estable que soporte las inevitables inflaciones y deflaciones de todos los mercados especulativos. De hecho, un globo se ofrece como una acertada metáfora de las lecciones de la historia: soplas y soplas, y se hace más y más grande, y en tu emoción olvidas las leyes de la física y empiezas a creer que no existe en el mundo un globo como el tuyo, que no hay límites en cuanto a tamaño. Y entonces revienta.

MI LOUISE BOURGEOIS

Cuando Emily Dickinson leyó en el periódico que George Eliot había muerto, escribió en una carta a sus primos: «Jamás olvidaré el aspecto de las palabras allí impresas. Su rostro en el ataúd tampoco habría podido transmitirme la eternidad. Ahora *mi* George Eliot». En 1985 la poeta estadounidense Susan Howe publicó *Mi Emily Dickinson*, un libro de notable erudición, discernimiento e ingenio cuyo título remitía al homenaje personal que le hizo Dickinson a Eliot. Continúo esta tradición utilizando el pronombre posesivo en primera persona para reivindicar como mía a otra gran artista, Louise Bourgeois. Ella también es, naturalmente, de ustedes. Pero ahí es adonde voy: mi Louise Bourgeois y la suya quizá estén emparentadas, pero dudo mucho que sean gemelas.

Desde hace tiempo sostengo que la experiencia del arte sólo se da en el encuentro entre el espectador y el objeto artístico. La experiencia perceptiva del arte está literalmente encarnada por y en el espectador. No somos los receptores pasivos de una realidad externa factual, más bien estamos creando activamente lo que vemos a través de los patrones establecidos del pasado, patrones aprendidos que de puro automáticos se han vuelto inconscientes. En otras palabras, nos acercamos a las obras de arte con nuestro Yo y nuestro pasado, que comprenden no sólo nuestra sensibilidad e inteligencia sino también nuestros prejuicios y puntos débiles. Las cualidades objetivas de una obra como *Cells (Eyes and Mirrors)* [«Celda (ojos y espejos)»], una instalación de mármol, espejos, acero y vidrio, cobran vida a los ojos del espectador, pero esta visión también es una forma de recuerdo, de hábitos perceptivos bien arraigados. No hay percepción sin memoria. Por otra parte, el arte bueno nos sorprende. El arte bueno reorienta nuestras expectativas, nos obliga a romper nuestros esquemas y ver de una manera nueva.

He insistido además en que no tratamos las obras de arte de la misma manera que tratamos los tenedores o las sillas. Tan pronto como un tenedor, una silla o un espejo se convierte en una obra de arte es cualitativamente diferente del tenedor del cajón, la silla de la sala de estar o el espejo del cuarto de baño, porque lleva los vestigios de una conciencia y una inconsciencia vivas y está infundido de la vitalidad de ese ser. Una obra de arte siempre tiene algo personal, por lo que la experiencia es interpersonal o intersubjetiva. La relación que se establece en el arte nunca es entre una persona y un simple objeto. Es la vitalidad que infundimos en el arte lo que nos permite establecer poderosos vínculos emocionales con él.

Mi Louise Bourgeois no es únicamente lo que yo entiendo de sus obras, ni mi propio análisis de sus sinuosos y florecientes significados, sino la Louise Bourgeois que ahora es parte de mi Yo corporal en la memoria, tanto consciente como inconsciente, que a su vez se ha mutado en mi propio trabajo, parte de la extraña transferencia que se da entre los artistas. Tomo del psicoanálisis el término *transferencia* porque Bourgeois la habría entendido. El psicoanálisis no sólo la fascinó como disciplina, también se convirtió en una forma de vida. Empezó a psicoanalizarse con el doctor Henry Lowenfeld en Nueva York en 1953 y terminó a la muerte de éste en 1985. En una entrevista de 1993 ella negó haberse psicoanalizado alguna vez.

—¿Se ha psicoanalizado?

—No —responde ella—, pero me he pasado toda la vida realizando un autoanálisis de autosuperación, lo que viene a ser lo mismo.

En la transferencia, el analista adopta para el paciente la apariencia de un otro importante, generalmente los primeros seres queridos, los padres. Para Louise Bourgeois habría sido su madre, su padre y sus hermanos, todos los personajes que desfilan en el drama de su niñez que ella nos presentó en sus escritos, escritos que forman parte de mi Louise Bourgeois. Es una escritora maravillosa, una escritora de observaciones perspicaces y lúcidas sobre la vida y el arte. Sin embargo, su propio arte desplazó y reemplazó la historia de su vida.

La transferencia es un concepto complejo y a Freud le costó un tiempo comprender que era común a todas las relaciones humanas y que funcionaba en ambas direcciones. No era simplemente que el paciente se proyectara en el analista. Éste experimentaba su propia contratransferencia. Incluso cuando el paciente reaccionaba ante el analista como si éste fuera su madre, la

transferencia tenía, según decidió Freud, el carácter de «amor genuino». Y, yo añadiría, de odio genuino. El amor es la cura, pero el odio a menudo forma parte del proceso.

«A medida que pasan los años —escribió Louise Bourgeois—, los problemas que veo no sólo son más complejos sino también más interesantes... Los problemas que me interesan están enfocados hacia otras personas antes que hacia ideas u objetos. El logro final es realmente la comunicación con una persona. Y no consigo llegar allí.» Bourgeois fue una maestra consumada de las afirmaciones concisas y enigmáticas, una tejedora de su propio mito del origen, una historia de la aventura familiar y de la traición en la niñez, un relato que oculta tanto como revela. Pero las palabras «comunicación con una persona» sitúan su obra de pleno en un modo dialógico, es decir, ella apela a la realidad de que el arte siempre está destinado a otro, un otro imaginario, es cierto, pero otro al fin. El arte es llegar a otra persona, es un intento de ser visto, entendido y reconocido por otro. Implica una forma de transferencia.

Estos versos provienen de un conjunto de escritos sobre su psicoanálisis que se encontraron en 2008, dos años antes de su muerte.

*Para Lowenfeld éste
parece ser el
problema básico
Es mi agresividad
lo que miedo me
da*

Sí, es un resumen claro. El doctor lo sabía. La paciente lo sabía. Estuvieron treinta años trabajando en ello. La agresividad es particularmente horrible para las niñas, no sólo en los tiempos en que transcurrió la infancia de Bourgeois. Todavía hoy se espera que las niñas sean más encantadoras y se porten mejor que los niños, y escondan su odio y su agresividad, lo que no es tan fácil, por lo que se filtra hacia fuera en formas de crueldad taimada. Muy pocas veces las chicas se permiten liarse a puñetazos o armar camorra. Pero la Louise adulta utilizaba su miedo y su rabia para articular una feroz dialéctica de mordiscos y besos, de bofetadas y caricias, de asesinato y resurrección. Hay agujas en la cama. Hay cortes, heridas y mutilaciones en

las figuras y los objetos. Hay telas cosidas, escritas y remendadas. Su obra es el escenario de una lucha que percibo como espectadora, una experiencia visceral del combate que libra el artista con los mismos materiales y su amor por ellos, produciendo telas e hilos, pero también mármol, acero y cristal resistentes. Y todas las imágenes mentales que retengo de *Cells*, todas las habitaciones y los objetos que hay en ellas, dan lugar a múltiples interpretaciones y a emociones que se mueven entre polos, de la calma a la furia, de la ternura a la violencia. Pero el movimiento se da en el espectador. Las obras son jaulas de quietud y silencio. Son espacios sagrados, espacios que evocan el recuerdo antes que la percepción inmediata. Vemos las celdas sólo con nuestros ojos, pero es como si miráramos el pasado, imágenes mentales y no objetos reales. Hay en ello genialidad y un toque de magia.

Bourgeois dijo una vez que hacer arte es algo activo, no pasivo. En otra ocasión insistió en que todos los artistas son pasivos y citó al psicoanalista Ernst Kris cuando decía que «la inspiración es la regresión de lo activo a lo pasivo». Bourgeois también afirmó que se resistía a la idea surrealista del arte como obra onírica porque los sueños son pasivos. Le ocurren a uno. Para ella, rara vez es una cosa o la otra; por lo general, son ambas. Su rostro es el de Jano. Pero creo que su proceso de hacer arte consistía, para citar a Freud, en *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*. Recordar, repetir y elaborar. Pasivo y activo. Bourgeois declaró abiertamente que su obra trataba del drama de la Louise niña: «Mi infancia nunca ha perdido su magia, nunca ha perdido su misterio y nunca ha perdido su dramatismo». ¿Qué podemos pensar de la narración, la escritura y las historias de su niñez? ¿Qué hay de la querida de su padre, a quien ella odiaba, la joven inglesa que era institutriz de Louise y amante del padre? ¿Qué hay de la pasiva tolerancia que mostró su madre con esa amante? El viejo juego francés. El hombre tiene permiso. La mujer no. ¿Qué hay de la muerte de su madre? ¿Y, más tarde, de la de su padre? Ambas muertes hicieron estragos en su psique.

Todo ello le ha conferido el título de artista confesional. Mujer que se ha desnudado. Pero, recuerden, ella lo contó por primera vez en *Artforum* en 1982. Tenía setenta años. Llevaba tres décadas inmersa en el psicoanálisis, hablando, contando, buscando y elaborando los orígenes de su dolor. Después de años de oscuridad artística, se hizo famosa de forma repentina y definitiva, siendo ya anciana, con una exposición en el MoMA. Encumbrada, agasajada y por fin en el candelero, Louise Bourgeois tomó con firmeza las riendas de

su narrativa artística y nunca las soltó. Su vida de adulta, su marido, sus hijos, su psicoanálisis y mucho más permanecerían en la penumbra. La impresión de que lo contaba todo hizo posible que los otros mundos se mantuvieran en secreto.

Mi Louise Bourgeois es compleja, brillante, contradictoria y a veces muy directa, pero también discreta. Lleva un velo. A veces se pone una máscara. Su poder no está en la confesión sino en un vocabulario visual de la ambigüedad, una ambigüedad tan potente que se convierte en suspense. Su obra *Cells* no son declaraciones rotundas. Son murmullos débiles. Son geniales porque son irreductibles. Las narrativas que creó para esas obras no son códigos ni explicaciones sino una suerte de acompañamiento musical. Ella lo sabía. Cuando se recopilan los análisis compulsivamente citables de sus obras, no forman una síntesis sino racimos de antítesis. Son las eyaculaciones de una mente rápida, interesada sobre todo en lo que hay en ella. Hay que reconocerlo, fue una hábil orquestadora de su propio legado.

Las *Cells* de Bourgeois están concebidas como poemas en el lenguaje visual de las cosas materiales y nos sorprenden porque no las hemos visto antes. Son originales. Esto no significa que en la obra no haya historia, ni sociología, ni pasado ni influencias, sino más bien que Bourgeois tuvo que forjar una trayectoria para su arte desde otra perspectiva, porque, como dijo, «el mundo del arte pertenecía a los hombres». Susan Howe escribe sobre Emily Dickinson: «Construyó una nueva forma poética a partir de su sentido fracturado al hallarse eternamente en el límite de lo intelectual, donde las confiadas voces masculinas hacían zumban un discurso fascinante e inaccesible, yendo hacia atrás en la historia hasta llegar a la anagogía aborígen». Howe alcanza a ver el problema. «Al elegir los mensajes del código del otro, y a fin de participar en el tema universal del Lenguaje, ¿cómo puedo yo extraer el Ella de los miles de símbolos y perspectivas de Él?»[*] Se trata de encontrar una forma de responder que no traicione lo real: las verdades emocionales de la experiencia. Dickinson se quedó en casa y escribió. Bourgeois se quedó en casa e hizo esculturas. Era más fácil esconderse del mundo que pertenecía a los hombres, dijo, pero al final vio el periodo en que estuvo escondida como «una suerte». Así pudo irrumpir con fuerza en el mundo a una edad que Dickinson no alcanzó.

«Mi Vida ha sido —un Fusil Cargado—»,[*] escribió Emily Dickinson.

Permítanme decir que mi Louise Bourgeois ha removido lo que hay en mi

propia mazmorra, el fangoso, aromático, sádico y sensible sótano de los sueños y las fantasías que forman parte de cada vida. Pero los artistas somos caníbales. Consumimos a otros artistas y éstos se convierten en parte de nosotros —carne y hueso— para ser vomitados de nuevo en nuestras propias obras. Al mezclarse con Søren Kierkegaard, la filósofa naturalista del siglo XVII Margaret Cavendish, el monstruo de *Frankenstein* de Mary Shelley, el Satanás de Milton y sabe Dios quién más, mi masticada y digerida Louise Bourgeois regresó en el personaje de la artista que protagoniza mi novela más reciente, *El mundo deslumbrante*: Harriet Burden, también conocida como Harry. Si soy totalmente sincera, no fui consciente de hasta qué punto Louise Bourgeois había influido a Harriet Burden hasta que comencé a documentarme para escribir este ensayo. El inconsciente obra de formas misteriosas.

Un académico presenta el libro, mi libro, que él o ella (no sabemos el sexo del editor) describe como una recopilación de textos escritos por muchos autores, entre ellos la misma Harry, que giran en torno a un experimento sobre la percepción que Burden llama *Enmascaramientos*; tres hombres diferentes sirven de fachada y presentan la obra de Burden como si fuera suya. Cuando el editor, I. V. Hess, comienza a trabajar en el libro, Harry ha muerto. En la introducción Hess explica al lector que Harry llevaba unos diarios, cada uno encabezado con una letra del abecedario, y que están todas las letras excepto la I. Falta la I. Este pasaje proviene de la introducción: «Vermeer y Velázquez comparten el cuaderno V, por ejemplo. Louise Bourgeois tiene su propio cuaderno bajo la letra L, no la B, aunque en dicho cuaderno hay digresiones sobre la infancia y el psicoanálisis».[*] Quería dejar claro lo que debe mi artista ficticia a la artista real. Pero ¿qué tienen en común?

Las dos son mujeres. Bourgeois era menuda, Harry enorme. Tanto la artista real como la inventada están interesadas en la indefinición sexual, en desdibujar los nítidos contornos entre lo femenino y lo masculino. El cuerpo ambiguo atrae a ambas. Bourgeois se abrió camino en el arte a partir del cuerpo mezclado, el pene, los senos, las nalgas, las aberturas y las protuberancias bulbosas que no son ni lo uno ni lo otro, ni hombre ni mujer. Escribió: «Todos somos vulnerables de algún modo, todos somos masculinos y femeninos». Cuando Burden construye una obra con su segunda «máscara», Phinny, la llama «Las habitaciones de la asfixia». Entre las

figuras hay una criatura hermafrodita que sale de una caja. Ambas artistas son muy ambiciosas. Ambas son brillantes. Trabajan frenéticas en su obra aunque no son reconocidas por ellas, pero las dos anhelan desesperadamente obtener reconocimiento. Y son muy conscientes de que las mujeres siguen siendo marginales en el mundo del arte. Los *Enmascaramientos* de Harry son un gran juego sobre la percepción y las expectativas, un juego con y sobre las ironías que encierra ser una mujer artista.

En 1974 Louise Bourgeois escribió: «Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada».

Harry Burden escribe en uno de sus diarios: «Sabía... que, a pesar de las Guerrilla Girls, seguía siendo mejor tener un pene. Yo ya estaba entrada en años y nunca había tenido pene».

Y luego están la rabia, la agresividad y el temor a la agresividad.

«Yo tengo muchos miedos —dijo Louise Bourgeois en una entrevista—, pero... hallo una gran liberación en la agresividad. No me siento culpable en absoluto, hasta la mañana siguiente. Así que soy violenta y obtengo un enorme placer rompiéndolo todo. Al día siguiente alucino... pero mientras lo hago disfruto. Sí..., intento hacerme perdonar, pero a la siguiente provocación comienza todo otra vez. —Y añadió—: Y los artistas son incluso peores, porque son codiciosos. Quieren reconocimiento, quieren publicidad, quieren todo tipo de cosas ridículas.»

Harriet Burden escribe en un cuaderno: «Está aflorando, Harry, la furia malsana, cegadora e hiriente, que se ha ido acumulando más y más desde que caminabas con la cabeza gacha sin darte cuenta siquiera. Ahora ya no tienes que pedir perdón, niña grande, ni sientes vergüenza por llamar a la puerta. No es vergonzoso llamar a la puerta, Harry. Te estás alzando contra los patriarcas y sus adláteres, Harry, tú eres la imagen de su miedo. Medea, enloquecida por la sed de venganza. El pequeño monstruo ha escapado de la caja, ¿no? Todavía no ha crecido del todo, no del todo. Después de Phinny habrá otro más. Habrá tres, igual que en los cuentos de hadas. Tres máscaras de diferentes tonos y semblantes, para que la historia adquiriera su forma perfecta. Tres máscaras, tres deseos, siempre tres. Y la historia tendrá los dientes manchados de sangre».

Los dos se vengan de forma simbólica de los padres.

Tras la muerte de su marido, Bourgeois canibalizó a su propio padre en el arte, en las grandes fauces rosadas y rojas que creó y que llamó *The*

Destruction of the Father («La destrucción del padre»), una obra espantosa, alegre y al mismo tiempo un poco cómica. La historia que cuenta Bourgeois acerca de la obra: ella y su hermano odiaban al hombre prepotente y de maneras dominantes, y un buen día lo mataron y se lo comieron. Esta furia pertenece sobre todo a las mujeres que hacen arte, arte de toda índole, porque a las mujeres artistas se las mete en cajas de las que les cuesta salir. La caja tiene el rótulo «arte femenino». ¿Cuándo fue la última vez que oímos hablar de un artista, novelista o compositor masculino? El hombre es la norma, la regla, lo universal. La caja del hombre blanco es el mundo entero. Louise Bourgeois era un artista que hacía arte. «Todos somos masculinos y femeninos.» Todo el gran arte es masculino y femenino.

Los patriarcas nos defraudan. No ven y no escuchan. Suelen permanecer ciegos y hacer oídos sordos a las mujeres, se pavonean, alardean y actúan como si no estuviéramos allí. Y no siempre son hombres. A veces son mujeres, también ciegas, que se odian a sí mismas. Están atrapadas en los hábitos perceptivos de los siglos, en las expectativas que han llegado a gobernar su mente. Y estos hábitos son peores para la mujer joven, que sigue siendo concebida como un objeto sexual deseable porque el cuerpo lozano, fértil y apetecible no puede tomarse realmente en serio, no puede ser el cuerpo que hay detrás del gran arte. El cuerpo de un hombre joven, por el contrario, el de Jackson Pollock, está hecho para la grandeza. El héroe del arte.

Sin embargo, la agresividad, el deseo de venganza creado por las costumbres prepotentes, dominantes y condescendientes del patriarcado se pueden utilizar, remodelar y transformar en arte, en celdas, en habitaciones que evocan en el espectador tanto las prisiones como los cuerpos biológicos, cuerpos que aman y se enfurecen, pero que escapan del actual cuerpo mortal de la propia artista y que siguen vivos después de su muerte. A mi Harriet Burden no se la ve realmente hasta que muere. Muere a los sesenta y cuatro años. Imaginen que Louise Bourgeois hubiera muerto a los sesenta y cuatro años en lugar de a los noventa y ocho. Somos afortunados de que viviera tanto tiempo.

Louise Bourgeois escribió: «Los patronos del Museo de Arte Moderno no estaban en absoluto interesados en una joven de París. No se sintieron adulados por la atención que ella les prestaba, no mostraron el más mínimo interés por sus tres hijos... Preferían a los hombres, y, entre éstos, a los que se

callaban que estaban casados... Era una corte. Y los bufones artistas acudían a ella para entretener, para cautivar». Escuchad la voz de rabia controlada. Habla de sí misma en tercera persona. Ellos no querían tener nada que ver con esa joven de París, la joven que era ella. Permanecieron ciegos a su genialidad, una genialidad que estuvo allí desde el principio, en las obras que hizo cuando era treintañera, igual de buenas —mejores, de hecho— que muchas de los héroes del arte de la época.

A la mujer a menudo le conviene envejecer. El rostro arrugado es más adecuado para el artista que resulta ser mujer. El rostro viejo no encierra la amenaza del deseo erótico. Ya no es hermoso. Alice Neel, Lee Krasner, Louise Bourgeois. Ancianas reconocidas. Joan Mitchell, un disparo al cielo del arte después de su muerte. Y, recuerden, las grandes mujeres se cotizan menos que los grandes hombres. Salen mucho más baratas.

Louise Bourgeois hizo otra declaración enigmática: «La necesidad interior del artista de ser artista conecta íntimamente con su género y su sexualidad. La frustración de la mujer artista y su falta de papel inmediato de artista dentro de la sociedad es consecuencia de esta necesidad, y su impotencia (incluso si llega a tener éxito) es consecuencia de esa necesaria vocación». Aunque tenga éxito, ella está fuera. Sigue siendo arte femenino.

Mi Louise Bourgeois entendió la necesidad, el vehemente impulso de traducir una experiencia real en símbolos apasionados. La experiencia que hay que traducir es profunda y antigua. Se construye a partir de la memoria, consciente e inconsciente. Es del cuerpo, femenino y masculino, o femenino-masculino, y las obras de arte, ya estén hechas de letras del abecedario, tela, acero, yeso, vidrio, piedra, plomo o hierro, son vehículos de comunicación para un otro imaginario, el que mirará y escuchará. «Por símbolos me refiero a cosas que sentimos cercanas pero que no son reales», explicó. No, los símbolos no son reales. Son representaciones. Pero aun así están vivos en nuestro interior cuando miramos y cuando leemos. Se convierten en nosotros, en parte de nuestra estructura celular, en parte de nuestro cuerpo y de nuestro cerebro. Siguen viviendo en la memoria y, a veces, a través de las extrañas circunvoluciones que llamamos imaginación, se convierten en otras obras de arte.

ANSELM KIEFER: LA VERDAD SIEMPRE ES GRIS

Mi madre tenía diecisiete años cuando las tropas alemanas invadieron Noruega el 9 de abril de 1940. Tiene casi noventa en el momento en que escribo esto, pero sus recuerdos de los cinco largos años de ocupación nazi siguen siendo vívidos y dolorosos. A comienzos de los años cincuenta conoció a mi padre estadounidense en Oslo, se casó con él y se trasladó a Estados Unidos, donde ha vivido desde entonces. Una tarde de finales de los años sesenta (no recuerda el año exacto), iba en coche por una calle del pequeño pueblo de Minnesota en el que vivíamos y se sorprendió al ver por la acera a un hombre con un uniforme de las SS. Temblando de rabia, detuvo el coche, sacó la cabeza por la ventana y le gritó: «¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza!». No sé si el hombre acababa de salir de una obra de teatro con su disfraz o era un chiflado, pero el incidente afectó muchísimo a mi madre.

Comienzo con esta historia porque alrededor de esa época un joven artista alemán, Anselm Kiefer, puso en escena sus propias *Ocupaciones*, en las que se hacía pasar por un nazi con el brazo levantado en un saludo al Führer. La reacción en Alemania ante las fotografías de estas muestras fue de indignación. Las representaciones ambiguas del nazismo siguen siendo explosivas. Sumergirse en los mitos, la pompa y la retórica del nacionalsocialismo e intentar comprender el poder seductor que tuvo sobre millones de personas entrañan el riesgo de quedar contaminado por el crimen de genocidio. En el ensayo que Mark Rosenthal escribió en 1987 a raíz de una exposición de Kiefer organizada por el Instituto de Arte de Chicago y el Museo de Arte de Filadelfia, cita al artista afirmando: «No me identifico ni

con Nerón ni con Hitler..., pero tengo que recrear, aunque sólo sea un poco, lo que ellos hicieron para comprender mejor la locura».[1] A pesar de este descargo de responsabilidad, la recreación implica identificación, una repetición conmemorativa que lleva el pasado a los espacios del presente.

Al escribir sobre los peligros de investigar el nazismo, el erudito finlandés Pauli Pylkkö sostiene que la comprensión requiere hasta cierto punto «reexperimentar... o por lo menos fingir que se acepta lo que uno está intentando entender. Este deliberado acto de fingimiento se asemeja a la actitud ante la ficción: uno puede regresar del mundo ficticio al mundo cotidiano, pero algo extraño permanece vivo en la mente después del regreso... Obviamente, no es una iniciativa completamente inocente o inofensiva».[2] Las metamorfosis de la memoria y la imaginación pueden marcarnos para siempre.

La atracción se mezcla con la repulsión cuando el fascinante objeto que tenemos ante nosotros adquiere un aspecto peligroso. Este tira y afloja emocional está presente al contemplar la obra de Anselm Kiefer, que ha inspirado tanto amor como odio. Las mejores obras de arte nunca son inocuas: alteran las predicciones perceptivas del espectador. Sólo cuando se trastocan los patrones de nuestra visión prestamos realmente atención y nos preguntamos qué estamos mirando. ¿Es una fotografía de Anselm Kiefer con uniforme de oficial nazi en *Am Rhein*? ¿La imagen borrosa y arrugada no evoca también al instante *El caminante sobre el mar de nubes* de Caspar David Friedrich (1818), un lienzo que nos presenta la solitaria figura masculina del movimiento romántico alemán? ¿Y no resurgió el romanticismo en Alemania en la década de 1920? ¿No formó parte de esa segunda ola Martin Heidegger con su profética e irracional experiencia del *Dasein*, un filósofo cuyo estigma nazi nunca lo ha abandonado, pero cuyas ideas han sido fundamentales para la llamada filosofía poshumanista, que también se opone al sujeto racional de la Ilustración? Los dos periodos románticos se funden en la enorme obra de plomo tratado de Kiefer. La fotografía en blanco y negro, símbolo de la memoria, ha dejado de ser un documento de papel frágil para transformarse en un objeto gigante, literalmente abrumado con las cargas del pasado y pesado como una lápida.

La obra de Kiefer ha llenado miles de páginas desde que llamó por primera vez la atención y se ganó posteriormente un público internacional en la Bienal de Venecia de 1980. Tanto en libros académicos como en artículos

populares, los escritores han esperado dar sentido a la obra de Kiefer en textos que varían en el tono, desde himnos extravagantes hasta rechazos mordaces. Las opiniones extremas sobre la obra de Kiefer me interesan, no tanto por su contenido como porque descubren una ambigüedad en el arte en sí. «La verdad siempre es gris», declaró el artista en una ocasión, citando un lugar común que es también un código de color.[3] En Kiefer hay mucho gris, figurada y literalmente.

A nadie que haya escrito acerca del artista se le han pasado por alto sus grandes temas: su descubrimiento de traumas históricos, especialmente el Holocausto; su uso de las imágenes y del lenguaje de distintas tradiciones míticas y místicas, entre ellas la Cábala, o sus frecuentes referencias a la alquimia. Nadie alberga dudas sobre la gran escala de muchas de sus obras, que empequeñecen e intimidan al espectador. Y nadie discute que los materiales que utiliza Kiefer —fotografías, tierra, paja, arena, tela, ceniza y plomo sobre superficies que a menudo están marcadas, quemadas, rasgadas, cubiertas y violentamente transformadas de una forma u otra— están llenos de significados deliberados. La controversia ha girado en torno a cuáles son esos significados. La obra de Kiefer pide ser «interpretada», como los innumerables libros críticos que ha hecho y evocado repetidamente a lo largo de su carrera. La espectadora de una obra de Kiefer también es intérprete de imágenes y de textos, una tejedora de una red asociativa que la lleva de un significado a otro, ninguno de los cuales descansa plácidamente en un único esquema.

La profunda y vacía sala de madera de *Deutschlands Geisteshelden* (Héroes espirituales alemanes, 1973) está rodeada de antorchas encendidas. Rosenthal la identifica como una escuela remodelada que le sirvió a Kiefer de estudio.[4] Es un espacio personal que también recuerda la triunfal arquitectura nazi de Albert Speer, el Valhalla de la mitología nórdica, que a su vez evoca el ciclo del anillo de Wagner y la obsesión de Hitler por su música. Los *héroes* son nombres garabateados en la superficie de arpillera del cuadro: Joseph Beuys, Arnold Böcklin, Hans Thoma, Richard Wagner, Caspar David Friedrich, Richard Dehmel, Josef Weinheber, Robert Musil y Matilde de Magdeburgo.

Aunque varios críticos han identificado las figuras como alemanas, hay entre ellas un suizo, Arnold Böcklin, y dos austriacos del siglo XX que sólo fueron técnicamente alemanes desde el *Anschluss* de 1938 hasta el final de la

guerra en 1945: Robert Musil, el gran autor vienés de *El hombre sin atributos*, y Josef Weinheber, un nazi, elogiado por el antinazi W. H. Auden en un poema. Weinheber se suicidó el 8 de abril de 1945, exactamente un mes después de que naciera Kiefer, y Matilde de Magdeburgo, la mujer solitaria, fue una mística cristiana del siglo XIII que se sirvió de una apasionada imaginería sexual para describir su unión extática con Dios. Sabine Eckmann no se equivoca al referirse a los nombres inscritos como «figuras culturales germanoparlantes», pero añade que con la excepción de Beuys y Matilde de Magdeburgo, todos estuvieron «muy bien considerados por el régimen».[5] En realidad, los libros de Musil fueron prohibidos por los nazis. El poeta Richard Dehmel murió en 1920 de una herida recibida en la Primera Guerra Mundial, conflicto en el que combatió con entusiasmo. Se le acusó de publicar obras obscenas y blasfemas y fue juzgado en los tribunales alemanes en la década de 1890. El nombre de Dehmel está asociado tanto con el erotismo más tórrido como con la historia de la prohibición de libros en Alemania.

El 10 de mayo de 1933 los universitarios alemanes organizaron procesiones de antorchas por todo el país y quemaron veinticinco mil libros considerados antigermánicos, entre ellos los del poeta Heinrich Heine, un judío convertido al cristianismo. En su obra de teatro *Almator* de 1821, Heine escribió: «*Dort, wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen*»,[6] «Donde se queman libros, al final también se quema a gente» (la traducción es mía). Estos *Geisteshelden* —la palabra alemana *Geist* significa mente, alma y espíritu— constituyen un catálogo muy personal de héroes, las inscripciones nominales en un espacio psíquico que también forma parte de la memoria histórica, a la que Kiefer sólo tiene acceso al cruzar la frontera de la masacre por inmolación en crematorios que terminó dos meses después de que él naciera. En el espacio del aula vacía, lo metafórico y lo literal colapsan entre sí. Las llamas vivas de la expresión musical, poética y erótico-espiritual conservada en los libros, los cuadros y las composiciones están irremediabilmente vinculadas a la verdadera quema de libros y de personas. Lo personal, lo histórico y lo mítico se mezclan creando una tensión dialógica y misteriosamente irónica en un lienzo de espíritus invisibles. Es a la vez figurativo y no figurativo.

Lisa Saltzman seguramente tiene razón al afirmar que a Kiefer le persigue la famosa máxima de Theodor Adorno de que escribir poesía después de

Auschwitz es «un acto de barbarie» y que la obra de Kiefer lucha con la iconoclastia.[7] No es posible representar campos de exterminación. Las películas y las fotografías existen como registros documentales del horror, pero no pueden ser arte. Es interesante señalar que en el *Atlas* de Gerhard Richter, entre los cientos de fotografías que recopila durante años hay tomas de los campos de exterminación, de lo que describió como «imposible de pintar».[8] Richter, que es trece años mayor que Kiefer, tiene recuerdos específicos de la guerra, como mi madre. Kiefer no tiene ninguno. No fue participante sino heredero de los crímenes de los progenitores, especialmente de los padres; tanto él como su generación fueron producto de las secuelas de Alemania, un país que los bombardeos habían reducido a escombros y que estaba habitado por ciudadanos que eran incapaces de hablar de su pasado nazi.

¿Cómo configurar esta memoria histórica o hablar de ella? Paul Celan, un judío rumano, creció hablando varios idiomas pero escribía en alemán. En 1942 enviaron a sus padres a unos campos de trabajo forzado nazis en Ucrania. Su padre murió de fiebre tifoidea y un oficial nazi mató de un tiro a su madre cuando se quedó demasiado débil para trabajar. Kiefer recurre a la poesía de Celan y el uso que hace de ella es una búsqueda de un lenguaje a la vez poético y visual. Edmond Jabès escribió: «En la Alemania de Heidegger no hay sitio para Paul Celan», [9] y, sin embargo, la realidad es compleja. Sabemos que Celan puso objeciones al panfleto de Adorno contra Heidegger, *La jerga de la autenticidad*, y que defendió al filósofo a pesar de los sentimientos encontrados que tenía hacia él. [10] En una carta de 1947, Celan escribió: «No hay nada en el mundo para que un poeta deje de escribir, ni siquiera cuando se trata de un judío y la lengua de sus poemas es el alemán». [11] En sus reiteradas citas de *Todesfuge* [Fuga de la muerte] de Celan, Kiefer adopta el singular alemán del poeta para abordar el Holocausto. El lenguaje de Celan se convierte en vehículo y autorización para las necesidades expresivas de Kiefer. La figura femenina alemana «*dein goldenes Haar Margarete*» del poema de Celan se opone a la judía «*dein aschenes Haar Sulamith*» y Kiefer las transforma en paisajes de paja dorada y ceniza calcinada que vuelven una y otra vez. [12] El paisaje casi abstracto *Nürnberg* (1982), con su tierra ennegrecida y el uso de la paja y las palabras *Nürnberg-Festspeil-Wiese* justo encima del horizonte, me aterraba antes de saber siquiera qué estaba mirando. Hay referencias a la ópera cómica *Die*

Meistersinger de Wagner, los mítines multitudinarios de Hitler, las leyes antisemitas de Núremberg de 1935 y los juicios celebrados después de la guerra, pero la desgarradora fuerza del cuadro proviene de la sensación de movimiento violento que hay en el lienzo en sí, las marcas dejadas por el cuerpo del pintor en un cuadro de acción profundamente antiamericano, alterado por la representación figurativa. ¿Estoy mirando o no las vías férreas cubiertas de malas hierbas?

La voluntad de metamorfosis en Kiefer es potente. El ardiente fuego de la alquimia es uno de sus tropos para referirse a la creatividad artística. La vitrina de cristal, *Athamor*, con su horno rodeado de escombros y sus pálidas plumas como alas de ángel que se elevan, combina objetos en un poema tridimensional. Estoy tan familiarizada con el vocabulario visual de Kiefer que me veo obligada a dar a la obra múltiples significados, a ver cuerpos incinerados junto al secreto fuego de la filosofía alquímica. Ésta es mi interpretación, por supuesto, una entre otras posibles interpretaciones. El arte de Kiefer es hermenéutico, oculta y revela significados incómodos, ambivalentes y a veces retorcidos que la espectadora percibe mucho antes de que empiece con sus interpretaciones. Es un error reducir la obra de Kiefer a un relato de heroísmo o de penitencia. Una polaridad tan fácil y sin matices es precisamente lo que el arte cuestiona. La zona gris es aquella donde la definición se descompone, donde el lenguaje corriente se vuelve inadecuado, poco más que unas sílabas sin sentido. Se necesita otro modo de expresión que no lleve consigo dolorosas contradicciones y desesperantes ambigüedades. Se vuelve obligado recurrir a la imagen poética, que se fragmenta en una pluralidad semántica y que nos permite ver, en palabras de Celan, «*ein Grab in den Lüften*», «una tumba en el aire».[13]

MAPPLETHORPE/ALMODÓVAR: PUNTOS Y CONTRAPUNTOS

1. Al visitar la exposición de Robert Mapplethorpe, cuyo comisario es Pedro Almodóvar, mi primera impresión es la de estar mirando unas imágenes clásicas. Imágenes que me hacen pensar en fotografías de estatuas griegas. Mapplethorpe no hace ningún intento de crear en ellas una ilusión de movimiento. A diferencia de la pintura o la escultura, la fotografía necesita que ahí fuera haya una persona o un objeto que *capturar*, y una persona viva está en movimiento, aunque sólo sea al respirar. Los sujetos humanos de Mapplethorpe, que son o han sido reales —algunas de las fotografías llevan sus nombres— parecen inertes. No estamos ante unos seres elocuentes. Son objetos estáticos, inanimados, cuidadosamente colocados como en una naturaleza muerta. Almodóvar ha incluido incluso una de las últimas fotografías de Mapplethorpe de una estatua, la titulada *Wrestler* («Luchador»), como si quisiera subrayar esta cualidad estática. Mapplethorpe prefería fotografiar reproducciones de antiguas estatuas antes que los originales, porque las reproducciones no tenían defectos. Eran perfectas. En una ocasión dijo que siempre se esforzaba por alcanzar la «perfección». Estas fotos son perfectas y existe algo alienante en la perfección.

2. Por otro lado, la fotografía de Patti Smith no es perfecta. Se la ve vulnerable, acurrucada más para esconder que para exhibir su desnudez mientras mira a la cámara. Su cuerpo es delgado y joven. Le veo las costillas. Tengo la sensación de que podría agacharme y hablar con ella. A mí no me parece un objeto. Me parece real. En la fotografía hay ternura.

Ésta es sin duda la razón por la que su retrato cuelga aislado del resto. Es una excepción en esta exposición en particular. Su subjetividad y su personalidad forman parte de su imagen. Tengo la sensación de que podría

hablar con ella y ella me respondería. La película de Almodóvar *Hable con ella* trata de hombres que hablan con mujeres que están en coma. Benigno habla con una Alicia muda y, en ese silencioso vacío, afloran sus fantasías.

3. Me digo que debo mirar de nuevo las fotografías, que debo volver a considerar lo que estoy viendo. ¿Cuál es la fantasía de Mapplethorpe? Las fotografías se ajustan a una estética formal, clásica, que aleja al espectador de parte de su contenido explícitamente sexual. La cultura griega era abiertamente homoerótica y, como tal, estaba sujeta a convenciones acerca de cómo revelar el amor entre hombres. No valía todo. Mapplethorpe alude y juega con el homoerotismo griego, pero la belleza de las imágenes no deja totalmente de lado la amenaza, ¿no? Las imágenes eróticas siempre entrañan una amenaza, como mínimo la amenaza de la excitación, pero las imágenes de hombres como apetecibles objetos sexuales pasaron a la clandestinidad después de los griegos.

4. La historia del arte está llena de mujeres que yacen desnudas para el consumo erótico de los hombres. Esas mujeres resultan en su mayoría poco amenazadoras, ¿no?

5. Encuentro que la polla atada de la fotografía *Cock and devil* («Polla y demonio») es perturbadora, da un poco de miedo. Pero el demonio resulta también cómico. El mensaje parece ser: si te atas (o dejas que alguien te ate) la polla, hijo mío, ¡irás derecho al infierno! Mapplethorpe fue un niño católico. El demonio podría haberlo atormentado a esa edad. En este caso, el humor puede ser una forma de vengarse de la religión.

6. Pero *Mark Stevens* no es divertida: muestra el torso de un hombre cortado por la nuca que se inclina sobre una plataforma o losa con el pene sobre su superficie y pantalones de cuero abiertos por detrás dejando al descubierto el culo. La imagen es estática. No hay acción. Lo que vemos de este hombre es bello, idealizado y, sin embargo, este cuerpo resulta perturbador, no sólo por el tema sadomasoquista, que es tangencial al sexo sancionado en la cultura, sino porque el deseo sexual y nuestras ideas y fantasías sobre el otro (quienquiera que sea ese otro) diseccionan inevitablemente el cuerpo en partes erotizadas. ¿No son muchas de las

fantasías sexuales reduccionistas, maquinales y a menudo anónimas? Esto es cierto desde Sade hasta *Historia de O*. Sade era hombre. Una mujer escribió *Historia de O*.

Estoy mirando una fantasía, una fantasía sobre el control. El fotógrafo es dueño de su imagen, pero también participa de la sumisión de su sujeto. El espectador se ve involucrado, aunque sólo sea porque está contemplando la imagen.

7. Pero ¿la esplendidez no suaviza cualquier violencia implícita? La imagen es demasiado «artística» para ser pornográfica.

8. Si la pornografía es un vehículo para el orgasmo, ni más ni menos, entonces Mapplethorpe no se ha propuesto hacer una fotografía pornográfica. Por otro lado, la pornografía puede ser un catalizador para el arte. En las fotografías sexuales Mapplethorpe quiere mostrar contenidos subversivos de una forma extrañamente heroica y aquí es donde entra la ironía: Aquiles como esclavo sexual. Un comportamiento que por lo general se considera sórdido y tabú se reinventa a través del vocabulario del arte elevado. No hay rastro de la suciedad del sexo real. Tampoco transmite las sensaciones. Hablar de la luz, de las sombras y de la forma es una manera de rescatar las fotografías de la acusación de indecencia. ¡Mira lo estética que es! Pero el contenido es importante. Almodóvar no ha escogido las fotografías sexuales más «impactantes» de Mapplethorpe. *Cock and knee* («Polla y rodilla»), por ejemplo, es bonita como fotografía y es erótica porque el pene está erecto, pero posee una cualidad abstracta no muy diferente de una de esas fotografías modernas de desnudos femeninos: claros y oscuros, colinas y valles. *Thomas y Amos*, un hombre de una belleza sublime con su gato, es una imagen encantadora. En mi opinión, la imagen más sexi de la exposición es *Miguel Cruz*, un hombre de espaldas quitándose la camisa. El cuerpo está enmarcado por un círculo. Es una visión erótica de un hombre escultural, que no sólo da la espalda al espectador sino que, al estar encerrado en una forma geométrica semejante a un halo, parece más distanciado. Para todos los seres humanos, la distancia, la incapacidad para conseguir lo que deseas, resulta emocionante. Y aquí hay un amago de acción, la de desnudarse antes del sexo.

9. Si uno piensa en ello, es extraño que perturben tanto las imágenes de

genitales, sobre todo de penes erectos. La mitad de la raza humana tiene pene. Son muy comunes.

10. En el arte griego, los penes siempre tenían un tamaño modesto. Los penes de Mapplethorpe son grandes, mucho más grandes de lo que se habría considerado hermoso entre los griegos. Ellos aborrecían cualquier vislumbre de lo monstruoso.

11. El origen del mundo de Courbet, su cuadro de una parte de una mujer, las piernas abiertas para dejar ver los genitales, es hermoso, erótico y corriente. Sin embargo, en su día fue un lienzo escandaloso. Durante un tiempo formó parte de la colección de Jacques Lacan, lo que tiene sentido. Ahora cuelga en el Musée d'Orsay, en París. En *El amante menguante*, la película en blanco y negro que vemos dentro de la película de Almodóvar *Hable con ella*, su héroe es tan pequeño que puede subirse a la vagina de su amada. Va a casa y se queda ahí para siempre.

12. Pero ésa es otra fantasía, la fantasía de Benigno en la película. En Mapplethorpe no hay ningún sueño de lo maternal. Claro que Almodóvar es un narrador y Mapplethorpe no. Almodóvar crea imágenes en movimiento, no fotografías estáticas, e invierte mucho en sus narraciones. Mapplethorpe trabajó sobre todo en blanco y negro. A Almodóvar le fascina el color. En la exposición hay un tulipán rojo —como un signo de puntuación—, un punto rojo que señala el final. Los dos artistas tienen estéticas muy diferentes. Casi podría decirse que una representa lo apolíneo y la otra lo dionisiaco. Mapplethorpe insiste en las demarcaciones, en entidades visuales estáticas y discretas, una belleza disciplinada de los límites. Presenta sus objetos masculinos como ideales viriles, musculosos, duros. Los nombres que da a algunas de las imágenes (*Ken Moody*, por ejemplo) son irónicamente superfluos porque estas fotografías son celebraciones anónimas de la forma masculina. Almodóvar analiza los umbrales. Sus personajes son idiosincrásicos, personales. Juega con la diferencia de género y mezcla los dos. A veces tiene una sensibilidad hermafrodita. Me identifico mucho con esta combinación de estilos sexuales. Consigue que me sienta en casa.

13. Admito que hay algo absurdo en describir la obra de Mapplethorpe

como apolínea. Después de su muerte por sida, las fotografías de Mapplethorpe pusieron los pelos de punta a los políticos estadounidenses conservadores de una manera que Almodóvar no lo hace. La obra de Robert Mapplethorpe fue vista como una amenaza al orden social, a la familia y al carácter sagrado del matrimonio heterosexual. Sin embargo, cualquier frenesí dionisiaco que Mapplethorpe pueda haber experimentado en la vida no aparece en sus fotografías.

14. Pero tal vez es un error recurrir a Nietzsche y a sus polos representados por Apolo y Dionisio. Almodóvar, como Mapplethorpe, crea en sus películas fuertes límites visuales, contrastes de luz y color que forman en la pantalla una imagen luminosa y hermosa. Esto lo vincula al fotógrafo y a lo apolíneo.

15. Almodóvar cita continuamente otras películas y géneros. Su estética es un híbrido. En sus películas están presentes las convenciones del cuento de hadas, el mito, la comedia romántica, la película de terror y el culebrón. Las referencias de Mapplethorpe son más escasas, más claramente mitológicas y mucho más fáciles de interpretar. La historia violenta de la Pasión —un teatro de la crueldad— está presente en su fotografía. En *Derrick Cross*, por ejemplo, el cuerpo de un hombre recuerda el crucifijo. Sus flores son hermosas y anatómicas, un giro masculino respecto a las floraciones vaginales y clitoricas de Georgia O’Keeffe.

16. Además de Patti Smith, la otra única mujer que vemos fotografiada en la exposición es Lisa Lyon, una culturista a la que Mapplethorpe retrató a menudo desnuda. Las fotografías que le hizo se ajustan al ideal de cuerpo duro y musculoso. Pero en esta imagen no se le ve el cuerpo. Va envuelta en una capa con capucha y en las manos tiene una esfera. La fotografía hace pensar en monjes, hechiceros, magia y la clásica imagen de la muerte como una figura encapuchada y sin rostro.

17. ¿Puedo decir que Almodóvar es denso y complejo, que su arte trata de la proliferación mientras que Mapplethorpe reduce y simplifica? ¿Es exacto?

18. Sí.

19. La fotografía más esencial para la lógica de la exposición es la primera, el autorretrato semejante a una máscara que Mapplethorpe se hizo a sí mismo y que muestra sólo sus ojos. Falta el resto del rostro. Al fin y al cabo, lo que cuenta en lo que vamos a ver continuación es una visión personal, la manera de ver del artista. Es una fotografía sobre el *vouyeurisme* y todos los fotógrafos y los cineastas, de una u otra manera, son *vouyeurs*. Apuntan con sus cámaras a personas y a objetos, pero lo que muestra su arte es una realidad imaginaria, producto no sólo de lo que está delante de ellos sino de sus sueños, fantasías y deseos. Aquí es donde se superponen los dos artistas, en el drama de ver.

***PINA* DE WIM WENDERS: DANZANDO POR LA DANZA**

«La capacidad de la cámara para capturar lo que sucedía sobre el escenario, una coreografía, era limitada. Ésta se volvía automáticamente más gráfica, más abstracta y menos corporal sobre el escenario... Entre la danza y el cine había, a mi modo de ver, un malentendido fundamental o una falta de entendimiento.» En *Pina: The Film and the Dancers*, un libro del que es autor junto con Donata Wenders, Wim Wenders expresa el abismo perceptivo que no se veía capaz de salvar. Hacía veinte años que quería hacer un documental sobre la coreógrafa y bailarina Pina Bausch, pero ese abismo entre las actuaciones filmadas y las actuaciones en vivo lo tenía perplejo. Los cuerpos en movimiento en una gran pantalla plana no tienen el mismo efecto en un espectador que los cuerpos en movimiento sobre un escenario. El cine abstrae y distancia el cuerpo humano del espectador y, aunque a estas propiedades se les ha sacado gran provecho en la historia del cine, encubrían precisamente lo que Wenders tenía la esperanza de filmar: la experiencia emocional, visceral y muscular de contemplar el teatro-danza de Pina Bausch en un espacio real. En *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau-Ponty trata esta realidad física: «Ser cuerpo es estar ligado a cierto mundo... nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es *del* espacio». Los espectadores de cine nunca pueden ser literalmente del espacio cinematográfico. Entran por la vía de la imaginación. Ése era el problema. Wenders esperaba descubrir una forma de acercar al espectador de cine al espacio de los cuerpos de los bailarines.

La solución llegó con la nueva tecnología. Mientras el director veía un concierto de U2 filmado en 3D, de pronto comprendió que se había abierto

ante él un camino y que podía comenzar a trabajar en el documental. La tecnología no imita la percepción humana real, ni transporta a los espectadores al mundo del teatro en vivo. En 3D, lo que se incorpora a la pantalla es la ilusión de profundidad, una sensación de que el espectador puede caer o caminar en el espacio que tiene ante sí, que puede adentrarse en él con toda naturalidad, y que los cuerpos que ve existen en un espacio compartido. Mientras la tecnología 3D servía para crear efectos espectaculares, elevados y a menudo fantásticos (en películas como *Avatar* y *La invención de Hugo*, por ejemplo), Wenders la empleó en *Pina* para crear una sensación de intimidad entre el espectador y los bailarines que hiciera justicia a la asombrosa experiencia de ver una actuación de Bausch.

En su libro sobre *Pina*, Wenders cuenta que él mismo se resistió enérgicamente a ir a ver *Café Müller* de Bausch en 1985. Afirma que no tenía interés en ningún tipo de danza y fue su compañero, Solveig Dommartin, quien lo arrastró. Sin embargo, en cuanto se sentó entre el público y comenzó a ver la actuación, se sintió tan conmovido que se echó a llorar. Sospecho que esta primera reacción cataclísmica hizo que se mostrara a la vez cauteloso e impaciente por trasladar el trabajo de Bausch al cine. No hay nada sentimental ni delicado en *Café Müller*, ni en ninguna actuación de Bausch en realidad. Aunque puede percibirse el implacable rigor de su visión coreográfica, uno no sale con un mensaje o una historia que explicar. No es posible sintetizar en palabras lo que uno ha visto. Por el contrario, su obra genera múltiples, y a menudo ambiguos, significados que para una espectadora como yo es precisamente lo que constituye la fuerza extraordinaria de su coreografía.

La aclamación tardía de un artista a menudo oscurece nuestro recuerdo de una controversia anterior, por lo que no está de más recordar que el debut de Bausch de 1984 en Estados Unidos fue recibido con confusión, incluso con oprobio. La crítica de danza de *The New Yorker*, Arlene Croce, describió *Café Müller* como un «número flojo aunque vistoso» y «frenesí sin sentido». «No deja de referirse a la brutalidad y la humillación, a la pornografía del dolor.» El crítico del *Washington Post* expresó en letra impresa su preocupación sobre dónde se situaba Bausch en «el espectro moral». La fuerza de *Café Müller* tiene poco que ver con lo que podría llamarse «las convenciones de la respuesta estética», que a menudo han implicado análisis de la técnica y la forma o ampulosos exámenes sobre cómo comparar una

actuación con otra. Lo que dejó perplejos a esos críticos fue que no hubiera un andamio histórico sobre el que sostenerse ni una respuesta convencional prefabricada en la que apoyarse. La obra no les decía qué debían pensar o sentir, y esa falta de orientación generaba desconfianza, incomodidad e indignación. Por supuesto, la historia del arte está llena de esta clase de respuestas desconcertadas y hostiles.

Una mujer se derrumba lentamente contra una pared. Otra, ciega o dormida, avanza a trompicones mientras un hombre aparta sillas que le entorpecen el paso. Una pelirroja con abrigo cruza correteando el escenario. Una mujer sentada enseña su espalda desnuda al público. Un hombre manipula los cuerpos de una pareja para que hagan un repetitivo ritual de abrazos, besos, levantamientos y caídas. Sus movimientos rotatorios son cada vez más veloces, como a cámara rápida, y dejan al espectador debatiéndose entre la risa y la angustia. *Café Müller*, la danza de la búsqueda, el encuentro, la seducción, el rechazo y la retirada con música de Purcell, evoca la narrativa rítmica de nuestra necesidad física inmortal de otros seres humanos, una necesidad que siempre se topa con obstáculos tanto internos como externos. Las formas de la danza de Bausch son reminiscentes de los sueños y, por su misma naturaleza, los sueños son más emotivos que la vida en estado de vigilia. La coreógrafa explota ese vocabulario misterioso en su trabajo para alcanzar una comprensión del impulso afectivo, a menudo erótico y destructivo, del deseo humano.

La emoción del espectador surge al reconocerse profundamente a sí mismo en la historia que se está representando ante él. Establece una relación especular participativa y corporalizada con los bailarines que rehúye expresarse en palabras. «El verdadero poder de la música —escribe Susanne Langer en *Nueva clave de la filosofía*— radica en el hecho de que puede ser “fiel” a la vida de los sentimientos de una manera en que el lenguaje no puede serlo, porque sus formas significantes poseen esa *ambivalencia* de contenido que no pueden tener las palabras.» Se refiere a la música, pero su comentario puede aplicarse igual de bien a la danza. Los significados musicales llegan, como dice Langer, «debajo del umbral de la conciencia, [y] sin duda fuera de los límites del pensamiento discursivo».

Aunque esta activación se mantiene por debajo de nuestra conciencia, nos permite participar en la acción estética y emotiva de lo que estamos mirando. En el discurso que pronunció Bausch en 2007 al recibir el Premio Kioto,

declaró: «Porque yo siempre sé exactamente lo que estoy buscando, pero me dejo guiar por la intuición, no por la cabeza». De hecho, muchos artistas trabajan así, incluso los artistas cuyo medio son las palabras. Siempre hay un terreno preverbal, fisiológico, rítmico y motor que precede al lenguaje y lo inspira.

Un profundo conocimiento del carácter no discursivo e intuitivo del teatro-danza de Bausch impregna todo el documental de *Pina*. Pese a la llegada de una nueva tecnología 3D que permitía al espectador novel acceder al espacio en la pantalla, los problemas técnicos lejos de desaparecer se multiplicaron. Uno por uno, Wenders y su equipo fueron solucionándolos, hasta que perdieron a su principal colaborador y protagonista de la película: Pina Bausch murió de forma repentina el 30 de junio de 2009. La película se interrumpió pero se reanudó al poco tiempo como un homenaje y presenta no sólo fragmentos de actuaciones de *Café Müller*, *Le sacre du printemps*, *Kontakthof* y *Vollmond* (las obras que Bausch y Wenders habían acordado incluir) sino también danzas de los miembros de la compañía Tanztheater Wuppertal para rendir homenaje a su directora, coreógrafa y compañera de baile.

Al final de la película también hay escenas intersticiales en las que los bailarines cuentan una anécdota sobre *Pina*. Aunque vemos en la pantalla las cabezas de los bailarines y los oímos, no los vemos hablar. Sus comentarios, en varios idiomas, se oyen en voz en *off*. Este simple desplazamiento de las expectativas del espectador —cuando las cabezas que aparecen en la pantalla hablan, deben mover la boca— actúa como un recordatorio visual de que el lenguaje que más importa en esta película está hecho de gestos, no de palabras.

Una de las extraordinarias cualidades de cualquier obra artística de éxito es que no veamos ni percibamos el trabajo que hay detrás, que dé la impresión de que tenía que ser así. Conviene saber que cuando concluyó el rodaje, Wim Wenders tenía «varios cientos de horas de metraje» y estuvo un año y medio montando ese material. Cabe preguntarse acerca de los miles de decisiones que fue preciso tomar durante ese tiempo. Cuando terminó, el documental en sí se había convertido en una secuencia rítmica construida a partir de repeticiones visuales y saltos en el montaje que el espectador siente en el cuerpo, al igual que la danza.

Wenders recibe al espectador en primer lugar en Wuppertal, la ciudad

donde se estableció la compañía Tanztheater a partir del momento en que ella se convirtió en su coreógrafa en 1973. Tras arrellanarme en mi butaca con las gafas especiales, la primera imagen que vi fue un tranvía elevado recorriendo la ciudad acompañado de los créditos iniciales, cuyas letras parecían suspendidas en el aire a unos palmos delante de mí, flotando bajo el techo de la sala de cine donde me encontraba. Esas palabras flotantes parecían totalmente mágicas. Desde el comienzo, por lo tanto, la película creó en mí lo que Wenders había esperado: un espacio cinematográfico en el que yo podía entrar de una forma nueva. También estableció una fascinante polaridad entre la realidad del Wuppertal que veía delante de mí y la presencia embrujada y de hecho misteriosa de esas letras en el aire. El tranvía vuelve a aparecer en la película desde diferentes perspectivas. Los bailarines realizan sus homenajes dentro y debajo de él. El tranvía une literalmente varias partes de Wuppertal, pero también establece un polo de diferenciación entre dentro y fuera, imaginario y real, que se vuelve fundamental para el desarrollo del documental.

En *Le sacre du printemps* y *Vollmond*, Bausch había llevado el exterior al teatro. En su coreografía de la famosa composición de Stravinski, los bailarines se deslizan, saltan y ruedan por el suelo de un escenario cubierto de turba y, en *Vollmond*, bailan por encima y alrededor de una enorme roca que evoca un litoral. Sacan agua por la boca, se lanzan cubos llenos de agua unos a otros y se mueven a través del agua mientras llueve o cae en cascada sobre ellos. Cuando el bailarín Rainer Behr danza en homenaje a Bausch sobre un suelo polvoriento y rocoso al borde de un precipicio con vistas a unos campos, uno no puede menos que sentirse transportado al espacio de las actuaciones que hemos visto anteriormente en la película. «Los elementos eran muy importantes para Pina —dice Behr—. Arena, tierra, piedra, agua... En algún momento los icebergs y las rocas irrumpieron en el escenario.» Este tema del exterior/interior se ve reforzado en la película por la encantadora repetición de una secuencia de gestos cercanos al cuerpo que imitan el cambio de las estaciones: primavera, verano, otoño e invierno. Al comienzo del documental vemos en el escenario a un bailarín que pone ceremoniosamente nombre a las estaciones y representa cada una de ellas con una serie de precisos y marcados movimientos de brazo y mano. Cerca del final de la película, vemos marchar en una larga hilera a la compañía entera por una colina que se alza sobre la ciudad, balanceando las caderas y

moviendo los brazos mientras repiten los ciclos estacionales de tórrido, cálido, templado y frío.

Los saltos cinemáticos de Wenders demuestran una profunda comprensión de lo que podría llamarse los complejos niveles de nuestro acceso imaginativo a los mundos artísticos. Dos de los bailarines, desde fuera, bajan la vista hacia una maqueta en miniatura del plató de *Café Müller* y recuerdan sus experiencias. Me fascinó la estructura de casa de muñecas de la maqueta, con sus mesas y sillas pequeñas. Antes de que la película dé paso a la danza en sí, se nos permite atisbar a los bailarines dentro de la casita: bailarines liliputienses «de verdad» moviéndose en ese espacio constreñido. Más magia. Sin embargo, esta magia de la película no se anuncia a sí misma; podría pasarse fácilmente por alto, pero ahí está, un juego de escala, en el mundo y en la película. Las personas crecen y se encogen dependiendo de los espacios reales e imaginarios que habitan.

En otro momento del documental se ve una toma en blanco y negro de Pina Bausch bailando en *Café Müller*: el espectador se traslada de su butaca en el teatro a un asiento virtual en otra sala oscura pero mucho más íntima donde la compañía se ha reunido para ver la antigua película con un proyector que zumba. Tras la muerte de la inimitable coreógrafa Pina Bausch, su imagen en esa pantalla plana dentro de la pantalla de 3D adquiere una cualidad fantasmal, incorpórea y elegiaca que permite al espectador participar en el dolor de tan gran pérdida.

Nunca he visto a nadie bailar con unos brazos más expresivos. Contemplando a los bailarines, escuchando sus palabras incorpóreas y entreviendo a la misma coreógrafa, el espectador se adentra en un ámbito íntimo de sentimiento colectivo que oscila entre el placer y el dolor. Uno de los bailarines, Pablo Aran Gimeno, explicó que al llegar a Wuppertal se sintió un poco perdido, pero Pina le dijo simplemente: «Baila por amor». Ese sencillo consejo debió de ser de gran ayuda, ya que el joven bailarín nunca lo olvidó.

Pina es, por encima de todo, un regalo de un artista a otro artista. El homenaje de Wim Wenders a Pina Bausch conserva escrupulosamente el vigor de la particular sensibilidad de la coreógrafa y su arte inflexible, pero lo hace a través de la perspicaz visión y los ritmos fílmicos del director, que se convierten en una danza de otro género, otra danza por amor.

TANTO REVUELO POR LOS PEINADOS

Cuando mi hija estaba en primaria llevaba el pelo largo y, todas las noches, antes de leerle en voz alta, me sentaba detrás de ella y se lo trenzaba. Si se lo dejaba suelto durante esas ajetreadas horas en que Sophie dormía y soñaba, a la mañana siguiente su pelo era un gran nido de pájaros. A mí me gustaba especialmente el ritual, me gustaba ver las orejas y la nuca de mi hija, me gustaban el tacto, el aspecto y el olor de su lustroso pelo castaño, me gustaba cómo se deslizaban entre mis dedos los tres mechones al cruzarlos. También era un acto de anticipación: llegaba justo antes de que nos metiéramos juntas en su cama, nos recostáramos entre las almohadas y las sábanas y yo empezara a leer y Sophie a escuchar.

Incluso este simple gesto de trenzar el pelo de mi hija plantea preguntas sobre su significado. ¿Por qué en nuestra cultura hay más niñas que niños con el pelo largo? ¿Por qué el peinado es un signo de diferenciación sexual? A menos que un hijo mío me hubiera suplicado que le hiciera trenzas, reconozco que probablemente habría seguido las convenciones y le habría cortado el pelo, por más que me doy cuenta de lo arbitrarias y restrictivas que son estas reglas. Por último, ¿por qué me habría dado tanta vergüenza mandar a la escuela a Sophie con el pelo hecho una maraña de nudos?

Todos los mamíferos tienen pelo. El pelo no es una parte del cuerpo sino más bien una extensión sin vida. Aunque el bulbo del folículo viva, el eje está muerto y es insensible, lo que permite manipularlo de múltiples formas. Somos los únicos mamíferos que trenzamos, anudamos, empolvamos, amontonamos, engrasamos, rociamos, cardamos, rizamos, teñimos, ondulamos, alisamos, alargamos, afeitamos y cortamos el pelo. La posición liminal que ocupa el pelo es fundamental para su significado. Crece en la frontera entre la persona y el mundo. Como sostenía Mary Douglas en *Pureza*

y *peligro*, las sustancias que cruzan las fronteras del cuerpo son signos de desorden y pueden volverse fácilmente contaminantes. El pelo sujeto a la cabeza forma parte de nosotros, pero el que se queda atascado en el desagüe de la ducha después de lavárnoslo es inservible.

El pelo sobresale de toda la piel humana excepto en las plantas de los pies y las palmas de las manos. La contigüidad juega un papel en el significado del cabello. El pelo que cubre la cabeza de una persona le enmarca el rostro y, en la mayoría de nuestras relaciones comunicativas con los demás, el rostro es el principal foco de atención. Reconocemos a las personas por su rostro. Hablamos, escuchamos, asentimos y respondemos a un rostro, especialmente a los ojos. El pelo de la cabeza y el más intrusivo de la barba existen en la periferia de estos intercambios cruciales que comienzan inmediatamente después del nacimiento y, una vez que tomamos conciencia de nosotros mismos, nuestra preocupación por tener el pelo «en su sitio», y no «despeinado» o «peinado como es debido», tiene que ver con su papel de mensajero para el otro.

Un pelo que nunca se peina puede declarar que su propietario vive totalmente fuera de la sociedad humana: es un niño salvaje, un ermitaño o un demente. También puede significar creencias y marginalidad política o cultural. Piensen en los mechones al estilo de los rastafaris o en el pelo largo y enmarañado de los sannyasis, los ascetas errantes de la India. El peinado afro o «natural» que llevaban tanto las mujeres como los hombres en la década de 1960 contaba una historia política sin palabras pero potente. Como estudiante de secundaria, yo pensaba en el pelo de Angela Davis como un símbolo, no sólo de su política, sino de su formidable inteligencia, como si su asociación con Herbert Marcuse y la Escuela de Frankfurt pudiera predecirse en su imponente halo. ¿Fue la brillante Davis una influencia subliminal en mi decisión a mediados de los setenta de aplicar a mi pelo rubio y lacio hasta los hombros una solución tóxica para rizado permanente, una alteración química que me puso literalmente los pelos en punta? El estilo afro (o algo parecido) en mí, que no sólo era blanca sino muy blanca, convirtió lo «natural» en «antinatural». No fui precisamente la única en adoptar ese *look*. Al trasladarse las modas de una persona o grupo a otro, cambian su significado. Fíjense en el rubio oxigenado de famosas estrellas deportivas negras o en la inclinación por las trenzas africanas de algunos blancos.

A pesar de su importante papel como mensajero social mudo, el pelo es

una parte del cuerpo humano sin la cual podemos vivir. Quedarse calvo, afeitarse las piernas y las axilas o depilarse con cera el vello púbico no es como perder un brazo o un dedo. «Ya te crecerá» es una frase que se utiliza de forma habitual para consolar a los que les han hecho un mal corte. El pelo que está en contacto con una cabeza viva pero muerto en sí mismo posee una cualidad de objeto como ninguna otra parte del cuerpo, con la excepción de las uñas de las manos y de los pies. El pelo es a la vez mío y algo extraño a mí. Cuando toco el pelo de otra persona, la toco a ella pero no el cuerpo que ella *siente* por dentro.

Recuerdo que cuando mi sobrina Juliette era un bebé, tomaba el biberón enrollando un largo mechón de su madre alrededor de los dedos mientras abría y cerraba los ojos muy despacio. Era un gesto de placer exuberante e hipnótico. Mucho después de haber dejado el biberón, no podía dormirse sin el ritual de jugar con el pelo de su madre, lo que significaba que el resto de mi hermana se veía obligada a acompañar a ese mechón esencial. El pelo —como parte de la madre de Juliette, no como el cuerpo en sí— se convirtió en lo que D. W. Winnicott llamó «objeto transicional», el peluche, la manta o la nana que muchos niños necesitan para ayudarse a conciliar el sueño. El objeto o el acto pertenece a la «zona intermedia de la experiencia» de la que habla Winnicott, un área que se encuentra «fuera del individuo» pero que no es «el mundo exterior», un objeto o un ritual impregnado de los deseos y las fantasías del niño que ayuda a facilitar la separación de éste de su madre. El pelo como algo marginal se presta particularmente bien a este papel de objeto de transición.

El niño es social desde que nace, y sin la crucial interacción con un cuidador íntimo crecerá con serias limitaciones. Aunque las partes del cerebro que controlan las funciones autonómicas están bastante maduras al nacer, las respuestas emocionales, el lenguaje y la cognición se desarrollan a través de la experiencia con los demás y estas experiencias están fisiológicamente codificadas en el cerebro y el cuerpo. Cuando el progenitor le canta nanas al bebé, le acaricia la cabeza y el pelo, lo mece, lo arrulla, habla y juega con él, todo ello viene acompañado de una conectividad cerebral sináptica que se da exclusivamente en un individuo en particular. Lo sociocultural no es una categoría más allá de lo físico: se convierte en el mismo cuerpo físico. La percepción humana se desarrolla a través de un proceso de aprendizaje dinámico y, cuando se aprenden lo bastante bien las

habilidades perceptivas, cognitivas y motoras, se vuelven automáticas e inconscientes, parte de la memoria implícita. Sin embargo, cuando los patrones automáticos de percepción son interrumpidos por una experiencia novedosa, necesitamos estar plenamente conscientes para reordenar nuestras expectativas, ya sea sobre el pelo o sobre cualquier otra cosa.

Cuando Sophie acudió a la escuela con sus dos trenzas largas y pulcras balanceándose detrás de ella, no perturbó las expectativas de nadie. En cambio, cuando la psicóloga Sandra Bem envió a la guardería a su hijo de cuatro años, Jeremy, con los pasadores que él le había pedido que le pusiera en el pelo, un niño de su clase lo persiguió sin parar de repetir que «sólo las niñas llevan pasadores». Jeremy le respondió con buen criterio que los pasadores no importaban. Él tenía pene y testículos y eso lo convertía en un niño, no en una niña. Su compañero de clase, sin embargo, seguía sin estar convencido y, en un momento de exasperación, Jeremy se bajó los pantalones para demostrar que era un niño. Tras echar un rápido vistazo, su compañero le dijo: «Todo el mundo tiene un pene. Sólo las niñas llevan pasadores». En la cultura occidental contemporánea la mayoría de los niños empiezan a resistirse a los objetos, colores y peinados codificados como femeninos en cuanto están seguros de su identidad sexual, a la edad de tres años. El compañero de Jeremy parece haberse hecho un lío con los penes y las vulvas, pero se mantiene firme en la convención social. En este contexto, el pasador deja de ser un utensilio inofensivo para convertirse en un objeto de subversión de género. Para la filósofa Judith Butler el pasador de Jeremy representaría una especie de «performatividad», el género como hacer, no como ser.

Las niñas tienen más margen para explorar las formas masculinas que el que tienen los niños para explorar las femeninas. A diferencia de un niño con un pasador, una niña con el pelo corto no es objeto de burlas, porque en nuestra cultura el poder contaminante que tiene para un niño lo «femenino» es mucho mayor que lo «masculino» para una niña. Tres o cuatro años antes de alcanzar la pubertad, otra sobrina mía, Ava, llevaba el pelo tan corto que a veces la confundían con un niño. Un año jugó con el género al disfrazarse para Halloween: de un lado era niña y, del otro, niño. El pelo resultó ser un elemento crucial en ese disfraz. Los largos rizos sueltos de una peluca adornaban la mitad niña mientras que su pelo corto servía a la mitad niño.

Comencé quinto de primaria con el pelo largo, pero a medio curso me dio

por cortármelo a lo chico, en lo que entonces se llamaba un *pixie*. Cuando regresé a la escuela con mi nuevo corte, se me informó de que el niño que me gustaba, al que supuestamente yo también le gustaba, me había retirado su afecto. Éste había sido barrido y tirado a la basura junto con mis sedosos rizos en la peluquería. Recuerdo que pensé que mi exadmirador era un bobo superficial, pero tal vez él había sucumbido a una fantasía de Ricitos de Oro. No sería la última persona del sexo masculino en mi vida que se obsesionara con lo rubio femenino y sus múltiples asociaciones en nuestra cultura, que incluía cualidades abstractas como la pureza, la inocencia, la estupidez, la puerilidad y la atracción sexual encarnada en múltiples figuras: las diosas Sif, Freya y las valquirias de la mitología nórdica, una multitud de doncellas rubias de cuentos de hadas, numerosas heroínas de novelas y melodramas victorianos y rubias explosivas del cine como Harlow y Monroe (a las que me encanta ver en la pantalla). Las connotaciones de boba e infantil asociadas al pelo rubio tal vez expliquen por qué a menudo he soñado con llevar el pelo rapado. Y las criaturas de los cuentos de hadas y los mitos, tan queridas por mí cuando era niña, tal vez expliquen también por qué de adulta he llevado el pelo corto, aunque nunca rapado, y no me volví morena o pelirroja. Una parte de mí dudaba antes de romper con todos los significados de rubia, como si casi no tener pelo supusiera cortar con un yo anterior.

Iris, la narradora de mi primera novela, *Los ojos vendados*, se corta el pelo durante un periodo en su vida de transformación defensiva. Deambula por la ciudad de Nueva York con un oscuro traje de hombre. Ella misma se pone el nombre del chico sádico que protagoniza la novela alemana que ha traducido: Klaus.

La brecha entre lo que debía admitir ante el mundo —básicamente, que era una mujer— y lo que soñaba en mi fuero interno no me preocupaba. Al convertirme en Klaus por la noche mi género se había vuelto realmente menos definido. El traje, mi cabeza trasquilada y mi rostro sin adornos alteraban la visión que el mundo tenía de quién era yo, y a sus ojos me convertía en otra persona. Incluso hablaba de otra manera cuando era Klaus. Titubeaba menos, utilizaba más argot y verbos más subidos de tono.

El corte a lo chico de mi protagonista participa del segundo ejercicio de traducción, de una Iris femenina a un Klaus masculino, una representación que desmiente la idea de que el aspecto es algo puramente superficial. Jugar con el pelo y la ropa subvierte las expectativas culturales que la han

moldeado de maneras que a ella le parecen degradantes.

¿Pelo corto o pelo largo? Las interpretaciones cambian con el tiempo y el lugar. Los reyes merovingios (c. 457-750) llevaban el pelo largo como símbolo de su alto rango. La fuerza de Sansón residía en su pelo. El pelo hasta los hombros del compositor Franz Liszt se convirtió en un frenético y fetichista objeto de deseo femenino. Los minirrelatos de los mensajes publicitarios que anuncian fórmulas para combatir la calvicie masculina refuerzan la noción de que el pelo de arriba está vinculado con la acción de abajo. Tan pronto como el hombre en cuestión ha recuperado milagrosamente el pelo, en la pantalla aparece inevitablemente a su lado una mujer seductora para acariciarle sus recién salidos rizos. Pero los anuncios de los champús para mujer también contienen mensajes sexuales de que la melena larga, y a veces también la corta, al viento, cautivará a un hombre de ensueño.

Debido a su proximidad con los genitales adultos, el vello púbico por fuerza ha de tener significados especiales. Las mujeres turcas, por ejemplo, se lo depilan. En un artículo sobre el significado del pelo en Turquía, la antropóloga Carol Delaney señalaba que durante una visita a unos baños públicos para asistir a un ritual prenupcial, la futura novia le aconsejó que se bañara antes de las otras mujeres para que no la vieran «como una cabra». La expresión nos desplaza de lo humano a lo bestial. La metáfora es la forma en que viaja la mente humana. Como George Lakoff y Mark Johnson sostuvieron en su emblemático libro *Metáforas de la vida cotidiana*, las «metáforas de espacialización tienen una base en nuestra experiencia física y cultural». El pelo de la cabeza está arriba; el vello púbico, abajo. Los seres humanos son *superiores* a los animales. La razón es una función *superior*; las emociones son *inferiores*. Los hombres están asociados con la inteligencia — la cabeza— y las mujeres con la pasión —los genitales—. Del pelo de arriba se puede hacer alarde; el pelo de abajo debe ocultarse y en ocasiones eliminarse por completo.

La breve interpretación que hace Sigmund Freud de Medusa (1922) con su cabeza decapitada, su melena serpenteante y su mirada aterradora, opera a través de un movimiento de arriba abajo. Para Freud, la cabeza de la gorgona mítica representaba los temores de castración de un niño al ver «los genitales femeninos, probablemente los de una persona adulta, rodeados de pelos; esencialmente, los de la madre». La fuente del terror (el pene amenazado) se desplaza hacia arriba y se convierte en una cabeza materna con serpientes

fálicas en lugar de pelo. El rostro horrible deja al muchacho paralizado de miedo, un estado rígido que sin embargo lo consuela porque significa una erección (mi pene todavía está aquí). De hecho, el compañero de Jeremy, cuyas creencias anatómicas consistían en la idea de un pene universal, tal vez se habría quedado atónito al ver a una niña sin elementos femeninos ni pasadores que indicaran su condición de niña y sin pene. ¿Habría visto amenazado su propio miembro por la revelación? Ha habido innumerables críticas del breve bosquejo de Freud, así como lecturas revisionistas de la mítica gorgona, entre ellas el manifiesto feminista de Hélène Cixous «La risa de la Medusa».

Lo que me interesa aquí es la parte de la historia que Freud suprime. La vulva de la madre, *rodeada de pelo*, es el signo externo de un origen oculto, nuestra primera residencia en el útero, el lugar del que todos fuimos expulsados en medio de las contracciones y el parto. ¿No es extraordinaria también esta noticia anatómica para los niños? La sexualidad fálica está claramente relacionada con el mito de la Medusa, y la serpiente como imagen de la sexualidad masculina no se limita a la tradición occidental. (En 1975 vi en Taipéi a un hombre abrir una serpiente de un machetazo y beber su sangre para aumentar su potencia.) La historia de Medusa existe en varias versiones, pero siempre hay relaciones sexuales de por medio: los escarceos de Poseidón con Medusa, o su violación, y los posteriores partos. En Ovidio, al decapitar Perseo a la gorgona, caen gotas de sangre de las que nacen el joven Crisaor y Pegaso, el mítico caballo alado. En otras versiones nacen del cuello de la gorgona. De cualquier modo, el mito presenta una maternidad monstruosa pero fecunda.

El pelo ha tenido y sigue teniendo significados sexuales, aunque la universalidad de éstos es debatible. En su famoso ensayo «El pelo mágico» de 1958, el antropólogo Edmund Leach desarrolló una fórmula intercultural: «cabello largo = sexualidad desenfrenada; cabello corto, parcialmente rasurado o firmemente recogido = sexo restringido; cabeza rasurada = celibato». Leach fue profundamente influenciado por los pensamientos de Freud sobre las cabezas fálicas, aunque para él el pelo a veces tenía un papel eyaculador como emanador de semen. Sin duda en muchas culturas el significado fálico se ha concentrado alrededor del pelo, pero la persistente adopción de una perspectiva exclusivamente masculina (todo el mundo tiene pene) no permite ver los significados ambiguos, polifacéticos y

hermafroditas, no uno u otro sino ambos.

Uno de los cuentos que me encantaban de niña y que leía a Sophie después de nuestro ritual de las trenzas era *Rapunzel*. El cuento de Grimm proviene de varias fuentes, entre ellas un relato persa del siglo X, «Rudaba», en el que la heroína le ofrece al héroe su larga y oscura cabellera como cuerda para que trepe por ella (él rehúsa pues teme lastimarla), y la leyenda medieval de santa Bárbara, en la que la piadosa muchacha es encerrada en una torre por su padre brutal, una historia que Christine de Pizan vuelve a narrar en su gran obra *La Ciudad de las Damas* (1405), escrita en protesta contra la misoginia. Más adelante, cuentos como «Petrosinella» (1634) de Giambattista Basile y «Persinette» (1698) de Charlotte-Rose de Caumont de La Force están mucho más cerca de la versión de los hermanos Grimm (1812), que éstos tomaron del escritor alemán Friedrich Schultz (1790).

En las cuatro últimas versiones del cuento, la acción comienza con una mujer embarazada que tiene el antojo de comer una planta comestible (ruiponce, perejil, lechuga o una variedad de rábano llamado *rapunzel*) que crece en el jardín vecino, propiedad de una mujer poderosa (hechicera, encantadora, ogra o bruja). El marido es sorprendido robando la planta prohibida para su esposa y, a fin de evitar el castigo por el delito cometido, le promete a su vecina entregarle el niño que aún no ha nacido. La hechicera mantiene a la muchacha encerrada en una torre alta, pero va y viene trepando por el largo cabello de su cautiva, que más tarde se convierte en el vehículo que utiliza el príncipe para acceder a ella. En la versión final de Grimm, depurada para su joven audiencia, no aparece el vientre hinchado de Rapunzel ni el nacimiento de gemelos, pero sí en «Petrosinella» y «Persinette». Cuando la hechicera se da cuenta de que la joven está embarazada, monta en cólera, corta el cabello ofensivo y lo utiliza como señuelo para atrapar al amante desprevenido. La heroína y el héroe son separados, sufren y suspiran el uno por el otro, pero al final acaban juntos.

El cabello fantástico de Rapunzel funciona como una zona intermedia en la que se representan uniones y separaciones. Un embarazo da comienzo a la historia y el único medio de contacto entre la madre y el feto es el cordón umbilical, que se corta tras el parto. Pero la dependencia de un bebé de su madre no termina con esta separación anatómica. El cabello o la larga trenza de Rapunzel es un vehículo por el cual va y viene la figura de la madre-bruja, una metáfora acertada para representar el movimiento de vaivén, la presencia

y la ausencia de la madre que Freud explicó en *Más allá del principio del placer* al describir a su nieto de año y medio jugando con un carrete y un cordel. El niño lanzaba lejos el cordel, acompañándolo de un largo «Oooo» que su madre interpretaba como un intento de decir *fort* (fuera) y, después, tiraba de él al tiempo que exclamaba alegremente «Da» (aquí). El juego consiste en dominar por arte de magia la dolorosa ausencia de la madre, y el cordel, del que Freud no habla, sirve como señal o símbolo de la relación: estoy conectado a ti. El pelo de Rapunzel representa, por lo tanto, las pasiones humanas cambiantes, primero por la madre y acto seguido por un objeto de amor adulto, y la fusión fálica/vaginal entre amantes que nos devuelve al comienzo de la historia: una mujer se encuentra en el estado plural del embarazo.

La forma de la historia es circular, no lineal, y la emoción de la narración está sujeta a cortes violentos: la niña es expulsada de su madre por la fuerza al nacer y se la encierra en una torre, aislada de los demás y celosamente vigilada por la segunda figura materna posparto de la historia. Después del corte de pelo de castigo, a Rapunzel no sólo se la separa de su amante sino que pierde a la madre hechicera. En «Persinette» en particular, Charlotte-Rose de Caumont de La Force reconcilia a la pareja y a la hechicera, un final que no sólo resulta gratificante sino que dramatiza el hecho de que se trata de una historia de luchas familiares.

El temprano vínculo socio-psicobiológico de la niña con su madre y su dependencia de ella cambia con el tiempo. El amor maternal puede ser feroz, extasiado, celoso y remiso a los intrusos, entre ellos el padre y más tarde los objetos de amor de la hija, pero, si todo va bien, la madre acepta que ésta se haga independiente. La deja ir. La larga cabellera de Rapunzel, que aun siendo de ella se puede cortar sin lesionarla, es la metáfora perfecta para representar el espacio de transición donde se dan las apasionadas y a veces tortuosas uniones y separaciones entre madre e hija. Y es en este mismo espacio de intercambios recíprocos donde los primeros balbuceos del bebé se convierten en el primer discurso comprensible y más tarde narrativo, una forma simbólica de comunicación que enlaza, entreteje e hila palabras en un todo estructural con un comienzo, un desarrollo y un desenlace, un todo que reúne lo que era, lo que podría ser o lo que nunca será. A un cabello de Rapunzel de una longitud sobrenatural que une una persona a otra se le puede dar otro significado metafórico: es un tropo para contar el cuento en sí.

Mi hija ya es mayor. Me acuerdo de que le peinaba y le trenzaba el pelo y de que le leía cuentos, cuentos que todavía viven entre nosotras, hasta que se dormía.

SONTAG SOBRE EL PORNO: CINCUENTA AÑOS DESPUÉS

Cuando Susan Sontag habló sobre la pornografía clásica en una de las cinco conferencias que pronunció en el centro cultural neoyorquino 92nd Street Y, tenía treinta y un años y había publicado su primera novela, *El benefactor*, un libro que obtuvo críticas de todo tipo pero que fue muy promocionado en el mundo literario de Nueva York. Además, colaboraba para *The New York Review of Books* y había publicado en la *Partisan Review* un ensayo titulado «Notes on Camp» que descolocó a las *chattering classes*, los sectores intelectualoides. Habló como defensora de aquello que está más allá del gusto y el entendimiento de los estadounidenses de clase media más instruidos. Tenía una misión y ésta era sacudir los aburridos lugares comunes de la novela realista contemporánea, y se encontró a sí misma en posición de hacerlo, una posición maravillosa si uno lo piensa. La multitud se vuelve para oír hablar a una intelectual joven y muy culta sobre los méritos de la pornografía, aunque sea una versión restringida de la misma, lo que podría llamarse pornografía literaria. Escuchar la cinta de su conferencia cincuenta años después es un fascinante calibrador de diferencias y similitudes, de lo que ha sido barrido y de lo que queda.

En cuanto Sontag empezó a hablar en la cinta, recordé su voz. Ella era mucho mayor cuando la conocí, y nunca la conocí bien, pero sonaba igual, una agradable voz mesurada y resonante. De todos modos, me sorprendió un poco su manera de hablar. Su tono es sosegado, académico, preciso, pero menos autoritario que el de la mujer más entrada en años que recuerdo. En la charla hay poco espacio para el humor y no hay vuelos retóricos. No lee el texto, pero imagino que lo sigue de cerca, quiere asegurarse de que el público

entiende bien cada uno de sus argumentos. Hace hincapié en que su uso del adjetivo *clásico* al referirse a la pornografía viene a ser una broma y que su definición de lo porno no es convencional: «Es una forma literaria que debe incorporar o actuar en contra de la idea según la cual los actos lujuriosos son intrínsecamente inmorales». A diferencia de los textos eróticos de China y la India, obras que celebran la alegría sexual, la pornografía enfrenta la virtud al vicio en una lucha ética, nos dice Sontag.

Como la comedia (el tema de su anterior conferencia), la pornografía mantiene una distancia necesaria, según Sontag: sus lectores no se internan en la realidad psicológica interior de los personajes. Las víctimas desolladas, abusadas, perforadas y violadas del Marqués de Sade no sufren realmente. Son criaturas de repetición sin fin que tienen más de máquina que de ser humano. Y cuando las víctimas han sido golpeadas hasta quedar inconscientes, rajadas y ensangrentadas más allá de lo soportable, aparece un ungüento mágico que las revive para una nueva violación. Las parodias que hace Sade de los discursos de la Ilustración son también formas de supresión de la psicología y la interioridad. (Sontag no menciona la Ilustración en sí, pero el enraizado interés académico por Sade reside en su crítica a la idea de la ley natural de la época.) La forma de Sade, según Sontag, crea una democratización del paisaje del texto, donde los seres humanos y las cosas se mezclan sin fronteras definidas en una máquina abstracta e insensible que produce placeres sexuales prohibidos. Sontag hace una incursión en la culpa y la ansiedad sexual como si fueran estados relacionados con el yo (ego), con el aspecto personal o subjetivo del ser frente a un ser que es «un instrumento de la fuerza vital».

Con los anteriores puntos en mente, Sontag traslada a sus oyentes hacia el terreno artístico moderno. En su mezcla indiferente de objetos y seres humanos, con su nivelación de todo lo que está a la vista, el surrealismo puede vincularse a la pornografía en su forma de objetivar a las personas y equipararlas con cosas. El objetivo del movimiento era «una búsqueda programática de distanciamiento». Tras un momento de vacilación, Sontag atribuye erróneamente a Breton la descripción que hace Lautréamont del surrealismo: es tan «bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección». Sontag señala que en la imagen está implícita la «cópula» entre los objetos y pasa a describir el peculiar mundo de nuestros sueños, en el que nuestras emociones no se

corresponden con las circunstancias en las que nos hallamos. De acuerdo con los parámetros del estado de vigilia, podemos experimentar sentimientos intensos hacia un suceso o cosa aparentemente trivial y una ausencia de emoción hacia algo realmente grotesco. Ella no va más lejos en su análisis y no está del todo clara la relación entre los sueños nocturnos y la pornografía, pero los surrealistas mostraron un claro interés por ellos. (Trataron a Freud como a un aliado, a pesar de que el recto médico vienés no quiso saber nada de los jóvenes poetas franceses.)

A continuación Sontag establece un paralelismo entre las características de la pornografía y el *nouveau roman*, en particular la obra de Robbe-Grillet. En las descripciones que hace el escritor de los espacios, las habitaciones, los objetos y las personas no hay jerarquía emocional ni psicología. El lector se adentra en un mundo de miradas desafectas, de *vouyerisme* igualitario. Sontag habla a continuación de cómo la pornografía puede volverse cómica. Si uno no está de humor para ello, los sorbidos, los chasquidos y las sacudidas resultan fácilmente ridículos. (Las palabras son mías, no de Sontag. Las suyas son mucho más decorosas.) Me explicaré mejor. Desde una perspectiva en primera persona, el deseo sexual siempre es serio. Si esa seriedad se pierde, el deseo deja de existir o decae. El sexo nunca es divertido si somos nosotros los que lo «practicamos». De hecho, si es divertido, no hay diversión porque nos hemos apartado de la región del placer en potencia. Podría decirse, aunque Sontag tampoco lo menciona, que lo procaz, lo indecente y lo atrevido se sitúan entre la sinceridad necesaria para una pasión en primera persona y el distanciamiento en tercera persona que convierte las travesuras corpóreas del sexo en puro absurdo. Los textos o los fragmentos de textos indecentes permiten al lector tener un poco de ambas: la distancia del humor acompañada de cierta excitación vivificadora. Recuerdo cuánto me gustó la esposa de Bath de Chaucer cuando la conocí en los *Cuentos de Canterbury*. Me encantó su lucha, su sabiduría y su lujuria indisimulada, que no me dejó fría sexualmente. Cuando su cuarto marido toma una amante, ella se permite algún escarceo por su cuenta: «Le hacía freírse en su propia grasa».

Sontag habla sobre *Historia de O*, la fantasía pornográfica maravillosamente escrita, totalmente carente de humor y profundamente perturbadora de Pauline Réage, pseudónimo de una escritora cuya identidad no se revelaría hasta muchos años más tarde como la intelectual francesa

Dominique Aury. El personaje principal, O, «avanza hacia la extinción» de su autonomía. Su extasiado anhelo es llegar a ser nadie, una criatura abyecta, marcada, dependiente. Sontag quizá incluye pollas, coños, cadenas, máscaras, indignación sádica y extremidad orgásmica, pero no se propone escandalizar con groserías a su público. De hecho, el tono es de indiferencia académica en tercera persona, un tono que extrañamente coincide con sus declaraciones acerca de la pornografía de calidad, el surrealismo y la parte correspondiente al *nouveau roman*. En realidad, Sontag deja claro desde el principio que excitar a su público frustraría su propósito. Tiene razón: a un público sexualmente excitado le costaría escucharla.

Tras establecer un vínculo entre la irrealidad y el vacío psicológico necesario para lo pornográfico y para particulares tipos de literatura moderna francesa, Sontag da un giro, que ella claramente reconoce que es brusco pues admite que confía en que su siguiente argumento esté relacionado con lo que ha dicho anteriormente. Como estudiante de filosofía, es consciente de que su argumento es incompleto. Es evidente que quiere exponerlo de todos modos, y me alegro de que lo hiciera, porque allí es donde su discurso se vuelve más interesante, al menos para mí. Las experiencias humanas importantes en la vida y en la literatura, nos dice, suponen un shock. Ella ha saltado un poco demasiado de prisa la pared congelada que separa la pornografía, el surrealismo y el *nouveau roman* del shock. La lógica estricta de su charla quizá se resienta por ello, pero el shock en la literatura es un tema que está decidida a abordar.

No es posible establecer conexiones entre las cualidades de la pornografía, el surrealismo, el *nouveau roman* y el shock. La conexión que Sontag establece es subliminal. Aunque sus personajes no sean psicológicamente «reales» y dependa de una cosificación de los seres humanos, la pornografía tiene potencial para causar shock: es lo privado que se hace público, lo oculto que se revela. Ese shock no se infiere directamente de su discusión sobre autómatas sexuales vaciados, pero aun así está allí. Sontag menciona a Henry James y sus largas y sinuosas frases que retienen información. Sostiene que en James la información sólo llega a un precio. Yo añadiría que en las novelas de Henry James «conocer» es algo realmente delicado y gira inevitablemente en torno a lo sexual, lo secreto, «lo que hay debajo», lo que en última instancia es impronunciable. Es una información que arde con una mezcla de terror y deseo, de ahí que el estilo tortuoso de

James sea esencial para su contenido; es un método de supresión necesario y de revelación gradual y alcanzada con esfuerzo. Sontag está deseando que su público entienda por qué son deficientes los libros que se apropian demasiado deprisa de la realidad. Crean una «trivialidad espiritual» que no hace justicia a la rica complejidad de la vida misma. A continuación lanza una crítica en toda regla del realismo, una forma que puede suscitar una «simpatía demasiado fácil», una «falsa intimidad» con el lector, un tranquilizador acceso inmediato a un texto que deja fuera el misterio, la trascendencia, la alteridad y lo que D. H. Lawrence llama el «ello», lo que escapa a las palabras.

Sontag aboga por una estética que va más allá del humanismo. Le gusta estratificar y estratifica. Sade no es un gran escritor, nos dice, pero Genet y Rimbaud sí lo son. Cerca del final de la conferencia, deja claro que sus observaciones tienen carácter de correctivos de las opiniones de otras personas, entre ellas los «Orville Prescotts de este mundo». Prescott fue durante veinticuatro años el principal crítico literario del *New York Times* y tuvo verdadero poder para influir en sus lectores. Es famosa su condena de *Lolita* de Nabokov: «aburrída, aburrída, aburrída de un modo pretencioso, recargado y maliciosamente fatuo». Prescott admiró *El hombre invisible* (1952) de Ralph Ellison. Sin embargo, la primera frase de su crítica resulta apabullante según los criterios contemporáneos: «La primera novela de Ralph Ellison, *El hombre invisible*, es la más asombrosa obra de ficción escrita por un negro estadounidense que he leído nunca». (La reseña continúa y el título del libro aparece corregido. No se sabe de quién fue el error.) En el propio obituario que publicó *Times* a la muerte de Prescott se reconocía que éste a menudo chocaba con los «experimentalistas». Leer reseñas de libros del pasado es inevitablemente un ejercicio beneficioso para los escritores de las generaciones futuras.

La conferencia de Sontag dio lugar a un ensayo, «La imaginación pornográfica», publicado en *Estilos radicales* (1969), en el que desarrolla en más profundidad su análisis de la *Historia de O*, así como de obras de Georges Bataille, aunque el impulso del argumento es el mismo. Sontag expone de nuevo su postura «poshumanista»: «Porque no se trata de una opción entre lo “humano” y lo “inhumano” (disyuntiva en que la elección de lo “humano” garantiza al autor y al lector una autosatisfacción moral instantánea tanto para el autor como para el lector), sino de una escala

infinitamente variada de formas y tonalidades para trasponer la voz humana a la narración en prosa». [*] Sontag está sin duda en lo cierto al afirmar que la literatura debe estar abierta a todos los aspectos de la experiencia. Como los seres humanos son los únicos animales que consumen literatura, no puede existir técnicamente ninguna literatura inhumana, pero ella está defendiendo una ampliación de la forma y del contenido, de la escritura más allá de las rígidas convenciones humanistas y realistas.

En su texto uno percibe la presencia de los debates intelectuales franceses de finales de los años cuarenta y cincuenta, la preocupación de Sartre por las formas literarias, la crítica de Roland Barthes al realismo en *El grado cero de la escritura* (1953) y su análisis de las ficciones culturales en *Mitologías* (1957). El poshumanismo se convirtió y es todavía un grito de batalla en algunos sectores del mundo académico, especialmente en el de las humanidades, donde el estructuralismo fue sucedido por el posestructuralismo y donde imperó un feroz sentimiento anti-Ilustración. Por lo menos, el posestructuralismo ha servido de severo correctivo del anterior y poco cualificado mito de la Ilustración y su mítico ciudadano, ese hombre autónomo regido por la luz de la razón que brilla intensamente sobre su cabeza, una luz que contuvo las monstruosidades corporales o los mecanismos semejantes a una máquina de lo de abajo. «Por lo tanto, la apatía emocional de la pornografía —sostiene Sontag— no es una carencia artística ni un indicio de inhumanidad dogmática. Es un requisito para estimular la respuesta sexual del lector. Sólo en ausencia de emociones directamente enunciadas, el lector de materiales pornográficos encuentra espacio disponible para sus propias respuestas.» En el ensayo, el vínculo entre la apatía emocional de lo pornográfico y la respuesta sexual real se hace mucho más explícita. «El hombre, ese animal enfermo, lleva dentro de sí un apetito capaz de enloquecerlo.»

Asimismo reitera lo que sostuvo en su conferencia, que hay una brecha entre la autorrealización del Yo sexual y la autorrealización del Yo cotidiano ordinario, porque el elevado placer erótico depende de una pérdida del Yo. Al final del ensayo admite su propia intranquilidad acerca de la pornografía porque puede ser «un arma para las personas que sufren aberraciones psíquicas y un medio para envilecer a los moralmente inocentes». Es un tipo de conocimiento, nos dice, que hay que poner al lado de otros tipos de conocimiento, muchos de los cuales tienen más de «mercancías peligrosas»

que de pornografía. Las profundas cuestiones involucradas son las del conocimiento y la conciencia particular que recibe ese conocimiento.

En 1964 la pornografía ocupaba un lugar diferente en la cultura del que ocupa hoy día. Yo tenía nueve años cuando Susan Sontag pronunció su conferencia en el Y. Mis conocimientos sexuales tenían que ver con semillas y huevos y, tal vez porque mi madre era noruega, sabía que para tener hijos el pene del hombre se introducía de alguna manera en una mujer, pero exactamente por dónde y cómo no me quedó claro, sólo que estaba en algún lugar «allá abajo». El único «porno» al que tuve acceso antes de perder la virginidad fueron unos números de la revista *Playboy* que miré con avidez en alguna casa donde hacía de canguro, después de que los niños se durmieran. Si hubiera querido algo menos aséptico que *Playboy*, habría tenido que buscarlo en salas de cine particulares muy alejadas de mi ciudad natal, comprar una entrada, hacer cola entre hombres furtivos y cachondos y sentarme sola en una butaca desvencijada con manchas de semen secas o esperar en el buzón un paquete envuelto en papel marrón liso en el que mis padres seguramente habrían reparado. En otras palabras, habría tenido que estar loca. Lo que entonces se llamaba *smut*, una palabra que parece haberse esfumado con los cines sórdidos y los paquetes marrones sin remite, está ahora al alcance de cualquiera que sepa escribir unas palabras en el teclado de un ordenador.

La mayoría de los jóvenes de hoy han visto imágenes de personas teniendo relaciones sexuales antes de que ellos mismos las tengan. La pornografía ha cambiado el significado de «educación sexual», lo que llena de temor a muchos. Los cálculos de cuánto tráfico de la red se dedica al porno son tan variados (van de muy por debajo del diez por ciento a más del cincuenta por ciento) que habría que averiguar los métodos estadísticos empleados para saber de dónde vienen estas cifras y si es posible llegar a ellas. Sin embargo, podemos estar seguros de que la pornografía es un gran negocio, una industria que genera miles de millones de dólares al año y que, con internet, ha dejado de ser clandestina.

Atrás quedaron las películas de mariposas rosas y amarillas revoloteando que nos pasaban sólo a las niñas y que nos mostraban dibujos anatómicos abstractos de ovarios y úteros con una voz en *off* tranquilizadora pero masculina, un hombre que hablaba con autoridad sobre «la menstruación y las maravillas de hacerse mujer», del «matrimonio» y la «maternidad». Toda

esta propaganda no hacía nada por apagar los fuegos genitales. Y nadie controlaba nuestra imaginación femenina, por lo menos no del todo. La pornografía en sus diversas formas también pertenece a la representación mental, que se construye a partir de las convenciones culturales así como de los gustos eróticos de quien fantasea, imágenes que inevitablemente acompañan las sorprendentes realidades del cuerpo cambiante de un adolescente y el complejo pasado que dicho cuerpo ha tenido con los demás.

Cuando Sontag impartió su conferencia en el Y, los intentos literarios pornográficos —*Howl* (1957), *El amante de Lady Chatterley* (1960) y *Trópico de Cáncer* (1961)— no eran remotos en absoluto. Aun así, tanto en su conferencia como en el ensayo puede leerse como subtexto una defensa de la literatura contra la censura, en la que no se detiene mucho. Sontag señala con acierto que la mayor parte de la pornografía participa de arquetipos, de repetición y de una externalidad deliberada. El surrealismo fue un movimiento boyante de entreguerras y tuvo un fuerte componente erótico, aunque con frecuencia misógino, que dejaría su huella en el arte y en el mercado, apareciendo en todo —desde los musicales de Busby Berkeley hasta *Recuerda* de Alfred Hitchcock, pasando por el anuncio televisivo de Chanel n.º 5 de 1998—, tan grandes son las fauces del capitalismo. Las raíces radicales del surrealismo y el marxismo de su fundador, André Breton, cuya simpatía por Trotski dio lugar a un manifiesto a favor de un arte revolucionario en 1938, la antesala de la Segunda Guerra Mundial, sobreviven en imágenes para vender un perfume caro.

El *nouveau roman*, interesante en ciertos aspectos, no tuvo un efecto revitalizador ni en la literatura francesa ni en ninguna otra. No se convirtió en una vía fértil para nuevas obras por el hecho mismo que señala Sontag: es una literatura que representa una mirada igualitaria estéril. Lo que Sontag no dice es que el *nouveau roman* puede describirse como una forma de literatura del trauma, una narrativa despersonalizada y entumecida que se asemeja a la de los testigos de un horror. Son textos que niegan la vitalidad misma, porque vivir «con normalidad» después de lo monstruoso parecía en sí mismo monstruoso. En 1964 nadie podía saber que esta incursión en lo antinarrativo y lo antihumano, lejos de prosperar, decaería. Y si bien las personas y las cosas descritas en ese movimiento literario francés tal vez tienen un somero parecido con las figuras de una comedia muda deliberadamente inexpresiva, surgió de una sensibilidad histórica tan radicalmente distinta que las

diferencias pesan más que las semejanzas. Aunque el rostro del héroe del cine mudo no registra la situación límite que le sobreviene, el público anima a Buster Keaton y se identifica con él. Y a pesar de que nunca nos han caído casas encima ni nos han perseguido cien novias impacientes (si estuviéramos en esas mismas situaciones, gritaríamos de pánico), él sigue siendo nuestro foco de atención demasiado humano. El personaje de Keaton es un superviviente indomable de las vicisitudes de la vida, no un disociado y dañado superviviente de los campos de exterminio.

Hoy día hay profesores que dedican su vida a los «estudios sobre pornografía». Hace treinta años esto habría sido recibido como una ficción satírica. Los estudios sobre pornografía no son tan distintos de los estudios sobre Hitler del departamento de Don DeLillo en *Ruido de fondo*. Publicada en 1985, la novela reflejaba lo que ya flotaba en el aire: nada es demasiado escandaloso para la investigación académica. Dice mucho de la clarividencia de DeLillo sobre la cultura norteamericana el hecho de que los estudios sobre Hitler ya no suenen tan divertidos. Yo estoy a favor de los estudios sobre pornografía, por cierto. Sólo estoy señalando el cambio de ambiente. Las guerras de la pornografía continúan. Las feministas siguen divididas. Pero, por lo que veo, ahora hay más feministas hablando a favor de la pornografía de las que había en los años setenta y ochenta.

En su libro *Defending Pornography* [En defensa de la pornografía], Nadine Strossen sostiene con énfasis: «La falsa ecuación de la sexualidad y el sexismo, que se encuentra en el núcleo de la filosofía feminista procensura, es tan peligrosa para los derechos de las mujeres como la libertad de expresión». Estoy de acuerdo. La premisa de que la pornografía es mala por definición, y siempre resulta perjudicial y explota a las mujeres es, en mi opinión, una falsedad que roba a las mujeres sus propios deseos. Si *Cincuenta sombras de Grey* prueba algo es que millones de mujeres heterosexuales de clase media disfrutaban de la pornografía con inclinación sadomasoquista, aunque llegue con frases como «mi diosa interior está saltando, aplaudiendo como un niño de cinco años» tan frecuentes como la puntuación textual. Ahora tenemos el «porno feminista». Al parecer, este tipo de porno es más inocuo para la mujer y los contratos emitidos por los productores velan mejor por los derechos de los trabajadores. En un animado texto titulado «Guerras porno», en *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure*, Betty Dodson declara: «Quiero que el feminismo signifique que una mujer

sabe lo que quiere en la cama y lo consigue». De nuevo, la esposa de Bath. En el mismo ensayo Dodson admite que «aunque mucha de la pornografía es cutre, funciona: pone cachonda a la gente». Ya lo creo que lo hace. Dodson defiende la libertad de expresión y la diversidad erótica en un discurso de una simplicidad refrescante.

Sontag restringe su definición de la pornografía a una contraposición entre virtud y vicio con el objetivo de utilizarla para sus propios fines. Sin embargo, la idea de que la pornografía, tanto si celebra la lujuria como si juega con lo pícaro y lo prohibido, es por definición una forma inferior y bestial, tan pobre y mecánica que no puede tener ningún valor estético, tiene una larga historia en el campo de la estética: es la idea de que la sensación corporal enturbia la experiencia contemplativa y cognitiva del arte, y la sensación sexual es el principal contaminante. Esto ha sido algo muy común en las artes plásticas. Si bien es indudablemente cierto que durante el orgasmo nadie puede reflexionar sobre un dibujo de Brunelleschi y pensar detenidamente en la visión de Erwin Panofsky del punto de fuga como un constructo histórico, es falso que el deseo sexual no juegue ningún papel en nuestra comprensión del arte, ya sea literario o visual. La idea de Immanuel Kant del placer estético es compleja y conlleva sentimiento e imaginación, pero mantiene con firmeza que el placer estético es *desinteresado*: no se trata de desear el objeto en cuestión, sino más bien se fundamenta en una necesaria ausencia de deseo. Esta idea, que tiene tantas resonancias en la larga historia de la filosofía occidental y que contempla las pasiones como sospechosas, se ha convertido en el puntal de una estética visual moderna.

En su introducción a un volumen titulado *Pornographic Art and the Aesthetics of Pornography* (2013), Hans Maes señala que Clive Bell, un destacado defensor del formalismo, hizo una perspicaz diferenciación entre la emoción estética y los deseos sensuales evocados por los cuerpos atractivos. «¿Qué pasa con las obras de arte que apelan a nuestros sentimientos y deseos sensuales y son tan populares para el hombre de la calle?», se pregunta Maes. Cita la respuesta de Bell:

El arte que *ellos* llaman «bello» suele estar *estrechamente relacionado con las mujeres*. Una imagen bella es una fotografía de una muchacha bonita; una música bella, la música que provoca emociones similares a las provocadas por las damiselas en las farsas musicales; y la poesía bella, la poesía que recuerda las mismas emociones

sentidas hace veinte años por la hija del rector. (La cursiva es mía.)

La introducción que hace Maes a su tema es excelente y plantea cuestiones importantes desde el principio hasta el fin. Se le escapa por completo, en mi opinión, de lo que habla Bell aquí: que el mal gusto está directamente ligado al deseo de los hombres por las mujeres. Esos rufianes analfabetos de las clases más bajas (cabe suponer que varones y heterosexuales) confunden la belleza con las mujeres que los ponen cachondos. Qué grosería. Su entropierna ha pervertido su mente endeble y plebeya. Algo así es imposible para los Clive Bells de este mundo, defensores de la contemplación cerebral, formal y pura de la belleza genuina. Si la estética elevada ha de seguir siendo elevada, no debe ser mancillada por el cuerpo, ese irreflexivo pozo séptico de impulsos y de los fluidos resultantes.

La idea de que una mujer pueda ser espectadora de una obra de arte o de que su deseo sexual pueda intervenir cuando mira arte no consta en ninguna parte. (Yo añadiría que es la perspectiva que se adoptó, a pesar de que Bell estaba casado con una pintora, Vanessa Bell, y sabía de las innumerables «liberaciones» de carácter homoerótico en Bloomsbury.) Las consideraciones formales y desinteresadas del arte —los análisis de los objetos estéticos como cosas que no tienen ninguna relación con el cuerpo del espectador o del lector— son absurdas. Son evasivas teóricas nacidas del miedo, el miedo al deseo sexual y a la necesidad humana, a veces desesperada, de otra persona. Nosotros, hombres y mujeres, con nuestros distintos apetitos sexuales, anhelos y deseos, no somos seres que podamos dividirnos en dos, mente y cuerpo, como habría sostenido el persistente legado cartesiano. Tampoco somos seres que podamos aislarnos de los otros sin sufrir graves consecuencias. La idea de que la pornografía puede ser estética y excitante sigue siendo peligrosa incluso hoy día, porque obliga a admitir que los seres humanos somos sujetos corpóreos y que la antigua división entre el hombre como más-mente-que-cuerpo y la mujer como más-cuerpo-que-mente es una estupidez.

Sin duda Betty Dodson tiene razón al decir que la mayor parte del porno es «cutre». Al mismo tiempo, lo pornográfico no siempre permanece fuera del «arte». Gran parte de la obra de Egon Schiele resulta sexualmente excitante, por poner un ejemplo. Bell insistiría en que hay que distinguir entre la contemplación de Schiele y la excitación sexual. Yo debería haber mirado

«los contornos» y analizado la paleta de los cuadros. Pero ¿por qué? Cuando tenía diecinueve años leí la novela de Samuel Richardson *Pamela* y me sorprendió encontrarla francamente excitante. Más tarde descubriría que mi reacción no fue en absoluto única. En su divertida *Shamela*, Henry Fielding daba mucha importancia al elemento apenas encubierto del juego sexual en la novela de Richardson entre la virginal Pamela y el resuelto señor B. *Pamela* es más que original en su provocación. Aun así, contiene lo que podría llamarse tendencias pornográficas.

En la imaginación pornográfica, que no es precisamente dominio exclusivo de los hombres, entran en juego la objetivación, la idealización y el distanciamiento. Recuerdo vívidamente un día, en algún momento de finales de los setenta, que paseaba por Christopher Street y entré en una pequeña librería. Me detuve frente a uno de esos expositores giratorios de postales, cautivada por la imagen de un joven y atractivo marinero que me miraba seductoramente por encima del hombro, con el pantalón bajado lo justo para dejar ver una encantadora parte de sus redondeadas nalgas. Sabía perfectamente que yo no era el público al que iba dirigida la postal, pero aun así funcionó. Yo era demasiado tímida para comprarla, pero recuerdo que mientras contemplaba al adorable marinero pensé que el fracaso de las revistas como *Playgirl*, que siempre me habían parecido ridículas y de alguna manera erróneas, era que los musculosos tipos de las páginas centrales no estaban lo suficientemente cosificados, que a pesar de sus esfuerzos por parodiar *Playboy*, no habían conseguido glorificar, idealizar y erotizar el cuerpo masculino. El marinero cosificado, concebido para deleite de un hombre gay, tenía mucho más poder sobre mí, una mujer a la que le gustan los hombres, que las imágenes bobas de esa revista llena de chicos desnudos sonrientes con una mano en el pene.

He leído que hoy día se hace pornografía con sentimiento, subjetividad y realidad interior. Sospecho que no me gustaría, pero mi experiencia de la pornografía es limitada y, gran parte de ella, histórica. Leí algo de Sade cuando hice el posgrado, pero no tengo mucho estómago para él y ninguna intención de regresar al brutal mundo del marqués, por informativo que sea sobre el periodo histórico. He leído *Fanny Hill* y *Mi vida secreta*, historias picantes de Anaïs Nin, la *novella La Venus de las pieles* de Sacher-Masoch, las brutales incursiones de Bataille en tierra erótica, *Diario del ladrón* de Genet, que tiene pasajes explícitos, e *Historia de O*, y he hecho algunas

incursiones, sobre todo en habitaciones de hotel, en pornografía de viajero, en otras palabras, pornografía para hombres heterosexuales.

Siempre desconfío de la cantinela que tantas veces he escuchado en boca de los sofisticados, más a menudo mujeres que hombres: «La pornografía es muy aburrida». ¿En serio? Hacen falta gruesas fortificaciones para que a una persona le parezcan aburridas unas imágenes de acoplamiento que se ajustan a sus gustos sexuales antes de que haya tenido un orgasmo. Creo que muchas personas evitan la pornografía por la razón opuesta. Les preocupa que se vuelva demasiado interesante y demasiado emocionante. El consumo de pornografía puede crear hábito. Está ahí para ser disfrutada, pero la adicción da pavor. Pocos quieren estar completamente subyugados a su considerable atracción.

Parece ser que la gente no está sola en la búsqueda de materiales lascivos. Un primatólogo llamado Pablo Herreros escribió en *El Mundo* un artículo sobre una chimpancé llamada *Gina* del zoo de Sevilla que mostró predilección por el canal porno cuando se le dio un televisor y un mando a distancia para que se entretuviera ella sola por las noches. Por razones que plantean muchas preguntas, le gustaba ver a sus primos humanos «haciéndolo» antes que cualquier otra cosa que transmitieran por la televisión. Por otro lado, frente a las complejas series policiacas o las películas supertaquilleras de persecuciones de coches y explosiones, el porno podría haber sido lo que *Gina* seguía mejor. Aunque el gusto selectivo del chimpancé podría servir para argumentar que la pornografía es realmente una forma bestial, que despierta nuestra «naturaleza animal», yo diría que somos animales, animales que reflexionan y hacen arte, pero animales al fin. «La verdad es que tanto los humanos como los primates no humanos tienen una intensa vida sexual», señala Herreros.

Y esta intensa vida sexual, como escribió Sontag, puede volvernos locos. Puede hacernos desgraciados y puede llenarnos de una alegría intensa, al menos temporalmente. Desde 1964 muchas personas han ampliado su tolerancia a las descripciones explícitas de sexo de toda índole en los libros y las películas. La preocupación de Sontag por la pornografía que tan bien describe como «arma para las personas que sufren aberraciones psíquicas» y el posible envilecimiento de «los moralmente inocentes», sigue viva, en parte porque la relación entre el receptor y lo que éste recibe continúa siendo un enigma filosófico en torno a los límites. Todo el mundo está de acuerdo en

que el consumo constante de comida basura tiene efectos negativos. ¿Qué efecto tiene el consumo diario de los estereotipos mediáticos dentro y fuera del porno? ¿Quiénes son vulnerables al envilecimiento, a la adicción o al propio extravío en una fantasía que afecta o incluso suplanta sus encuentros sexuales con personas de carne y hueso y por qué? ¿Cuál es la relación entre el creciente exhibicionismo inherente a las redes sociales y la pornografía? ¿Existe una relación? Todas estas preguntas giran en torno al problema de dentro-fuera. Hay imágenes de violencia, violencia incluso ficticia, por ejemplo, que evito ver porque no quiero que estén en mi catálogo mental, pero el modo en que este tipo de imágenes se configurarían en la memoria está necesariamente relacionado con mis propios miedos y fantasías.

Pero ¿qué hay del argumento de Sontag contra el realismo y su determinación a trasladar a su público a un nuevo terreno en el que «lo humano» no sea tomado como criterio absoluto de lo bueno? ¿Qué pasa con el potencial de shock y de riesgo? ¿Qué hay de la trascendencia? ¿Qué debemos pensar cuando afirma que la fácil identificación con un texto es superficial? ¿Qué hay de los Orville Prescotts de este mundo? ¿Han desaparecido?

La verdad es que la mezcla de lo humano y lo inhumano que se daba en el *nouveau roman* no era novedosa. En los cuentos de hadas se mezclan los objetos, los animales y las personas con un abandono promiscuo. En los cuentos hay pocas descripciones de estados psicológicos o emocionales excepto en los términos más crudos. En las novelas de Charles Dickens, los objetos tintinean con vida propia y las personas se convierten en máquinas repetitivas. Las casas, las mesas y las personas tienen rasgos en común. La frontera entre un ser vivo y una cosa muerta en Dickens es a menudo tan frágil que se derrumba. En su paisaje literario, identidades de toda clase, tanto seres humanos como objetos, están tan inquietas, tan fragmentadas, que la categorización convencional se hace añicos. Las novelas de Dickens son mucho más radicales, filosóficas y explosivas que cualquier obra que haya escrito Robbe-Grillet. Dickens no es realista, pero sus libros fueron y siguen siendo populares. Su obra se presenta como una extraña mezcla de profundidad filosófica y sentimentalismo victoriano muy influenciado por la mecánica del cuento de hadas.

En *Cumbres borrascosas*, las fuerzas inhumanas de la naturaleza y el carácter humano van unidos. Emily Brontë escribió una novela que continúa

provocando descargas. Los siete volúmenes de Proust seguramente son un exponente del realismo, pero es un realismo que abre al lector a las sutilezas de la memoria y éstas nunca son evidentes *antes* de que el lector lea. El reconocimiento se produce *porque* el lector está leyendo. El problema no es el género sino las perogrulladas. La ficción superficial e insulsa —realista, fantástica, policiaca, histórica, erótica— sigue entre nosotros. Estos libros bien escritos, sólidos y, en Estados Unidos por lo menos, a menudo «trabajados» en talleres de escritura cuatro, cinco o seis veces con varios profesores, están cubiertos del barniz de los convencionalismos. Son tan estereotipados y poco estimulantes como la pornografía más sórdida. Y funcionan, al menos para algunas personas.

Sean cuales sean esos convencionalismos enraizados, este tipo de literatura traslada un consenso cultural a sus páginas. Poco importa si el texto trata de vampiros, androides de apariencia humana o madres de clase media que luchan contra la bulimia. No representan ninguna amenaza para lo que son, de hecho, las ficciones colectivas del momento. Las llamadas novelas realistas, que a menudo están protagonizadas por familias «disfuncionales» rodeadas de la basura sociológica del presente o del pasado reciente —los aparatos, las referencias a la cultura pop y los lugares comunes psicológicos conocidos de los medios de comunicación—, en una prosa que no se aleja mucho de la periodística para desconcertar al oído medianamente culto, son recibidas con entusiasmo. Pero eso no es nada nuevo.

El adjetivo empleado para describir la *comfort fiction* (la que se lee para reconfortar o levantar el ánimo), de cualquier género, es «accesible». Curiosamente hoy día la accesibilidad es entendida como un bien en sí mismo. Apenas se recuerda que lo que es fácilmente accesible, lo que se lee sin esfuerzo, suele ser muy parecido a lo que hemos leído antes. Sin duda, este tipo de ficción responde a una necesidad. La necesidad de ver reafirmada la propia visión del mundo, de participar en la vida de personajes que conducen los coches que nosotros conducimos, que en la década de 1990 comían rúcula y unos años más tarde se pasaron a la col rizada y la quinoa. No hay nada malo en estos detalles en sí mismos, por supuesto. Enraízan las narrativas en una época, un lugar y una clase. Estas minucias sólo se secan y pierden el sentido cuando sirven a ficciones que no le dan al lector más que un espejo de estereotipos culturales que se han anquilosado en verdades dudosas.

Y la ficción totalmente convencional y bien construida es tenida en gran estima por los Orville Prescotts de este mundo. La razón es simple. A diferencia de la mayoría de los lectores, a los que no se les pide comentar formalmente los libros que leen, los críticos están más cómodos cuando se sienten superiores al texto que están leyendo, cuando éste no los intimida ni cuestiona sus creencias profundamente arraigadas sobre el mundo. Tienen debilidad por los libros que refuerzan lo que ya saben y que encajan bien en una categoría predeterminada. A nadie le gusta sentirse o parecer estúpido. Una y otra vez he leído dictámenes sobre cómo escribir un libro o pomposas explicaciones de cómo funciona la ficción. Algunos críticos hacen grandes carreras a partir de este tipo de declaraciones, declaraciones que suponen cargarse a escritores que no cumplen con una u otra de sus reglas. Y es interesante que los Orville Prescotts de nuestro panorama literario contemporáneo parezcan estar igualmente adscritos a una especie de realismo conservador y detestar lo «experimental» a favor de una literatura que describa la «vida», como si existiera un método preciso para medir la relación entre un libro y el mundo, como si fuera posible conocer el «mundo» en su totalidad o como si la vida misma no estuviera inmersa en ficciones.

En todos los géneros hay libros buenos, libros que se apropian de las convenciones e inventan nuevas desde sus páginas. La mayoría de las tramas de Shakespeare eran prestadas. Las comedias de Austen deben tener un final feliz. El lenguaje en sí, después de todo, es una convención compartida. Nos encanta «Jabberwocky» de Lewis Carroll porque es un absurdo que nace del sentido gramatical. Los textos psicóticos, como los poemas sobre la caca de Antonin Artaud, pueden salirse del lenguaje ordinario hasta el punto de que se convierten en un galimatías. Y, sin embargo, la querida Emily Dickinson a menudo es sorprendentemente impenetrable. *Finnegans Wake* de Joyce, ese largo y turbulento poema en prosa lleno de retruécanos multilingües, es tan denso que conozco pocas personas que hayan sido capaces de terminarlo. Yo nunca lo he conseguido.

Cuanto mayor me hago, más me convengo de que todos los grandes libros están escritos desde una posición de apremio y, a diferencia de Sontag, creo que deben tener poder emocional. La apatía emocional no perdura porque, por mucho que admiremos las acrobacias textuales o la sagacidad de un libro en el momento en que lo leemos, es el estado emocional lo que consolida el recuerdo y mantiene viva una novela en nuestro interior. Sin embargo, de

esto no se desprende que semejante respuesta requiera personajes psicológicos «redondeados» o que estén prohibidas las volteretas y cabriolas literarias; tampoco implica que la gran prosa de ficción tenga un solo registro emocional. No hay que subestimar la fuerza de la ironía. Piensen en la tragedia griega o en el *Quijote*. El humor puede compartir la distancia, pero la carcajada es memorable. *Tristram Shandy* tiene sus pausas y sus frustraciones, pero esta novela filosófica, que encarna el coito interruptus en su historia y su estructura, es hilarante. A los seres humanos les gusta *sentir* su arte. El sentimiento es la fuente de todos los significados primarios y colorea en todo lo que experimentan.

Por otro lado, la literatura almibarada en la que el amor triunfa al final y las desgarradoras historias sobre abusos sexuales o asesinos psicópatas en serie pueden tener una fuerte carga afectiva, pero eso es todo lo que ofrecen. Como la mala pornografía, estas historias cumplen a la perfección las expectativas del lector y, en este sentido, son un gran éxito. La emoción, por lo tanto, no es garantía de que un libro sea bueno. Si al lector se le deja exactamente en el mismo lugar que cuando comenzó el libro, ¿para qué leer? Una persona que llora por la muerte de Anna Karenina también puede verter lágrimas por un anuncio de televisión emotivo. Argüir que las lágrimas derramadas por la primera son superiores a las derramadas por el segundo es una tontería. Sin embargo, no es posible emitir un juicio sobre una obra de arte basándose exclusivamente en las lágrimas, las risas, la excitación sexual o cualquier otro sentimiento. Como sostenía Sontag, los conocimientos dependen de la conciencia que los recibe. He sostenido reiteradamente que el lector y el texto actúan en colaboración. Los libros que hemos leído en el pasado repercuten en los que leemos hoy. Si nos alimentamos de los *thrillers* más vendidos, ¿seremos capaces de apreciar el suspense de Henry James?

¿Para qué sirve la ficción? ¿Es desfasado hoy día sostener con Sontag que la literatura tiene el poder de cambiar a una persona para siempre, de provocar en ella otro modo de pensar? ¿Por qué algunos libros continúan siendo interesantes después de cientos de años y otros desaparecen en menos de una década o una temporada? Booth Tarkington, ganador de dos Pulitzer, fue elogiado, venerado y ensalzado como un gran autor estadounidense y ¿dónde está ahora? Su obra sobrevive porque hay dos películas estadounidenses muy convincentes, *Sueños de juventud* y *El cuarto mandamiento*, basadas en dos de sus novelas. Booth Tarkington no es

Flannery O'Connor. Dicho esto, ¿cuántas grandes obras literarias se han perdido o están pudriéndose en las librerías de segunda mano, por ceguera, prejuicios o simple estupidez? ¿Qué es, en definitiva, una gran obra literaria?

Éstos son viejos nudos que no se deshacen con facilidad. Comparto la opinión de Sontag de que las grandes obras literarias llevan dentro algo sorprendente, si no impactante, dan pie a una forma de reconocimiento que nunca se habría producido si no hubiéramos leído ese libro en particular. Son transformadoras. Nos elevan por encima de las expectativas que guían nuestra percepción de las cosas y dejan una huella, a veces una herida que nunca nos abandona. Estas huellas no las dejan los lugares comunes. ¿Para qué sirve la ficción? En el mejor de los casos, es una oportunidad para salir del Yo y hacer una incursión en el otro, una forma de viajar tan «real» y tan revolucionaria en potencia como cualquier otra. Y, como en el sexo, este movimiento hacia la alteridad requiere abrirse a ese otro y asumir cierto grado de riesgo emocional.

En una ocasión Susan Sontag me hizo un gran elogio que engloba, sin embargo, la complejidad de sus propias ideas sobre la literatura. En una cena poco concurrida en la que estuvo sentada a mi lado, se volvió hacia mí y dijo: «Ha publicado el mejor ensayo que se ha escrito nunca sobre *El gran Gatsby*».

En cada conversación que había mantenido con ella me había quedado asombrada por la firmeza de sus opiniones. Esta vez me sorprendí siendo la benefactora de su mente estratificadora. ¿Había leído realmente todo lo que se había escrito sobre *El gran Gatsby*? Profundamente halagada, sin embargo, le di las gracias.

—¿Sabe por qué? —me preguntó ella entonces.

Eso es algo extraño que preguntar a cualquier autor, que tal vez sabe por qué es bueno lo que ha escrito pero que no puede saber por qué la otra persona cree que es bueno. Le contesté que no.

—Porque está escrito desde el interior, no desde fuera —respondió ella.

Luego se puso a hablar con alguien más y yo me quedé preguntándome acerca de su comentario, que era un tanto críptico. ¿Qué había querido decir? Siempre he recelado de la idea de que existe lo «mejor» de cualquier cosa. No creo que haya formas literarias «mejores» que otras. No hay reglas, no hay recetas, no hay una única forma de escribir. Esto no significa que uno deje a un lado su juicio. Hay buena y mala literatura, como hay lectores

buenos y malos, pero establecer una jerarquía fija es fútil e incluso perjudicial. Si cuenta para algo mi amplia experiencia como lectora es para permitirme identificar con facilidad los conocimientos recibidos, las ideas copiadas de forma generalizada de otras fuentes y las frases muertas. Cuando mejor estuvo Susan Sontag fue cuando escribió de dentro hacia fuera, no al revés. Cuando habló y escribió sobre la locura del deseo sexual y la sorprendente trascendencia que hacen posible la literatura, su prosa se acelera porque hablaba desde su experiencia interior. Quería comunicar la confusión, la extrañeza y la pasión que le producía lo que ella misma leía.

Creo que *El benefactor* es un libro escrito en gran medida desde fuera, fabricado a partir de las ideas, los principios y las teorías sobre lo que debe ser una novela moderna. Creo que el comentario de Sontag sobre mi ensayo era un cumplido sincero y al mismo tiempo encerraba una crítica de algo que se halla presente en su propia obra, una modernidad deliberada. Muchos libros se escriben de fuera hacia dentro. En las pocas ocasiones que he impartido talleres de escritura, se me ha ido la mitad del tiempo en sacar a los alumnos de sus ideas fijas. «Pero pensaba que tenía que mostrar, no contar.» «El último profesor dijo que el diálogo tenía que ser...» La mayoría de los libros, contruidos a partir de reglas externas, son mucho más convencionales que la primera novela de Sontag. Algunos de ellos son aclamados y venden cientos de miles de ejemplares. Este hecho no hace que sean mejores. Apuesto a que acabarán como Booth Tarkington. Dickens vendió muchos libros. Cabe argumentar que su obra es «accesible», pero sus novelas fueron indudablemente generadas desde dentro, desde la interioridad cambiante de su Yo hipomaniaco e infatigable.

Aquí hay una ironía, por supuesto. Lo exterior se vuelve interior. Todos los libros que me cambian se convierten en parte de mí misma. Su extraña música, sus ritmos, sus pensamientos y su historia se adaptan a mi ser y pueden reaparecer en mi propia escritura, pero, cuando lo hacen, ya no sé que están ahí.

«NO SON COMPETENCIA»

En su ensayo «Las novelas tontas de ciertas damas novelistas», de 1856, George Eliot escribió: «Por fortuna, no dependemos de los argumentos para demostrar que la Novela es un campo literario donde las mujeres pueden, como especie, igualar a los hombres».[*] ¿Sostendría esto alguien hoy día? ¿Es la escritura una actividad que depende del sexo del escritor? Si es así, ¿qué significa? Una encuesta del año 2015 realizada por Goodreads reveló que el ochenta por ciento de los títulos escritos por mujeres fueron leídos por mujeres, quienes también leyeron el cincuenta por ciento de los escritos por hombres. En otras palabras, los hombres que escriben literatura de ficción cuentan con un público que es representativo del mundo en su conjunto, mientras que las mujeres no. Sin duda hay casos concretos que ponen en entredicho este promedio. Entre los lectores de novelas hay muchas más mujeres que hombres. Aun así, un texto literario es justamente eso: páginas de letra impresa. Si el narrador de esa letra impresa es un hombre, ¿eso la hace masculina? Si la protagonista es una mujer, ¿la hace femenina? ¿Hay alguna otra cualidad que señale un libro como sexuado?

Como escritora casada con un escritor (Paul Auster), a menudo me he visto en situaciones que me han obligado a preguntarme si estoy ante un caso de sexismo (consciente o inconsciente) o se trata de algo más. El periodista chileno que insistió en que mi marido «me había enseñado» psicoanálisis y neurociencia (incluso después de que yo se lo desmintiera con rotundidad, pues mi marido tenía poco interés en ambas), ¿era un idiota machista o simplemente un hombre que quería creer que su héroe literario era más o menos responsable de la educación de su esposa? El hombre no se mostró en lo más mínimo hostil. Sólo parecía perplejo de que yo entendiera mucho más de estos temas que mi cónyuge. ¿Qué hay del patriarca del mundo literario

francés que, tras leer mi tercera novela, me dijo con un ademán autoritario: «Tiene que seguir escribiendo»? ¿Estaba siendo pomposo o condescendiente? En el verano de 2015 recibí una carta de una admiradora que elogiaba efusivamente mi novela *El mundo deslumbrante*. En esa novela hay diecinueve narraciones diferentes en primera persona, tanto de hombres como de mujeres. Ella tenía varias preguntas, pero una me dejó estupefacta. Quería saber si mi marido había escrito las partes correspondientes a uno de los personajes masculinos, Bruno Kleinfeld. Sé que lo preguntaba en toda su inocencia, pero ¿qué significa?

Las cifras cuentan parte de una historia pero rara vez ofrecen el cuadro completo. Es interesante estar al tanto de los porcentajes de hombres y mujeres que leen ficción, del número de libros de hombres y de mujeres que se reseñan, etcétera, porque nos ponen sobre aviso de aspectos de la cultura literaria que sería difícil detectar sin ellos. Sin embargo, las estadísticas no explican por qué ocurren. Hoy día se escribe continuamente sobre los prejuicios inconscientes, pero lo interesante no es que existan sino *por qué* existen y cómo funcionan en todos nosotros. Leer novelas es una actividad cultural entre muchas otras, y no es posible erradicar de la cultura la influencia contaminante que las ideas de lo femenino y lo masculino tienen en nuestros hábitos literarios, ni es fácil hablar de esa cultura como si fuese un uniforme bloque de consenso.

En 1968 Philip Goldberg realizó un estudio que hoy día es famoso, utilizando como sujetos a universitarias. Dio a dos grupos de alumnas el mismo ensayo, escrito por John T. McKay o por Joan T. McKay, para que lo valoraran. El de John fue calificado de superior en todos los aspectos. Como ocurre cuando se repite un estudio, los resultados han variado. Sin embargo, desde entonces estudio tras estudio ha demostrado lo que yo llamo «el efecto del realce de lo masculino». Un estudio de doble ciego aleatorizado realizado en 2012 en Yale reveló que cuando el profesorado de ciencias evaluaba la trayectoria profesional asignada a un nombre masculino o femenino, al hombre fantasma se le ofrecía un sueldo más alto y más orientación en su carrera que a la mujer fantasma. Y las mujeres eran igual de tendenciosas que los hombres. Sin duda, pocos de estos profesores fueron conscientes de estar dando un trato mejor a los hombres. ¿Soy consciente de mis propios prejuicios? ¿Es posible en estos casos la objetividad? ¿Cómo pueden los seres humanos librarse de cualidades de las que no tienen conciencia alguna? Y, de

nuevo, ¿por qué los hombres tienen ventaja?

En su libro *Why So Slow? The Advancement of Women* [Por qué tan lento? El progreso de las mujeres], la lingüista y psicóloga Virginia Valian habla de lo que llama «esquemas de género implícitos», ideas inconscientes sobre la masculinidad y la feminidad que contaminan nuestras percepciones y tienden a sobrevalorar los logros de los hombres e infravalorar los de las mujeres. Las mujeres en posiciones de poder son automáticamente evaluadas por debajo de sus homólogos masculinos incluso cuando no hay diferencias en el desempeño. Un estudio de 2008 demostró que cuando los trabajos académicos eran sometidos a un proceso de revisión por pares doble ciego — no se identificaba al autor ni al revisor—, aumentaba de forma significativa el número de trabajos escritos por mujeres que aprobaban. Un estudio realizado en 2004 por Madeline E. Heilman y otros, «Penalties for Success: Reactions to Women who Succeed at Male Gender-Typed Tasks» [Penalizaciones por el éxito: reacciones ante las mujeres que logran el éxito en tareas tipificadas como masculinas], explica en el mismo título sus resultados. Un estudio de 2001 realizado por Laurie Rudman y Peter Glick concluía con estas palabras: «La fórmula de la amabilidad femenina es una creencia implícita que penaliza a las mujeres a no ser que moderen su modo de actuar siendo amables». A fin de ser aceptadas, las mujeres deben compensar su ambición y su fuerza con amabilidad. Los hombres no tienen la necesidad de ser ni la mitad de amables.

No creo que las mujeres sean más amables por naturaleza que los hombres. Es posible que hayan *aprendido* que la amabilidad tiene sus recompensas y que la ambición cruda a menudo se castiga. Pueden congraciarse con ello porque dicho comportamiento se ve premiado, y una estrategia furtiva da mejores resultados que la franqueza. Pero aunque las mujeres sean abiertas y directas, no siempre se las ve y se las escucha. Durante un debate que siguió a una ponencia en un acto académico al que asistí, observé que una mujer comenzaba su intervención haciendo una pregunta. Apenas habían salido de su boca unas pocas palabras cuando un hombre la interrumpió y se puso a hablar largo y tendido. Después de eso, ella volvió a esgrimir su argumento, pero otro hombre la cortó en mitad de la frase. Al final fueron cuatro los hombres que se abalanzaron sobre sus observaciones antes de que ella pudiera intervenir y decir lo que pensaba. La frustración de la mujer había ido en aumento, de modo que cuando por fin

tomó la palabra hizo una valoración contundente y agresiva de la ponencia. Al terminar la reunión salí de la sala con un colega que se refirió a la mujer en estos términos: «Es realmente perversa».

Todos hemos escuchado anécdotas parecidas. Se repiten una y otra vez, en muchas formas y en muchos lugares. Lo que me fascinó de este incidente fue que los hombres que interrumpieron a la mujer no parecieron darse cuenta de estar comportándose mal. Era como si ella fuera una persona invisible con una voz inaudible, un fantasma en la sala. No era joven, ni tímida, ni titubeante, ni tenía la voz débil. De hecho, no poseía ninguna de las cualidades que a menudo se consideran las causas de que a las mujeres no se las escuche en reuniones como ésta. Las mujeres son demasiado mansas. Les va más el tira y afloja. Son menos agresivas y más sociables por naturaleza que los hombres. Se preocupan por los sentimientos de los demás. A esa mujer no le faltaba seguridad en sí misma, ni le traía sin cuidado si sus comentarios ofendían al autor de la ponencia. Simplemente pasó un mal rato intentando meter baza. Si hubiera gritado desde el principio tal vez habría obtenido el uso de la palabra, pero a un precio. Como es lógico, después del trato tan grotescamente grosero que había recibido, agravado por el hecho de que las personas groseras eran ajenas a su grosería, soltó sus palabras reprimidas con un tono fuerte y contundente que posteriormente fue tachado de perverso.

Me entristeció. No, un comportamiento así no hace sangre. Todo sigue igual. Pero tampoco hay que tomar a la ligera los efectos de esta forma de aniquilación. Hablar y ser no sólo ignorado sino interrumpido, como si uno no existiera, es terrible para cualquiera. Es un ataque a la individualidad de la persona, y recibir año tras año este trato hace mella en la psique. Pero ¿cómo es posible que aquellos hombres permanecieran realmente ciegos a la presencia de la mujer, que hicieran oídos sordos a sus palabras? ¿Qué está pasando realmente? Una vez dominado, el aprendizaje de toda índole se vuelve inconsciente y automático. Al parecer, la mente consciente es mezquina, se reserva para ocuparse de lo que hay de novedoso e imprevisible en nuestra vida antes que de las percepciones rutinarias y predecibles. Las actividades memorísticas requieren una conciencia mínima, mientras que si estoy de pie en la cocina y me vuelvo y veo un gorila aporreando la ventana, la plena conciencia es imprescindible.

La percepción es por su misma naturaleza conservadora y parcial, una

forma de encasillamiento que nos ayuda a dar sentido al mundo. Las más de las veces, cuando los gorilas no están aporreando las ventanas de nuestra cocina, vemos lo que esperamos ver. No recibimos la información del mundo pasivamente sino que somos intérpretes algo creativos de ésta. Aprendemos del pasado a través de acontecimientos emocionalmente importantes, percibimos el presente a la luz de este aprendizaje y proyectamos la lección hacia el futuro. De alguna manera, esa mujer llegó a ser transparente para los hombres que estaban hablando en esa sala. Estoy totalmente convencida de que los hombres que le arrebataron la palabra se habrían sorprendido y avergonzado si se hubieran visto filmados. Detrás de este caso común — hombres interrumpiendo a mujeres— tiene que haber una serie de experiencias que se convierten en expectativas, lo que algunos científicos llaman «antecedentes», lo suficientemente sólidas como para hacer que toda una persona desaparezca, al menos un rato. Pero ¿cuáles son exactamente esos supuestos o ideas inconscientes y qué relación podrían tener con leer literatura?

Otra anécdota personal ofrece una respuesta o, por lo menos, una respuesta parcial. En una ocasión entrevisté al escritor noruego Karl Ove Knausgård en Nueva York delante de una audiencia. Fue poco después de la publicación en inglés del primer volumen de su enorme obra autobiográfica *Mi lucha*. Como admiro el libro o, más bien, los libros, tanto en noruego como en la excelente traducción al inglés (hasta ahora), estaba encantada de entrevistar al autor. Había preparado unas preguntas y él las respondió con sinceridad e inteligencia. Hacia el final de la charla le pregunté por qué en un libro en el que había cientos de referencias a escritores, sólo se mencionaba a una mujer: Julia Kristeva. ¿No había otras obras escritas por una mujer que hubieran tenido alguna influencia sobre él como escritor? ¿Había algún motivo que explicara esa omisión un tanto sorprendente? ¿Por qué no hablaba de alguna otra escritora?

La respuesta no se hizo esperar. «No son competencia.»

Me desconcertó un tanto y, aunque debería haberle pedido que se explicara, quedaba poco tiempo y no tuve oportunidad de hacerlo. Sin embargo, he tenido en la cabeza la respuesta como una melodía recurrente. «No son competencia.» No creo que Knausgård piense realmente que Kristeva es la única mujer, viva o muerta, capaz de escribir o de pensar bien. Eso sería absurdo. Más bien intuyo que para él competir, literariamente o de

otro modo, significa medir fuerzas con otros hombres. Las mujeres, por brillantes que sean, simplemente no cuentan, con la posible excepción de Kristeva, que da la casualidad de que sé que era muy popular cuando Knausgård asistió a la Universidad de Bergen, y que tal vez por esa razón se coló en su libro. Si hubiera vivido en otro lugar o en otra época, Virginia Woolf o Simone Weil habrían podido ocupar la posición de «mujer intelectual o escritora». Knausgård no es el único que descarta a las mujeres como competencia. De hecho, él tal vez sea más honesto que muchos escritores, académicos y compañeros que no ven o no escuchan a una mujer porque no es competencia. No creo que ésta sea la única razón para hacer desaparecer a las mujeres de una sala o del campo más amplio de la literatura, pero es sin duda una idea interesante que hay que abordar. ¿Es consciente Knausgård de una actitud en la que otros hombres y mujeres creen implícitamente pero no quieren o no se atreven a expresar?

En una entrevista para el periódico inglés *The Observer*, Knausgård reconocía que de niño fue objeto de burlas, lo llamaban *jessie*, afeminado, y admite que nunca se recobró de ello. «Yo no hablo de sentimientos —dijo en la entrevista—, pero escribo mucho sobre sentimientos. Leer es cosa de mujeres, como también lo es escribir. Es demencial, en efecto, pero todavía lo llevo dentro.» La idea de que la lectura y la escritura están *mancilladas* por lo femenino ha arraigado profundamente en la psique colectiva occidental. Y Knausgård tiene razón, hay algo *demencial* en esta idea. ¿Qué significa que el alfabetismo, el mayor y más reciente avance en la historia de la humanidad, deba ser *menospreciado* (Knausgård deja claro que esto es lo que quiere decir) como un asunto fantasioso, propio de mujeres? Si durante siglos sólo cierta clase tenía acceso al privilegio de leer y escribir y, dentro de esa clase privilegiada eran los niños, y no las niñas, los que recibían una buena educación —algo sobre lo que escribió Virginia Woolf en *Una habitación propia* con notable amargura—, ¿cómo hemos ido a parar a esta curiosa zona cultural? Además, si la literatura en sí es de algún modo femenina, ¿por qué a las mujeres se las saca a empujones de la competencia literaria?

Todos, hombres y mujeres, codificamos la masculinidad y la femineidad en esquemas metafóricos implícitos que dividen el mundo por la mitad. Las ciencias y las matemáticas son difíciles, racionales, reales, serias y masculinas. La literatura y el arte son fáciles, emocionales, irreales, frívolos y femeninos. En un artículo que recomendaba a los docentes métodos para

inculcar en los niños la afición a la lectura, me encontré con la siguiente frase que se hace eco de los dolorosos recuerdos de Knausgård de su niñez cuando lo llamaban afeminado: «Los muchachos a menudo expresan aversión a la lectura por considerarla una actividad pasiva, incluso femenina». La comprensión y el manejo de los números no llevan el mismo estigma. ¿Es más activa la aritmética? ¿No debe un niño dominar también la lectura y la escritura? ¿No es el dominio de la lectura y la escritura algo de vital importancia para ir por el mundo? Por otra parte, puesto que los números y las letras son signos abstractos, representaciones sin género, el prejuicio contra la lectura como algo femenino es poco menos que asombroso o, en palabras de Knausgård, *demencial*. Sin embargo, la tendenciosidad es asociativa. Todo lo que se identifica con lo femenino, ya sea una profesión, un libro, una película o una enfermedad, pierde estatus. La pregunta interesante aquí gira en torno al problema de los sentimientos: ¿qué lleva a Knausgård a pasar directamente de los sentimientos a la feminidad?

A Knausgård se le podría llamar el rey contemporáneo de la escritura automática. *Mi lucha* es un texto incontrolado. Ésa es la naturaleza del proyecto. En la entrevista le pregunté sobre la escritura automática, pero él no sabía nada acerca de su historia en la psiquiatría o el surrealismo. Tampoco sabía nada del género francés de la autoficción. En una «autoficción», término acuñado por Serge Doubrovsky, el protagonista del libro debe coincidir con el autor, y el contenido, aunque puede utilizar los recursos de la ficción, debe provenir de fuentes autobiográficas. (Curiosamente, el libro de Knausgård pasó sin pena ni gloria en Francia, al igual que en Alemania, donde su título no fue traducido como *Mein Kampf*.) En la entrevista, Knausgård insistió en que no había editado el libro, no había cambiado una palabra, una vez escrita, y no tengo ningún motivo para dudar de él. La obra es una cruda avalancha de palabras libre de censura procedente de un Yo vulnerable y magullado, un Yo que la mayoría reconocemos de una forma u otra pero decidimos proteger. No obstante, como el desenfrenado torrente autobiográfico que es, a menudo de gran intensidad emocional, adopta las convenciones de la novela: descripciones explícitas y diálogos que ningún ser humano realmente recuerda. Esta forma flexible y poco rígida significa que el lector debe tolerar ciertas *longueurs* inevitables, pasajes llenos de divagaciones en los que apenas sucede nada. También hay digresiones semifilosóficas, cavilaciones sobre el arte, los escritores y las ideas, algunas

de ellas brillantes, otras aburridas.

Knausgård escribe mucho sobre sus «sentimientos» y persiste en ello incluso cuando sale mal parado, dando una imagen de necio y bobo. Una franqueza tan valiente es de por sí fascinante, pero resulta aún más fascinante en un hombre, porque al revelar sus sentimientos corre mayor riesgo de avergonzarse de esas revelaciones. Tiene más que perder. El libro sacudió al público noruego. Mucho antes de que lo publicaran traducido al inglés, mis parientes y mis amigos noruegos me informaron del repentino furor llamado Knausgård. En Noruega no está de moda contar los recuerdos tristes; con la excepción de los diarios, que suelen publicarse póstumamente, no hay tradición de confesiones al estilo de «soy una llaga supurante». El actual legado en Estados Unidos e Inglaterra (aunque no en Francia y Alemania) de los volúmenes reveladores e intimistas del escritor no es vergonzoso sino heroico. Aunque Knausgård ha admitido tener escrúpulos por el daño que había causado a personas de su familia al escribir su gran novela, los críticos no han calificado *Mi lucha* de moralmente cuestionable. Sin embargo, en todo ello hay muchas ironías que deben abordarse con cuidado si queremos entender con alguna sutileza la cláusula de «no son competencia» en el contrato del mundo de las letras.

Desde hace mucho tiempo, el sentimiento y su expresión abierta han sido asociados con la feminidad y lo corpóreo. La novela ha sido siempre una forma vulgar e incluso menospreciada, estrechamente vinculada a la vida doméstica, las mujeres y sus sentimientos. El ensayo anónimo de George Eliot fue en parte un intento de diferenciar su posición realista, intelectual y seria sobre la novela de la posición de las damas que escribían novelas tontas y poco realistas con heroínas idealizadas en una prosa rancia. Esta necesidad de distanciarse de las fruslerías femeninas no era ninguna novedad. En el siglo XVIII, las novelas, especialmente las escritas por mujeres y dirigidas a las mujeres, las llamadas novelas «para damas», no eran tenidas en mucha estima por los críticos. En «Gendered Strategies in the Criticism of Early Fiction», Laura Runge cita a Ambrose Philips, que anunciaba su periódico, *The Free Thinker*, como «una enriquecedora alternativa» a «las insípidas tramas de las novelas y romances que se permiten leer la mayoría de las mujeres». Runge señala, además, que en los prefacios de estas tempranas novelas se promovía «un vínculo entre la mujer lectora y la protagonista o... entre el lector y el texto personificados como mujer». La novela lleva mucho

tiempo siendo desdeñada como algo femenino.

Para los románticos, el sentimiento, considerado un principio femenino, estaba ligado a todas las artes, y continuamos viviendo bajo su hechizo. El hombre femenino o el hombre de sentimientos era un elemento básico de la época. Nadie ha olvidado las sensaciones de Goethe, el joven Werther, su sensibilidad tierna y dolorosa o su suicidio, que desencadenó una serie de imitaciones. En su libro, *Men Writing the Feminine: Literature, Theory and the Question of Genders* [Hombres escribiendo sobre lo femenino: literatura, teoría y la cuestión del género], Thais E. Morgan señala los peligros que asaltaban al poeta romántico que se movía en terreno femenino. Aunque a la prosa de Morgan le falta fluidez, la cuestión está bien planteada. «Si imaginar voces femeninas expresando sentimiento abre un emocionante recurso para un poeta de los sentimientos, los textos de Wordsworth revelan una inquietante aprensión: que un hombre, al escribir sobre lo femenino, puede descubrir y engendrar implicaciones de género más complejas de las que de entrada imaginó.» En otras palabras, convertirse en mujer o permitir que una mujer se introduzca en su propia escritura puede resultar peligrosamente transformador.

En el viaje de Knausgård a la feminidad no hay parodia ni travestismo. Su mundo no es el del carnaval rabelaisiano, el transformismo o la alegría liberadora que puede llegar cuando se juega a ser de otro sexo y sus aventuras no imitan el famoso cuento en el que el hombre y la mujer intercambian los papeles por un día. Ella sale a arar los campos, él se queda en casa con los niños. La moraleja de la historia es que el hombre que había ridiculizado el trabajo de la mujer como algo que no suponía esfuerzo, descubre que requiere una agilidad y una destreza de las que él carece. No, las descripciones minuciosas de Knausgård de la vida doméstica, pelando patatas y cambiando pañales, los sentimientos hostiles que alberga hacia los hijos a los que ama, su rabia al verse atrapado y asfixiado por las responsabilidades del hogar, son más propios de un relato femenino. De hecho, la pormenorizada descripción que hace de la realidad doméstica evoca la novela inglesa del siglo XVIII, concretamente *Clarissa* de Richardson, y, como en ella, esos detalles hogareños aparecen dignificados, incluso ennoblecidos, como parte de una singular historia humana.

En un artículo para la revista *Slate*, Katie Roiphe sostiene que la misma retahíla de quehaceres domésticos y la infelicidad que va unida a ellos no

habrían causado el mismo impacto en la crítica si el autor de *Mi lucha* hubiera sido una mujer. Roiphe enseguida señala que esto vale por igual para todos los críticos, hombres y mujeres. No resta mérito a Knausgård. Ella es una admiradora. Más bien señala un problema contextual. ¿Y si fuese una mujer quejándose de la maternidad y sus frustraciones, una mujer llena de resentimiento por tener que preparar la cena y lavar la ropa o una mujer que está deseando estar sola un rato para escribir? ¿No es esto lo que Knausgård anhela una buena parte del tiempo, una habitación propia y la libertad de escribir? Si las miles de páginas de *Mi lucha* prueban algo es que el hombre encontró tiempo para escribir.

Pero ¿qué pasaría si fuera una mujer la que se quejara? Roiphe no lo dice, pero el ama de casa derrotada es un prototipo. Aunque las alegrías y las satisfacciones de la vida doméstica fueron idealizadas hasta bien entrado el siglo XX, a ese ángel de la casa se le ha cortado las alas. ¿No era ella la inquieta ama de casa de clase media blanca tan hábilmente descrita por Betty Friedan? Su aislamiento se debía en parte a su posición privilegiada, por supuesto. Las mujeres que trabajaban en empleos de baja categoría para apoyar a sus familias no podían permitirse el lujo de aburrirse en sus hogares. A quienes insisten en que es la gran maestría de Knausgård lo que lo salva de lo prosaico, Roiphe les responde que, independientemente del componente artístico, la hipotética Carla Olivia Krauss, al escribir la misma obra, nunca habría sido tomada tan en serio. De hecho, Carla Olivia Krauss desaparecería.

Cuando un hombre se convierte en ama de casa, cuando vive una historia que ha pertenecido tradicionalmente a las mujeres, ¿esa historia es nueva o antigua? Seamos francos. Cualquier historia se hunde o sale a flote al contarla, pero aun así es fascinante pensar en *Mi lucha* como una narrativa de lo que Simone de Beauvoir llamó acertadamente «hacerse mujer». Sabemos que nuestro narrador es un hombre porque se preocupa de lo masculino. Se niega a utilizar una maleta con ruedas. Eso huele a femenino. Sufre de eyaculación precoz, que no es una queja femenina. El padre del escritor es descrito como un hombre de caprichos irracionales e imprevisibles, y de repentinos estallidos de cólera, un pequeño tirano que utilizaba su poder patriarcal para humillar a su hijo, un muchacho que vivía en un estado de alerta permanente bajo la mirada dominante de su progenitor.

En Escandinavia es más previsible que los hombres participen en la vida doméstica y familiar que en cualquier otro lugar en el mundo. La baja por

paternidad está muy extendida. Aún más, en estos países se perciben diferencias en la forma en que los hombres y las mujeres se mueven, hablan y se comportan. Hay una sensación palpable de que las mujeres tienen más poder que en otros lugares. En Noruega las mujeres tienen derecho al voto desde 1913. Como escritora, me tratan de otro modo en Escandinavia. Los periodistas parecen menos inclinados que sus homólogos franceses o italianos, por ejemplo, a reducir mi trabajo a mi sexo o mi autobiografía. En Estados Unidos también se ha vuelto más común que los padres cuiden de sus hijos, por lo menos más de lo que los cuidaban antes. La épica de Knausgård tal vez no ha tenido éxito en Francia porque el espectáculo de un padre taciturno cambiando pañales y preparando la comida tiene poco impacto en esa cultura todavía vigorosamente machista.

Según los criterios culturales, *Mi lucha* es, de hecho, un «texto femenino» en grado sumo, atento a los matices del sentimiento que acompañan la vida doméstica corriente. Y la vida corriente, debo añadir, no carece de dramatismo. La escena que Knausgård describe casi al final del primero de los seis volúmenes, cuando él y su hermano limpian la mugrienta casa de su difunto padre, es uno de los pasajes de ficción más poderosos que he leído en años. Me pareció que esa limpieza era como una incursión en el horror metafísico. La realidad doméstica cotidiana, durante mucho tiempo dominio de la novela, no es precisamente benigna. Siempre he creído que el simple hecho de reunir a ocho adultos para cenar y pedir a cada uno que cuente la historia de su familia revelaría rápidamente que la enfermedad, el asesinato, el suicidio, la drogadicción, la violencia, la prisión y la enfermedad mental pueden ser experiencias angustiosas, pero están sorprendentemente cerca de todos nosotros.

¿Qué significa, a la luz de todas estas cuestiones femeninas y domésticas, que Knausgård no vea a las mujeres como competencia literaria? ¿Es miedo? ¿Es el temor o la «inquietante aprensión» de que la lectura y la escritura, que él mismo interpreta a un nivel profundo como actividades femeninas, no puedan redimirse si no es excluyendo a las mujeres de la historia literaria, de tal modo que la verdadera batalla de los libros se libere únicamente entre los hombres? ¿Es Knausgård, como hombre y como autor, un ejemplo del viaje psíquico que la psicoanalista Jessica Benjamin explica en su libro *Los lazos de amor*? Benjamin sostiene que para algunos niños, no todos, la necesidad (común, pero diferente en los niños y las niñas) de separarse de la madre

todopoderosa de la primera infancia se transforma en desprecio hacia ella y hacia los otros miembros de su sexo. ¿O es un desdén por aquello que es tan abrumadoramente femenino en el mismo Knausgård, ese centro emocional tan delicado y herido de la personalidad que él explora con singular valentía en su escritura?

¿No es cierto también que al Yo de esa chica-mujer hay que contrarrestarlo activamente con el Yo de ese muchacho-hombre y, debido a que la narrativa de esa mujer es en realidad la de un hombre, el peligro de la feminidad es aún más feroz? Con franqueza, no estoy segura, pero sospecho que todas estas preguntas dependen de las numerosas preocupaciones implicadas en este fenómeno literario en particular. Escribir como hombre, algo que yo misma he hecho varias veces, me ha permitido entender los temores masculinos a la castración. Además, los hombres no están solos en su resistencia a las cualidades codificadas como femeninas. Muchas mujeres adoptan una postura masculina según en qué parte del mundo se encuentren.

Del mismo modo que una física, por ejemplo, se ve *masculinizada* por la naturaleza del trabajo que ha escogido, un novelista se ve forzosamente *feminizado* por el suyo. Su masculinidad, como proveedora de sensaciones y sentimientos, ya está en peligro y, si hace suyo el más femenino de los temas femeninos, la carga de quedarse en casa con los niños, se ha alejado mucho de los mitos a lo Llanero Solitario de su sexo. Y, sin embargo, el hecho de que Knausgård sea hombre y heterosexual afianza y realza no sólo su personalidad sino también su obra, que se supone que debemos aceptar como un espejo autobiográfico. Esto es una ilusión, por supuesto. Ningún texto refleja la realidad fenomenológica. Sin embargo, se establece una atractiva tensión entre la figura masculina apuesta y robusta del novelista de la foto de la portada del libro y el tema femenino de sus sentimientos. A diferencia de otros novelistas que pueblan su ficción con personajes que no son ellos mismos, invenciones que residen exclusivamente en un mundo ficticio, el Knausgård del mundo real y el Knausgård del mundo del libro son supuestamente el mismo.

Una novelista, en cambio, tiene un problema doble. Si escribe historias inventadas, estas delicadas cuestiones se vuelven aún más delicadas debido a su identidad femenina y, si escribe unas memorias sobre sus experiencias de la vida doméstica, sobre las tribulaciones de tener y cuidar de los hijos, los aburridos encuentros con otros padres en la guardería y el parvulario, sus

malhumorados enfados y la dolorosamente perdida independencia, puede muy bien desaparecer sin dejar rastro o verse relegada al gueto de la escritura femenina. Por otra parte, también podría no hacerlo. La acogida de una obra de ficción es caprichosa. Si los editores fueran capaces de reconocer el éxito de ésta en la fase de manuscrito, las editoriales serían un negocio muy diferente.

Como escribo obras de ficción y de no ficción y tengo interés en la neurobiología y la filosofía (disciplinas que siguen siendo predominantemente masculinas), en mi propia obra personifico la división entre masculino y femenino, lo serio y lo no tan serio, lo duro y lo delicado. Si publico un artículo en una revista científica o doy una conferencia sobre un tema científico, me encuentro en terreno masculino, pero cuando escribo una novela me mantengo de lleno en el femenino. El público que asiste a los distintos actos varía en consecuencia, y de estar compuesto en un ochenta por ciento por hombres cuando hablo de ciencias y filosofía pasa a ser justo lo contrario si el tema es literario. Esta geografía del género se convierte en el contexto del trabajo y de su percepción. ¿Dónde exactamente entra la competencia?

La competencia abierta en forma de careo verbal, intento de eclipsar al oponente o desmantelamiento punto por punto de una ponencia es común en las ciencias y en la filosofía, mientras que en las humanidades no se conoce. En una ocasión impartí una conferencia sobre el trauma y la literatura en la Sorbona de París, y en cuanto terminé de hablar me bombardearon a preguntas. Me encantó. En esos mundos los conocimientos son importantes. Cuanto más sabe uno mejor le irá, y me deleito en el animado combate de ideas que se libra en esos mundos secuestrados pero intensos del intelecto. Además, he aprendido mucho de esos enérgicos encuentros. Han cambiado mi modo de pensar. Pelear por las ideas es divertido y si uno sabe realmente de qué habla, al instante se gana el respeto y le llegan propuestas de compartir ponencias e incluso de entablar un diálogo por correo electrónico. Tener conocimientos y saber elaborarlos da poder. Los prejuicios y esquemas implícitos no son erradicados; en estos mundos las mujeres también desaparecen del horizonte, como ilustra la historia sobre la mujer que intentó desesperadamente hacerse oír. Pero en las circunstancias adecuadas, una conferencia o una ponencia brillante e ingeniosa pueden romper esquemas y convertirse en un gorila aporreando la ventana.

Escribir novelas no depende de este tipo de conocimientos. Hay novelistas brillantes que son sorprendentemente sabios y otros que no lo son tanto. La erudición no hace que una obra sea buena, como han demostrado con tanta claridad las novelas de autores de la talla de Lionel Trilling y Edmund Wilson, entre otros, y, aunque la idea de lo mejor, lo más grande, lo más candente y lo más moderno es omnipresente en la cultura popular, literaria o no, ¿no resulta un poco extraño hablar de competencia despiadada en el mundo de las novelas? ¿Qué implica que exista competencia? Todos los escritores anhelan los elogios y el reconocimiento, pero también deben saber que los premios y las felicitaciones a menudo son efímeros. Escribir una novela no es como resolver el teorema de Fermat. La solución correcta en una novela es la que el novelista decide que es la correcta, y si el lector la aprueba, el arreglo es perfecto. Y esto puede ser parte del problema. Si la literatura gira en esencia en torno al «gusto», y no hay una «prueba» matemática definitiva de superioridad o inferioridad, puede llegar a ser más importante protegerse de las arpías y los súcubos que acechan en la forma en sí. Dicho esto, en todas las empresas existe competencia y ésta genera envidia y amargura, rasgos globales de cada subcultura, científica y artística.

La competencia puede ser un juego animado, una especie de deporte o danza mental que tonifica a sus participantes. Los psicólogos evolucionistas promueven la idea de que las mujeres no son competitivas o lo son menos que los hombres, pero sólo con pensarlo me parto de la risa. ¿Dónde han estado viviendo? ¿Son ciegos a la ambición femenina no sólo en la actualidad sino a lo largo de la historia humana? Esta fantasía de machos competitivos y hembras tímidas nos hace remontarnos a un brumoso pasado evolutivo de cazadores-recolectores en la sabana cuyos detalles son pura conjetura. La noción neodarwinista de que la selección sexual ha determinado la cultura literaria es muy cuestionable. Y, sin embargo, todavía perdura la idea del macho promiscuo que se aparee con la primera hembra que se le cruza mientras que la hembra escoge, pese a las abrumadoras pruebas de que son demasiadas las especies que infringen esta regla supuestamente infalible para que se mantenga en pie.

No tengo ni idea de si Knausgård se refería a la competencia darwiniana cuando lo entrevisté. Tal vez lo hiciera. Me encanta Darwin como pensador y como escritor, y no cuestiono que somos seres evolucionados, pero el neodarwinismo de la psicología evolutiva es un sospechoso híbrido de la

teoría de Darwin y la teoría computacional de la mente, híbrido que estuvo en boga en Noruega unos años antes de la entrevista a raíz de un programa de televisión muy visto, muy discutido y muy popular que el escritor podría haber visto o conocido de oídas. Esta corriente de pensamiento se sirve de la competencia masculina para explicar una larga lista de diferencias de sexo que se deben a rasgos seleccionados. Aunque puede resultar reconfortante explicar la necesidad de estar solo y libre de la carga del cuidado de los niños o el feroz deseo de pegar un puñetazo a otros escritores masculinos de la arena literaria como un rasgo genéticamente determinado, los puntos débiles de esta teoría son muchos, y con los años se vuelven aún más débiles. Sin embargo, incluso las ideas necias pueden tener poder y contaminan la percepción. Mirar a una escritora a los ojos y afirmar en serio que ni ella ni ninguna de las demás mujeres sobre el planeta «son competencia» (con la posible excepción de Julia Kristeva) es un comentario como mínimo sorprendente.

El juego pertenece, por lo tanto, a los hombres, según Knausgård, y es aquí donde la historia se vuelve verdaderamente triste para ambos sexos, en mi opinión. En su lúcido y mordaz artículo, «Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity» [La masculinidad como homofobia: miedo, vergüenza y silencio en la construcción de la identidad de género], Michael S. Kimmel sostiene que los hombres demuestran su «hombría para la aprobación de otros hombres». La dignidad, el orgullo y la posición masculina están sujetos a lo que piensan los demás hombres. Las mujeres no cuentan. Kimmel cita a David Mamet, un escritor que en más de una ocasión ha descrito mundos enteramente masculinos: «Las mujeres ocupan, en la mente de los hombres, un lugar tan bajo en la escala social de este país que resulta inútil definirse en términos de mujer». Desde esta estrechez de miras, los hombres ignoran o suprimen a todas las mujeres porque la idea de que puedan ser rivales en términos de logros humanos resulta impensable. Verse frente a frente con una mujer, cualquier mujer, es necesariamente castrante.

«La homofobia —escribe Kimmel— es el miedo a que otros hombres nos desenmascaren, nos castren, revelen a nosotros mismos y al mundo que no estamos a la altura, que no somos verdaderos hombres.» Esta declaración podría describir, de hecho, los horrores y las humillaciones que se dan en *Milucha*. En el mundo paranoico y extrañamente hermético del hombre blanco

heterosexual, el secreto sucio, según Kimmel, es que el semidiós ungido no se siente tan poderoso. Por el contrario, vive angustiado, sentimiento que surge de mantener una posición insostenible, una especie de Yo falso. Ésos son «los sentimientos de los hombres que crecieron creyéndose con derecho a sentir... poder, pero que no lo sienten». El hombre que tira de una maleta con ruedas en lugar de cargar con ella corre el peligro de convertirse en la mujer débil o el hombre afeminado. Está haciendo un viaje al territorio contaminado y aterrador de las mujeres y los gays, donde la hombría del verdadero hombre puede quedar expuesta como una endeble fachada.

La ironía es que el punto débil del poder masculino blanco, de la postura exclusiva, autocomplaciente, congratulatoria y pugilista, es la vulnerabilidad extrema. Todo ser humano es susceptible de ser herido. Si los sentimientos causados por los inevitables cortes y rasguños que cada persona acumula en el transcurso de una vida se consideran «femeninos», me parece que estamos todos muy confundidos. La diferencia entre la vulnerabilidad masculina y la femenina tal vez sea que esta cualidad encaja mejor en el esquema perceptivo de una mujer que en el de un hombre.

Pero las humillaciones que viven las mujeres porque no se las considera competencia y se las trata como fantasmas en la habitación son frecuentes. Además, cuando se las eleva a la posición de rival serio, cuando la gorila aporrea la ventana y acapara toda la atención, la respuesta puede ser alegre y cordial, pero también maliciosa. Una neurocientífica brillante, joven y atractiva que conocí en una conferencia me contó la humillación pública que había sufrido a manos de un colega eminente mucho mayor que ella. Sospecho que ese hombre no pudo soportar la idea de que una formidable amenaza hiciera su aparición en forma de mujer atractiva. La gratuita crueldad que desplegó frente a un amplio público fue demasiado para ella. Se echó a llorar. Las lágrimas, por comprensibles que sean, encajan perfectamente con esos esquemas implícitos que orientan nuestra percepción. Las mujeres no aguantan. Se vienen abajo. Un consejo práctico: no acalorarse. No levantar la voz. Morderse la lengua. Morderse la lengua con fuerza y no llorar.

Knausgård llora mucho en *Mi lucha*. Sus lágrimas no sólo son «poco varoniles», sino que trastocan el fuerte estoicismo presente en toda la cultura noruega. Lo sé. Me educó en ella. Había que tener una buena razón para llorar —la muerte de un ser querido, un terrible accidente que te deja

sangrando y mutilado, una enfermedad terminal— y, aun así, un despliegue tal sólo cabía hacerlo en la intimidad, nunca en público. Cuando publicaron *Mi lucha* en Noruega fue como si un hombre adulto se hubiera desnudado, hubiera caminado hasta la plaza mayor y se hubiera subido a un banco para berrear y balbucear a la vista de sus conciudadanos. En el caso de Knausgård fue agravado por el hecho de que el público conocía los motivos, no siempre tan graves, de sus sollozos. Puede ser duro prohibir llorar a un niño sensible. Lo sé por experiencia, yo fui una niña. Karl Ove Knausgård también lo sabe porque él fue un niño sensible, lo que puede que fuera aún más duro. En el alma noruega debían imperar la dignidad y la rigidez. Noruega era una cultura de ojos perpetuamente secos. Y, sin embargo, el Knausgård de Knausgård, el héroe de su larguísima saga personal, es un verdadero pantano de lágrimas. Tales son las ironías del mundo literario.

Cuando recuerdo el comentario de «no son competencia», supongo que debería ofenderme o indignarme, y con razón, pero eso no es lo que siento en absoluto. Lo que siento es compasión y lástima por una persona que hizo un comentario sin duda sincero pero aun así verdaderamente necio. Miles de páginas de autoexamen no parecen haberle dado un mayor conocimiento de la «mujer» que hay en él. «Aún está en mí.» No basta con señalar que un texto femenino escrito por un hombre no es recibido del mismo modo que un texto femenino escrito por una mujer, ni basta con dirigir la atención hacia cifras que representan la desigualdad sexual en el mundo de las letras. Es absolutamente necesario que todos, hombres y mujeres, tomemos plena conciencia de lo que está en juego, que para que nos preocupamos por la novela es evidente que hay algo a la vez pernicioso y estúpido en nuestros hábitos de lectura, que el destino de las obras literarias no puede decidirlo una cláusula de no competencia agregada a un falaz contrato homosocial escrito bajo los auspicios del miedo y que semejante cláusula es ni más ni menos que «demencial».

Así pues, vuelvo al principio de este ensayo y a las palabras de una persona que no era proclive a los comentarios necios: «Por fortuna, no dependemos de los argumentos para demostrar que la Novela es un campo literario donde las mujeres pueden, como especie, igualar a los hombres».

EL YO ESCRIBIENTE Y EL PACIENTE PSIQUIÁTRICO

Durante casi cuatro años, todos los martes, trabajé de voluntaria como profesora de escritura creativa para pacientes psiquiátricos hospitalizados en la Payne Whitney Clinic de la ciudad de Nueva York, donde impartía dos talleres, uno para adolescentes en el ala norte y el otro para adultos en el ala sur. Y todos los martes, antes de salir para dar los talleres, sentía pavor. No sabía qué pacientes encontraría en mi aula ni qué historias escucharía. Tuve una alumna que había sido violada por su hermano y otro cuyos padres habían sido encarcelados durante la Revolución Cultural de China cuando él tenía seis años. Una mujer se había pegado fuego a sí misma. Otros alumnos llegaban envueltos en vendajes tras intentos de suicidio. Un agradable hombre entrado en años había visto marcianos verdes. Durante el tiempo que trabajé en el hospital vi dos mesías, aunque ninguno asistió a mis talleres. Tuve alumnos que habían sido vagabundos y otros que habían dejado pisos relucientes y cuentas bancarias repletas. Una alumna que había sido muy rica escribió acerca de la experiencia de dormir fuera del elegante edificio donde había tenido un piso espacioso. Tuve alumnos con doctorados y licenciaturas en Medicina y otros que habían abandonado los estudios en la secundaria. Muchos de los pacientes que asistían al taller estaban drogados hasta el extremo del letargo y este hecho, quizá más que cualquier otro, creaba la espesa y embotada atmósfera que se respiraba en el undécimo piso del hospital, una versión multisensorial de la técnica de cámara lenta que se utiliza en el cine. Todos los martes, sin embargo, al salir del aula, bajaba en el ascensor al vestíbulo y salía por las puertas del hospital sintiendo euforia. Euforia que era seguida rápidamente por el agotamiento.

El agotamiento no necesita explicación, pero ¿por qué me sentía eufórica? Lo que sólo puede describirse como un estado emocional crudo y desesperado pero de alguna manera también hilarante, invadía el aula, como un aullido, un sollozo o una carcajada colectiva a punto de estallar. Mientras ese clima tan peculiar creaba formas de orden de gran importancia en el aula, también hacía inútil actuar como si todo fuera «normal». Esta misma falta de normalidad, sin embargo, nos despojaba de todas las afectaciones que solemos adoptar en las situaciones sociales más allá de las paredes del hospital. «¿Cómo estás?» no es una pregunta que pueda contestarse con un despreocupado «bien». En un pabellón psiquiátrico nadie está «bien» y, como nadie está bien y todo el mundo lo sabe, el lenguaje que uno utiliza para comunicarse con los demás, las formalidades necesarias para engrasar las ruedas de la cháchara amable pero a menudo carente de sentido, adquieren un brillo de absurdidad. Es mucho lo que está en juego; las emociones están que arden; el sufrimiento no se oculta: la proximidad a esa realidad humana sin disfraz hacía que me sintiera más viva. Era una sensación que me gustaba.

Sin embargo, si seguí trabajando de voluntaria fue también porque comprendí que gran parte de los alumnos que tenía en clase salían del aula sintiéndose mejor que cuando llegaron. La escritura parecía tener un efecto terapéutico en la mayoría. Pero ¿cómo y por qué funcionaba? ¿Es posible analizar con cierto rigor lo que sucedía en los talleres? ¿Es posible ir más allá de la habitual condescendencia asociada a la idea del arte como terapia? Mis talleres, así como las clases de teatro y de artes visuales que ofrecía el hospital, servían de distracción, eran un paliativo contra el aburrimiento paralizante que afecta a casi todos los pacientes de esas alas. A los voluntarios nos tomaban las huellas dactilares, nos investigaban por si teníamos antecedentes penales, nos recomendaban que nos laváramos las manos a menudo y nos daban instrucciones sobre cómo actuar en caso de incendio. Eso era todo.

En la psiquiatría contemporánea, la escritura creativa desempeña un papel minúsculo, si es que desempeña alguno. El estudio de casos prácticos, tan utilizado cuando el pensamiento psicoanalítico dominaba la psiquiatría estadounidense, comenzó a declinar a mediados del siglo pasado con la llegada de los antipsicóticos, y en la década de 1970 se convirtió en un instrumento de otra época. Las extensas y pormenorizadas anotaciones que los psiquiatras hacían en las historias clínicas mientras veían a sus pacientes

se han convertido en listas de síntomas de las que esperan extraer un diagnóstico clínico. A pesar del énfasis puesto en las categorías diferenciadas, el diagnóstico de la enfermedad mental sigue siendo un asunto «confuso». En mis talleres yo tenía muchos pacientes que habían pasado por múltiples médicos y, a través de ellos, por múltiples diagnósticos. A los pacientes psicóticos en particular se los solía colocar en categorías fluctuantes: trastorno bipolar, esquizofrenia o trastorno esquizoafectivo. Y había una jerarquía diagnóstica. El trastorno límite de la personalidad, que se da casi exclusivamente en las mujeres, lleva consigo un severo estigma. En la actual era del cerebro y del omnipresente prefijo «neuro-», cinco letras que antecedían casi todas las disciplinas para darles el sello legítimo de ciencias puras, la psiquiatría se encuentra sobre todo en el lado del cerebro correspondiente al problema cerebro-mente.

Por supuesto, hace tiempo que el cerebro está involucrado en la enfermedad mental. Para el médico de la Antigüedad Galeno, cuyos puntos de vista prevalecieron durante siglos en Occidente, la locura podía estar causada por fiebres del cerebro, un golpe en la cabeza o una perturbación de los humores. Desde el siglo XVII, los debates sobre la mente y el cuerpo han sido de crucial importancia para la medicina. ¿Cuál es la relación de una mente enferma con el cuerpo? Los tratamientos han pasado de lo mental a lo físico, tratando lo uno o lo otro mientras se debatía acerca de la identidad o la relación entre ambos. La extensa investigación de los procesos cerebrales que hoy día se está llevando a cabo ha empujado más a la psiquiatría hacia una psiquiatría biológica, que promueve las soluciones farmacológicas y los «tratamientos basados en pruebas». Seguramente es imposible asimilar los datos que las neurociencias a diario producen y publican en forma de artículos en una serie de revistas especializadas. Habré leído muchos miles de ellos desde la década de 1990. Es interesante señalar que entre entonces y ahora los artículos se han encogido. Su forma estándar —resumen, metodología, conclusiones y debate— se ha vuelto cada vez más rígida y el debate al final del artículo, siempre mi parte favorita, ahora es más reducido y menos especulativo.

No deja de ser irónico que el temor que Freud expresaba en *Escritos sobre la histeria* de que sus historiales clínicos tuvieran una cualidad literaria y carecieran «por decirlo así, del severo sello científico», sea el mismo temor que acosa a la psiquiatría en la era posfreudiana.[1] Sin embargo, cabe

preguntarse cómo el acto de escribir relatos, entradas de diario, poemas u otras formas de garabato puede formar parte de una ciencia de la mente. Freud esperaba que la ciencia en el futuro aclarara el origen biológico de la enfermedad mental. Sin embargo, la psiquiatría sigue separada de la neurología, porque la neurología es la ciencia del daño cerebral «real» y de las enfermedades degenerativas del sistema nervioso, sobre todo de aquellas con *lesiones* que pueden detectarse.

La búsqueda de lesiones o de una relación directa entre el cerebro y la enfermedad mental viene de muy antiguo. Estos esfuerzos continúan y han resultado ser frustrantes. Aunque se han realizado progresos en la investigación de la esquizofrenia, por ejemplo, la enfermedad sigue causando desconcierto a muchos niveles, desde el genético al conductual. Por otro lado, el avance que supuso la prueba de sangre para detectar la sífilis de August von Wassermann en 1906, junto con el descubrimiento de Alexander Fleming de la penicilina en 1926, libró al mundo de la neurosífilis, una enfermedad que explicaba un gran número de ingresos en las salas psiquiátricas. Los milagros existen y no es extraño que los científicos del cerebro, ahora equipados con tecnología avanzada, esperen descubrimientos igual de trascendentales.

Según el neurocientífico, psiquiatra y filósofo alemán Henrik Walter, hemos entrado en la «tercera oleada» de la psiquiatría biológica.[2] La primera oleada se dio en el siglo XIX y la segunda llegó con los antipsicóticos y los descubrimientos en la genética de mediados del siglo XX. La tercera oleada, según Walter, puede remontarse a los avances en la biología molecular y en el diagnóstico cerebral por imágenes. Él define la psiquiatría biológica como una ciencia que entiende los «trastornos mentales» como «patrones disfuncionales y prototípicos relativamente estables de la experiencia y la conducta que se explican por los sistemas neurales disfuncionales a diversos niveles». No está claro que los trastornos mentales sean, de hecho, estables o prototípicos como las cambiantes nosologías han demostrado a lo largo de la historia, ni que centrarnos en los sistemas neurales vaya a dar explicaciones completas. Sin embargo, Walter reconoce abiertamente la «reiterada imposibilidad por parte de la neurobiología (con algunas excepciones) de explicar o predecir de forma satisfactoria los trastornos mentales [que] demuestra que no puede dar cuenta de tales fenómenos complejos».[3] El problema, según él, es que el modelo es

incorrecto. Toma una postura contra el localizacionismo simplista que reduce un estado mental a una región del cerebro y recomienda un modelo multidimensional basado en las «4 es: la mente encarnada (*embodied*), extendida (*extended*), enraizada (*embedded*) y enactiva (*enacted*)».[4] En otras palabras, los cerebros pertenecen a un cuerpo vivo que pertenece a su vez al mundo y ningún cerebro puede ser aislado y explicado sin tener en cuenta sus relaciones dinámicas con el resto de los cuerpos y del entorno.

Walter menciona al psiquiatra alemán del siglo XIX Wilhelm Griesinger, a menudo llamado el padre de la psiquiatría biológica, famoso por afirmar que toda enfermedad mental es una enfermedad del cerebro. Walter señala acertadamente que a pesar de esta famosa frase, que no fue en absoluto polémica cuando la pronunció, Griesinger no era reduccionista. Walter no desarrolla más su hipótesis, pero en *Patología y terapéutica de las enfermedades mentales*, Griesinger escribe que, aunque el «entendimiento» y la «voluntad» deben «hacer referencia» al cerebro, no hay que dar por supuesto nada acerca de la relación entre los «actos mentales» y el cerebro «material».[5] Además, promovió un modelo complejo, interactivo y dialéctico de la enfermedad mental influenciado por la filosofía de Kant, Hebart y Hegel.[6] Según Griesinger, «un examen más minucioso de la etiología de la locura revela que en la gran mayoría de los casos no hubo una sola causa específica bajo cuya influencia la enfermedad finalmente arraigó, sino una complicación de distintas, y a veces numerosas, causas tan predisponentes como estimulantes. Con frecuencia los gérmenes de la enfermedad se establecen en esas fases iniciales de la vida a la que se remonta la formación del carácter y aumenta por la educación y las influencias externas».[7] Si bien es cierto que, gracias a la investigación contemporánea del cerebro, estamos mucho más cerca de las actividades del cerebro material que en 1845, cuando se publicó por primera vez el libro de Griesinger, seguimos lejos de una comprensión de la relación entre la mente y el cerebro, que continúa siendo un dilema filosófico. De hecho, al final de su artículo Walter afirma claramente: «El punto principal que quiero establecer aquí es que la psiquiatría biológica ha de tener en cuenta las teorías sobre cómo está constituido lo mental».[8] La psiquiatría debe examinar sus fundamentos filosóficos. Según Griesinger y Walter, lo mental es algo que está más allá del cerebro, y las causas de la mayoría de las enfermedades psiquiátricas escapan a las explicaciones biológicas simples y reduccionistas,

que no es lo mismo que decir que las enfermedades no están relacionadas con el cerebro.

¿Qué cabe pensar, por lo tanto, de la cuestión de la escritura creativa como terapia en esta tercera oleada de la psiquiatría biológica? Si antes y después de los ejercicios de clase realizáramos escáneres del cerebro de los pacientes, éstos nos dirían algo acerca de qué partes del cerebro se activan, pero no aportarían nada sobre la experiencia subjetiva de la persona mientras escribe, ni revelarían con alguna sutileza cómo impartir mejor un taller de escritura o qué áreas o zonas conectivas son cruciales para alcanzar efectos beneficiosos. Existe una literatura empírica sobre la terapia de la escritura, en su mayor parte de los últimos treinta años y toda ella sobre lo que se llama la «escritura expresiva», que consiste en entre tres y cinco sesiones de escritura libre sobre acontecimientos traumáticos o con una fuerte carga emocional que duran quince o veinte minutos. La ortografía, la gramática y la redacción elegante no entran en los ejercicios.

En *Advances in Psychiatric Treatment* del año 2005, el resumen de los hallazgos comienza con la siguiente frase: «Se ha descubierto que escribir sobre acontecimientos traumáticos, estresantes o emocionales produce una mejoría en la salud física y psicológica de poblaciones clínicas y no clínicas». [9] Escribir sobre sucesos neutros no proporciona ningún beneficio. Los autores del artículo sostienen que, aunque el efecto inmediato de la escritura sobre las experiencias angustiosas es un «estado de ánimo y síntomas físicos negativos», los efectos a largo plazo cuando se comparan los controles médicos son, entre otros, un mejor funcionamiento del sistema inmunológico, un descenso de la presión arterial, una mejora de la función hepática y mejor humor. La lista es impresionante. No todos los pacientes psiquiátricos están traumatizados, pero el hecho de que la escritura tenga un efecto positivo sobre la «población no clínica» induce a pensar que sus efectos no se limitan a las personas con diagnósticos específicos.

Los autores del artículo enumeran los «mecanismos» que podrían explicar que la escritura expresiva tenga tales efectos y resultan bastante menos impresionantes.

Son cuatro:

1. Catarsis emocional (los autores añaden la palabra *improbable*).
2. Hacer frente a emociones anteriormente inhibidas: puede reducir el

estrés fisiológico resultante de la inhibición, pero es poco probable que sea la única explicación.

3. Elaboración cognitiva: es probable que el desarrollo de una narrativa coherente contribuya a reorganizar y estructurar los recuerdos traumáticos, dando como resultado esquemas internos más adaptativos.

4. Exposición continuada: puede implicar la extinción de las respuestas emocionales negativas ante los recuerdos traumáticos, pero algunos hallazgos ambiguos.[10]

Los psicólogos han propuesto varias pruebas empíricas para esta particular modalidad de escritura como terapia, pero cuando buscan las razones que podrían explicarla se ven filosóficamente coartados. Seguramente los dos primeros mecanismos, la liberación emocional o la liberación emocional tras la inhibición, podrían alcanzarse con «una buena llorera», dando patadas a la puerta o aullando a la luna. El tercero, la «elaboración cognitiva», deja atrás la emoción y establece su hipótesis a partir del trabajo realizado en el trauma y la narrativa. Hablar (o, en este caso, escribir) de un terrible suceso, un suceso reexperimentado como un shock motosensorial, acompañado en ocasiones de imágenes visuales e hipersensibilidad hacia todo lo que recuerda el trauma, por ejemplo, ha demostrado ser beneficioso. Esto, al menos, aborda el papel del lenguaje. El cuarto mecanismo parece provenir del trabajo realizado en la fobia. Cuando una persona se ve expuesta repetidamente a lo que la asusta, poco a poco puede llegar a entender (la mayor parte del tiempo, al menos) que los ascensores, por ejemplo, no son cubículos aterradores.

Los autores están muy lejos de preguntarse «cómo está constituida la salud mental». No es que descarten que estos cuatro «mecanismos» —si pueden llamarse así— estén involucrados de alguna manera en las propiedades beneficiosas de la escritura, más bien hay algo endeble y superficial en sus ideas, que no abordan las cualidades específicas de la escritura como un acto que podría guardar relación con su objeto de estudio.

La escritura seguramente no tiene más de cinco mil quinientos años de antigüedad, lo que no deja de asombrarme. Y, sin embargo, hay algo milagroso en el hecho de que todas las personas alfabetizadas sean capaces de expresar realidades internas y externas por medio de pequeños jeroglíficos en una página que pueden ser leídos y entendidos por otras personas que

comparten esas mismas pequeñas marcas como símbolos de significado. El acto involucra claramente lo mental, pero ¿qué es lo mental? Involucra lo que consideramos factores sociales, psicológicos y biológicos, pero ¿cómo se analizan? Hace mucho tiempo que aprendí a escribir y hoy día el acto de deslizar un bolígrafo por una hoja de papel o de teclear en un ordenador portátil se ha convertido en una parte inconsciente y automática de los sistemas motosensoriales de mi cerebro y de mi cuerpo que son claramente biológicos. Debido a la adaptabilidad y al desarrollo, el cerebro alfabetizado es singularmente diferente del cerebro analfabeto. La lectura y la escritura han cambiado mi mente con el tiempo.[11] Y aunque no tengo que *pensar* de forma consciente para teclear, tengo que *pensar* para escribir, y el pensamiento es un fenómeno psicológico y mental, pero también neuronal. De todas maneras, las palabras, la sintaxis y la semántica de mis frases son los datos conocidos de una particular cultura lingüística, una herencia sociológica, pero mi capacidad para aprender a hablar y a escribir de formas en que no lo hace un erizo indica una capacidad innata para el lenguaje con implicaciones evolutivas y genéticas. A pesar de que todo esto es demasiado obvio, insisto en estas ambigüedades para demostrar la rapidez con que tales categorías se convierten en palabrería. Éste es el problema que Walter intenta tratar a través de las cuatro *es*. La mente encarnada, extendida, enraizada y enactiva.

Una alumna de uno de mis talleres —la llamaremos la señora P— escribió un texto sobre unos cadáveres tendidos en losas de fría piedra dentro de una cámara mal ventilada. A lo largo de su breve y amargo escrito, los vivos y los muertos se volvían indistinguibles. Terminaba con la frase: «Estamos todos muertos». La señora P dejó salir claramente unos sentimientos oscuros mientras escribía, y es posible que fuera catártico o que ella llevara un tiempo inhibiéndolos. Tuvo que utilizar sus «procesos cognitivos», aunque no creó un «relato coherente» sino más bien una sombría descripción de personas muertas en una cripta. Cuando la leyó en voz alta, ninguno de los presentes nos sentimos bien. Sin embargo, ella participó en la discusión que siguió y pareció salir del aula menos deprimida que cuando entró. ¿La mejora en su estado de ánimo puede atribuirse a que escribió, a que habló o a que se sintió menos aislada por formar parte del grupo? Sin duda, los tres elementos contribuyeron al cambio que se produjo en ella. Los sujetos de los numerosos estudios citados en el artículo no recibieron de los

psicólogos ningún *feedback* sobre sus ejercicios de escritura expresiva, por lo que mis clases funcionaban de otro modo, como un taller. La señora P seguramente experimentó varios cambios en el cerebro que se reflejaron en su estado de ánimo cambiante. Como el cerebro nunca está inactivo ni siquiera en lo que se llama estado de reposo, esto es, cuando una persona no está haciendo nada especial, podría monitorizarse el cerebro de la señora P para detectar los cambios. ¿Qué nos diría un cambio en su neuroquímica?

Tomemos la popular y extendida noción de que la depresión está *causada* por un «desequilibrio químico» en el cerebro y que los ISRS tratarán ese desequilibrio. Recuerdo una conversación que tuve hace siete u ocho años con un psiquiatra que, en respuesta a mi comentario de que las pruebas científicas sobre la serotonina distaban mucho de ser concluyentes, me aseguró que los fármacos eran eficaces en sus pacientes; de una eficacia asombrosa, de hecho. Y, sin embargo, ni entonces ni ahora hay evidencia de que unos bajos niveles de serotonina causen la depresión.[12] ¿Qué significa realmente un *desequilibrio químico*? La historia de los ISRS se convirtió en un importante mito cultural, impulsado por los populares testimonios de personas que vivían una nueva vida feliz a base de fármacos y por la publicidad que les dieron, empleando, entre otras imágenes, un gracioso personaje de dibujos animados cuyo rostro triste se ponía contento. Uno de los primeros folletos de Prozac afirmaba: «Prozac no altera artificialmente el estado de ánimo y no es adictivo. Sólo hace posible que te sientas más tú mismo al tratar el desequilibrio que causa la depresión».[13] Esta frase es un prodigio de la retórica. ¿Qué significa aquí *artificial*? ¿Cualquier alteración del estado de ánimo de la persona no es «artificial»? Si tomo un estimulante y me siento animado, ¿mi estado de ánimo es natural o artificial? ¿No estoy realmente animado? Tan pronto como una sustancia farmacéutica entra en mi organismo, ¿los cambios que se producen son naturales o artificiales o ambas cosas? La adicción es aún más compleja. Una persona quizá no se crea adicta a un antidepresivo, pero no puede dejar de tomarlo repentinamente sin sufrir sus consecuencias, algunas de ellas graves. El significado de sentirte «más tú mismo» es una cuestión filosófica demasiado confusa para abordarla en un centenar de páginas. El ejercicio también ha demostrado ser eficaz para aliviar la depresión. Puede resultar adictivo en algunas personas, si se entiende por adicción cualquier actividad que resulta difícil interrumpir. Cabría preguntar: si la escritura expresiva ha demostrado que puede levantar

el ánimo y aumentar la función inmunológica, ¿podría desempeñar un papel en el tratamiento de la depresión?

Según algunos investigadores, la sorprendente eficacia de los ISRS probablemente se ha debido a los efectos placebo.[14] Conozco a varios científicos estudiosos de la depresión y del cerebro que se han indignado ante la influencia que la idea de un desequilibrio químico ha ejercido no sólo en la imaginación popular sino en la psiquiatría como profesión. La investigación sobre el cerebro y la depresión es fundamental, yo no quisiera dar a entender que no lo es. Los ISRS pueden tener efectos desconocidos que todavía están por descubrir y que pueden resultar muy útiles. Muchas personas aseguran que los fármacos les han cambiado la vida. Lo que quiero plantear aquí es que estas precipitadas simplificaciones no sólo no ayudan sino que pueden distorsionar la realidad en su conjunto. Como he señalado en otro lugar, el placebo puede tener efectos poderosos que están siendo estudiados. ¿Qué papel desempeña el lenguaje en el placebo? ¿Podría la escritura tener efectos placebo? En ese caso, me atrevería a decir que está vinculado al lenguaje en tanto que es relacional. Sirve para la comunicación y, como tal, se dirige a otra persona. En algunos casos, esa otra persona es uno mismo para sí, pero siempre es uno mismo como otro.

Hace mucho tiempo que me siento atraída por la teoría del lenguaje como algo fundamentalmente dialógico que postula M. M. Bajtín: «Toda palabra está dirigida a una *respuesta* y no se puede evitar la profunda influencia de la palabra-respuesta anticipable» (la cursiva es del original).[15] Bajtín hizo hincapié en que las palabras eran intrínsecamente sociales con significados de composición abierta y en continuo cambio que dependían de su uso. No es lo mismo una palabra en boca de una persona que de otra. Cuando el médico pronuncia un diagnóstico, detrás de él hay todo un mundo de autoridad y el uso de un lenguaje establecido. Cuando el paciente pronuncia la misma palabra, el significado ha cambiado. El lenguaje está marcado por relaciones de poder.

Por su propia naturaleza, las palabras pueden ser compartidas con otros, pero también figuran en nuestra geografía mental privada y sus significados están codificados personalmente. En la historia de la señora P, las losas de piedra evocan relatos macabros de Poe y una serie de películas de terror baratas de los años cincuenta y sesenta, pero podrían haber tenido otras asociaciones para ella, algunas conscientes, otras inconscientes. La elección

de las losas seguramente tenía un potente significado afectivo que forma parte de su historia psicobiológica personal pero que no puede dissociarse de las palabras y las imágenes de la cultura más amplia, y todo ello desempeñó un papel al configurar su carácter y su enfermedad.

Mis talleres en el hospital podrían describirse como aventuras en respuesta y en diálogo. Los alumnos tenían que responder a un texto, a menudo un poema corto, siempre de calidad. Utilicé obras de Emily Dickinson, John Keats, William Shakespeare, Arthur Rimbaud, Marina Tzvetayeva y Paul Celan, entre otros. Los alumnos podían responder de la manera que quisieran. No había reglas. Si algo en el poema les recordaba una historia, podían escribir una pequeña historia, verdadera o ficticia. Si querían responder con otro poema, eran libres de hacerlo. Si una palabra del poema —*azul*, *dolor* o *cielo*— los hacía pensar en una persona o un lugar en particular y optaban por describirlo, también estaba bien. Todas las respuestas eran bien recibidas. Los primeros veinte minutos del taller estaban dedicados a escribir y luego cada alumno leía su escrito en voz alta y el resto podíamos comentarlo, si queríamos.

Me referiré a otro alumno como al señor J. Le habían diagnosticado un trastorno bipolar y, con franqueza, me caía muy bien. Asistió cuatro veces a mi taller y era un alumno entusiasta y atento. Respondió al poema de Keats componiendo un hermoso poema con los mismos metro y rima. Acabó esa pequeña obra maestra en veinte minutos. Me habría gustado quedarme con una copia, pero los alumnos eran dueños de entregarme sus escritos o guardárselos y el señor J se lo llevó. Afirmar que ese hombre poseía unas dotes fuera de lo común es mucho decir. Era culto y sin duda tenía talento, pero probablemente su trastorno desempeñó un papel en su facilidad para escribir.

También tuve una alumna esquizofrénica que sufría la ilusión de estar casada con Dios. En el cristianismo hay una larga tradición de la Iglesia como «novia» de Cristo. Para varios místicos cristianos, las nupcias con Jesús tenían un carácter literal y sumamente erótico, por lo que en otro contexto histórico el delirio de la señora Q habría tomado otro significado. Esto no significa que no pueda haber fuertes similitudes neurobiológicas entre una santa del siglo XIV, como Catalina de Siena, por ejemplo, y la señora Q, si pudiéramos descubrirlas. La dopamina ha estado involucrada en la psicosis, concretamente, en sus delirios y sus alucinaciones. Pero ¿se puede afirmar,

así sin más, que el contenido de los delirios y las alucinaciones ha sido inducido sólo por la dopamina, aun en el supuesto de que los niveles de dopamina se correspondieran con las fantasías de la señora Q de estar felizmente casada con la deidad? El contenido de los delirios y las alucinaciones son a un tiempo personales y culturales y puede afectar al desarrollo de la enfermedad. ¿Cómo relacionamos exactamente la visión en la tercera persona que asocia la dopamina con el delirio y el relato específico en primera persona del matrimonio de la señora Q con Dios?

Para varios de mis alumnos, el inglés era su segunda lengua y lo hablaban titubeantes. Les pedí que escribieran algo en su propio idioma aunque ni sus compañeros de clase ni yo lo entenderíamos. Si suena disparatado, me permito discrepar. Le decía al alumno que los demás queríamos escuchar la música de su propio idioma, que las palabras y sus ritmos les darían un sentido que, aunque no fuera denotativo, tenía su valor. La premisa aquí es que el significado no sólo se transmite a través de la semántica sino también en el sonido y la melodía. A continuación le pedía al alumno que tradujera lo mejor posible lo que había escrito, así el significado siempre nos llegaba.

Podría decirse que era una clase de «escritura expresiva». El taller no pretendía enseñar a los alumnos a ser escritores ni siquiera a escribir mejor. Yo no corregía sus errores gramaticales, ni aligeraba su prosa, ni los asesoraba acerca de los verbos fuertes o los ritmos de la frase, sólo leía con detenimiento cada escrito y comentaba la forma, el contenido y el significado tal como lo había entendido. Nunca mentía, pero siempre encontraba algo interesante que preguntar a quien lo había escrito. Sus respuestas a menudo eran personales, tristes, reveladoras. Aunque algunos pacientes contaban historias sobre su vida, otros eran incapaces de organizar un relato y escribían una brillante ensalada de palabras. El *Campbell's Psychiatric Dictionary* define ensalada de palabras como «un tipo de discurso... caracterizado por una mezcla de frases que carecen de sentido para el oyente y, en general, también para el paciente que la produce».[16] En mi clase yo lo trataba como arte significativo.

En su libro de 1896 sobre la demencia precoz, lo que ahora se llama esquizofrenia, el psiquiatra Emil Kraepelin ofrecía un extenso ejemplo de la respuesta de un paciente a su pregunta: «¿Está enfermo?». Sólo citaré las dos primeras frases: «Verá usted, en cuanto el cráneo es aplastado y uno aún tiene flores, con dificultad, así no se escapará constantemente. Tengo una especie

de bala de plata, que me sostenía por la pierna, adentro de la cual uno no puede saltar, adonde uno quiere, y que termina hermosamente como las estrellas».[17] Si bien las frases toman giros sorprendentes, producen significados que yo llamaría poético-emocionales pero también motosensoriales. En la primera frase un cráneo aplastado y un jarrón de flores roto parecen haber chocado entre sí. Un jarrón perdería agua, pero también está el sentido de que los pensamientos florecen sólo con dificultad del cráneo metafóricamente aplastado del orador. La palabra *aplastado* es violenta y los saltos semánticos en la siguiente frase son aún más dramáticos, pero la bala de plata, la pierna del hombre y la incapacidad para «saltar adentro» sugieren lesiones que aun así encuentran su hermoso propósito en las estrellas. Del mismo modo que es imposible parafrasear poemas, asignarles significados fijos sin alterar su esencia, es imposible dar un significado alternativo, sensato y parafraseado a una ensalada de palabras porque rompe el movimiento racional de una oración y tergiversa la semántica. Sin embargo, los significados afectivos «se escapan», para utilizar el evocador verbo empleado por el paciente, y esos verbos se perciben como una especie de acción imaginaria o simulada.

El paciente de Kraepelin hablaba, no escribía. Durante los años que trabajé en el hospital leí una serie de textos como el citado más arriba, misteriosos escritos cifrados que había que desentrañar interrogando al escritor. Debo decir que mis preguntas, nacidas del interés genuino, por no decir de la fascinación absoluta, precisaban de toda mi concentración, y mi interés y mi concentración fueron cruciales para los efectos terapéuticos en el aula, entendidos ya sea como una forma de placebo, una transferencia o una sanación dialógica que se lleva a cabo en el reino que Martin Buber llamó «el entre». Cuando la gente habla, las palabras se esfuman en el aire a no ser que se registren. Resulta difícil recuperarlas, aunque sólo hayan discurrido unos minutos. Podemos recordar lo esencial de lo que nosotros u otra persona ha dicho, pero los términos exactos han desaparecido. La escritura, en cambio, es fija. Una vez que las palabras han llegado a plasmarse sobre el papel, se vuelven *objetivas*, separadas del cuerpo del escritor. Aunque nacen de un cuerpo y de la mano que escribe, las articulaciones las han dejado en otra zona que puede compartirse con otros, un texto estático que puede examinarse una y otra vez.

En un taller di a los alumnos el poema «Litany» de Robert Herrick (1591-

1674). Su último verso se repite en las doce estrofas. Comienza así:

*En la hora de mi angustia
cuando las tentaciones me oprimen
y mis pecados confiesan,
¡Dulce Espíritu, confórtame!*

En respuesta una alumna escribió:

*Era mi última hora,
en mi propia cama.
No había enfermedad
ni duda alguna.*

Última estrofa de Herrick:

*Cuando se revele el justo juicio
y se abra lo sellado,
cuando a Ti haya suplicado,
¡Dulce Espíritu, confórtame!*

Mi alumna respondió:

*Ningún juicio
o revelación llegó
pues no hubo súplica.
Yo no buscaba un dulce espíritu,
sólo la oscuridad para confortarme.*

Una paciente deprimida respondía al poema de Herrick sobre el lecho de muerte con lo que era a todas luces un poema respuesta de desesperación, en versos que pueden transmitir un deseo de suicidio. ¿El poema de Herrick que utilicé simplemente exacerbó los sentimientos depresivos de la paciente? ¿Por qué no elegir un poema «alegre», como había hecho la profesora voluntaria a la que sustituí en el Payne Whitney? «Intento infundirles esperanza.» Estas palabras las pronunció con voz potente en un aula llena de

adultos, como si ellos no estuvieran presentes. Adoptó la exasperante voz de una maestra de escuela de primaria al dirigirse a sus alumnos. Esta mujer era quien me había abierto las puertas del hospital. Yo había asistido a su clase antes de embarcarme en la mía.

El poema esperanzador que ella había elegido era de esos que uno encuentra en tarjetas de felicitación empalagosas. Después de la clase, uno de los pacientes pasó junto a la profesora y dijo en voz alta: «Ese poema era una mierda». En efecto, lo era. La enfermedad mental provoca sufrimiento, pero no causa necesariamente estupidez o insensibilidad. (Sospecho que es mucho peor poner al frente de una clase a ignorantes que no saben una palabra de literatura ni de psiquiatría que no tener un profesor de escritura.) Lejos de ser insensibles, descubrí que los pacientes de mis talleres, especialmente tal vez los psicóticos, eran sensibles de un modo casi prodigioso a los *sentimientos* flotantes en el aula, que eran tan potentes como los olores. La frase «Intento infundirles esperanza», con su clara demarcación entre «yo» y «ellos», olía que apestaba, al igual que el estúpido poema ofrecido como vehículo de dicha esperanza. Todos los sentimientos, ya sean maniacos o desesperados, merecen ser tratados, como mínimo, con dignidad. Mis talleres tuvieron éxito, al menos en parte, porque los alumnos se sintieron libres para expresar tristeza, frustración, odio, paranoia y humor negro.

Elogié la respuesta de la alumna al poema de Herrick. Me referí a su poema como una letanía a la «Letanía». Le dije que me había gustado especialmente el último verso, que reproducía la sencillez del verso de Herrick, y señalé la belleza de las palabras prestadas, la asonancia de las largas es y la cruda agudeza del último verso: «Sólo la oscuridad para confortarme». Ni el acto de escribir ni mis comentarios sacaron a la paciente de su depresión, pero tuvieron un efecto relámpago visible en su estado de ánimo. La joven taciturna que había entrado en el aula con aire derrotado se volvió casi locuaz. Hablamos de los significados de su poema, de cómo se alejaba de un espíritu trascendente. Bromeamos sobre los médicos y señalamos el cinismo de Herrick al referirse a ellos. La discusión fue animada. No le sorprenderá a nadie saber que muchos pacientes ocultan a sus médicos sus pensamientos negativos, que tiran al retrete y/o esconden las pastillas que les sientan mal o los dejan embotados o aturdidos o que a menudo les preocupaba que yo enseñara sus escritos a sus psiquiatras. Sólo en una ocasión acudí a las «autoridades». Un hombre declaró con voz potente

y airada en medio de la clase que tan pronto como saliera del hospital mataría a su familia y luego se quitaría la vida.

La escritura es una transición percibida de dentro hacia fuera y ese movimiento es en sí mismo un paso en la dirección correcta, un paso hacia un espacio dialógico que puede verse. Siempre se escribe teniendo a alguien como destinatario. La escritura tiene lugar sobre el eje del discurso entre el tú y el yo. Incluso los diarios están destinados a otro, aunque sólo sea otro Yo, la persona que vuelve años más tarde a las palabras y encuentra una versión anterior de sí misma. Como el lenguaje escrito existe en ese espacio intermedio —la escritora no como un cuerpo sino como sus palabras *destinadas* a un lector, que puede ser una persona real en una carta, por ejemplo, o una imaginaria que está ahí fuera en algún lugar—, la escritura nos hace salir de nosotros mismos y este salto al papel, esta objetivación, estimula la autoconciencia reflexiva, el examen del Yo como otro. La escritura antes que la cura del habla utiliza el *objeto textual*, ese *extraño familiar*, como un lugar de atención compartida en el aula.

Además, es cierto que descubro lo que pienso porque escribo. El acto de escribir no es una traducción de un pensamiento en palabras sino más bien un proceso de descubrimiento. En su discusión sobre el lenguaje en *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty escribe: «Es la toma de posición del sujeto en el mundo de sus significados».[18] Esta toma de significado siempre implica a otras personas. Sin embargo, la escritura puede tener un valor adicional para las personas que son presa de delirios o manías, que están desbordadas por obsesiones como lavar de modo compulsivo o tan deprimidas que el acto de levantar un lápiz les resulta casi imposible. La escritura es una forma de viajar, un desplazamiento de un lugar a otro y, una vez que termina el viaje, el texto resultante puede ayudar a una persona a organizar la visión de su subjetividad, ya que ahora la contempla desde fuera y no desde dentro. Las palabras se convierten en lo «extraño familiar». A veces este Yo externalizado sobre papel puede convertirse en una cuerda de salvamento, una imagen más organizada de la imagen especular que hace posible continuar. Cerca del final de un diario que llevó durante el año que padeció un trastorno psicótico agudo y estuvo hospitalizada, Linda Hart escribió: «Escribir este diario me ha mantenido al borde de la cordura. Sin él, creo que habría caído al abismo de la locura donde nadie habría podido alcanzarme».[19] Es una declaración dramática, pero hay que procurar no

tratar la experiencia de una persona como prueba de nada.

Varias de las circunstancias que fueron importantes para impartir el taller de escritura en el hospital han resultado ser totalmente intangibles o imposibles de medir, pero intentaré enumerarlas igualmente. Desde el principio quedó claro que el hecho de que yo fuera una escritora «de verdad» que había llegado a publicar libros era importante. Yo no era una don nadie bondadosa y compasiva que el departamento de voluntariado había arrancado de la calle de las buenas intenciones. Este hecho consolidó mi autoridad como alguien que realmente podía tener algo que decir sobre la escritura, lo que proporcionó un contexto de seriedad a la clase como un todo. Mis alumnos también debieron de percatarse de forma intuitiva de que yo no contemplo a los enfermos mentales como ejemplares de otra especie. Cada persona tiene una historia y esa historia es parte de su enfermedad. Como reza el famoso aforismo de Hipócrates: «Es más importante saber qué clase de persona tiene una enfermedad que saber qué clase de enfermedad tiene una persona». El celo por llegar a un diagnóstico, representado por el *DSM (Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales)* y su afán de aislar una enfermedad mental de otra han creado un modelo estático de la enfermedad que inevitablemente se colapsa sobre sí mismo. La sintomatología debe ser un estudio de fuerzas dinámicas, el movimiento de una enfermedad que no puede separarse de un Yo o ser, un Yo o ser que tiene una forma narrativa y puede describirse en plural.

El Yo es un concepto tan intrincado como mental, mente y conciencia. Sin embargo, permítanme decir que lo que a veces se llama «el Yo narrativo», una unión construida lingüísticamente a partir de fragmentos conscientes de recuerdos que constituyen una historia, que están conectados temporalmente para crear un «Yo» coherente, detrás del cual prácticamente no hay Yo, no tiene nada que ver con mi concepción del Yo narrativo. El Yo narrativo que propongo consiste en patrones psicobiológicos, motosensoriales y emocionales prelingüísticos que se desarrollan a través de interacciones con otros importantes para él a partir de la niñez. Desde este rítmico subsuelo implícito se crean en la memoria las historias explícitas, historias que no son estrictamente verídicas en ninguna acepción de esta palabra, sino más bien, en mayor o menor grado, formas de ficción.[20] No importa si uno cree que los recuerdos autobiográficos continuamente revisados se producen a través de la noción *après-coup* o a posteriori de Freud o a través del término

neurobiológico *reconsolidación*. Lo que no ha sido bien estudiado y debería serlo es el papel que desempeña con el tiempo el lenguaje en la memoria consciente, cómo una vez que se recupera un recuerdo se reconfigura a través de la emoción y de las palabras que uno utiliza para contarlos en voz alta a los demás o a uno mismo.

De los ejercicios que propuse en clase, el que salió mejor con diferencia lo tomé de Joe Brainard, escritor y artista visual cuyo libro *Me acuerdo* es, para mí al menos, un clásico. Inspiró *Je me souviens* de Georges Perec, así como a miles de profesores de escritura creativa que han descubierto sus singulares propiedades como vehículo de la memoria. Éstos son algunos extractos que entregué a los alumnos:

Me acuerdo de muchos primeros días de colegio. Y de esa sensación de vacío.

Me acuerdo del reloj de tres a tres y media.

Me acuerdo de cuando pensaba que si hacía algo malo, la policía te metía en la cárcel.

Me acuerdo de cuando pasaba la mano por debajo de la mesa de un restaurante y palpaba todos los chicles.

Me acuerdo de que la vida era tan seria entonces como lo es ahora.

Me acuerdo de que nunca miraba a la gente lisiada.[21]

En *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*, que escribí mientras todavía impartía talleres en el hospital, definí el efecto de las palabras *Me acuerdo*. «Cuando escribo mi mano se mueve gracias a la memoria procedimental que se ha acumulado en mi inconsciente y que evoca una vaga sensación de algún acontecimiento o imagen del pasado que emerge a la conciencia. La memoria episódica está siempre presente y uno puede echar mano de ella con sorprendente rapidez.»[22] Escribir «Me acuerdo» una y otra vez abastece una máquina de recordar. Los procesos que generan la memoria están ocultos, pero en este contexto es interesante preguntar: «¿Quién está escribiendo?». Podría sostenerse que el ejercicio de «Me acuerdo» participa de lo que solía llamarse *automatismo*, un tema de gran interés entre los médicos y los psicólogos de finales del siglo XIX y principios del XX. Pierre Janet y Alfred Binet en Francia, William James, Boris Sidis y Frederic Myers en Estados Unidos y Edmund Gurney en Inglaterra, todos hicieron trabajo experimental sobre ese fenómeno que fue interpretado de distintas formas, indicando un Yo plural, un Yo subliminal o una disociación

que reflejaba una retracción de la conciencia. Uno de los pacientes de Janet, que se había extraviado en una fuga disociativa y no recordaba nada, lo recordó todo en detalle al escribir bajo hipnosis. Sin duda, el parecido con el síndrome de la mano anárquica o extraña en los pacientes neurológicos hace reflexionar. Un paciente de catorce años, cuyo caso leí en un artículo publicado en *Brain* y que menciono en *La mujer temblorosa*, podía recordar nada más unos segundos, pero cuando escribía era capaz de recordar todo lo sucedido a lo largo de un día entero. Para ser exactos, su *mano* parecía capaz de recordar y registrar, pues él no podía leer lo que acababa de escribir. Lo hacía su madre.

El acto de escribir es un hábito motor. Participa de una forma ordinaria de automatismo. Lo que aparece sobre el papel durante este ejercicio resulta a menudo sorprendente porque parece involuntario, inducido al trazar las letras de las palabras *me acuerdo*. Un hombre de mi clase se acordaba de estar sentado en un fregadero cerca de una gran col. El fregadero era uno más en una larga hilera de fregaderos en una gran sala semejante a un barracón y su madre lo estaba bañando. Explicó que el recuerdo debía de ser del tiempo que pasó en una granja colectiva en China siendo niño. Él era el paciente cuyos padres habían sido arrestados cuando tenía seis años. Nunca volvió a verlos. Tanto si el recuerdo registrado durante el ejercicio se ha consolidado con el tiempo y ha sido sometido, por lo tanto, a una importante revisión, o surge aparentemente de la nada como una sorprendente revelación de mucho tiempo atrás, que no se ha recordado en muchos años y por consiguiente aún está fresco en sus detalles sensuales, no puede exagerarse el sentido de pertenencia representado por el pronombre reflexivo en primera persona que nos mira desde la página. Este sentido de pertenencia es nada menos que la enajenación del Yo en el lenguaje, una forma de autoconciencia reflexiva que está abierta a la interpretación.

Una de mis alumnas escribió: «Me acuerdo de cuando era niña».

Me acuerdo de cuando no tenía problemas, o tal vez los tenía, pero los superaba.

Me acuerdo de que me divertía sola.

Me acuerdo de que me sentía bien.

Me acuerdo de lo que hacía y de lo que no quería hacer.

Me acuerdo de cuando me perdí a misma.

La memoria es la base de todos los relatos conscientes en primera persona, incluso los de ficción. Hay muchas razones para creer que la memoria consciente y la imaginación constituyen una sola facultad mental. Aquí la escritora creaba una breve y sugerente ristra de frases que registraba un Yo anterior, el cambio que se producía en ella y el duelo por la persona que creía haber sido. Las frases son abstractas. Ocultan todos los detalles de lo que le sucedió y lo que hacía que se sintiera culpable y, sin embargo, el efecto final es conmovedor. Varios pacientes lloraron al leer su ejercicio de «Me acuerdo». Los demás alumnos y yo hicimos todo lo posible para consolarlos. Manifestar disgusto estaba permitido. Ocurría a menudo. El llanto ocupaba un espacio legítimo en mi aula del hospital.

Sigue una historia. Un día de invierno de 2006, un joven asistió al taller e hizo el ejercicio de «Me acuerdo». He aquí un extracto:

Me acuerdo del viejo árbol que había en el patio entre los edificios 111 y 112. Había cuatro niveles: el uno, el dos, el tres y el cuatro. Los niños estábamos sentados en las ramas que nosotros mismos nos habíamos asignado: Kyle en el cuarto nivel, Kirk en el tercero, Vern en el segundo y yo en el primero. Entonces era rechoncho y no se me daba bien trepar. Ahí sentados nos quedamos.

Me acuerdo de la piscina y de su propio sistema jerárquico entre los niños. La chapa blanca significaba que eras un nadador principiante, la roja que estabas en un nivel avanzado y la azul que tenías aptitudes para salvar vidas. Me henchí de orgullo al recibir mi chapa blanca. Todavía la guardo en alguna parte...

Me acuerdo de Billy. Era un bravucón. Su madre se suicidó.

Me acuerdo de que exploré con Kyle el Castle Williams, una estructura histórica famosa con vistas al puerto de Nueva York. Estaba lleno de basura y escombros. Gritamos cuando descubrimos que alguien había utilizado un retrete estropeado y dejado algo para la posteridad...

Me acuerdo de que jugamos a *t-ball* en los Dodgers. El primer base estrella del equipo, que era guapo y atlético a los seis años, se llamaba Mike Lavache. Podría haber sido Robert Redford. Ganamos la final a pesar de que él no vino.[23]

Me encantó su vuelta a la niñez y le expliqué las razones de mi admiración por su escrito delante de toda la clase. Luego hablé con el alumno en el pasillo y le pregunté si alguna vez se había planteado ser escritor. Me miró un poco sorprendido. Charlamos un rato sobre libros. Al poco tiempo le dieron el alta y no volví a verlo. Yo ya había dejado el trabajo en el hospital cuando en 2011 encontré un paquete en mi buzón, lo abrí y era un libro:

Street Freak: Money and Madness at Lehman Brothers de Jared Dillian. Abrí el volumen y leí la dedicatoria que el autor había garabateado en la portadilla: «Para Siri, gracias por salvarme la vida y ayudarme a ser un escritor. Jared». En las memorias de Jared Dillian sobre su vida como corredor de bolsa en Wall Street, su trastorno bipolar y su derrumbe psicótico y posterior hospitalización, hay un capítulo titulado «Me acuerdo». En él había incluido el ejercicio de clase y, en cuanto empecé a leerlo, lo reconocí, aunque había olvidado su nombre. No tenía idea de que había sido corredor de bolsa de la compañía condenada.

Ésta es la descripción del taller que hace en su libro: «Me encontré sentado a una mesa rectangular con algunos de mis estimados compañeros. En el otro extremo había una mujer complicada».[24] (Agradezco profundamente la perspicaz descripción que hace de mí.)

Jared escribe sobre los veinte minutos de escritura, sobre la charla que tuvimos después de clase y que esa misma noche recordó sus viejas aspiraciones de escribir, su decisión de hacer dinero antes y escribir después, pero la clase lo había trasladado a otro lugar: «Ese ejercicio de escritura..., mi cerebro no se había sentido tan vivo en años. Quería más.

»Esa noche me costó dormir por primera vez desde que ingresé. Me quedé pensando en lo que Siri me había dicho. Una verdadera escritora me estaba diciendo que yo podía ser escritor.

»Por primera vez quise salir.»

Al final del capítulo está sentado con su mujer en el metro, yendo a casa. Escribe: «Yo era capaz de cosas maravillosas y creativas. Era capaz de ser un auténtico coñazo. Y vivía en un universo que finalmente tenía sentido.

»Yo era yo.»[25]

Es una satisfacción decir que a Jared Dillian le está yendo bien. Escribe y vive en un universo que todavía tiene sentido. Es un caso particular e insólito, pero eso es lo que puede ser la escritura: el florecimiento de una visión imaginativa personal. Y esa visión imaginativa de desplazarse a otro lugar, de ver el Yo desde otra perspectiva, puede formar parte de una cura. Jared Dillian es un escritor con mucho talento y sin embargo sería un error separar su talento de su enfermedad: la cadencia y la fuerza de su prosa son suyas y comparten una energía maniaca que atrapa al lector. No deseo a nadie la desgarradora agonía de la depresión maniaca ni los delirios y las crueles voces de la psicosis. Todos los remedios son bien recibidos, pero debemos

procurar no pensar en la enfermedad mental como algo divorciado del Yo, como un poder ajeno que se abate sobre un cerebro y lo desequilibra e inunda de neurofármacos no deseados, como si no hubiera relación entre una vida vivida y la neurobiología. Yo no tenía ni idea de que sería un instrumento fundamental para el nuevo camino que él había descubierto para sí mismo, pero resulté serlo: dije las palabras adecuadas en el momento adecuado. Mi respeto hacia su obra era genuino. Él lo supo, lo notó. Ese momento puede compararse con el estímulo de una buena transferencia en una psicoterapia o con un placebo suministrado amablemente por un médico, pues creó un cambio en él que tuvo propiedades inconscientes y conscientes.

Hay que reconocer toda la complejidad del caso de Jared. Su psiquiatra, a quien llama elocuentemente «S+12» en el libro, lo ayudó a aquietar su psicosis con litio. Durante su estancia en el hospital también redescubrió lo vivo que se sentía al escribir. En su curación participaron tanto la farmacología como la escritura. Ambos implican procesos fisiológicos activos y, en ambos casos, los efectos terapéuticos no se comprenden plenamente. La escritura, sin embargo, activa el conocimiento consciente autorreflexivo de un modo en que no lo hace el litio. Como Ernst Kris y Abraham Kaplan argumentaron en «Aesthetic Ambiguity», en la creatividad participan diferentes niveles psíquicos, tanto las sorpresas que acompañan la «regresión funcional» como los rigores de la evaluación y el «control». «Cuando la regresión va demasiado lejos, los símbolos se vuelven privados, quizá incluso incomprensibles para el Yo reflexivo. Cuando en el otro extremo el control es preponderante, el resultado se describe como frío, mecánico y poco inspirador».[26] En otras palabras, la expresión escrita presenta una variedad enorme: desde una ensalada de palabras evocadora y emocional que juega o se vuelve incomprensible hasta los lenguajes controlados y muertos de muchos textos académicos y científicos y de algunos esquizofrénicos.

La ciencia consiste en control, control de vocabulario y de método, por lo que los mismos resultados se pueden repetir una y otra vez. Sus modelos a menudo están congelados, incluso cuando los investigadores intentan describir procesos dinámicos. Pero el control absoluto es imposible. Siempre hay *escapes*. No se puede eliminar la subjetividad de la historia de hacer ciencia, lo que no desacredita el método científico y todos los descubrimientos que se han hecho. Pero junto con los artículos de las ciencias

formales que registran sus datos y sus hallazgos, debe y tiene que haber una literatura médica paralela en la que aparezca cada caso detalladamente descrito, ya sea por el paciente o por su médico, preferiblemente ambos. Una psiquiatría personificada reconoce que el enfermo no es una colección de síntomas que hay que contar y tratar. Por el contrario, un paciente es una persona cuyos síntomas están integrados en una historia siempre cambiante de su Yo, un Yo que no está aislado sino creado activamente a través de intercambios vitales con los demás. Sin duda debe englobar una diversidad de textos y estudios por IRMf, pero también tendrá que recurrir, mejor dicho, volver a la cualidad «literaria» de la historia clínica que preocupaba a Freud, a la entrada del diario, a la ensalada de palabras y a las narrativas personales de la memoria, que quizá no lleven «el severo sello científico» pero que aun así son muy valiosos, como vehículos de penetración psicológica en la enfermedad mental y como vías para su curación.

EN LA CONSULTA

Leí por primera vez a Sigmund Freud cuando tenía dieciséis años. ¿Entendí lo que leía? Probablemente no, pero me fascinó, y cuando llegué a *La interpretación de los sueños* unos años más tarde, ya se había despertado en mí la curiosidad por la teoría psicoanalítica que me ha acompañado toda la vida. Me planteé durante un tiempo hacerme psicoanalista, me sumergí en los problemas del neuropsicoanálisis, en el enigma de la relación cerebro-mente, y escribí una novela con un psicoanalista como protagonista, pero hasta los cincuenta y tres años no busqué un psicoanalista para mí. Fui a parar a su consulta porque tenía un síntoma, «los temblores», que daría pie a un libro, *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*. Los temblores han sido un tema recurrente en nuestras sesiones, pero no un punto clave de la que considero una revolución interior forjada en una terapia.

Desde hace seis años voy a una psicoterapia psicoanalítica dos veces por semana y, a raíz de ella, he cambiado. Cómo ha sucedido sigue siendo un misterio para mí. Podría contar una historia ahora y no sería la misma con que llegué ese primer día, pero la dinámica de cómo una historia suplantó a la otra, de cómo hablar, a menudo de forma repetitiva, indirecta, especulativa, incluso disparatada, ha provocado este cambio en mí, no podría explicarla con precisión.

Sólo sé que me siento más libre. Me siento más libre en los ámbitos de la vida y del arte, que a fin de cuentas son inseparables.

Una cuestión que se me plantea: al conocer a fondo la teoría psicoanalítica, no puedo dejar de preguntarme si esta familiaridad con ella ha

influido en mi terapia, deshaciendo nudos y abriendo puertas.

Es bueno que mi analista sepa teoría. Seguramente ésta ha guiado el tratamiento que me ha dado. Pero desconozco por completo sus creencias personales, las sutilezas de sus posiciones respecto a esto o aquello.

En su prefacio a *Las variedades de la experiencia religiosa*, William James escribió: «De acuerdo con mi creencia de que un conocimiento pormenorizado a menudo nos hace más sabios que la posesión de fórmulas abstractas, aunque sean profundas, he saturado las conferencias de ejemplos concretos...». El psicoanálisis y la novela se basan en una sabiduría de lo particular.

Todos los sistemas filosóficos, todos los modelos de la mente-cerebro-Yo-cuerpo, de conciencia e inconsciencia, son incompletos. Siempre hay algo que se escapa, que existe sin una explicación, un monstruo que no puede introducirse en el sistema.

Pero lo cierto es que las ideas nunca son buenas a no ser que se sientan y se vivan. De lo contrario no son más que «letras marchitas», como escribió Dickens. Una buena dosis de la teoría es como un cadáver, está disecada. En la novela *La invitada* de Simone de Beauvoir el personaje Françoise dice: «Pero, para mí, una idea no es teórica, es algo que se siente. Si se queda en la teoría, no vale».

Anna Freud ve la intelectualización como un mecanismo de defensa.

El arte puede hablar de lo que queda fuera de la teoría y, además, plasmar ideas sentidas.

La teoría psicoanalítica cobra vida dentro de la consulta. Tiene que vivir entre el psicoanalista y el paciente.

La habitación siempre es la misma. Cada vez que voy la encuentro igual. Si acudiera a una sesión y me encontrara con que la consulta ha sido remodelada o modificada de manera sustancial, estoy segura de que me

alarmaría. Y, sin embargo, durante mucho tiempo no miré con detenimiento nada de lo que había en ella. Al cabo de tres años lo hice. ¿Por qué? Me sentí libre para hacerlo. Un cambio. Pero lo que cuenta es la repetición idéntica de la habitación, la impresión de que no cambia. Mi psicoanalista es la misma. Tiene la misma voz. Está allí cuando dice que estará allí. Cuando me hacía esperar un par de segundos de más antes de abrirme por el interfono y dejarme pasar a la sala de espera, yo solía preocuparme, no mucho pero un poco. Ya no lo hago. Reconozco el ruido de sus pasos cuando sale de la consulta y camina hacia donde yo la espero, sentada en una silla, hasta que viene a buscarme. Camina con paso ligero, ni lento ni apresurado. Pero, sobre todo, forma parte de la consulta. Ella y la consulta van a la par, un retorno ritual al mismo espacio donde se halla la misma persona. Si yo no pudiera contar con su identidad, quizá no se produciría el cambio. Sólo puedo cambiar porque la consulta y mi psicoanalista son inmutables.

El tiempo dentro de la consulta no transcurre del mismo modo que fuera de ella. Detrás de mí hay un gran reloj con números que mide el tiempo que dura la sesión, pero este tiempo no es un tiempo de reloj porque dentro de la consulta el mundo se desacelera. Algunas veces mi cuerpo sabe cuándo la sesión está a punto de terminar, otras no.

Ésta es la realidad constante: dos personas en una habitación que hablan entre sí. Una habla más que la otra, y a través de este diálogo se produce en el paciente un movimiento interno. El psicoanalista también puede, y debe, experimentar este movimiento, pero es el cambio en el paciente lo que cuenta. Los desplazamientos dialécticos entre el tú y el yo, el relato de la historia, los saltos asociativos, las descripciones de los sueños y la escucha atenta que se dan en el espacio psicoanalítico son el mayor legado de Freud, su gran invento, una codificación de un particular tipo de diálogo. La «cura por el habla» de Bertha Pappenheim sucede de múltiples formas, y lo interesante es que no hay ninguna técnica definitiva o final. Lo que sucede en la consulta debe estar guiado por la teoría, pero el mundo que se forja entre paciente y psicoanalista también es un proyecto intuitivo e impulsado por el inconsciente, rítmico, emocional y a menudo ambiguo.

Por esta razón el acto de psicoanalizarse guarda cierto parecido con el de

crear arte.

De alguna manera, las sucesivas charlas entre dos personas pueden descubrir lo que hasta entonces era desconocido y llevarlo a la luz de lo conocido. Es, sin duda, una forma de recuerdo, pero un recuerdo con sentimiento o un recordar el sentimiento. Los recuerdos que surgen no tienen que ser exactos o literalmente verdaderos en un sentido documental. Nuestros recuerdos autobiográficos conscientes son marcadamente poco fiables. Freud dio a este concepto de inestabilidad el nombre de *Nachträglichkeit*. Los recuerdos no son fijos sino mutables. El presente modifica el pasado. La imaginación y la fantasía desempeñan un papel importante en el acto de recordar. Los recuerdos son creativos y activos, no pasivos. En su *Compendio de psicología* (1897), Wilhelm Wundt escribe: «Es evidente que resulta casi imposible trazar una nítida línea de demarcación entre las imágenes de la imaginación y las de la memoria... Todos nuestros recuerdos están, por lo tanto, compuestos de “realidad y fantasía” [*Wahrheit und Dichtung*]. Bajo la influencia de los sentimientos y la voluntad, las imágenes de la memoria se transforman en imágenes de la imaginación que suelen engañarnos por su parecido con las experiencias reales».

¿Hay recuerdos de una vida sin emoción? El sentimiento afianza todos los recuerdos, ya sean exactos o no. Existen cada vez más pruebas neurobiológicas de que los mismos sistemas del cerebro intervienen tanto al recordar como al imaginar, no sólo al evocar el Yo sino al proyectarlo hacia el futuro. Y, sin embargo, los recuerdos son a menudo ficciones. No nos proponemos inventárnoslos, no estamos mintiendo, pero su verdad no es una verdad documental.

Una vez recibí un correo electrónico de una colega escritora cuyo libro había leído. Parecía molesta conmigo, consternada por mi respuesta. Yo recordaba haberle enviado una larga nota entusiasta sobre su novela, que me había encantado. Y recordaba que en ella le explicaba con cierto detalle el motivo de mi admiración. No parecía haberla recibido. Revisé mis correos electrónicos y encontré el que le había enviado. Había escrito: «Es un libro hermoso. El fluido movimiento de dentro afuera, de un lugar a otro de la psique. Y la prosa rigurosa... Bravo». Creía que había escrito dos párrafos

completos. En realidad sólo los había pensado y sentido. Lo que yo deseaba se había concretado, pero sólo en mi mente, no en la pantalla.

En una de mis novelas, *El verano sin hombres*, el personaje de Mia dice: «Voy a escribirme en otro sitio». Éste es el movimiento de la imaginación. No me quedaré aquí. Me alejaré mentalmente, seré otra, entraré en otra historia. Es, además, la tarea de la memoria consciente. Recuerdo mi Yo del pasado y forjo una historia para él. Me imagino a mí misma en el futuro y tengo también una historia para ese Yo proyectado.

Cuando escribo una novela, siempre tengo la sensación de estar desenterrando viejos recuerdos, intentando dar la versión correcta de la historia. Pero ¿cómo puedo saber cuál es la historia correcta? ¿Por qué una historia y no otra?

A veces con mi psicoanalista intento recordar. Vuelvo la mirada a mi niñez. Busco en mi mente un recuerdo, una pista, algo caliente o frío que me ayude a clarificar, a ilustrar, a demostrar..., y no hay nada. Vacío. Blanco, no negro. Tal vez sea el blanco de una página, pero en él no hay nada.

Cuando me atasco con un libro, la sensación es parecida. Me pregunto qué tendría que pasar a continuación. ¿Qué es lo que está mal? ¿Por qué es mentira lo que estoy escribiendo sobre este personaje? ¿Cómo es posible mentir en una obra de ficción? Créanme, es posible. Cuando encuentro la verdad lo sé. ¿Qué clase de saber es? No es teórico. Es emocional.

La oración que está escrita en la página parece correcta porque responde a un sentimiento que hay en mí, y ese sentimiento es una forma de recuerdo.

El arte siempre está destinado a alguien. Ese alguien no es una persona conocida. Él o ella no tiene rostro, pero el arte nunca es un acto solitario. Cuando escribo, siempre estoy hablando con alguien, y el libro se configura entre ese otro imaginario y yo.

¿Quién es el otro imaginario en el arte?

No lo sé. ¿Otro Yo?

¿Es el psicoanalista el otro imaginario en una terapia?

El psicoanalista es en parte real y en parte imaginado, aunque probablemente cualquier otra persona es también real e imaginada. La diferencia es que el otro imaginario para quien estoy escribiendo mi novela no puede responderme.

La transferencia se realiza en el espacio entre el paciente y el psicoanalista. Las ideas de Freud sobre la transferencia evolucionaron poco a poco. En *Estudios sobre la histeria* atribuye el deseo de su paciente de darle un beso a «una conexión falsa», un caso de identificación equivocada. En realidad el paciente no quiere besar al doctor sino a un viejo objeto de amor. En el epílogo de Freud para el famoso caso Dora, la transferencia deriva en algo más complicado. La transferencia puede implicar una «versión sublimada» del viejo objeto de amor, el padre o la madre, por ejemplo, pero también puede tomar prestada del psicoanalista cierta cualidad «real». En «Recuerdo, repetición y elaboración» se le dice al lector que la transferencia «representa una enfermedad artificial». La expresión «enfermedad artificial» se toma de Jean-Martin Charcot, para quien sus pacientes histéricas hipnotizadas de la Salpêtrière se hallaban en un estado «artificial» de su enfermedad. La sugestión planea sobre la palabra *artificial*. La transferencia comienza a parecerse a una forma no inducida de hipnotismo. Y sin embargo Freud subraya que los fuertes sentimientos que se mueven entre paciente y psicoanalista son «un trozo de vida real».

La transferencia participa de lo ficticio y lo real. Cuando nos enamoramos de nuestro psicoanalista, podemos estar inmersos en una vieja historia amorosa con un progenitor, pero la intensa emoción que sentimos no es falsa. Creo que la mejor comprensión del amor de la transferencia proviene de la realidad emocional. Podemos tener sentimientos reales mientras participamos en los sucesos de los mundos de ficción.

En «El poeta y la fantasía», Freud establece una conexión entre el juego, la fantasía y la ficción. «El poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea

un mundo fantástico y lo toma muy en serio, esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad.»[*]

Y, sin embargo, los científicos también juegan y fantasean y se sienten íntimamente ligados a su trabajo.

En el ensayo «Ambigüedad estética» que Ernst Kris escribió en colaboración con Abraham Kaplan, se nos dice: «La distinción entre el científico y el artista como “hombre de pensamiento” y “hombre de sentimiento” no tiene más fundamento que el dualismo original entre “razón” y “emoción”. Los procesos de razonamiento están arraigados en una variedad de sentimientos de distintos grados de intensidad. Las emociones, al estar plasmadas en la actividad estética, no son ciegas, sino que están contenidas en estructuras de un complejo patrón que resultan únicamente del acto de pensar».

Las emociones no pueden ser ficticias. Si estoy asustada o alegre cuando sueño, cuando leo un libro o cuando estoy inventando personas e historias en mis novelas, el amor y el miedo que siento son reales aunque los personajes no lo sean. He aquí la verdad de la ficción.

A veces mi psicoanalista me contesta y yo no puedo oírla. Y un día me dice lo que ya me ha dicho antes y esa vez la oigo. Bueno, esto no es del todo cierto. Oí las palabras antes, pero entonces no significaban lo que significan ahora. Ahora resuenan en mi interior como un diapasón. Las siento. Emiten un zumbido. Están vivas, algo ha cambiado. Es como si las palabras se me hubieran adherido por sí solas a los nervios, la piel y los músculos, hasta los huesos. Es como si ahora estuvieran ancladas en lugar de hallarse suspendidas en el aire de la consulta.

Martin Buber creía que el hecho fundamental de la existencia humana es relacional. Las personas pueden crear zonas intermedias de significados que resuenan. En una carta a Ludwig Binswanger, el psiquiatra suizo, Buber escribió: «El diálogo como yo lo veo implica la necesidad de lo imprevisto, y su elemento básico es la sorpresa, la mutualidad sorprendente». ¿No es eso lo que sucede cuando oigo las palabras que me dirigen en la consulta como si

estuvieran vivas en lugar de muertas? ¿No constituye siempre una sorpresa?

Ésta es la zona de transferencia y de contratransferencia. Es necesario sentir el *entre*. Las palabras llegan como una sorpresa personificada.

En «El yo y el ello», Freud escribió la célebre frase: «El yo es, ante todo, un yo corporal». Y el yo, según él, tiene partes conscientes e inconscientes. Es a través de este yo corporal que podemos distinguir entre nosotros y los otros. El fenomenólogo francés Merleau-Ponty también creía en un yo cuerpo. Para él, el «yo» siempre está ubicado en el cuerpo. Somos sujetos corpóreos que mantenemos una relación con otros sujetos corpóreos. Merleau-Ponty comprendió que el misterio del otro se hace eco del misterio del Yo. No son idénticos: yo me percibo de formas en que no soy capaz de percibirte a ti, pero ni tú ni yo somos *transparentes*. En ti y en mí existe lo extraño.

El mundo del yo y el tú, el *entre*, comienza antes de la memoria consciente. Un niño participa en un tira y afloja musical, gestual y táctil con su madre. El bebé tiene protoconversaciones, una relación prerreflexiva, preconceptual y corporalizada con otro individuo aunque aún no es reflexivamente consciente de sí mismo. Estas primeras interacciones son cruciales para el desarrollo del cerebro, el neocórtex, que cambia después del nacimiento, pero también lo son para los sistemas emocionales que se han preparado mediante estas interacciones. Siendo niños, empezamos a vincular las sensaciones con la experiencia, con lo que Freud llama la serie de dolor-placer. Y, a través de la repetición, esos vínculos entre las sensaciones y las experiencias crean nuestro entendimiento del mundo. Entre progenitor e hijo se crea una melodía y, a partir de ella, cada uno aprende a reconocer el ritmo y la tonada. Antes de empezar a hablar, somos criaturas de música relacional.

No tengo conciencia de cómo me moldeó todo esto y nunca seré capaz de poner en palabras el desarrollo de esta historia, pero todos los días estoy viendo patrones de repetición en mi propia vida, en el aquí y ahora del tiempo y del espacio analíticos, aislado de la temporalidad corriente y de las habitaciones corrientes en las que vivo.

Lewis Aron señala que la respuesta del psicoanalista ante un paciente «debe reflejar la adaptación del psicoanalista a las necesidades y a la perspectiva del paciente, así como a las adaptaciones y los ritmos previamente establecidos entre ellos».

La mutualidad sorprendente de la que habla Buber es bien acogida por el psicoanálisis. Llega como una variación musical. No es el sobresalto producido por una sirena o por un grito en medio de la noche.

Cuando escribo, siempre siento el ritmo de las frases en mi cuerpo, una relación entre mis dedos sobre las teclas y las palabras sobre la página. Sé cuándo un ritmo es correcto y cuándo no. ¿De dónde viene? Es una forma de memoria corporal, de música cinética que tiene una resonancia emocional.

Casi toda la escritura es inconsciente. No sé de dónde salen las frases. Cuando va bien sé menos que cuando va mal. Un mundo se desarrolla y se presenta una solución.

En matemáticas, el final es diferente, pero no los medios. La creatividad es la misma. El gran matemático y físico Henri Poincaré escribió sobre un descubrimiento: «Una noche tomé café, contraviniendo mi costumbre, y no me pude dormir. Las ideas surgían en tropel, sentía cómo chocaban, hasta que dos de ellas se acoplaron, por así decir, formando una combinación estable. A la mañana siguiente había establecido la existencia de una clase de funciones fuchsianas, las que derivan de la serie hipergeométrica; tan sólo tuve que escribir los resultados, lo que no me llevó más que unas horas».

¿Tropel? ¿Choques? Las ideas y las soluciones surgen de las interacciones y los diálogos. Lo de fuera se mueve hacia dentro para que lo de dentro se mueva hacia fuera.

D. W. Winnicott exploró la relación de toma y daca entre niño y madre. «Cuando miro soy visto, luego existo —escribe—. Ahora puedo permitirme mirar y ver.»

Cuando te miro, veo algo semejante a mí. Tu rostro suplanta el mío

mientras hablamos. No puedo ver mi propio rostro.

El filósofo francés Emmanuel Levinas señala que nuestro rostro está desnudo. Él lo llama «un desnudo decente». Tiene razón cuando dice que no vestimos nuestro rostro del mismo modo que cubrimos otras partes de nuestro cuerpo. Frente a frente, estamos expuestos unos a otros.

Cuando estoy en una sesión de psicoanálisis, me encuentro a mí misma en y a través de la psicoanalista. Al elaborar un sinfín de repeticiones neuróticas, los patrones inadvertidos de la experiencia y la sensación de que han estado en mí aparentemente desde siempre, he revisado poco a poco mi opinión sobre mí. ¿Cómo ha sucedido? ¿Y qué relación tiene con la creación de arte?

¿Son los personajes de las novelas «versiones sublimadas» de viejos objetos de amor? ¿Escribir literatura de ficción es otra forma de transferencia?

Seguramente Freud tiene razón al señalar que la transferencia no puede limitarse al psicoanálisis. En el mundo exterior nos hallamos continuamente en medio de una variedad de transferencias y contratransferencias. Puedo percibir a una persona como intimidante, repulsiva o atractiva porque hay alguna cualidad en mí, derivada de mis recuerdos, que ha pasado a formar parte de mi interpretación personal del mundo.

La sublimación es un concepto opaco. Siempre implica movilidad psíquica, deseo y sus objetos. En sus *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, Freud sostiene que la relación de un instinto o impulso con su objeto está abierta a modificaciones. «Distinguimos con el nombre de sublimación cierta clase de modificaciones de la meta y cambio de vía del objeto, en la que interviene nuestra valoración social.»[*] Los seres humanos subliman. Las ratas y los murciélagos no. La idea es de transformación. Los impulsos primarios se reencauzan en obras creativas de todo tipo, intelectuales y artísticas. Pero ¿hacer arte es un mecanismo de defensa? ¿Es algo patológico? Freud titubeó. Hans Loewald llevó la sublimación en otra dirección, hacia las formaciones simbólicas. La sublimación o internalización «conduce a una organización mayor y a una vida psíquica enriquecida». A mi

modo de ver esto es más exacto. Escribir literatura de ficción se asemeja a soñar despierto, pero es necesario que la internalización entrañe también una externalización. La obra de arte está hecha para viajar por el mundo.

¿Por qué algunas personas viven en mundos de su invención? ¿O se sienten impulsadas a llenar páginas de libros con seres imaginarios?

«Para quienes el mundo no es suficiente —escribió Joseph Joubert—, los filósofos, los poetas y todos los lectores de libros.»

La creatividad nunca es una simple cuestión de manipulaciones cognitivas o ejercicios mentales. Proviene de las profundidades del Yo/psique/cuerpo. Está dirigida por la memoria, el conocimiento subliminal y las realidades emocionales. Escribir no es tarea fácil, pero quiero hacerlo. Unas veces resulta más difícil que otras. Nunca he estado mucho tiempo totalmente bloqueada, pero he sido lenta, muy lenta. La lentitud, en mi caso, siempre está relacionada con el miedo. Siempre está relacionada con una incapacidad para enfrentarme al material que debe ser escrito.

Hilda Doolittle era una poetisa del grupo imaginista estadounidense que se dio a conocer con el nombre de H. D. En 1933, cuando comenzó a psicoanalizarse con Freud, tenía cuarenta y seis años y había sufrido muchas pérdidas. Habían muerto dos hermanas suyas cuando eran bebés, también su madre, su hermano y su padre, y ella había tenido un aborto natural. Los horrores de la Primera Guerra Mundial la habían traumatizado. Y no podía escribir. H. D. estaba completamente bloqueada.

Me interesa su primera sesión.

La chow chow de Freud, *Yofi*, está con ellos en la habitación. Cuando H. D. se dirige hacia la perra, Freud le dice: «No la toque que muerde, es muy huraña con los extraños». Pero H. D. no retrocede y la perra aprieta el morro contra la mano de la poetisa. «Mi intuición —escribe— desafía al profesor, aunque no con palabras... Dice usted que muerde, ¿no? Me llama extraña, ¿no?»

H. D. no quería ser una extraña, ni al principio de su psicoanálisis. Ella quería ser conocida y reconocida. Quería verse a sí misma en el profesor. Me imagino que pensó: «Tal vez no sea capaz de expresar en palabras este desafío, pero soy alguien con dones especiales. La perra y yo tenemos una habilidad secreta para comunicarnos que usted, el gran profesor, no ha sido capaz de percibir, de modo que le estoy corrigiendo».

H. D. amaba al profesor. Juntos provocaron un cambio en su interior que ella aisló del psicoanálisis. Por esa razón escribió su *Tributo a Freud* y pudo escribir mucho más después del tiempo que estuvo con él. Sigue siendo un texto oblicuo y los vericuetos de la labor psicoanalítica no son evidentes. No hay manera de reducirlo a una narrativa coherente, a una técnica o teoría. A lo largo del mismo, se repite una frase que me hace sonreír: «El profesor no siempre estaba acertado».

¿Resistencia? Por supuesto que sí.

La resistencia es algo que reconozco. Me resisto cuando tengo miedo. Soy sorda, ciega, muda y no puedo recordar nada más que una página en blanco.

Todas las palabras que salen de mi boca están marchitas, son letras marchitas. Intelectualizaciones: mi mecanismo de defensa.

Cuando algo no funciona en un libro, sucede lo mismo. ¿Qué tiene que ocurrir a continuación? ¿Quién es esta persona? Tengo la mente en blanco. Estoy tratando de recordar lo que realmente sucedió, pero no lo consigo. Intento recordar. No hay indicaciones. La frase que llega es mala. La tacho y empiezo de nuevo.

Nadie tiene siempre razón. El psicoanalista no es un dios, excepto cuando el paciente hace uno de él o de ella, y eso suele ser temporal. El psicoanalista nunca es un tercero imparcial que observa desde el cielo. Lo que vino a llamarse la «neutralidad» en el psicoanálisis es una importación directa de las ciencias naturales, nacida del miedo a que la subjetividad y la sugestión puedan enturbiar las transacciones entre las dos personas que se encuentran

en la consulta, pero ahí radica precisamente la magia.

H. D. llegó a Viena llorando, pero también con una obstinada seguridad en sí misma. Era una mística. En Corfú había tenido una experiencia alucinatoria. Vio una pintada en la pared: jeroglíficos encantados de significado profundo. En *Tributo a Freud* deja claro que lo que él consideraba un «síntoma», para ella es «inspiración».

Estoy de acuerdo en que la *Weltanschauung* —una cosmovisión compartida— no es una condición para el psicoanálisis.

H. D. fue una mística a lo largo de su psicoanálisis y siguió siéndolo mucho después de que éste hubiera terminado. Pero ¿están enfrentados los *síntomas* y la *inspiración*? Una y otra vez mis «síntomas» de una u otra naturaleza se han convertido en inspiraciones. Las auras migrañosas, las alucinaciones auditivas, las convulsiones, así como dolores y síntomas mucho más oscuros han sido incluidos en mis libros, reinventados en mis historias y plasmados en mis personajes de una manera u otra. Síntoma e inspiración son la misma cosa.

Pero algunos síntomas bloquean la creatividad.

Algunos síntomas son asfixiantes. Aterrorizan. Constituyen un obstáculo para la vida y el trabajo de una persona.

Los bloqueos en la escritura son síntomas. ¿Por qué he borrado la verdad?

H. D. odiaba el bloqueo del escritor pero amaba su visión. Se aferró a ella como yo me he aferrado a varios de mis síntomas: alucinaciones, auras, hormigueos, sentimientos elevados. Son, a fin de cuentas, síntomas benignos porque llegan a integrarse en una narrativa creativa del Yo.

En un ensayo titulado «The Vital Role of Adaptive Grandiosity in Artistic Creativity», Peter Wolson señala que, con las excepciones de Otto Rank y Heinz Kohut, la mayoría de los psicoanalistas ha sostenido que el sentimiento de grandiosidad es pueril e interfiere con la creatividad. Sin embargo, él

cuestiona ese lugar común. La grandiosidad adaptativa es, en su opinión, «la estimulante convicción íntima que tiene el artista de poseer potencial para la grandeza, el alto valor que le da a la singularidad de sus propios sentimientos, percepciones, sensaciones, recuerdos, pensamientos y experiencias». En H. D. está presente desde el principio. Ella nunca se desprende de su convencimiento de ser «grandiosa».

Mi hija es cantante, música y compositora. No hace mucho me dijo por teléfono: «Por supuesto que no podría hacerlo si no creyera en mí misma, si no creyera que mi trabajo es bueno y que tengo algo que aportar a la música». «Ningún artista puede vivir sin esa convicción», respondí yo.

Todos los artistas necesitan de la grandiosidad adaptativa para afrontar la crítica, el rechazo, la incompreensión y las numerosas formas de infelicidad que trae consigo una vida dedicada a hacer arte. Y las mujeres en particular necesitan de una fuerte dosis de grandiosidad para hacer frente al sexismo incesante que llega en forma de mecenazgo, condescendencia, miedo y prejuicio. Pero aún más importante, esta inflada percepción del Yo crea una urgencia, una necesidad de trabajar con ahínco —de hacer lo que se tiene que hacer— y la obstinada creencia de que vale la pena.

Emily Dickinson componía poemas, versos radicales y brillantes que me inflaman la conciencia cada vez que los leo. Envié varios a Thomas Wentworth Higginson, un crítico literario de renombre en su época, quien si bien no se mostró indiferente a su obra, no comprendió que estaba leyendo la obra de alguien que había reinventado el idioma inglés. Higginson no supo reconocer su nueva música. Su impulso fue corregirla, alisar las aristas. Le dijo que no estaba preparada para publicar.

El 8 de junio de 1862, ella le contestó: «Usted considera que mi andar es “espasmódico”. Estoy en peligro, señor. Usted me cree “sin control”. No tengo tribunal».

Dickinson no cambió sus poemas. En su respuesta a Higginson hay ironía, una ironía velada en su oscura referencia a un veredicto. No hay ningún tribunal, ningún juzgado que se ponga de su lado, ningún poder salvo

el de su imaginación. Ella es una mujer solitaria en un paisaje literario habitado principalmente por hombres. En su época todos los tribunales estaban constituidos por hombres. Y sin embargo: «El profesor no siempre está acertado». Sin grandiosidad adaptativa, Dickinson tal vez no habría continuado escribiendo.

Sin embargo, está claro que no escribía para ella sola. Es importante que Emily Dickinson buscara a Higginson. Su obra es fundamentalmente dialógica. Ella siempre plantea preguntas y las contesta, no directamente sino de forma oblicua. El diálogo interno siempre es una duplicación del Yo, la tarea de la autoconciencia reflexiva. Yo puedo concebirme como otro respecto a mí, de modo que hablemos. Mi narrador interno siempre está discutiendo con un compañero, un otro agónico que suele discrepar. A menudo soy dos personas en mi discurso interior. Por su misma naturaleza como representación simbólica, el lenguaje distancia el Yo del Yo. El otro siempre se esconde en el «yo» (pronombre).

Higginson era un otro real, pero resultó ser una decepción, un tribunal insensible.

Me atraen las historias de H. D. y de Emily Dickinson porque están llenas de mis propias identificaciones, proyecciones y parábolas que ahora puedo contar en mi psicoanálisis. Son útiles para mi «elaboración».

He abierto una caja y dejado salir los monstruos furiosos.

No podía saber que abrir la caja traería consigo una sensación de triunfo.

En torno a los artistas y el psicoanálisis existe el mito de que a la artista a la que la abandona la locura la abandonará su arte. Es romántico. La enfermedad mental y la genialidad van unidas. Perder la locura significa perder la creatividad. Cuando impartía talleres de escritura creativa a pacientes psiquiátricos descubrí que los pacientes con psicosis suelen tener más facilidad de palabra que los no psicóticos, por lo que el mito tiene algo de verdad. En la psicosis, los clichés de la vida cotidiana desaparecen. Pero sólo unos pocos psicóticos son también artistas.

La psicoterapia no me ha robado la creatividad. Me ha liberado para hacer mi arte.

En *La interpretación de los sueños*, Freud cita a Schiller al referirse al frenesí de la creatividad: «La razón relaja su vigilancia frente a las puertas».

¿Es la razón la que se deja ir? Las novelas no se hacen con lógica aunque deben seguir su propia lógica, una lógica alimentada por la emoción.

La relajación es crucial para la creatividad. La mejor obra se realiza cuando todo el cuerpo está relajado, abierto a lo que subyace. Schiller lo sabía. La tensión, la angustia y el miedo inhiben la producción de material esencial —el trabajo onírico o alguna clase de trabajo onírico— que sale a la luz durante el día y no por la noche.

Creo que el arte nace en el mundo del «entre», que está ligado a los ritmos y la música de los primeros años de vida, así como a una forma de transferencia de la vida interior a la página, de mí a un otro imaginario. Mi historia cuenta verdades emocionales, no literales.

Conozco la verdad cuando la siento.

Georges Perec escribió «Les Lieux d'une ruse» [La escena de una estratagema] después de psicoanalizarse durante cuatro años con Jean-Bertrand Pontalis. Su texto no es muy explícito en cuanto a los giros que toma su análisis. Tampoco es teórico. Hay opacidad, repetición, tedio. Blablablá. Perec habla. Yo hablo. Somos infinitamente inteligentes, pero la inteligencia nunca es un giro.

«Simplemente algo se abrió, y se abre —escribe—: la boca para hablar, la estilográfica para escribir; algo se desplazó, algo se desplaza y se traza, la línea sinuosa de la tinta sobre el papel, algo pleno aunque delicado.»

«Del movimiento real que me permitió salir de esos ejercicios repetitivos y agotadores, y me dio acceso a mi historia y a mi propia voz, sólo diré que

fue infinitamente lento: fue el movimiento del mismo análisis, pero yo sólo lo supe después.»

Mi psicoanálisis no ha terminado, pero siento su trayectoria. Veo lo lejos que he ido, cuánto he dejado atrás. Veo el final.

Algunas imágenes del psicoanálisis:

Un sueño del primer año: estoy atada a una camilla para someterme a una operación. El médico no está allí.

Mis padres son dos liliputienses sentados sobre los hombros de mi psicoanalista.

Le tiendo a ella una bandeja de objetos. Hay piedras sucias, terrones de arcilla, trozos de alambre y cuerda. Antes estaban dentro de mí. La imagen va acompañada de una sensación de alivio.

Ella nunca me ha presionado. No soporto que me presionen.

Y ella ha esperado.

Noto que me atan y me desatan.

El otro día le dije: «*Estoy disfrutando de mi fuerza. Estoy jugando, pensando, buscando y ejerciendo mi autoridad*».

La autoridad es más que la grandiosidad. La autoridad está en el mundo.

He escrito lo que no habría podido escribir antes.

Ahora bailo, brinco, aúllo, gimo, bramo, sermoneo y escupo en la página.

Todo ello es de, desde y dentro de la consulta. Allí he encontrado la libertad, en ese extraño lugar entre el tú y el yo.

II

¿QUÉ SOMOS?

Conferencias sobre la condición humana

ZONAS FRONTERIZAS: AVENTURAS EN PRIMERA, SEGUNDA Y TERCERA PERSONAS EN LA ENCRUCIJADA DE DISCIPLINAS

En general, debemos estar preparados para aceptar el hecho de que una elucidación completa de un mismo objeto puede requerir diversos puntos de vista que se resisten a una descripción única.

NIELS BOHR (1929)

Cada constructo teórico, sistema de ideas o mapa intelectual concebido para explicar qué y quiénes somos se presenta vulnerable en la zona de incisión, el lugar donde separamos una cosa de otra. Sin tales disecciones no puede darse el pensamiento formal, ni disciplinas diferenciadas ni formulaciones de la experiencia humana. Estas separaciones trazan las fronteras entre dentro y fuera, tú y yo, arriba y abajo, aquí y allá, verdadero y falso. Se convierten en parte de cada vida académica. No obstante, como en un rompecabezas, las líneas de sutura cambian según el momento histórico y el campo de estudio. Durante muchos años he visto mi vida mental analizada de múltiples maneras por la sencilla razón de que he estado inmersa en disciplinas que no sólo manejan vocabularios distintos sino que pueden basarse en paradigmas diferentes y emplear diferentes metodologías para abordar la cuestión que más me preocupa: ¿qué somos? Esta pregunta a menudo cambia de forma y deviene en otras preguntas: ¿qué es una persona, un Yo? ¿Existe un Yo? ¿Qué es una mente? ¿Son lo mismo la mente y el cerebro?

Nuestras taxonomías varían como varían nuestras referencias y nuestras verdades. La verdad objetiva o en tercera persona del neurocientífico no es la verdad subjetiva en primera persona del artista. En una conferencia del año pasado un amigo neurocientífico explicó la diferencia. Las verdades artísticas, dijo, son inevitablemente «blandas»; la verdad científica, en cambio, es dura, rígida, verificable y rigurosa. A lo que yo repliqué: «Y a menudo embrollada por dudosos supuestos epistemológicos». Las reglas del saber —cómo saber lo que sabemos— se encuentran debajo de cada edificio que denominamos disciplina. El saber depende del punto de vista, en primera o tercera persona, así como de las nociones de duro y blando. Lo cierto es que si queremos unirnos a la danza interdisciplinar, debemos abandonar un lugar fijo y empezar a saltar fronteras y a adoptar opiniones foráneas.

En su novela *La vida instrucciones de uso*, Georges Perec cuenta muchas historias dentro de historias sobre los vecinos de un edificio de pisos de París. Una de ellas la protagoniza un antropólogo, Marcel Appenzell, quien en 1932 partió solo para estudiar un pueblo de Sumatra, los kubus. A pesar de las grotescas privaciones que lo llevan casi a morir de hambre, el resuelto Appenzell persigue a los kubus durante años. Aunque está convencido de que no son nómadas, los persigue sin cesar mientras ellos levantan su campamento y se adentran en zonas cada vez más inhabitables e infestadas de mosquitos del interior de la isla. Al final el pobre investigador comprende la «cruel y evidente verdad».[1] Los kubus están huyendo de él. El relato de Perec, cómico y trágico a la vez, es una parábola de la percepción. El antropólogo no se cierne sobre su dominio como podría hacerlo un dios, contemplando una realidad ya dada. Como muchos investigadores, Appenzell se ha olvidado de su propio papel en el relato, se ha quedado fuera como si no ocupara espacio, como si fuera alguien anodino, invisible.

El discurso en tercera persona de gran parte de la literatura académica pertenece a un autoritario profesor anodino. Todos sabemos que hay alguien allí, pero él o ella ha desaparecido del texto excepto como autor o autores, un nombre o una lista de nombres. La voz que baja de las nubes es también una convención profundamente enraizada en la novela, que toma la forma del narrador omnisciente, pero, a diferencia del artículo científico, la novela pide al lector que dé un salto al vacío. La ausencia de «yo» o de «nosotros» en la literatura académica, ya sea en las ciencias o las humanidades, es un intento de limpiar el texto de la mácula subjetiva, de la «blandura». Esta limpieza no

se logra siendo omnisciente sino a través de un consenso intersubjetivo entre quienes conocen las reglas y están jugando al mismo juego. En las ciencias «duras», la palabra operativa es *control*. Los términos deben ser definidos y acordados, y los métodos, claramente elucidados, y, si todo va bien, supongamos, en un experimento ideal, los resultados pueden repetirse una y otra vez. Se participa en el juego *como si* una realidad objetiva pudiera percibirse con precisión sin implicar al que la percibe. No estoy argumentando en contra del método científico o de la tercera persona. Las restricciones del modelo del ser anodino y su juego de objetividad nos han proporcionado un mundo de medicamentos y tecnología del que la mayoría de nosotros dependemos. Pero cuando el objeto de estudio es la subjetividad, ¿qué significa tener una visión objetiva?

David Chalmers es el filósofo analítico angloestadounidense que acuñó el término *problema duro* (*hard problem*) en los estudios de la conciencia. El problema duro consiste en la brecha entre la experiencia en primera persona de la mente-cerebro-Yo y una perspectiva objetiva en tercera persona de una mente o cerebro en funcionamiento. Para los analíticos, como yo los llamo, la cuestión gira en torno al problema de los *qualia*, la experiencia subjetiva de la sensación y el sentimiento, generalmente concebida como «*qué se siente*» cuando se está dentro de una persona o criatura determinada. En un artículo de 1989, Chalmers escribió: «Resulta extremadamente difícil creer que una explicación física de la arquitectura cerebral podría resolver estos problemas [la experiencia interior, los *qualia*]». A continuación distingue entre los «reduccionistas de línea dura», que creen que todo lo relacionado con la mente a la larga se puede explicar y reducir a una ciencia cerebral en tercera persona, y los reduccionistas de línea blanda, como él mismo, que creen que se necesita otra explicación para comprender la realidad interna. «La mayoría de los reduccionistas duros —sostiene— probablemente contemplan a los reduccionistas blandos como debiluchos insufribles, de un modo bastante similar a como un ateo contemplaría a un agnóstico.» Para los duros de la tercera persona, los defensores de los *qualia* en primera persona son, según Chalmers, «endebles, blandos y místicos».[2]

No cabe duda de que estudiar un cerebro-mente desde fuera no es lo mismo que tener un cerebro-mente dentro del cráneo y mirando el mundo. Desde dentro, somos totalmente inconscientes de los procesos químicos y neuronales que tienen lugar en nuestro cerebro y, desde fuera, los

pensamientos, los sentimientos y las percepciones son invisibles. Como Georg Northoff y Alexander Heinzl señalan en su artículo «The Self in Philosophy, Neuroscience and Psychiatry: an Epistemic Approach», el enfoque en tercera persona de la neurociencia no es fenoménico. Sigue estando fuera de la experiencia inmediata, del tiempo subjetivo y del cuerpo vivido porque no está fundado en ninguna perspectiva humana real. A diferencia de en la primera y segunda persona, en una perspectiva en tercera persona no hay *qualia*. «El Yo aparece tan diferente en la PPP [perspectiva de la primera persona], la PSP [perspectiva de la segunda persona] y la PTP [perspectiva de la tercera persona] que hasta puede decirse que no estamos hablando de lo mismo. Surge así la pregunta de quién está hablando del Yo *real*. Creemos que ésa es una de las razones por las que resulta tan difícil combinar e integrar las diferentes ciencias en teorías transdisciplinarias.» Los autores deciden poner a un lado la cuestión de la ontología —el problema filosófico del ser— y continuar: «los conceptos del Yo deben considerarse relacionados con la respectiva perspectiva» y no debería darse ninguna «superioridad o inferioridad» entre ellos.[3]

Coincido con Northoff y Heinzl en que un enfoque imparcial tiene mucho que ofrecer, pues reconoce que los modelos teóricos son sólo eso: marcos de visión que alteran lo que se ve. El problema es que existe una jerarquía y entraña metáforas subyacentes de duro y blando. En nuestro mundo, las disciplinas que se consideran duras tienen una superioridad implícita, si no explícita. Las ideas que atraen a unos y otros no pueden disociarse de su temperamento. Y el temperamento, añadiría yo, pertenece al reino de la sensación. Cada uno de nosotros se siente atraído por ideas que confirman una sensación de cómo son las cosas, y esta sensación es inevitablemente subjetiva, no objetiva, porque pertenece a un cuerpo particular y a su realidad. Al fin y al cabo, los seres humanos no nacen poetas, ingenieros, profesores de literatura o matemáticos. Se sienten atraídos hacia un tipo de trabajo o forma de pensar por razones de las que a menudo no son del todo conscientes pero que tienen fuertes significados emocionales. Un profundo miedo o tolerancia hacia lo blanduzco es seguramente una de ellas.

En su libro *Teoría y praxis*, Jürgen Habermas cuestiona con brutal ironía la filosofía positivista y neutra en tercera persona. En el siguiente pasaje, el blanco son determinados autores que han intentado modificar su positivismo,

pero sus palabras pueden tomarse como una crítica a las ciencias duras en general y su visión de la subjetividad: «Pero el resultado de sus esfuerzos es bastante monstruoso: se filtran de la corriente dominante de la racionalidad los contaminantes, las aguas residuales de la emocionalidad, y se encierran higiénicamente en un depósito: una imponente masa de cualidades de valor subjetivo».[4] A través de este tropo, la emoción como aguas residuales, Habermas identifica un prejuicio occidental que postula la jerarquía de la objetividad por encima de la subjetividad, la mente por encima del cuerpo, la cabeza por encima de las entrañas, la razón por encima de la emoción, el orden y la limpieza por encima del desorden y la suciedad y, por supuesto, lo masculino por encima de lo femenino. Dentro de este patrimonio intelectual debemos situar la sorprendente formulación de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*: «En manos masculinas, la lógica es a menudo violencia».[5]

Para Chalmers, la tercera persona es simple y transparente, y la primera, oscura e impenetrable. Esto resulta bastante fascinante ya que tiene claro que *su* posición en primera persona no es fiable como prueba de ninguna clase, pero eso se debe a que él es producto de una tradición particular. Casi todos los pensadores contemporáneos son de miras estrechas, en el sentido de que rara vez abandonan los argumentos de sus cercanos compatriotas para abrazar los de extranjeros. La posibilidad de escapar de la subjetividad, sin embargo, es complicada. ¿Cómo separamos el objeto en el mundo del sujeto que lo percibe? ¿Dónde trazar la línea? ¿Se puede trazar una línea? El problema de la relación sujeto-objeto, que viene de antiguo, es intrincado, y más de un estudiante de filosofía es capaz de repetir el relato, que puede decirse que empieza con la extrema duda de Descartes acerca del saber y de él mismo, que es explotada por Hume y reconfigurada acto seguido por Kant en su respuesta a Hume, y que a continuación vuelve a una nueva forma de idealismo alemán y se transforma en la fenomenología, con su énfasis supremo en la primera persona de la obra de Husserl, que influenció a Maurice Merleau-Ponty, pero también a Heidegger, quien a su vez tuvo una influencia considerable en el pensamiento continental posestructuralista y poshumanista.

Otra tradición que comenzó con Gottlob Frege y que se metamorfoseó en varias tendencias en la filosofía analítica angloestadounidense discrepaba sobre la idea de Kant de que «sin sensibilidad no se nos daría ningún objeto».[6] Frege no creía que la lógica fuera un producto del funcionamiento de la

mente humana. Por el contrario, creía en un reino de la lógica que tiene su propia realidad objetiva. En este modelo teórico, el «yo» tiene una relación con un «ello» externo, lógico, y se trata de dividir esa realidad en categorías veraces que creen nítidos límites o junturas que tal vez no se han visto nunca pero que aun así están allí, a la espera, antes que cualquier investigación científica.

El conductismo se desentendió por completo de la subjetividad, arguyendo que no había ninguna necesidad de estudiar o reflexionar sobre la vida interior de una persona. Bastaba con mirar el comportamiento desde fuera. Hoy día el conductismo ha pasado de moda, aunque sus principios rondan gran parte de la ciencia. Los fundamentos en los que se sustentan estas ideas son muy diferentes. En uno de los dos extremos se encuentran la filosofía analítica y gran parte de las ciencias naturales, en las que la primera persona es una cueva oscura y poco fiable. En el otro, la fenomenología y las artes, en las que la primera persona es una realidad previa a toda la experiencia humana que hay que explorar.

Otra historia paralela pero crucial que sólo puedo contar desde una gran distancia, porque mis conocimientos no abarcan más, comienza con una revolución, la física newtoniana, y se transforma en otra, la física cuántica: un marco teórico estable visto desde ninguna parte es remplazado por otro que se tambalea y que implica al observador en lo observado. La perspectiva desde ninguna parte se convierte en la perspectiva desde alguna parte. Hay quienes creen que la teoría cuántica es relevante para entender la función cerebral y hay quienes piensan que no. Continúan las batallas en torno a esta profusión de posiciones y fronteras deslizables, y a los lectores les aliviará saber que no me propongo resolver estas cuestiones de un modo absoluto. De intentarlo, me temo que me encontraría tan perdida como el pobre Appenzell en la selva de Sumatra y nunca regresaría.

Por lo menos, podemos afirmar que una postura pronominal es clave para lo que aparece ante nosotros: lo que vemos. Al escribir este ensayo he cambiado de pronombres varias veces, pasando del yo al nosotros, así como al ella y él, a menudo sin una deliberación totalmente consciente. Mi «yo» puede ser puramente retórico o profundamente personal. Al utilizar la primera persona, sin embargo, siempre implico la segunda. Estoy hablando con alguien que está ahí fuera, un tú general, pero *tú* al fin y al cabo. El «yo» lleva consigo su propio interlocutor fantasmal. En el siglo XVIII Wilhelm von

Humboldt (1767-1835) escribió:

En la naturaleza primigenia del lenguaje existe un dualismo inalterable, y la posibilidad del habla en sí misma está condicionada por la alocución y la respuesta. Hasta el pensar va acompañado esencialmente de la tendencia a la existencia social, y la persona anhela un Tú que se corresponderá a su yo.[7]

Martin Buber, al escribir sobre el diálogo y lo que denominó «el entre», que considera una realidad ontológica, reformula esta posición: «Humboldt sabía exactamente mediante qué proceso se establece el hecho del Tú en el yo, a través del yo que se convierte en Tú para otro yo».[8] En *Problemas de lingüística general* (1966), Émile Benveniste reitera una similar dialéctica de la persona. «La conciencia de sí —escribe— no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo “yo” sino para referirme a alguien que será en mi alocución un tú. Es esta condición de diálogo la que es constitutiva de la persona, pues implica en reciprocidad que me convierta en tú en la alocución de aquel que por su lado se designa por yo.»[9] La reciprocidad podría describirse como una bisagra fundamental de la lingüística, pero la flexibilidad necesaria para utilizar este eje del discurso se adquiere tarde. Inicialmente, los niños se refieren a ellos mismos por su propio nombre en tercera persona, algo perfectamente comprensible desde el punto de vista del desarrollo humano porque los nombres propios son estáticos, y los pronombres, móviles.

Para Benveniste, la tercera persona es una *no-persona* porque no puede enunciar. Esta distinción concuerda con su idea del *discours* personal, situado en el eje yo-tú, frente a la *histoire* en tercera persona en la que «ya no hay narrador [...] nadie habla aquí, los hechos parecen narrarse a sí mismos».[10] La frontera lingüística de Benveniste no se traza entre el yo y el otro sino más bien entre una realidad vivida en primera y segunda persona, y lo que queda fuera de ella, la no-persona o el ser anodino que narra desde ningún lugar.

Nos vemos inexorablemente conducidos a la pregunta fundamental: ¿qué tiene que ver decir «yo» y «tú» con lo que somos y quienes somos? Para Benveniste, «ego es aquel que dice “ego”», y el lenguaje es responsable de la subjetividad «en todas sus partes».[11] Esto sitúa al lingüista en la tradición europea del siglo XX en la que el sujeto está constituido por signos. Michel Foucault expone con brillantez esta forma de pensar, una posición que

plantea un mundo donde el cuerpo es una entidad creada por los discursos de la Historia, un cuerpo compuesto de palabras. Sin embargo, como señala Lynda Birke, «el cuerpo, pese al lugar aparentemente central que ocupa en la obra de Foucault, desaparece como entidad material».[12] En su libro *Dar cuenta de sí mismo*, Judith Butler articula una posición posmoderna: «A decir verdad, cuando el “yo” procura dar cuenta de sí, sin dejar de incluir las condiciones de su propia emergencia, tiene que convertirse, por fuerza, en teórico social».[13]

Estoy de acuerdo con Butler en que el «yo» está profundamente influenciado por el momento histórico y sus convenciones sociales, que nuestras relaciones con nuestros cuerpos, de forma esencial con lo que se ha denominado género, están estrechamente vinculadas a creaciones culturales intersubjetivas que, para bien o para mal, se convierten en nosotros. Por ejemplo, cuando las metáforas de duro y blando se aplican a una persona, una disciplina, una teoría o un texto, estamos vinculando a esas personas, disciplinas, teorías y textos a significados con una larga y compleja historia social, y negarlo parece absurdo.

La visión del Yo como una ficción cultural coincide con la del filósofo analítico Daniel Dennett. Dennett no cree ni en los *qualia* ni en el Yo. Para él, estamos hechos de las ficciones que dan vueltas o, mejor dicho, que nos dan vueltas, creando lo que denomina «un centro de gravedad narrativo», una ilusión de un Yo. Dennett, muy influenciado por el conductismo, está lejos de la tradición de Foucault, Butler y la teoría francesa, pero en *La conciencia explicada* reconoce que sus ideas tienen algo que ver con ese pensamiento foráneo. No parece haber llegado a esta revelación leyendo directamente a los pensadores sino a través del novelista inglés David Lodge. En la novela *¡Buen trabajo!* de Lodge, Robyn, un académico admirador de Jacques Derrida, propugna el «materialismo semiótico» que su creador, Lodge, en una reformulación irónica de la famosa frase «El lenguaje habla» de Heidegger, expresa como «Eres lo que hablas». Con manifiesto buen humor Dennett escribe: «Robyn y yo pensamos de forma similar y, evidentemente, ambos somos, según nuestro propio relato, una especie de personajes ficticios, aunque de especies ligeramente distintas».[14]

Creo que el lenguaje es clave para definir mi experiencia y mis percepciones, así como para la creación de un relato autobiográfico de mi propia vida, que es en realidad una forma de ficción, por no hablar de la

importancia del lenguaje para inventar mi propio arte narrativo de ficción y los personajes que lo pueblan. Sin embargo, me he descubierto intelectual y emocionalmente insatisfecha con los vagos temas posmodernos que no parecen concretarse nunca. Estoy igualmente descontenta con las abstracciones incorpóreas evocadas por los lógicos del otro lado del canal, cuya calistenia mental a menudo me deja atónita. A pesar de que los filósofos analíticos declaran sin cesar su oposición al dualismo cartesiano —que la mente y el cuerpo están hechos de materias diferentes— y se pelean por defender distintas versiones del monismo, entre ellas el fisicalismo reduccionista duro y blando y el materialismo eliminador, el papel de lo mental y de los estados mentales en este pensamiento es tan etéreo e intangible como los cuerpos construidos socialmente de Foucault.

Todos habitamos corporalmente en primera persona, y es una verdad fenomenológica que lo que uno ve depende de donde está. La perspectiva personal es de vital importancia para la experiencia y, afortunadamente, no somos plantas sino seres móviles que exploramos nuestro mundo. Podemos movernos literalmente alrededor de otras personas y objetos y obtener múltiples perspectivas de ellos. Y este mismo dinamismo supone una apertura al mundo de los demás y de las cosas que cambia lo que hacemos y lo que somos. Para Merleau-Ponty, el cuerpo perceptor es el «yo», y los otros son vividos a través de esta realidad corpórea. Él pone de relieve una relación entre el Yo y el otro en la que el otro siempre está entretejido en el Yo, aunque no sean idénticos ni se confundan. «Entre mi conciencia y mi cuerpo tal como yo lo vivo, y entre este cuerpo fenoménico mío y el del otro tal como yo lo veo desde fuera, existe una relación interna que pone de manifiesto al otro como culminación del sistema. La evidencia del otro es posible porque no soy transparente a mí mismo, y porque mi subjetividad arrastra su cuerpo tras sí.»^[15] Ni yo ni la otra persona somos un libro abierto, y esta opacidad en ambos lados forma parte de nuestra relación. Los jugadores del sistema participan de la implicación en primera y segunda persona y de la conciencia en tercera persona de sus cuerpos como objetos en el mundo.

Pero también podemos cambiar de perspectiva con la imaginación. Ahora estoy hablando, ya no estoy ante mi escritorio escribiendo este texto. Me imagino de manera activa que estoy en Marruecos, donde nunca he estado, o recuerdo conscientemente los días que pasé en Tailandia en 1975, y estos

desplazamientos a una aventura fantasiosa o al pasado suceden en parte gracias a la flexibilidad del lenguaje —«si yo estuviera» y «cuando estaba»—, pero también a mis imágenes mentales, a las que puedo llamar voluntariamente o que simplemente aparecen. La mayoría de mis recuerdos autobiográficos visuales ocurren en primera persona, pero pueden llegar como los recuerdos de un observador. A veces *veo* a mi Yo infantil como otro, una niña en su lento y serpenteante trayecto hacia la guardería. Hay pacientes de migraña que tienen alucinaciones de su propio doble (autoscopia) caminando al lado de ellos. En las imágenes que preceden al sueño, las alucinaciones hipnagógicas involuntarias, he visto en ocasiones imágenes de mí misma. En estas experiencias espontáneas habito mi propia posición subjetiva aquí y ahora, pero en relación con un segundo Yo: es como si el cuerpo reflejado, la imagen que veo en el espejo, vagara hasta convertirse en un objeto en tercera persona, un ella.

La tercera persona, una especie de ser anodino, vuela a veces en una misión de rescate para acallar la insoportable sensación de la experiencia en primera persona. No es extraño que, en situaciones traumáticas, la gente tenga experiencias extracorporales. Un niño maltratado se observa a sí mismo desde el techo mientras su padre le golpea. En palabras de Benveniste, la no-persona protege a la primera persona. El observador que flota suspendido en la habitación no siente dolor. La disociación traumática, la despersonalización, el aturdimiento y el distanciamiento son formas de escapar de los *qualia*.

En el trastorno de despersonalización, las personas se sienten crónicamente distanciadas de sí mismas y del mundo. Los estudios de imágenes cerebrales de estos pacientes han relacionado el sentimiento, o más bien la ausencia de sentimiento, con las estructuras límbicas subcorticales del cerebro asociadas a la emoción que parecen estar inactivas y las regiones corticales prefrontales asociadas con la inhibición de la emoción que están activas. Se da una desconexión corticolímbica funcional.[16] La persona que sufre de despersonalización tal vez vive en un estado de vigilancia intenso, pero «ha moderado selectivamente las respuestas a los estímulos aversivos».[17] Cuando llega una amenaza, inhibe inconscientemente la emoción. Estas reflexiones guardan estrecha relación con lo que, según el filósofo y neurólogo Pierre Janet, que trabajó en Francia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, entrañaba la disociación, a saber: una ruptura o

desconexión en los sistemas psicobiológicos a través de la cual se retira de la conciencia el material insoportablemente doloroso. «La disociación tiene que ver con la función que estaba en plena actividad en el momento de una gran emoción.»[18]

Inmediatamente después de sufrir un accidente de coche me encontré paralizada e incapaz de moverme. Esta parálisis vino acompañada de una extraña sensación de distanciamiento, una falta de conexión conmigo misma, con los demás y con el mundo. Me sentía objetiva, neutral e insensible. Sin embargo, por mi cabeza discurrían frases perfectamente formadas, articuladas y enteramente racionales. Durante las horas que siguieron al shock de esta experiencia tan cercana a la muerte, podría decirse que yo había personificado el difícil ideal científico de la objetividad perfecta, no contaminada por la emoción. El trastorno de despersonalización es una condición patológica recurrente. Un breve episodio de paralización o desconexión, de inmovilidad tónica como la que experimenté, es un mecanismo muy antiguo y conservado a lo largo de la evolución del sistema nervioso parasimpático que se activa cuando una criatura se halla bajo amenaza grave y que puede ayudar a proteger al organismo de más daños. Lo que un perro o un cocodrilo probablemente no tiene, a diferencia de usted y de mí, es un narrador interno que continúa hablando, que recrea los sucesos a medida que se producen pero sin el tono emocional apropiado. Mi «yo» narrativo estaba intacto, pero no era un «yo» conocido. Era distante y despreocupado. Mi sujeto lingüístico parecía haberse ido por su cuenta, creando una fuerte sensación de irrealidad, ya que lo que faltaba no era el lenguaje o la narración sino algo mucho más primario, las emociones que deberían haberme acompañado justo después de ser objeto de una experiencia que podría haberme matado.

Las condiciones para que «emerja» el sujeto deben comprender algo más que el «yo» narrador o un centro de gravedad narrativo. Deben comprender un cuerpo *material real* expulsado del cuerpo de su madre en el parto para comenzar una vida en el mundo. Nuestros cerebros, nuestros cuerpos y nuestros sistemas nerviosos se desarrollan, y se desarrollan en relación con los demás y con el mundo, y vivimos experiencias de las que nunca podremos hablar pero que están codificadas sin que seamos conscientes de ello en la fibra de nuestro ser. Al principio hay un organismo de sangre, músculo, carne, hueso y cerebro y, si todo va bien, al final dirá «yo» a un

«tú». Tejerá historias y será tejido por ellas, pero el periodo en la vida humana anterior a la enunciación y la autorreflexión, anterior incluso a la posibilidad de un Yo narrativo autobiográfico o un verdadero «yo» parlante, también es decisivo para entender lo que somos.

¿Cómo enmarcar, sin embargo, esa experiencia olvidada? Ninguno de nosotros recordamos los primeros años de nuestra vida, es realmente un momento en que faltan los *qualia*, el *qué se siente* cuando se es un bebé. ¿Qué es un recién nacido? En la historia de la ciencia y la filosofía el niño ha sido y sigue siendo objeto de debate. Para Aristóteles, el feto nonato era como una planta, y el niño, como un animal. La parte humana racional del alma se desarrolló con el tiempo hasta regir sobre su lado irracional, *locus* de los apetitos y las pasiones. La famosa formulación de *tabula rasa* de Locke trataba de la mente y el aprendizaje. Sabía que un ser físico estaba presente desde el principio. Mientras que Hegel sostenía que el embrión estaba allí en sí mismo, pero todavía no para sí mismo, una distinción nítida que separa el ser del ser reflexivamente consciente de sí mismo.

El advenimiento de la tecnología para obtener imágenes del cerebro, especialmente los IRMf, que miden el flujo de sangre oxigenada en el cerebro como un indicador de la actividad neuronal, se presenta a menudo en la prensa popular como una ventana o una foto de la función cerebral. Sin embargo, los métodos utilizados para encontrar los denominados «puntos calientes» de la actividad en las regiones del cerebro son complejos y criticables. Eso no los hace inútiles o triviales, simplemente significa que se recomienda precaución. Conviene señalar que con la ayuda de los nuevos microscopios del siglo XVII, Antonie Van Leeuwenhoek vio «animálculos» en el esperma, lo que lo llevó a creer en la primacía del esperma en la gestación, una idea que condujo a la teoría de los homúnculos: los espermatozoides llevan un ser pequeño y totalmente formado que sólo necesita un lugar cálido para crecer. Leeuwenhoek no afirmó, como reza la leyenda, que hubiera un homúnculo en un espermatozoide, pero confesó haber albergado la fantasía: «Aunque a veces me he imaginado que [...] allí se encuentra la cabeza, y allí los hombros y las caderas, pero al no haber podido juzgarlo con la más mínima certeza, no voy afirmarlo como definitivo».[19] Hasta que en 1695, Nicolas Hartsoeker publicó un dibujo de un hombrecillo dentro del esperma humano, la teoría del homúnculo no cobró vida propia. Sin embargo, Leeuwenhoek y el más audaz Hartsoeker *vieron* animálculos. Cómo

interpreta cada uno las imágenes magnificadas de los espermatozoides o las manchas rojas, azules y amarillas en un IRMf, es otra cuestión. La emoción y uno de sus frutos, el deseo, pueden acompañar fácilmente la percepción.

Al principio hay un organismo humano. La teoría de los homúnculos se ha desvanecido, pero quedan innumerables batallas sobre las fronteras, las categorías y la teoría. Hay nuevos datos empíricos sobre el desarrollo del cerebro humano. Cómo interpretar los datos es también objeto de debate, pero nuestro conocimiento cada vez mayor del órgano del cerebro resulta fascinante. Desde el punto de vista de la neurociencia en tercera persona, cuando nacemos hay partes de nuestro cerebro antiguo —antiguo en un sentido evolutivo, como el vástago del cerebro, una parte del órgano que tenemos en común con criaturas mucho más simples, entre ellas los reptiles— que están muy desarrolladas. Controla las funciones homeostáticas, la respiración, el ritmo cardíaco, la digestión o el sueño. Pero hay otras partes del cerebro que se desarrollan enormemente después del parto. Se da un aumento en la tasa metabólica, la mielinización —proceso en el que se forma el tejido graso blanco que protege las células cerebrales— y la densidad sináptica. Hay rachas de crecimiento masivo en las conexiones sinápticas corticales una vez que nacemos. La plasticidad cerebral se refiere al crecimiento del órgano y cambia en relación con la experiencia.

Este sorprendente crecimiento posnatal lo describe el neurocientífico Jaak Panksepp mediante una elocuente metáfora: «El cerebro superior, concretamente el córtex cerebral, es como una tabla rasa al nacer».[20] Para Panksepp, las funciones cognitivas de la percepción, el pensamiento y el razonamiento dependen de la experiencia, pero están construidas sobre bases emocionales o afectivas que son instintivas y mamíferas. Esta posición no es diferente de la teoría pulsional de Freud y, como las pulsiones, los sistemas afectivos centrales de Panksepp son cambiados y modificados por el aprendizaje, pero el grado de flexibilidad está «limitado por las características del diseño de los sistemas emocionales».[21]

La emoción es fundamental para consolidar la memoria y, por lo tanto, para el aprendizaje. En *Synaptic Self*, Joseph LeDoux escribe: «Debido a que, por lo común, hay más sistemas cerebrales activos durante los estados emocionales que durante los no emocionales, y la intensidad de la excitación es mayor, las posibilidades de alcanzar un aprendizaje coordinado a través de los sistemas cerebrales son mayores durante los estados emocionales.

Mediante la coordinación de la plasticidad paralela en todo el cerebro, los estados emocionales promueven el desarrollo y la unificación del Yo». [22] Por el contrario, el trauma emocional, especialmente cuando es recurrente, puede crear las condiciones para un Yo o Yoes no integrados, para la disociación, la conversión y otros muchos trastornos psiquiátricos. LeDoux, Panksepp y Antonio Damasio tienen versiones de Yoes con bases anatómicas, pero no son idénticas. El Yo parece ser un campo de batalla en todas las disciplinas, pero donde sea que uno lo localice, es fácil constatar que cualquier modelo socio-psicobiológico complejo del Yo debe integrar el ser interior y el mundo exterior, debe comprender dentro de sus esquemas la realidad social y la adquisición del lenguaje.

En *Y el cerebro creó al hombre* (2010), Damasio articula una jerarquía de Yoes en el interior del cerebro: «Desde la perspectiva de la evolución y desde el punto de vista de la propia historia vital, el sujeto que conoce hizo su aparición por pasos: el proto-sí mismo y sus sentimientos primordiales, el sí mismo central orientado a la acción y, por último, el sí mismo autobiográfico que incorpora las dimensiones social y religiosa». [23] Para Damasio, el sujeto parlante o «yo» se correspondería con el sí mismo autobiográfico, que está altamente desarrollado y capacitado para la autorreflexión. Exactamente cuándo y cómo llega esta movilidad autorreflexiva del Yo está sujeto a debate. El autorreconocimiento en el espejo —el momento en que un niño es capaz de reconocerse en su reflejo— es, a mi modo de ver, fundamental para la autoconciencia reflexiva, y se ve favorecido por su capacidad para representarse en el lenguaje e imaginarse a sí mismo conscientemente desde una perspectiva en segunda o incluso tercera persona, como si fuera otra persona o un objeto para sí mismo. Sin embargo, la autoconciencia preconceptual y prerreflexiva, la percepción de mi yo en contraposición al tú, puede darse desde el nacimiento o en una fase muy temprana del desarrollo posnatal y, como mantienen Panksepp y Damasio, está presente de alguna forma en otros animales. Y esa sensación *no es inconsciente* sino que es sentida activamente, de ahí que cuando desaparece o se altera, el Yo y el mundo puedan llegar a ser extraños.

El bebé de la investigación contemporánea no es el mismo de la investigación anterior. El cambio en la forma de pensar puede describirse como un movimiento: desde el niño como un ser aislado y no delimitado que poco a poco es llevado a un mundo de otros y toma conciencia de su

aislamiento hasta un ser intrínsecamente social, una persona que desde el comienzo de su existencia participa en un diálogo entre el protosujeto y el sujeto-otro. Freud y Piaget recurrieron a la imagen de un bebé asocial y no diferenciado, pero el nuevo recién nacido, un ser sin conceptos, ni género, ni un «yo», es sin embargo capaz de lo que se ha dado en llamar «intersubjetividad primaria». La intersubjetividad primaria es una relación interpersonal preconceptual y preteórica que precede al autorreconocimiento en el espejo y la reciprocidad del lenguaje entre el yo pronominal y el tú de la que habla Benveniste.

El descubrimiento de que los recién nacidos pueden imitar las expresiones de los adultos, sumado a la explosión de investigaciones sobre la dinámica de los primeros intercambios entre los bebés y sus cuidadores llevadas a cabo por Daniel Stern, Stein Bråten, Beatrice Beebe y Colwyn Trevarthen, entre otros, ha reconfigurado las ideas sobre la vida temprana. [24] La protoconversación, ese intercambio musical de dulce gorjeo cadencioso entre el cuidador y el bebé, está ahora sujeto a un riguroso estudio empírico. En la primera infancia nos encontramos en la cuna del significado, la dialéctica de las voces, los gestos y las miradas que constituyen las comunicaciones o sintonizaciones cognitivo-emocionales —aprendidas— en desarrollo, una temprana zona del *entre* buberiano, a través de la cual una recién nacida se convierte en ella misma. El uso frecuente del sustantivo *diada* (dos en uno) o del adjetivo *diádica* para describir la relación entre cuidador y bebé, apunta a una reorientación de la perspectiva y a un desplazamiento de fronteras en el pensamiento sobre el desarrollo humano.

El descubrimiento en 1991 de las neuronas en el córtex premotor del mono macaco que se disparan cuando actúa y cuando observa cómo la misma acción es realizada por otro mono, y la subsiguiente investigación sobre los sistemas espejo en el cerebro de los primates y los seres humanos, que confirma que la comprensión de la intención de una acción observada forma parte también de estos sistemas, han proporcionado pruebas neurobiológicas contundentes de lo que Vittorio Gallese denomina «multiplicidad compartida de intersubjetividad», un espacio centrado en el «nosotros» (*we-centric*) entre el Yo y el otro que está implícitamente entendido, [25] idea que armoniza con la afirmación de Merleau-Ponty de que se establece «una relación interna que pone de manifiesto al otro como culminación de un sistema». Desde esta perspectiva, el significado no comienza con lo psicológico o lo mental, con

estructuras conceptuales flotantes, sino más bien en la realidad subpersonal o prepersonal de un cuerpo vivo en el mundo que interactúa con otros cuerpos vivos y con un entorno, y estas interacciones crean bucles de acciones intermedias.

Las condiciones para la aparición del sujeto lingüístico, el «yo» que puede saltar de un punto de vista a otro, incluyendo el adoptado en el objetivismo científico de mentalidad dura, tienen sus raíces en la facultad que se desarrolla a partir de nuestros primeros encuentros prelingüísticos, intersubjetivos y emocionalmente codificados en formas simbólicas cada vez más flexibles, a través de las cuales nos convertimos en otros para nosotros mismos y nos proyectamos hacia múltiples Yoes y ubicaciones imaginarios. Sin embargo, no hay un Yo sin un otro, como tampoco hay subjetividad sin intersubjetividad.

Hace años una amiga psiquiatra me contó una anécdota a la que he dado muchas vueltas desde entonces. Después de ir a la peluquería, mi amiga tenía una sesión con un paciente esquizofrénico. El paciente entró en la consulta, se sentó delante de ella, la miró y exclamó consternado: «¡Me ha cortado el pelo!». ¿Cómo empezar a explicar la frontera entre los dos? Si uno no es consciente del contexto, «Me ha cortado el pelo» es una frase de una lógica impecable. Sólo deja de tener sentido cuando sabemos que el desplazamiento pronominal ha creado una confusión de cabezas y de cabellos.

Los déficits pronominales en la esquizofrenia se han visto a menudo como un trastorno cognitivo de las funciones superiores del pensamiento y el habla. No cabe duda de que éstas han fallado. Sin embargo, Louis A. Sass sostiene que la esquizofrenia implica una forma más profunda de autoenajenación, «una sintonización preconceptual defectuosa entre el individuo y el mundo».[26] El desvarío aquí no radica sólo en el uso del pronombre sino en un nivel más profundo de ipseidad o mismidad en relación con el otro. La sensación fenoménica de estar aquí y ahora, del cuerpo vivido como *locus* de la sensación y la acción, se ha visto tan perturbada que el pelo pasa a ser mío. Un cuerpo parece haberse prolongado en el otro. En la tradición fenomenológica, la autoconciencia corporal es prerreflexiva y está integrada en una perspectiva en primera persona, que implica una intencionalidad operativa, como lo expresó Husserl, o una intencionalidad motora, como lo expresó Merleau-Ponty. Yo lo llamaría una intencionalidad motosensorial afectiva, a través de la cual se establece una relación entre la

persona y algo o alguien en el mundo. En la esquizofrenia, esta relación con el Yo y el otro es defectuosa. Como sostiene Sass, «las personas con esquizofrenia demuestran una [...] incapacidad fundamental para permanecer ancladas en un único marco de referencia, perspectiva u orientación».[27] La imagen de Sass del ancla es potente. Damos por hecho nuestro anclaje en primera persona. Yo soy yo. Lo sé. Lo siento. Mi cuerpo está aquí, no allí. Como diría Panksepp, es el *cogito* de Descartes pero en versión sentir. Después del accidente de coche estuve durante varias curiosas horas en un estado de hiperconciencia que se caracterizó por una extraña indiferencia hacia mi destino, pero mi disociación, como lo llamaría Janet, tenía relación con «la función que estaba en plena actividad en el momento de una gran emoción». La experiencia traumática, el accidente, se había ido a otra parte, pero regresó en horribles *flashbacks* durante cuatro noches después del accidente, un recuerdo visual, sensoriomotor y afectivo para el que no encuentro calificativos. Y, sin embargo, a pesar de mi estado enajenado, nunca habría confundido mi pelo con el de otra persona.

En la esquizofrenia parece desintegrarse la uniforme continuidad del Yo anclado por una sensación de ser, de prerreflexivo a reflexivo. En una conmovedora carta dirigida a George Soulié de Morant en 1932, Antonin Artaud describe sus síntomas esquizofrénicos con sorprendente clarividencia. Explica que si hace frío a veces puede decir que hace frío, pero otras veces no puede, porque hay algo en él emocionalmente «dañado», «una falta de correspondencia» entre la sensación fisiológica, el frío, y su respuesta emocional a ella, y otra brecha entre su respuesta emocional y la intelectual o verbalizada.

Porque ya está bastante claro, o eso espero, en qué consiste esta pérdida. Un sentimiento interno ya no corresponde a las imágenes de la sensación. Con independencia de si los objetos a los que se aplica esta sensación son inmediatos, presentes, tangibles o remotos, sugeridos e imaginados, proporcionados por recuerdos o contruídos artificialmente, el resultado es el mismo y conduce a la supresión de toda vida interior.[28]

Un importante estudio llevado a cabo recientemente por J. H. Ebisch y otros autores (2012) en pacientes con un primer episodio de esquizofrenia en situaciones sociales, identificaba las áreas del cerebro relacionadas con el procesamiento inconsciente de las sensaciones del propio cuerpo —el córtex

premotor—, así como la ínsula posterior, que ha sido asociada a la *percepción* de la sensación corporal y a la distinción entre el Yo y el otro.[29] Hemos dado este pequeño rodeo por una razón. Todavía queda mucho por saber sobre la fisiología de la esquizofrenia, pero supongamos que supiéramos todo desde la perspectiva de la tercera persona sobre el cerebro de Artaud en el momento en que escribió su carta. Seguirían faltándonos los *qualia*, el carácter experiencial «suave y blando» de la enfermedad.

Artaud tenía la sensación de que había desaparecido algo, del mismo modo que, después del accidente de coche, yo sabía que la tranquilidad que sentía era sobrenatural. El contenido de las dos perspectivas, el relato en primera persona y la visión en tercera persona del cerebro, es diferente, y necesitamos las dos. No puede haber ninguna reducción perfecta de una a otra porque el relato del paciente, su historia, también puede orientar al científico. Y, como sostiene Sass, la fenomenología experimentada de la enfermedad también puede desempeñar un papel *causal* en su desarrollo.[30] Las ideas y las creencias alteran la fisiología. Esto es filosóficamente explosivo pero cierto. La sugestión, hipnótica y de otro tipo, bien puede residir en el espacio centrado en el «nosotros» (*we-centric*), «la multiplicidad compartida de intersubjetividad». El efecto placebo es un ejemplo potente. En «Placebo, Pain, and Belief», D. B. Morris suscribe lo que en neurociencias se llamaría una teoría descendente (*top-down*): «Los seres humanos activan los circuitos neurobiológicos necesarios para el efecto placebo a través de la difusa y sutil experiencia de vivir dentro del dominio incuestionablemente pródigo en significado de la cultura».[31] El uso que hace Morris de los adjetivos *sutil* y *difusa* forzosamente ofenderá a los pensadores de mentalidad dura. ¿Cuál es ese dominio pródigo de significado de la cultura? ¿Cómo sucede? Nacemos en él y es parte de nuestra aparición como sujetos. Es un mundo intersubjetivo, creado entre y en medio de nosotros. Uno puede preguntarse si es legítimo plantear un cerebro aislado de otros cerebros. Los niños aislados y necesitados constituyen casos de estudio conmovedores.

Hay innumerables ejemplos, pero quizá el más famoso sea Victor, el niño salvaje de Aveyron que fue encontrado en un bosque de las afueras de Saint-Sernin, en el sur de Francia, el 9 de enero de 1800. Jean-Marc Gaspard Itard, el médico que trabajó con Victor y fue capaz de enseñarle a hablar, aunque de forma limitada, creía que la imitación era clave para el aprendizaje de un idioma, pero también sabía que en Victor la facultad imitativa se había visto

atrofiada por el aislamiento y que serían «necesarios [para educarlo] mucho más tiempo y mucho más esfuerzo que los que requerirían los niños menos dotados».[32] Los mamíferos socialmente aislados están en desventaja de múltiples maneras, cognitiva y emocionalmente. El título de un artículo es ilustrativo: «Social Isolation Impairs Adult Neurogenesis in Limbic System and Alters Behaviors in Female Prairie Voles [El aislamiento social afecta a la neurogénesis adulta en el sistema límbico y altera los comportamientos de los ratones de la pradera hembras]».[33] La neurogénesis es la producción de nuevas células cerebrales. Los ratones, las ratas y los ratones de la pradera son criaturas sociales y están fisiológicamente alterados por sus historias con otros ratones, ratas, ratones de la pradera y depredadores, por no hablar de los científicos gigantes que juegan con ellos, quienes, como Appenzell, no siempre son conscientes de su influencia. En todo caso, es posible aplicar una forma de teoría social a todos los mamíferos, aunque cabría decir que la teoría se vuelve más emocionante cuanto más se asciende en la cadena evolutiva del ser. El ratón de la pradera nunca emerge como un sujeto lingüístico de la manera en que lo hace una persona. Aunque se abre camino de forma eficiente en el mundo, y sospecho que está dotado de un sentido interno de dónde comienza y dónde acaba, ¿tiene, por ejemplo, los *conceptos* de duro y blando?

En *Metáforas de la vida cotidiana* (1980), George Lakoff y Mark Johnson sostienen que los conceptos metafóricos surgen de la experiencia vivida y corporal, lo que llaman experiencia básica. Las conceptualizaciones metafóricas que provienen de la experiencia básica incorporada no son necesariamente igual de básicas y sus significados varían de cultura a cultura, pero las metáforas conceptuales se generan a partir de la realidad corporal, de un ser que se mueve en el espacio y tiene sentimientos y sensaciones en el mundo. En *Middlemarch*, el narrador omnisciente pero amable de George Eliot escribe: «Todos nosotros, personas serias o frívolas, dejamos que nuestros pensamientos se enmarañen en metáforas y actuamos inevitablemente en virtud de ellas».[34] Lakoff y Johnson se hacen eco, aunque de forma menos elocuente, del narrador: «Las metáforas son capaces de crear realidades, especialmente realidades sociales. Una metáfora puede así convertirse en guía para la acción futura. Estas acciones, evidentemente, se ajustarán a la metáfora, lo que reforzará a su vez la capacidad de la metáfora para hacer coherente la experiencia. En este sentido, las metáforas

pueden ser profecías que se cumplen por sí mismas».[35] En un libro posterior y más polémico, *Philosophy in the Flesh* [Filosofía en la carne], los autores introducen en su esquema a los animales inferiores, argumentando que todos los animales, incluso las amebas, «catalogan» sus mundos en «alimento, depredadores, posibles compañeros y ejemplares de su misma especie».[36] Con franqueza, no me parece muy afortunada la elección del término *catalogación*. Hace pensar en los enciclopedistas y su celo por clasificar, dejando caer diversos objetos en el casillero apropiado. *Diferenciación* tal vez sea mejor. Un ratón de la pradera *distingue* entre su comida y otro ratón de la pradera. La idea central aquí es una versión de la teoría de la asociación y el aprendizaje estímulo-respuesta de Pavlov. A través de sus sistemas sensoriomotores, los animales aprenden a asociar una llama de fuego con el dolor de una quemadura, y siempre evitarán el fuego. Su experiencia aprendida del dolor orienta sus acciones del mismo modo que guía las nuestras. Todavía hay filósofos ahí fuera que tratan a los animales como máquinas inconscientes que no sufren. No es mi caso. En los seres humanos puede elaborarse una asociación básica entre el fuego y el dolor que va mucho más allá de la diferenciación primitiva en oraciones como: «Tengo una tórrida aventura con mi dentista». *Tórrida* sugiere en este caso a la vez dolor y placer, alegría sexual que tiene un componente peligroso, que quema. En el modelo de Lakoff y Johnson, todo el pensamiento abstracto, independientemente de lo esotérico, se genera a partir de la experiencia corporal, no de conceptos mentales que flotan libremente.

Los seres humanos nos enredamos en metáforas y actuamos en virtud de ellas. Sospecho que los ratones de la pradera no. Esto es absolutamente cierto de los modelos teóricos que existen para describir nuestra mente. Para Aristóteles, la mente era una tablilla de cera que recibe las impresiones de la percepción de modo que puedan ser recordadas. Cicerón también recurría a la metáfora de la tablilla de cera, pero utilizaba además la de la memoria como un almacén o espacio interior, una intrincada arquitectura de la mente. Lina Bolzoni ha escrito extensamente sobre cómo el libro se convirtió en una metáfora de los actos mentales de la memoria. Como ella señala, en el incipit de *La vida nueva* Dante afirma que el libro interno de su memoria ha sido transcrito en el libro que el lector tiene en sus manos.[37] Francis Bacon comparaba la mente con un espejo. El científico del siglo XIX Hermann von Helmholtz utilizaba el telégrafo como metáfora de las redes neuronales.

Desde la década de 1960 la mente como ordenador ha dominado el campo de la ciencia cognitiva. Como un ordenador, la mente procesa la información mediante la manipulación de símbolos o representaciones; tiene procesos ejecutivos, circuitos neuronales, inputs y outputs, software y hardware. Codifica, almacena y recupera la información que se mueve en sentido descendente o ascendente. Y a pesar de que estas operaciones mentales se aplican al tejido vivo húmedo del cerebro humano, son extrañamente incorpóreas. Nada en este modelo impide a las máquinas tener mentes. La metáfora es tan insistente que hay quienes dicen que debe tomarse literalmente. Zenon Pylyshyn arguye: «No hay ninguna razón por la que la computación deba ser tratada como una simple metáfora de la cognición en lugar de como una hipótesis sobre la naturaleza literal de la cognición».[38] La emoción cae fuera del modelo o debe traerse desde otra parte, porque los ordenadores, evidentemente, no *sienten*. Cuando se introducen en el modelo cognitivo, las emociones se convierten en juicios o proposiciones con una base racional. Me enfado porque creo que he sido agraviada, me asusto porque veo que viene un oso por el camino. Sin embargo, lo cierto es que a veces estoy enfadada y asustada cuando sé perfectamente que no tengo ningún motivo para estarlo, al contrario, reconozco que falta algo porque no siento lo que debería sentir. Mi discernimiento y mis sentimientos no concuerdan. El modelo del ordenador convierte la mente en un sistema racional de sistemas legibles que recuerda mucho las ruedas y piñones giratorios de la máquina de la Ilustración. Sin embargo, incluso quienes se oponen al modelo a menudo utilizan ese lenguaje: las palabras —como las sonrisas y los bostezos— son, como todos sabemos, contagiosas.

Debajo de la alarma con que se toparon muchos investigadores de la emoción cuando comenzaron hace años sus investigaciones subyace el predominio del modelo cognitivo. Antonio Damasio me comentó que cuando su colega científica y cónyuge, Hanna Damasio, y él anunciaron que se proponían estudiar la neurociencia de las emociones, sus colegas los tomaron por locos. ¡No había precedentes! Arruinarían su carrera. Los estados emocionales eran íntimos y subjetivos: blandos, confusos, inferiores. Jaak Panksepp se ha quejado en letra impresa de que la mayor parte de la teoría de la emoción se basa en un «análisis cognitivo de alto nivel de las emociones. Eso no las vuelve incorrectas —escribe—, pero, como consecuencia, tienen poco que decir sobre el burdo dominio afectivo de nuestra existencia

emocional más profunda. Tal vez no sea de extrañar lo a menudo que los teóricos ignoran y minimizan esas fuerzas en la vida humana. La mayoría de la gente hace lo indecible por evitar los poderosos sentimientos negativos, que son la causa fundamental de desesperación en nuestra vida: frialdad, miedo, hambre, rabia, sed, soledad y otras variedades de dolor».[39] Coincido con Panksepp en que la mayoría de nosotros huimos de la experiencia dolorosa (con la singular excepción de algunos neuróticos, que la aceptan), pero yo diría que ha pasado por alto la sociología.

La división cabeza/cuerpo, razón/pasión, que constituye una parte importante de nuestro patrimonio filosófico, ha llevado a muchos científicos y filósofos a huir de todas las emociones, incluso de las positivas y placenteras, los apegos dependientes y apasionados (especialmente a la madre), el amor y el éxtasis sexual y las «crudas» satisfacciones corporales de todo tipo, y a desviarlas del metafórico depósito de Habermas de las sensaciones subjetivas para que no interfieran con los cálculos racionales incorpóreos. Los mismos conceptos de superior e inferior son, después de todo, corpóreos. Nuestras cabezas están en la parte superior y nuestras tripas y genitales en la inferior.

La teoría computacional de la mente entra en el campo del pensamiento duro. Los pensamientos no son literalmente duros o blandos, pero es fácil seguir el hilo asociativo. La claridad, la precisión, la nitidez de contornos, la lógica y la desapasionada objetividad pertenecen al pensamiento duro y a las ciencias duras, mientras que las fronteras difusas, imprecisas y confusas pertenecen a los poetas, novelistas y especialistas en humanidades de mentalidad blanda, así como otras personas subjetivas y emocionales. Burton Melnick resume esta contraposición en el título de su artículo: «Cold Hard World/Warm Soft Mommy: Gender and Metaphors of Hardness, Softness, Coldness and Warmth» [El mundo duro y frío/mamá blanda y caliente: el género y las metáforas de duro, blando, frío y caliente]. Sostiene que «la expresión “ciencias duras”» conlleva, junto con otras unidades semánticas proliferantes, la superioridad de lo masculino porque «el término *macho* suele ser percibido en la constelación frío/duro, y el de *hembra*, en la constelación cálido/suave».[40] Como señala Melnick, ni los perros ni los marcianos entenderían de forma inmediata esa masculinidad dura/fría o esa feminidad blanda/caliente al tocar a los candidatos respectivos. Entre los hombres y las mujeres no hay diferencias en la temperatura corporal. Para Aristóteles, las

temperaturas sexuales corrían en dirección opuesta: los hombres eran calientes y secos; las mujeres, húmedas y frías. Ser caliente y seco era, naturalmente, mejor. Las metáforas pueden ser básicas, pero averiguar el origen de un tropo histórico no es tarea fácil. Sin embargo, estas divisiones organizadas alrededor de lo masculino y lo femenino están muy arraigadas en la cultura y a menudo son inconscientes. Como la psicoanalista Jessica Benjamin señala: «La división de género está anclada en la fantasía colectiva...».[41]

Los umbrales, los límites y las divisiones nítidas son esenciales para cada estructura simbólica, pero como Mary Douglas sostiene en su libro *Pureza y peligro*, allí donde las fronteras se rompen, se difuminan y se escapan, se violan o se cruzan es precisamente donde la contaminación entra en el panorama cultural. Esto es especialmente cierto de los límites corporales. Como nos dice Douglas, cada orificio corporal es peligroso en potencia. Heces, orina, sangre menstrual y semen cruzan el umbral del cuerpo.[42] El embarazo es el estado de fusión por excelencia, un ser dentro de otro. La vida intrauterina significa la dependencia absoluta del feto de su entorno humano, la madre. Al nacer, una persona cruza la frontera interior/exterior y la conexión umbilical al cuerpo materno se corta, creando dos seres totalmente separados, pero la impotencia y la necesidad de ese gran cuerpo protector continúa durante mucho tiempo. En los primeros años de vida las madres son omnipotentes. Por muchas capacidades innatas que tenga el recién nacido, la primera infancia no es una edad de la razón. Las sensaciones y los sentimientos, sin embargo, están desatados. Con todo, el niño que al ser expulsado de la enorme vagina de su madre se veía sin habla y emocionalmente mudable, que lloriqueaba, succionaba, cagaba y escupía, *era* cada uno de nosotros, y esta verdad puede subyacer a una serie de inquietudes intelectuales duras y blandas. La tierna, suave, blandita y femenina cloaca maternal supone una amenaza para los reinos racionales superiores de limpieza categórica.

El trabajo de un científico, como me han dicho muchos de ellos, es personal y a menudo complicado. Algunos investigadores se resisten a la artificialidad de la *histoire* en tercera persona en favor del *discours* en primera persona. Las casualidades a menudo dan los mejores resultados. Las intuiciones, los presentimientos y las emociones de todo tipo son esenciales para la investigación. Las corazonadas nos han dado los homúnculos del

esperma y la teoría de la relatividad. Hay muchos científicos duros que reconocen haber caído en el error de Appenzell. No son capaces de borrarse de su investigación. Ocupan espacio, se dejan llevar por fuerzas inconscientes y son presa de prejuicios fuera de su conciencia. Los más profundos e insuperables pueden ser un miedo y una repugnancia hacia el cuerpo de la madre, donde todos vivimos y al que estuvimos ligados en la primera infancia. Este miedo se evidencia en la reflexión sobre lo duro y lo blando, y cabe sostener que estos prejuicios se fusionan en metáforas y paradigmas, los subyacentes y a menudo incuestionables supuestos de un campo del saber, y restringen en consecuencia lo que es posible. Las fronteras ya están erigidas e, inevitablemente, limitan la pregunta: ¿qué somos?

En mi discusión sobre la subjetividad, la intersubjetividad y la objetividad, la perspectiva y la percepción, lo natural y lo social, el cuerpo y la metáfora y su papel en la teoría, los ratones de la pradera y los seres humanos, la razón y el sentimiento, me he esforzado en difuminar los contornos duros y rápidos. Mi intención no es dejar que todo el pensamiento se reblandezca sino más bien crear zonas de ambigüedad focalizada, insistir en que los «diversos puntos de vista» cuando se examina el mismo objeto no son opcionales sino necesarios. Para mí, *ambigüedad* no es un término pobre sino rico.

Merleau-Ponty abordó directamente el carácter blando y paradójico de la vida humana cuando escribió:

Todo está fabricado y todo es natural en el hombre, por así decirlo, en el sentido de que no hay una palabra ni una forma de comportamiento que no deba algo al ser puramente biológico, y que al mismo tiempo no se sustraiga a la simplicidad de la vida animal y no desvíe de su dirección predestinada las conductas vitales, por una especie de escape y por un genio de la ambigüedad que podrían servir para definir al hombre.

[43]

El cuerpo es a un tiempo el «yo» y un objeto en el mundo que puede ser visto por otros; posee interioridad y alteridad, así como una tendencia relacional implícita hacia un tú que está allí desde el principio. El cuerpo es a la vez natural y social, y la experiencia humana vivida subjetiva, móvil, sensual y cargada de sentimientos fluctuantes debe ser incorporada a los marcos de comprensión junto con las investigaciones en tercera persona en neurobiología dinámica que la acompañan. Por último, lo que decimos o

escribimos exige una escrupulosa concentración en el lenguaje y sus profundas metáforas, porque pueden cegarnos. Mientras viajamos por las zonas fronterizas podría ser mucho más inflexible y riguroso reconocer que la nítida línea tan visible en el mapa no cae dentro de la campiña, o que las brumas bajas que encontramos por el camino tienen un interés y una belleza propios.

CONVERTIRSE EN OTRO

Cuando vemos que una estocada está a punto de caer sobre la pierna o el brazo de otra persona, instintivamente encogemos o retiramos nuestra pierna o brazo... Las personas sensibles y de constitución débil se quejan de que, al contemplar las llagas y úlceras que exhiben los mendigos en las calles, son propensas a sentir una comezón o incomodidad en los lugares correspondientes de su propio cuerpo.

ADAM SMITH,
La teoría de los sentimientos morales (1759)

En algún momento de mi niñez tomé conciencia de que mis sentidos de la vista y el tacto no funcionaban de la misma manera que los de la mayoría de la gente que conocía, y no me refiero a las sensaciones táctiles que experimentaba sólo con observar a otra persona, que suponía que eran universales, sino al hecho de que, incluso en un día de calor sofocante, ver un cucurucho de helado, un polo o un cubito de hielo me producía escalofríos, y así me había sucedido desde que tenía memoria. La sola idea del hielo provoca en mí una sensación involuntaria de frío. Mirar o pensar en el fuego, por el contrario, no hace que sienta calor. Durante años he preguntado acerca de ello, entre otras personas a neurólogos, pero indefectiblemente me encontraba con una cara de perplejidad.

Siempre he tenido que estar en guardia frente a la confusa y desorientadora sensación corporal que determinadas imágenes o sonidos pueden producir en mí. Es importante recalcar que si veo tocar o golpear a alguien, lo que siento son sólo ecos apagados de lo que sentiría si yo fuera la

persona realmente tocada o golpeada. No obstante, cuando era pequeña no podía comprender cómo los otros niños eran capaces de mirar películas de terror, ver temerarias escenas peligrosas o examinar tan tranquilos los cortes, moretones y huesos rotos de un amigo lesionado. Las revoltosas travesuras de los personajes de Looney Tunes me parecían insoportables y prefería las apaciguadoras aventuras de Casper, el fantasma amistoso. Cuando mi marido y yo vemos alguna película en la televisión salgo de la habitación durante las escenas de peleas o palizas. Un paseo por una concurrida calle de la ciudad de Nueva York puede dejarme con un hormigueo o la sensación de haberme dado de bruces o golpeado. Experimento el estado emocional y los cambios de humor de las personas con las que estoy como una cualidad sensible, un dolor en el estómago o una presión debajo de las costillas o en el rostro.

Sin embargo, no hay que pasar por alto los placeres de una sensualidad intensificada. Cuando acaricio el brazo o la mejilla de mi marido noto el tacto de mi propia mano, aunque sólo sea como un débil rastro. Si voy andando por la calle y veo a un padre acariciar a un niño, a una joven presionar la boca sobre la de su amante o a un niño frotar la cabeza en el pecho de su madre, las delicadas sensaciones que producen estos gestos en mí son agradables, y siento que estoy en el mundo, que formo parte de él. Los colores inducen estados de ánimo en todos nosotros, y han hecho que experimente alivio, sorpresa, preocupación y asombro, pero también me he sentido atacada por ellos. En *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios* cuento la experiencia de contemplar un lago en Islandia: «El agua era verde azulada pero de una palidez glacial. El color me provocó una violenta impresión, como si me golpearan. El escalofrío me recorrió el cuerpo entero y de pronto me vi resistiéndome a aquel color, cerrando los ojos y agitando las manos en un intento de quitarme de encima aquella tonalidad intolerable».[1] Sabía que mi relación con el hielo y mi incapacidad física para mirar un color en particular eran poco corrientes. Pero mis respuestas táctiles al ver a alguien herido, los sonidos que me sacuden y arden a través de mí, y la emoción que parece originarse en ti y que siento en mí, nunca me parecieron nada más que una respuesta empática, o lo que mi madre llamaba ser «demasiado sensible para este mundo».

Cuando se nombra una cosa, ésta emerge de un fondo indiferenciado a un primer plano iluminado. Adopta una forma y unos contornos. Después de que en 2005 se incorporara el tacto-espejo a las numerosas categorías de

sinestesia ya existentes, la hipersensibilidad que yo llevaba toda mi vida experimentando —mis hermanas me llamaban la «princesa del guisante»— empezó a parecer menos un defecto de carácter y más una condición neurológica, no muy distinta de las migrañas que he tenido desde que era joven. Pero he llegado a creer que desligar la personalidad de la complejidad del sistema nervioso es artificial e inútil. Yo no provocho voluntariamente mis respuestas al mirar el hielo, los colores o a otras personas. Simplemente suceden. No están bajo mi control consciente. Lo que puedo controlar, hasta cierto punto, es cómo entender y aceptar mis sentidos cruzados como un rasgo permanente de mi existencia diaria.

El aspecto más fascinante de la sinestesia de tacto-espejo tal vez sea que se encuentra en la frontera entre el yo y el otro, que de hecho parece cruzarla pero de una manera que nos obliga a examinar el umbral en sí mismo y lo que significa para la experiencia empática e imaginativa. Se puede decir que la cuestión de las fronteras entre un yo y un tú, el problema de un Yo o una identidad en relación con los otros, y la naturaleza de la intersubjetividad han sido temas obsesivos en mis obras de ficción y no ficción. ¿Mi insistente cuestionamiento de esta frontera entre el Yo y el otro tiene algo que ver con mi sinestesia de tacto-espejo? Todos nos sentimos intuitivamente más atraídos por unas ideas que por otras. A muchos académicos y científicos les incomoda admitirlo, mancillada como está la noción de la subjetividad, pero el carácter (y las sensibilidades nerviosas indisociables de él) a menudo es premonitorio del estilo y el contenido del pensamiento. Como el filósofo estadounidense William James señaló en una conferencia: «Los temperamentos, con sus apasionadas tendencias y oposiciones, determinan a los hombres en sus filosofías, ahora y siempre».[2]

En la siguiente conversación de mi tercera novela *Todo cuanto amé* (2003), Violet Blom ha contado al narrador, Leo Hertzberg, una historia erótica acerca de ella y dos hombres, y propone una manera de reflexionar sobre el Yo en relación con los otros:

—He decidido que *mezcla* es un término clave. Es mejor que sugestión, que al fin y al cabo es unilateral. Explica aquello de lo que las personas rara vez hablamos, porque nos definimos como cuerpos aislados y cerrados que entrechocan unos contra otros pero sin abrirse. Descartes se equivocaba. No es: Pienso, luego existo. Es: existo porque tú existes. Eso sería Hegel..., bueno, digamos que en versión abreviada.

—Tal vez demasiado abreviada —dije yo.

Violet hizo un gesto desdeñoso con la mano.

—Lo importante es que siempre estamos entremezclándonos con los demás. A veces es normal y es bueno, y otras veces resulta peligroso. Las clases de piano no son más que un ejemplo evidente de lo que yo percibo como peligroso. Bill se mezcla con sus cuadros. Los escritores, con sus libros. Nos pasamos la vida haciéndolo.[3]

Comparto la posición anticartesiana de Violet y, aunque la síntesis que hace de Hegel resulta «demasiado abreviada», no es errada. Para Hegel el camino a la autoconciencia, la capacidad de saber que sabemos, pasa por tener una relación combativa con otra persona. Sólo a través de los ojos de otra persona uno puede convertirse en un objeto para sí mismo. Hegel sostiene que un embrión (o niño) todavía no es consciente de sí mismo.[4] Sin embargo, la declaración de Violet «existo porque tú existes» puede ser ampliada más allá de ese «para sí mismo» reflexivo hegeliano hasta convertirse en una especie de «en sí mismo», lo que hoy día se ha dado en llamar un Yo mínimo prerreflexivo, un sentido corporal del Yo que no implica pensar en uno mismo, una autoconciencia vivida que no incluye saber que uno sabe.[5]

Violet propone sujetos corpóreos, dinámicos y abiertos que están continuamente «entremezclándose», para bien o para mal; sujetos que sortean fronteras porosas, no fijas, entre el Yo y el otro. A fin de cuentas, todo el mundo tiene la cabeza llena de otras personas, del recuerdo de sus rostros y sus voces, sus movimientos y su tacto. Y todos hemos sido forjados a partir de esos otros y de la cultura en la que estamos inmersos. Nadie crece solo. Violet además da a entender que las artes visuales y literarias necesariamente participan de este entremezclarse, que la mezcla desempeña un papel en la obra imaginativa. ¿De dónde salen los personajes ficticios, después de todo? Yo no soy Violet ni Leo y, sin embargo, salieron de mí o, mejor dicho, de una geografía interna configurada a partir de mi experiencia, consciente e inconsciente, con los demás. No son personas recordadas sino invenciones que creo que surgen de una relación Yo-otro.

¿Cómo sé que yo soy yo y tú eres tú? Cada uno de nosotros estamos encerrados en una envoltura de piel. Cada uno siente como «míos» los movimientos de su cuerpo en el mundo. A menos que una persona esté loca o sufra terribles daños cerebrales, a través de los cuales ha perdido la noción de sus límites corporales, da por sentado que es un yo para sí mismo, no un tú.

Hoy día los científicos creen que un Yo mínimo prerreflexivo está presente desde el nacimiento. El recién nacido no es un confuso borrón de carne que no sabe dónde termina y dónde comienza su madre. Los investigadores del desarrollo infantil Andrew Meltzoff y M. Keith Moore han filmado, fotografiado y teorizado sobre los neonatos a partir de los cuarenta y cinco minutos de vida y su capacidad de imitar la expresión de los adultos que tienen delante.[6] La capacidad del recién nacido para imitar expresiones faciales indica la presencia de un *esquema corporal*, una orientación motosensorial dinámica e inconsciente en el espacio, un sentido de ubicación y de límites corporales.[7] Pero ¿en qué momento el feto adquiere un esquema corporal o un Yo mínimo prerreflexivo, y cómo es vivido ese Yo separado de la madre? Los indicios de movimientos fetales «no fortuitos» en el útero sugieren una forma de intención muy anterior al nacimiento y cierto grado de integridad corporal, pero no está claro cómo debemos interpretarlo. [8]

Algunos autores, como la filósofa Jane Lymer, han criticado a Meltzoff y a Moore por sus conclusiones «excesivamente mentalistas». Lymer cree que los dos investigadores han atribuido demasiada capacidad cognitiva a los recién nacidos y han ignorado el papel que tienen los sentimientos y los movimientos de la madre en la vida prenatal y la creación de un esquema corporal fetal. En algún momento de la gestación, probablemente en el segundo trimestre del embarazo, según sugiere Lymer, se puede empezar a hablar de cierta relación entre madre y feto en lugar de una identidad combinada o fusionada de los dos, pero antes de eso, sostiene, los primeros movimientos fetales pertenecen a la madre.[9] Centrarse exclusivamente en el desarrollo del feto, como si se le pudiera sacar de su mundo amniótico para estudiarlo por separado, es absurdo. Sería realmente extraño que los rítmicos latidos del corazón de la madre, su respiración acelerada o acompasada, y los movimientos que mecen al feto hasta dormirlo o, al contrario, que lo despiertan, no tuvieran ningún efecto en su gestación. En cualquier caso, todos comenzamos dentro de otra persona, unidos a ella a través del cordón umbilical y la placenta, una conexión que no se corta hasta después del parto.

Merleau-Ponty desarrolló el concepto de intercorporalidad de Edmund Husserl, el filósofo que fundó la fenomenología o el estudio de la conciencia. Por intercorporalidad entiende una conexión corporal entre personas que no requiere una analogía reflexivamente *consciente*: no tengo que pensar en lo

que podría sentirse siendo tú e intentar sacar a continuación un parecido entre nosotros.[10] No se trata de una conexión pensante sino una que mi esquema corporal ya existente ha hecho posible. El concepto de simulación corporeizada del neurocientífico Vittorio Gallese es la hermana neurobiológica de la *intercorporalidad*, término que él mismo utiliza para explicar su teoría. A través de los sistemas espejo del cerebro somos capaces de participar virtualmente en el cuerpo de la otra persona. Tenemos una relación afectiva y motosensorial automática a través de la simulación de la otra persona, a lo que Gallese también se refiere como *espacio del nosotros* (*we-space*), el término que utiliza para enmarcar una zona intermedia interactiva de dos en uno, por la cual habitamos los actos, las intenciones y los sentimientos de otra persona directamente, y no mediante el uso de representaciones declarativas.[11] En «El filósofo y su sombra», Merleau-Ponty escribe: «... engendrando cada uno de nosotros a otros, y confirmado por ellos en su cuerpo».[12] Para los que tenemos sinestesia de tacto-espejo, los otros se confirman continuamente en nosotros a través de sensaciones corporales que nos llegan con sólo mirarlos, una forma intensificada de la simulación corporeizada. La sinestesia de tacto-espejo puede suponer una mayor activación de los sistemas espejo que provoca la sensación real, pero también hay implicaciones más amplias. La imaginación misma, el reino del «y si» de la vida humana, no se genera por medio de una actividad puramente mental, por procesos de pensamiento consciente, sino que tiene su origen en nuestra intercorporealidad fundamental.

Hay cada vez más pruebas de que al comienzo de nuestra vida todos somos sinéstetas, que en los recién nacidos los sentidos se fusionan creando una nube multisensorial de tacto, gusto, vista, olor y sonido. Aunque existe cierta controversia alrededor de cómo funciona todo esto y lo que significa, hace tiempo que se baraja la idea. Ya en 1984, en *El mundo interpersonal del infante*, Daniel Stern utiliza el término *percepción amodal* para caracterizar la experiencia de un bebé. «La información no es experimentada como perteneciente a un *modo sensorial particular*, sino que, probablemente, trasciende el modo o canal y tiene alguna forma supramodal desconocida.»[13] En la mayoría de las personas los sentidos se vuelven diferenciados. En otras palabras, los sinéstetas retienen lo que otros pierden. En un artículo de 1996 sobre el tema, el psicólogo Simon Baron-Cohen se pregunta sobre «el coste en la capacidad reproductiva» de aquellos de

nosotros para los que «un sentido [está] filtrándose en otro».[14] Admite que muchas personas con sinestesia no consideran que ésta sea una desventaja, lo que no deja de ser extraño desde un punto de vista evolutivo, porque si la mayoría de las personas adquiere sentidos diferentes, la sinestesia duradera tendría que ser inadaptativa. El psicólogo Phillippe Rochat es de otra opinión. Para él nuestra fusión sensorial temprana es una forma de «competencia», no de «incompetencia», porque la considera importante para la adquisición por parte de un bebé de significados afectivos que son esenciales para la experiencia subjetiva.[15] Desde este punto de vista, la sinestesia adulta simplemente podría retener parte de la riqueza intermodal de los primeros años de vida.

Lo cierto es que ningún significado subjetivo se alcanza solo. El ser humano nace extraordinariamente prematuro y durante mucho tiempo es débil y dependiente. Su destino está en manos de otros y se desarrolla a través de sus interacciones con ellos. El pediatra y psicoanalista D. W. Winnicott escribió sobre cómo conseguir una vida subjetiva, imaginativa y llena de sentido. Es interesante señalar que fue influenciado por Jacques Lacan, el psicoanalista francés, quien a su vez fue influenciado por el filósofo Alexandre Kojève, que en la década de 1930 impartió clases sobre Hegel en la École Pratique des Hautes Études de París. La «fase del espejo» de Lacan convirtió la lucha de Hegel por la autoconciencia en un drama puramente intrapsíquico. El otro de Hegel se transformó en la imagen que tiene la niña de sí misma en el espejo. Cuando se reconoce, se ve a sí misma como objeto unificado.[16] Winnicott hizo retroceder esta dialéctica en el tiempo y la devolvió a una relación entre dos personas reales: «En el desarrollo emocional individual, *el precursor del espejo* es el rostro de la madre».[17] Para el bebé, una madre receptiva se antepone al «mí» reconocido en el espejo. El niño se ve a sí mismo en el rostro de su madre porque en las expresiones de ésta encuentra lo que *ella ve*: él mismo. El Yo y el otro están íntima y expresivamente vinculados. Cuando pierdo el rostro del otro, pierdo algo de mí mismo.

Los investigadores ya no hablan de *transitivismo*, un fenómeno explorado por la psicóloga infantil Charlotte Bühler, pero es algo con lo que está familiarizado cualquier progenitor.[18] Un niño ve cómo su amigo se cae y rompe a llorar. Una niña da una bofetada a su amiga y luego insiste en que es ella quien la ha recibido. Los niños pequeños parecen moverse entre el Yo y

el otro de maneras que los adultos no lo hacen. El transítivismo se parece mucho a la sinestesia de tacto-espejo, ¿no es así? ¿Cómo analizar esta zona virtual, indirecta e imitativa entre tú y yo en un recién nacido o en niños pequeños? ¿Encontramos un «yo» y un «tú» distintos o quizá un «nosotros» más borroso?

Winnicott creó entre el niño y la madre una abertura que podría llamarse zona borrosa o una especie de «entre nosotros». Se refirió a ella como «espacio transicional» y, aunque él no lo dice, lo tomó del concepto de transferencia del psicoanálisis freudiano. Para Freud, la transferencia tenía lugar en una «zona intermedia» entre el paciente y el analista. Entre otras descripciones, Freud utilizaba el término *Tummelplatz* para representar esta cargada zona intermedia de proyección que luego se convirtió en un «patio de recreo» en la traducción de James Strachey.[19] El espacio transicional de Winnicott no está totalmente dentro de una niña, pero tampoco está del todo fuera, y es un lugar donde ella puede jugar. Los «objetos transicionales» y las «extensiones del yo» son cosas que la niña utiliza, la punta mordisqueada de una manta o un peluche muy querido, por ejemplo, pero también los cadenciosos balbuceos, palabras o canciones a través de los cuales crea una conexión simbólica e ilusoria con su madre, cosas que no están ni aquí ni allá, que no son ni el yo y el no-yo del mundo exterior. En este espacio potencial o imaginativo es donde el niño juega y el artista trabaja, es «una tercera área» que, según Winnicott, nunca dejamos atrás sino que volvemos continuamente a ella como parte de la creatividad humana corriente. Se podría decir que asistimos a un entremezclarse normal. La creación de arte se realiza en una zona fronteriza entre el Yo y el otro. Es un espacio ilusorio y marginal pero no alucinante.[20]

Los fenómenos de transición fusionan necesariamente el Yo y el otro. Son producto del desarrollo y tienen una función *simbólica* como *representaciones* de una conexión con el cuerpo materno. Cómo es realmente el rítmico reino prelingüístico de los sentidos incipientes en la primera infancia sólo cabe imaginarlo (incluso para los que conservamos algunas superposiciones sensoriales), aunque estoy convencida de que continúa viviendo en nosotros y es crucial para los significados que creamos. Se encuentra en la raíz de todo significado, incluso del lingüístico. La *chora semiótica* de la psicoanalista y filósofa Julia Kristeva es un espacio maternal, una realidad afectiva, estructurada y cambiante, dominada por impulsos

biológicos, que precede al sujeto parlante. Una vez que una persona aprende a hablar y a representar el mundo en símbolos, según Kristeva, se da entre lo semiótico y lo simbólico una tensión dialéctica dentro del mismo lenguaje. Lo semiótico está especialmente presente en el lenguaje poético porque es metafórico, cadencioso y musical.[21] La semiótica de Kristeva es similar a lo que la filósofa estadounidense Susanne Langer denomina lo no discursivo. Langer no evoca la experiencia infantil, sino más bien el «pensamiento mítico» como una fuente histórica previa del modo no discursivo.

Para Langer, las obras de arte no están sujetas a una lógica discursiva porque representan experiencias que se dan fuera de ella: «Los ritmos de la vida, orgánicos, emocionales, mentales [...] no son simplemente periódicos, sino infinitamente complejos y sensibles a todo tipo de influencia. Todos juntos componen el patrón dinámico de la sensación. Sólo en este patrón pueden presentarse las formas simbólicas no discursivas, y ése es el propósito de la construcción artística».[22] Aunque sus explicaciones difieren, Kristeva y Langer coinciden en subrayar la existencia de una presencia corporal, sensorial y temporal en las expresiones artísticas simbólicas que va más allá de la racionalidad limitada. En otros lugares he sostenido que los rítmicos patrones multisensoriales, dialógicos y secuenciales del intercambio durante los primeros años de vida generan lo que se convertirá en una historia.[23] Sirven de protonarración, que con la adquisición del lenguaje se transmutará en una verdadera narración, y una narración siempre está destinada a otra persona. Siempre hay un yo que habla a un tú —un narrador y un oyente— y no es posible uno sin el otro. El significado de una historia nunca es puramente semántico. Vive también en los ritmos corporales afectivos, en las yuxtaposiciones y las repeticiones, en las metáforas sorprendentes, en las que un sentido invade a otro, y crisan o apaciguan al oyente y evocan en él recuerdos corporalmente sentidos. Recurren a patrones musicales de armonía y disonancia, y a experiencia sensorial móvil fusionada, establecida hace mucho entre un Yo neonato prerreflexivo y un Yo adulto reflexivo.

Cabría argumentar que todas las experiencias de arte poseen una cualidad sinestésica, que el arte estimula un Yo sensorial multimodal. Mirando un cuadro, por ejemplo, ¿no *sentimos* el pincel? Los estudios han demostrado que los sistemas espejo están activos cuando la gente contempla una obra de arte plástico y que los relatos por escrito de acciones o situaciones emocionales también los activan.[24] Si no nos sumergimos en las obras de

arte, no las entenderemos. No soy sensible al tacto de las personas representadas en los cuadros, pero siento intensamente mis respuestas a las marcas dejadas por el pincel del pintor, aunque podría decirse que es una experiencia común, que no es privativa ni mucho menos de las personas con sinestesia de tacto-espejo. En un ensayo sobre Chardin escrito mucho antes de que la sinestesia de tacto-espejo se hubiera identificado como tal, escribí lo siguiente:

Se ven las pinceladas aun a cierta distancia, y la impresión de manchas, brochazos y puntitos es esencial para crear el efecto del lienzo. La rígida cáscara del ajo que tan nítidamente se ve de lejos sólo son pinceladas de pintura cuando te acercas, el claro rastro de la mano de pintor. [...] En el rectángulo que cuelga ante nosotros no sólo reconocemos el mérito de la labor de un pintor, sino que vemos la presencia de un hombre que trabajó con inteligencia y amor. No creo que sea místico o acientífico hablar de amor en la obra de Chardin. El contacto físico está en el corazón de toda vida humana, es nuestra primera experiencia de otra persona, y la tangibilidad de la pincelada de Chardin es evocadora de caricias y toques tranquilizadores.[25]

¿Habría que leer ahora este pasaje a través de mis dos sentidos cruzados, la vista que se convierte en tacto, una demostración de mi sinestesia de tacto-espejo? En este caso el objeto artístico es el *otro*, que aunque sé que no está vivo es el producto de un artista que vivió en otro tiempo y cuyo tacto hago mío a través de la visión. La experiencia de toda clase de arte tiene una cualidad intersensual profundamente metafórica. Sin la capacidad para trasponer un sentido a otro mediante la imaginación, ninguno de nosotros podríamos hablar de colores chillones o suaves, ni de personas frías y cálidas. ¿Y cómo podríamos leer los versos de Emily Dickinson: «La música del violín / no emerge sola / sino al roce de las brazadas; incluso, la sola pulsación no alcanza a ser una armonía»?[26]

La metáfora es más que una danza mental, surge de la experiencia corporeizada que es a la vez biológica y cultural.[27] Para mirar un cuadro, leer un poema o una novela o escuchar música tiene que darse un debilitamiento *natural* de los límites del sentido, una nebulosa que dé nuevo ímpetu a la experiencia artística. Un carácter de imprenta es redondo o plano. Un pasaje musical puede abrasar y un verso a veces sabe amargo. Estas transposiciones abren vías hacia la alteridad de la obra artística, que es más que un objeto; también son los rastros de una vida.

Cuando escribo como uno de mis personajes, ya sea masculino o femenino, me introduzco en él. Aunque sé que estoy sentada ante mi escritorio tecleando, la voz de esa persona se hace con el control. Yo ocupo un espacio transicional. No creo que me convierta realmente en otra persona, pero la voz del personaje es clara y se diferencia de la mía. Yo habito en él o ella o, mejor dicho, él o ella me habita. El personaje parece apropiarse de mi narración interna y comienza a dirigirla. La historia se mueve en direcciones que yo no esperaba. Las palabras comienzan a escribirse solas. Es una experiencia común a los escritores de ficción. Cada escritor engendra a otros. Cabría argumentar que los personajes son «extensiones del yo», fenómenos transicionales compuestos sólo de palabras, pero el lenguaje en sí siempre es compartido: les pertenece tanto a ustedes como a mí.

Por otra parte, leer una novela requiere no sólo una habilidad para moverse con las metamorfosis figurativas del lenguaje del libro, sino la habilidad más empática de adentrarse en los personajes, perderse en ellos y *sentir* sus sufrimientos y sus triunfos, renunciar al discurso interior y permitir que las palabras de la página tomen posesión de los pensamientos de uno. Y esta experiencia no sólo sucede en la proverbial cueva de la mente. Leemos y reímos, o leemos y nos encogemos, o leemos y lloramos. Si la totalidad de la persona no participa en el desarrollo del relato, los significados de un texto se verán traicionados.

Como ha señalado el teórico de la lengua rusa M. M. Bajtín, el lenguaje no es un sistema muerto y cerrado de signos rotatorios y de los significados impersonales que se les ha asignado. Está vivo y se vuelve flexible en boca de los oradores, los escritores y los lectores que se dedican al intercambio del diálogo. Las palabras cruzan los límites de nuestro cuerpo y son fundamentalmente dialógicas. «El lenguaje se encuentra en la línea divisoria entre uno mismo y el otro [...] la palabra en el lenguaje es en parte de otro.»^[28] Escribir o leer una novela significa convertirse en otros sabiendo que todavía soy yo. ¿Dónde termino yo y dónde comienzan los personajes? No es una pregunta sencilla. ¿No deberían estar abiertos todos los *consumidores* del arte a «sumergirse» en la obra que tienen delante? ¿No nos adentramos o convertimos todos en otro al asimilar un poema o una escultura?

La percepción que tiene cada uno de las fronteras corporales y el sentido de pertenencia corporal pueden manipularse en la ilusión de la mano falsa.

Sustituyendo la propia mano por una de goma vista en un espejo, y acariciando de forma sincronizada la mano escondida y la falsa, uno experimenta una «desviación propioceptiva». Toma la mano de goma como propia. Lo mismo puede decirse del rostro cuando uno ve que otra persona está siendo tocada en el mismo lugar al mismo tiempo. Crea una unión entre observador y observado, sujeto y objeto. Es importante recordar que antes de los dieciocho meses de edad ninguno de nosotros nos reconocíamos en un espejo, por lo que la «prueba del espejo» supone un momento importante en el desarrollo humano. Sin embargo, estos experimentos parecen indicar que las autorrepresentaciones son dinámicas, es decir, no estacionarias, y que tenemos un Yo multisensorial que se «actualiza» continuamente.[29] Me atrevería a decir que también pone de manifiesto que todos nos «entremezclamos» y todos llevamos tendencias intermodales y transitivistas. Por su misma naturaleza, la intercorporalidad participa de la reversibilidad y la ambigüedad. Todos los seres humanos están entrelazados en reciprocidad y esa reciprocidad también está marcada culturalmente.

En la cultura occidental, que valora mucho la autonomía y al individuo — codificado casi universalmente como masculino—, los estados intermedios transicionales e imprecisos se verán como femeninos, débiles o enfermos. Inspirándose en las ideas de *Pureza y peligro* de Mary Douglas sobre las fronteras corporales, su función simbólica en la sociedad y el papel que desempeñan en los tabúes de la contaminación, Kristeva sostiene que lo femenino y el cuerpo maternal constituyen un territorio cargado de impurezas precisamente porque difumina las fronteras diferenciadas.[30] Una perfecta imagen de fusión es la de la madre que lleva en su seno una criatura, la pare y la alimenta con leche de su cuerpo, un cuerpo que hace peligrar las nítidas divisiones del Yo y el otro. La investigación ha descubierto que los sinéستetas de tacto-espejo son más vulnerables a los límites imprecisos entre Yo y otro o a los cambios de identidad, y sienten más empatía por los otros.[31] Ninguno de estos resultados parecen extraordinarios, pero es esencial entender que la ciencia no se libra de los marcos culturales, que su comprensión del cuerpo también se interpreta de acuerdo con ideas normativas.

En su artículo «What Can Mirror-Touch Synaesthesia Tell Us About the Sense of Agency?» de 2004, Maria Cristina Cioffi, James W. Moore y Michael Banissy comentan una investigación llevada a cabo en sinéستetas de tacto-espejo y controles normales que parece indicar que la sinestesia de

tacto-espejo pone en entredicho el sentido de agencia, es decir, la sensación de tener control sobre las propias acciones. Los autores no dicen que la sinestesia de tacto-espejo sea patológica. Se refieren a ella como un «“trastorno” de la pertenencia [corporal], que puede repercutir en el sentido de agencia (SA) y a su vez exacerbar la alteración de la pertenencia». Nótese que el término *trastorno* aparece entre comillas. Mencionan las condiciones neurológicas y psiquiátricas que también ponen en entredicho el sentido de agencia y se refieren a un estudio de Elena Daprati y otros, en el que los esquizofrénicos tienen «dificultades para identificar los orígenes de una acción».[32] Es interesante preguntarse hasta qué punto la sinestesia de tacto-reflejo afecta el sentido de agencia. ¿Sufrimos de autonomía debilitada o dañada? Sospecho que se trata de la intensidad con que uno «siente» las sensaciones del otro.

El espejeamiento (*mirroring*) sensorial que se da en mí mientras miro a otros no participa de los desplazamientos radicales de la esquizofrenia. Los esquizofrénicos sufren de lo que Louis Sass ha descrito como una sensación disminuida de «la existencia como centro vital o fuente que ancla, posee y a menudo controla sus propias experiencias y acciones [...]». Supone una suerte de coincidencia autoexperiencial, una subjetividad coherente que implica el sentido de existir como una presencia consciente crucial o una perspectiva en primera persona cuyas experiencias están unificadas y tienen dueño en lugar de simplemente “volar sueltas”».[33] La pérdida de este autofundamento corporal, esta subjetividad coherente, *locus* de la perspectiva de cada persona, puede resultar en despersonalización, en un sentido interno de desintegración corporal e incluso en una confusión de identidad pronominal: «yo» puede convertirse en «tú». Un paciente esquizofrénico de Angelo Hesnard, un psiquiatra francés de principios del siglo XX, escribió: «Ya no soy yo [...]. Me siento extraño, ya no estoy en mi cuerpo, es otra persona; siento mi cuerpo pero está muy lejos, en otro lugar [...] no tengo la sensación de ser yo quien camina, habla o escribe con este lápiz».[34] El escritor Antonin Artaud, que sufría de esquizofrenia y que documentó brillantemente su irrupción y desarrollo, escribió: «En cuestiones de sentimientos, no puedo encontrar siquiera algo que se corresponda con los sentimientos».[35] Se trata de una observación profunda. Sin afecto propio localizado, los sentimientos son literalmente incorpóreos. Como sinésteta de tacto-espejo, el otro está presente en mí como sensación, pero la sensación está en *mi* tobillo, en *mi* brazo y en

mi cara, no en el otro extremo de la habitación. Por otra parte, nadie sostendría que la esquizofrenia es un estado de empatía extrema. De hecho, los pacientes internos esquizofrénicos a los que impartí talleres de escritura creativa en una institución psiquiátrica de Nueva York no mostraban abiertamente sus sentimientos hacia otras personas. Estaban profundamente inmersos en sus propios estados yoicos inexplicables. Muchos habían concebido complejas cosmologías con deidades o con máquinas para explicar un universo que había perdido un principio newtoniano esencial: la gravedad. Los pacientes eran propensos a una autoconciencia desmedida y, a menudo, aunque no siempre, incurrían en enrevesadas explicaciones verbales de lo que les estaba sucediendo. A veces su lenguaje adquiría una cualidad abstracta, una especie de parodia demencial de la lógica simbólica o una forma meramente discursiva del lenguaje en la que las palabras han sido despojadas de todo significado figurativo, corporeizado y afectivo.

Ni una sola vez, ni siquiera en un momento álgido de dolor-espejo — cuando veo dar una paliza a alguien en una película, por ejemplo, y me retuerzo con cada golpe— he perdido la *ipseidad*, el saber que yo soy yo. Conservo un sentido de agencia. Siempre puedo cerrar los ojos o salir de la sala. Si bien mis sensaciones en relación con lo que veo que le sucede a otra persona nunca me crean la ilusión engañosa de que soy realmente la otra persona, sirven como un medio involuntario de conectar con el otro, un poderoso estado «como si». La sinestesia de tacto-espejo es una experiencia liminal que tiene lugar en o dentro del «entre», donde corre peligro de entremezclarse en exceso, especialmente cuando la imagen contemplada o la emoción es potente o la persona vista es un ser querido. En tales casos, puedo experimentar su tristeza o su dolor como propios y sus sentimientos adquieren la cualidad de petición: «¡Haz algo para que mejore!». Quiero aliviarle porque yo también necesito alivio. Sin embargo, no me pierdo en el proceso. Es un entre-nebulosa, no un desplazamiento de mi Yo anclado.

El asmático e hipersensible Marcel Proust no tenía sinestesia de tacto-espejo, que yo sepa, pero sufría varias *hiperestesias*, entre ellas la «hiperestesia auditiva», el término que utiliza el personaje de Proust Robert de Saint-Loup para describir los oídos del narrador de *En busca del tiempo perdido*.^[36] El autor escribió su obra maestra en un dormitorio revestido de corcho y con las persianas bajadas de un piso parisino situado en el número 102 del bulevar Haussmann que también se esforzó por mantener libre de

olores. Desde esa burbuja limpia de estímulos sensoriales, Proust escribió una colosal obra de precisa y a menudo voluptuosa sensualidad, pero también de compasión humana. La ironía es aguda, y es fácil convertir a Proust en el mejor ejemplo de una trémula sensibilidad artística, tan delicada que hubo que envolverla en capas de gasa protectora.

Sin embargo, Proust ilustra la complejidad del carácter humano. Su extrema sensibilidad sensorial estuvo acompañada de una fortaleza, una voluntad y una resistencia extraordinarias.

La sinestesia de tacto-espejo participa de un espacio intermedio intercorporal, dinámico y en continuo cambio en el que nos encontramos todos, un espacio de diferencia y semejanza, de intercambios de sentimientos, gestos y palabras. Imitamos y empatizamos porque los seres humanos no somos criaturas cerradas y totalmente autónomas. Nacemos de otra persona y estamos abiertos a los otros desde el comienzo de nuestra existencia, y esta apertura es por su misma naturaleza ambigua, recíproca y ambivalente. Los sinéstetas de tacto-espejo tal vez vivimos más intensamente en el entre. Hay momentos en que parece que somos demasiado sensibles para este mundo, pero en otras ocasiones esa misma sensibilidad puede ser un catalizador para crear o penetrar nuevos mundos: en la música y la pintura, la danza y las palabras.

¿POR QUÉ UNA HISTORIA Y NO OTRA?

¿Por qué contar una historia y no otra? Para el escritor de ficción, todas y cada una de las historias son posibles. En teoría, no hay restricciones. Si quiero escribir una historia sobre un niño al que a los trece años le crecen alas y cola y vuela a otro mundo, nadie me detendrá. Soy totalmente libre de hacer lo que quiera, pero eso no es lo que pregunto. ¿Por qué una historia me parece que está bien o que está mal mientras la escribo? ¿Cómo sé que un personaje debe golpear a otro en la cabeza en un momento determinado de la narración? Y, al contrario, ¿por qué sé que el párrafo que he escrito es falso y que hay que borrarlo y escribirlo de nuevo? No estoy hablando de cambiar oraciones para que suenen más elegantes o de suprimir un párrafo después de leer un texto porque creo que la historia puede prescindir de él. Esta clase de modificaciones forman parte de la edición y, por lo general, puedo justificar mis decisiones y entender por qué las hago. La pregunta es dónde se originan las historias de ficción y qué guía su creación. ¿Por qué, como lectora, algunas novelas me suenan falsas y otras verdaderas? Cuando leo, ¿qué apporto al texto? ¿Alguna vez soy simplemente incapaz de ver lo que hay allí? Creo que éstas son cuestiones importantes que casi nunca se plantean. Sin embargo, hay una pregunta relacionada que ha sido universalmente denostada y ridiculizada por los escritores de todo el mundo, una pregunta que persigue al novelista en cada evento en el que participa porque siempre hay alguien en el público que inevitablemente la formula. La temida pregunta, considerada competencia de los necios, es realmente profunda: ¿de dónde saca el escritor sus ideas?

La palabra *idea* nos catapulta al instante hacia la filosofía. ¿Qué significa tener una idea? ¿Qué es una idea? Para Platón las formas ideales eran más reales que nuestro mundo de flujo y sensación perceptiva. Para Plutarco una

idea era por su misma naturaleza incorpórea. Descartes postuló el pensamiento como el único aspecto verificable de la existencia humana y separó el cuerpo de la mente. Pero ¿cuál es la relación entre nuestras ideas o pensamientos y nuestro cuerpo que percibe y siente? ¿De dónde vienen las ideas? La cuestión de la mente y el cuerpo surge tan pronto como la persona del fondo de la sala me pregunta a mí o a cualquier otro escritor de dónde provienen nuestras ideas. ¿Están las ideas en el tejido cerebral? He descubierto que, aunque se les presente en un lenguaje muy claro, los lectores tienen dificultad para captar el problema. En mi libro *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios* planteo la pregunta una y otra vez desde múltiples perspectivas y, sin embargo, en las entrevistas que me hicieron me sorprendió constatar que mis interlocutores la ignoraban por completo.[1] Intentaré formular el problema una vez más. En nuestra cultura, está tan profundamente inculcada la noción de que las facultades mentales (pensamientos, ideas, recuerdos, fantasías y sentimientos) son de distinta naturaleza que las facultades físicas (caminar, correr, tener dolor de estómago y flatulencias) que para la mayoría de las personas tiene poco sentido tender un puente entre unas y otras y, en lugar de pensar en ellas, las evitan totalmente.

Margaret Cavendish arremetió contra la idea de Descartes de que los seres humanos están hechos de dos sustancias, mente y materia, que se encuentran e interactúan en una pequeña parte del cerebro llamada la glándula pineal: «Tampoco puedo comprender que la Mente o el Alma se aloje en la Glándula o núcleo del Cerebro y allí se quede como una Araña en medio de una Telaraña, a la que el más mínimo movimiento de la Telaraña le informa de una Mosca, que está lista para atacar, y que el Cerebro obtenga información de los espíritus animales como si fueran sus sirvientes, que corren de aquí para allá como hormigas para informarlo».[2] Es una analogía rebuscada, pero se entiende.

De hecho, todos sabemos que una lesión en la cabeza o una demencia puede llevarnos a olvidar quiénes somos o cambiarnos la personalidad, las ideas y la forma de pensar. Sabemos que lo psicológico y lo fisiológico no dejan de estar relacionados. Sin embargo, sigue siendo un enigma cómo la experiencia interior, subjetiva y privada de las ideas, los pensamientos y los recuerdos se relaciona con la realidad exterior objetiva de la anatomía del cerebro, las conexiones neuronales, los neuroquímicos y las hormonas. No

existe un modelo teórico acordado para la función del cerebro y la mente. Hay infinidad de datos empíricos, así como de hipótesis teóricas y conjeturas. Algunas ideas me parecen mejores que otras, pero eso no significa que esté resuelto. Se habla de correlatos neuronales, bases neuronales y representaciones neuronales del miedo, la alegría, el sexo o cualquier otra cosa, porque los científicos y los filósofos son reacios a admitir que esos sistemas cerebrales *son* el miedo, la alegría o el sexo. Las palabras ponen al descubierto la brecha entre la mente y el cuerpo en lugar de cerrarla.

No está a mi alcance resolver la división, pero es importante tener presente que las ideas, con independencia de cuáles sean y de dónde vengán —una historia que se oye en un autobús o una inspiración repentina que no proviene de ninguna fuente conocida—, deben corporeizarse en la realidad material de una persona. «¿De dónde saca sus ideas?» es una gran pregunta.

¿Cómo plantear entonces de dónde provienen las ideas para las historias? ¿Cómo enmarcar la pregunta? Es común señalar la biografía de los escritores, por remota que sea la conexión entre la experiencia de un escritor y su novela. Muchos escritores roban material de su propia vida y de la de sus familias y amigos, y a menudo sitúan sus historias en lugares reales. En mi propia obra, me he movido entre la ciudad de Nueva York, donde he vivido desde los veintipocos años, y Minnesota, el estado del Medio Oeste donde crecí. Tanto la ciudad como mi pueblo natal son espacios íntimos para mí, y cuando escribo me imagino a mis personajes caminando por una calle conocida o mirando un campo de maíz que recuerdo de la infancia. Evoco lugares conocidos e introduzco a mis personajes en ellos. Del mismo modo que la memoria autobiográfica consciente necesita un espacio y una base, los personajes de una obra de ficción no flotan en un mundo vacío. El lector y el escritor deben compartir un sentido de la realidad espacio-temporal. Aunque la historia transcurra en otro planeta, tiene que haber aspectos de esta realidad alterada que el lector pueda comprender.[3]

El arte de la ficción no puede reducirse a la autobiografía de un escritor. En mi caso, la geografía de mi ficción proviene de paisajes y de espacios urbanos que recuerdo. Sin embargo, las historias de los personajes también deben de salir de alguna parte y, de una manera u otra, están relacionadas con sus autores, con su percepción del mundo y sus experiencias del mismo. La imaginación de un escritor no es impersonal y está necesariamente conectada con su memoria. La *Odisea* de Homero comienza con una llamada a la musa

Mnemósine: «Habla, memoria».

En la filosofía occidental, el vínculo entre la memoria y la imaginación se remonta a los griegos. El *imago* latino, con el significado de imagen o cuadro, está integrado en la misma palabra: *imaginación*. Tradicionalmente se entendía por imaginación las imágenes que están en la mente que no son percepciones inmediatas, las imágenes mentales que llevamos en la cabeza. Aristóteles insistió en el carácter pictórico de la imaginación y observó que, a diferencia de la percepción directa, podía ser falsa. Localizó la imaginación y la memoria en la misma parte del alma, una idea de la que se hizo eco Aquino y que posteriormente han recogido otros muchos escritores durante siglos. Para Descartes, la imaginación, *fantasie*, era un espacio intermedio entre los sentidos corporales y el intelecto. En *Leviatán* (1651), Hobbes escribió: «Imaginación y memoria son una misma cosa que para diversas consideraciones posee también nombres diversos».[4] Hobbes era un materialista mecanicista para quien el pensamiento podía reducirse a la maquinaria del cerebro. Sin embargo, había una jerarquía. El razonamiento, no la memoria y la imaginación, era el camino que llevaba a la verdad. Cavendish conocía a Hobbes, pero él se negó a tratar directamente con ella por considerar que no tenía el cuerpo adecuado para dedicarse a la filosofía. A diferencia de Hobbes, Cavendish propuso un continuo (*continuum*) de pensamiento que iba de lo conceptual a la imaginación. Para Spinoza, en cambio, el nivel más bajo del conocimiento era la imaginación y ésta comprendía la memoria. En *Principios de ciencia nueva* (1725), el filósofo e historiador Vico también contemplaba la memoria, la fantasía y el *ingegno* (ingenio) como partes de la misma función mental, pero todos emergían del cuerpo. Hegel entendió la conciencia, con su capacidad para llevar el pasado al presente en la memoria, como un movimiento de la imaginación.

Aunque ya ha sido analizada por muchos pensadores desde perspectivas diferentes, la cuestión que quiero plantear aquí es clara. La memoria y la imaginación se han relacionado o combinado reiteradamente en la filosofía, lo que tiene sentido si pensamos en la naturaleza de las imágenes mentales. ¿Qué son esas fotos que tenemos en la cabeza? Puedo evocar una imagen de ustedes cenando ayer o un recuerdo visual de la casa donde crecí. Pero también tengo una foto de un personaje de mi novela *El mundo deslumbrante*: veo a Harriet Burden esculpiendo en su estudio de Red Hook, en Brooklyn. Las dos primeras imágenes provienen de la vida, la última de

una obra de ficción, pero no creo que sean *cualitativamente* diferentes. En su extraordinaria obra *El arte de la memoria*, Frances Yates comenta *Rhetorica ad Herennium*, un tratado de retórica escrito en 86-82 a. C. por un erudito para sus alumnos. El practicante de la memoria artificial que deseaba memorizar un discurso se movía a través de una arquitectura real recordada y poblaba secuencialmente las habitaciones de imágenes vivas y cargadas de emotividad, generalmente humanas —hermosas, cómicas, grotescas y obscenas—, que le ayudaban a recordar las palabras, porque, como señala el autor de la Antigüedad, «las cosas que recordamos fácilmente cuando son reales las recordamos con la misma facilidad cuando son invenciones». Además, escribe: «Porque los lugares son muy parecidos a tablillas de cera o papiros, las imágenes son como las letras, la colocación y disposición de las imágenes son como el guion, y la dicción es como la lectura».[5] El orador, para recordar su texto, utiliza imágenes mentales de lugares que puebla con figuras imaginarias.

La memoria artificial consiste en el uso consciente de nuestras facultades imaginativas. La memoria natural también es mutable y con frecuencia ficticia. No recuperamos recuerdos de un almacén fijo en la mente. Nuestro cerebro, de hecho, no es un ordenador que contiene los recuerdos intactos, como en la memoria de acceso aleatorio o RAM a través de la cual se puede recuperar un solo *byte* de memoria sin afectar a los otros. Mucho antes de que la neurociencia llegara a la conclusión de que la memoria es constructiva, no reproductiva, pensadores como Wilhelm Wundt, William James, Sigmund Freud y otros arremetieron contra esta noción de que los recuerdos conservados son estáticos y pueden evocarse a voluntad. Sin ser consciente de ello, nuestra memoria autobiográfica o episódica se ve constantemente modificada y recreada por el presente en un proceso llamado reconsolidación. No recordamos un recuerdo original sino más bien la última vez que lo sacamos y lo examinamos.

Se están llevando a cabo numerosas investigaciones sobre el falso recuerdo, la distorsión de la memoria, el reconocimiento erróneo y la frecuencia con que un suceso queda sumido en otro en forma de recuerdo híbrido. Los mismos sistemas cerebrales parecen activarse tanto al recordar como al imaginar. Recordarse a sí mismo en el pasado y seleccionarse como un personaje en el futuro forman parte de los mismos procesos psicobiológicos. Las personas que sufren pérdida de memoria por daños

cerebrales en el hipocampo también tienen dificultad para imaginar escenarios ficticios detallados. Los científicos Daniel Schacter y Donna Rose Addis sostienen que nuestros defectuosos sistemas de memoria constructiva son en realidad adaptativos, porque son flexibles en lugar de estáticos, y se utilizan para predecir y anticipar qué nos sucederá a través de lo que ya nos ha sucedido.[6] Imaginarse a uno mismo en el futuro es crear una ficción personal, un relato *de lo que podría ser...* que es pariente cercano de *¿qué pasaría si...?, espero... y me aterrera...*

La escritura de ficción comparte claramente esta geografía del potencial, la tierra del juego, los sueños, la fantasía y la ensoñación, de los deseos y los miedos. La actividad que el psicólogo Endel Tulving denominó viajar en el tiempo —localizar el Yo en el pasado e imaginarlo en el futuro— es una función de la autoconciencia reflexiva, la capacidad para representar e imaginar el Yo como otra persona. Sin esta movilidad temporal del Yo no existiría la ficción, y, sin embargo, sea cual sea la capacidad innata de los seres humanos para el lenguaje, no comienzan a vivir con una imaginación completamente formada. La imaginación se desarrolla con el tiempo. ¿Cuál es la fuente de una novela? ¿Cómo empiezan las novelas?

A veces un libro empieza con un sentimiento. La primera novela que escribí, *Los ojos vendados*, se generó a partir de una extraña sensación que tuve durante y después de un encuentro con un hombre que quería que escribiera pornografía para él. *El hechizo de Lily Dahl* empezaba con una historia real que me contó alguien de mi pueblo natal sobre el hermano gemelo de un conocido. El gemelo entró en un café, pidió algo para desayunar y, cuando terminó de comer, sacó una pistola y se voló la tapa de los sesos delante de los demás clientes. Fue una escena que me obsesionó. La veía mentalmente una y otra vez. Mi novela *Todo cuanto amé* partía de la imagen mental cinematográfica de una puerta que se abría dejando ver una habitación. En el interior había una mujer obesa muerta, tendida en una cama. *Elegía para un estadounidense* empezaba con una imagen recurrente de una niña sentada en su ataúd. El ataúd estaba colocado encima de una mesa del salón de mi abuelo. *El verano sin hombres* empezaba con la siguiente frase: «Poco después de que él pronunciara la palabra *pausa* me volví loca y acabé en el hospital».[7] Me pareció a la vez oscura y divertida, y a partir de ella escribí una comedia.

Sin embargo, estas anécdotas sobre los comienzos nos hablan únicamente

de la conciencia, no de la inconsciencia. ¿Por qué esa sensación? ¿Por qué la historia sobre los gemelos, por qué esas imágenes y por qué esa frase? Sólo la primera es autobiográfica en sentido estricto y lo que yo quería reproducir no era el incidente en sí, sino la sensación que había experimentado. El suicidio del gemelo era una historia dramática que se me había quedado grabada. Las imágenes mentales parecían haber surgido de la nada, al igual que la frase. Ésta es la razón por la que los escritores se impacientan con la pregunta: ¿de dónde saca sus ideas? Porque parece incontestable. Sin embargo, hay procesos claramente inconscientes que preceden a la idea, que entran en juego antes de que ésta se vuelva consciente, tarea que se realiza de una forma subliminal que se asemeja al acto de recordar y soñar. A veces, mucho después de haber terminado un libro, me doy cuenta de que he arrebatado la voz de una persona que conozco, he tomado la esencia de otra y la vulnerabilidad de una tercera y lo he combinado todo en un solo personaje. Sin embargo, esa mezcla, como las versiones condensadas de los sueños, se ha dado sin yo saberlo.

Fantaseo con mis personajes. Los oigo hablar antes de quedarme dormida. Cuando me atasco en un libro, el esfuerzo que hago por descubrir qué debe suceder en la historia es muy parecido al de intentar recordar algo que realmente me pasó pero que no logro desenterrar. Tengo la impresión de que no hay cien posibilidades, sino un solo hecho verdadero que debe ocurrir, y que hay que recordarlo como es debido y plasmarlo en el libro. Cuál es la solución adecuada es una cuestión puramente intuitiva. Si me parece bien, parto de allí. En cuanto nacen mis personajes son ellos los que me guían. A veces tengo ganas de ponerlos a la fuerza en situaciones y ellos se niegan en rotundo. Eso me ha llevado a preguntarme acerca de la conexión entre la escritura de una novela y lo que solía llamarse trastorno de personalidad múltiple y que ahora se conoce como trastorno de identidad disociativa. Obviamente, son fenómenos distintos. Por muy reales que mis personajes puedan llegar a ser para mí como otros Yoes, sé que son criaturas de mi invención.

En «Atardecer sobre Sussex: reflexiones en un automóvil», Virginia Woolf describe el espectáculo que ve por la ventanilla, los colores y las formas del paisaje crepuscular. Siente la belleza y se resiste a ella. En un paréntesis escribe: «Es bien sabido que, en circunstancias como éstas, el yo se divide, y un yo se muestra impaciente e insatisfecho, y el otro, severo y

filosófico». Aparecen más Yoes, pero al final del ensayo ella comenta: «“Fuera de aquí”, les dije a mi yoes congregados. “Vuestro trabajo ha concluido. Podéis retiraros”».[8] La novelista tal vez tenga personalidades múltiples, pero éstas suelen retirarse cuando ella se lo pide.

Robert Louis Stevenson, un escritor que soñaba con los dobles Jekyll y Hyde y que estuvo muy atento a las visitas nocturnas de sus duendes, las pequeñas criaturas que bailaban en el teatro de su cabeza en busca de inspiración, se hizo la pregunta que he formulado más arriba. Por qué ciertos pasajes, historias o libros nos parece que están mal. «El problema con “Olalla” —escribió a un amigo— es que de alguna manera suena falso... y no sé por qué... Yo mismo... admiro el estilo, tal vez más de lo que me convendría, está escrito de un modo tan concienzudo. Y eso trae otra vez de vuelta (casi con voz desesperada) la pregunta sin respuesta: ¿por qué es falso?»[9] No puedo responder por Stevenson. Sólo puedo añadir que muchos libros bien escritos me suenan falsos, y que la falsedad no tiene nada que ver con el buen estilo o el tema. El despertar de Gregor Samsa de Kafka convertido en un insecto y la terrible soledad del monstruo de Mary Shelley son tan reales para mí como la descripción de Tolstói del ostracismo impuesto a Anna Karenina o el dolor de Lily Bart de *La casa de la alegría* de Wharton, para quien los engarces de su pulsera «parecían los grilletes que la encadenaban a su destino».[10]

La verdad a la que se refiere Stevenson se encuentra en otra parte. He escrito sobre la verdad de la historia ficticia en un artículo que apareció publicado por primera vez en la revista *Neuropsychanalysis* con el título «Three Emotional Stories: Reflections on Memory, the Imagination, Narrative, and the Self» [Tres historias emocionales: reflexiones sobre la memoria, la imaginación, la narrativa y el ser] y que fue incluido en mi colección de ensayos *Vivir, pensar, mirar* (2012) sin subtítulo, ni resumen, ni palabras clave, ni revisiones *inter pares*. La última frase del resumen suprimido decía así: «Recogiendo ideas de Freud y de la investigación en neurociencia y fenomenología, sostengo que un Yo central corporal, afectivo y atemporal es la base del Yo narrativo temporal tanto de la memoria autobiográfica como de la ficción, y que el secreto de la creatividad no está en los llamados procesos cognitivos superiores sino en las reconfiguraciones irreales de los significados emocionales que ocurren de forma inconsciente».[11]

¿Qué significa eso? Significa que me interesa más lo que sucede bajo tierra, antes de que una idea, imagen o frase salga a la superficie. Hoy día es bastante corriente decir que casi todo lo que el cerebro hace es inconsciente, o no-consciente, para los que quieren evitar sonar freudianos. Aunque es posible que una parte considerable de una historia se haya creado inconscientemente, el escritor percibe si una historia está bien o no de forma consciente. Los sentimientos son por su misma naturaleza conscientes y sirven de guías de conducta, incluso cuando no tenemos ni idea de por qué los tenemos. Insisto asimismo en la importancia de recordar que las emociones nunca pueden ser *irreales*, aunque sean desencadenadas por ficciones.

Utilizo el término formalista ruso *fabula* para referirme a aquello en lo que se inspira un escritor al escribir un libro. La diferencia entre *fabula* y *sujet* puede describirse simplemente como la discrepancia entre *lo que sucede* en una historia y *cómo se cuenta*. La *fabula* de Cenicienta siempre es la misma; su *sujet*, en cambio, ha adoptado múltiples formas. La *fabula* de una historia me da la impresión de que ya está en mí, aún por conocer pero vislumbrada como una especie de recuerdo irreal, parte del yo subliminal, algo que hay que sacar a la superficie o soltar con grandes prisas. Por otra parte, el *sujet* a menudo está en el aire. ¿Cómo contarlo? ¿Quién debe contarlo? A menudo son decisiones plenamente conscientes. Y sin embargo hay partes de libros, poemas u obras enteras que se han escrito en trance. Lo subterráneo presiona hacia arriba y se convierte en el poema «Kubla Khan o la visión de un sueño» de Coleridge o en *Así habló Zaratustra* de Nietzsche. En la obra clásica de Brewster Ghiselin sobre la creatividad (1952) que recoge los testimonios de muchos pensadores y artistas, se lee en el prefacio: «Parece ser que la producción nunca ocurre por un proceso de cálculo puramente consciente [...] el automatismo del que hablan casi todos los autores tiene mucho que decir acerca de sus procesos, y ningún proceso creativo ha demostrado estar totalmente libre de él».[12]

Muchos escritores, así como matemáticos y físicos, han descrito las revelaciones que los sobrevinieron mientras dormían, en un estado de ensoñación o en repentinas oleadas de inspiración. Yo misma he experimentado periodos de escritura más o menos automática, en los que el libro parece escribirse solo. Es emocionante y sólo ocurre en estados de suma relajación y apertura mental a lo que pueda venir. Es un estado indulgente y

audaz en el que uno tiene acceso a «material» que no sabía que estaba allí. El psicoanalista Ernst Kris, que se interesó en el proceso de hacer arte, entendió este estado como un torrente desatado de pasión mientras el artista se mantiene bajo la protección de «la ilusión estética», palabras que sugieren una creatividad explosiva sin la desintegración del ego.[13] La protección de la ilusión estética es también una forma de expresar la crucial barrera entre los múltiples Yoes del artista y los álgos ego de un paciente traumatizado disociado.

Sin embargo, la irrupción de una solución, fórmula, poema o fragmento de novela procedente de las regiones subliminales de una persona depende de lo que está *allá abajo*, y la mayor parte de ese material, estoy convencida, no lo produce un Yo fijo *esencial* ni proviene de una elusiva «genialidad». Es fruto de años de leer, pensar, vivir y sentir. Es el resultado de una autobiografía en el sentido más vago del término, no como hechos literales sino como la creación de una historia que surge de lo más profundo de una escritora y parece emocionalmente fiel a ella. La historia del monstruo de Mary Shelley expresaba la profunda realidad de la autora. En su prefacio a la novela, cuenta que la historia le salió como si soñara despierta. El monstruo vengativo y solitario es producto de su propia complejidad emocional, pero también, y esto es esencial, de su lectura de John Milton y de la admiración que siente por él.

Toda novela buena se escribe porque tiene que escribirse. La necesidad de contar es imperiosa y siempre va dirigida a otro, no un verdadero otro sino otra persona imaginada. (En mi caso, la persona con la que fantaseo es alguien que entiende todos mis chistes, referencias y juegos de palabras y que ha leído los mismos libros que yo. He llegado a comprender que, por más que lo desee, este extraño o extraña no existe.) Sin embargo, toda obra de ficción habita el reino del «yo» y el «tú» en lo que llamo el eje del discurso o la *zona intermedia*.

Esa zona intermedia se establece mucho antes de que aprendamos el lenguaje en los intercambios táctiles, musicales y gestuales que se dan entre nuestro Yo infantil y, por lo general, nuestra madre. Existe incluso un término que utilizan los científicos para referirse a la lengua con que se responde a los bebés, el *habla infantil*, que, naturalmente, no se limita a las madres. Esta protoconversación es crucial para el desarrollo sensoriomotor, emocional y cognoscitivo humano. Estas primeras interacciones sociales

influyen en el modo en que madura un cerebro y emerge una personalidad. Los ritmos de este diálogo crean expectativas sobre cómo responderán los demás ante nosotros, las cuales afianzan quiénes somos y en qué nos estamos convirtiendo, a pesar de nuestra amnesia absoluta acerca de esa época de la vida. En *Nueva clave de la filosofía*, Susanne Langer escribe: «Hay ciertos aspectos de la llamada vida interior —física o mental— que tienen propiedades formales similares a las de la música: pautas de movimiento y reposo, de tensión y distensión, de concordancia y discordancia, preparación, cumplimiento, excitación, cambio repentino, etc.».[14] La descripción de Langer de estos aspectos de la vida interior engloba las palpitantes realidades del arte narrativo. Los significados en una novela no se limitan a las definiciones del diccionario. También se encuentran en las realidades emocionales, sensoriales y musculares del cuerpo humano. Y a partir de éstas reconocemos los aciertos y los errores de la ficción. Sé cuándo he dado con la historia correcta, cuando ya no hay necesidad de cambiar lo que he escrito porque la verdad de la página es contestada en mi interior por un sentimiento instintivo, en el que confío plenamente.

Sin embargo, nadie se convierte en una persona en el aislamiento. Somos seres inmersos en un mundo. El proceso de lo que aprendemos y llegamos a dominar, ya sea montar en bicicleta, leer o resolver una ecuación, se vuelve rápidamente inconsciente y automático. Somos criaturas de pautas y hábitos perceptuales y prestamos poca atención cuando el mundo va tal como esperamos. Entre esos hábitos inconscientes de la mente figuran los juicios, los prejuicios, las creencias y las ideas. El inconsciente no es primitivo ni simple; es un depósito en el que se almacena lo que se conoce tan bien que ya no es necesario ser consciente de ello.

Aunque pueden salir novelas de este gran submundo inconsciente, cuando el libro se acaba no es más que palabras. Al abrir un libro, lo que uno encuentra sólo es letra impresa. Las alegrías y las tristezas de la autora, su biografía, su experiencia personal de las verdades emocionales o su sentido rítmico existen sólo en la medida en que están *representados* por esos signos negros sobre la página. La escritora no se encuentra allí. Su cuerpo está ausente. Y la representación, por su misma naturaleza, está separada de lo representado. En el habla y la escritura nos distanciamos de nosotros mismos incluso cuando decimos «yo» para señalar al Yo como portavoz.

El lector da vida a una novela. Sin un lector, las palabras reposan inertes

en la página. El lector *siente* en el cuerpo los significados de una obra: en la tensión de los músculos, cuando una escena desencadena una crisis o, en la relajación de los mismos, cuando la misma escena se resuelve y el personaje ha sobrevivido. El lector lleva a la lectura sus recuerdos y sus imágenes mentales. Lleva al texto sus pensamientos, así como sus prejuicios, sus limitaciones y su particular tono emocional. Juntos, lector y libro forman una alianza de significados que no tiene una realidad objetiva pero crea otra zona intermedia, un intercambio intersubjetivo, que a veces funciona y otras no. Recuerdo que contuve mi indignación cuando un novelista conocido sentado frente a mí en una cena pronunció estas palabras: «Bien, todo el mundo sabe que Dostoievski no es muy bueno». Serenándome, caí en la cuenta de que la obra de Dostoievski probablemente no está escrita para todos, aunque una parte de mí cree que debería ser universal. También comprendí que ese novelista en particular estaba tan fascinado con Nabokov que probablemente había adoptado sus puntos de vista literarios, que, en mi opinión, a menudo eran aberrantes.

Estas discrepancias suelen explicarse como una cuestión de gustos. El mismo libro puede dejar a unos con un buen sabor de boca y a otros no. La literatura no es una ciencia: no hay experimentos que puedan ejecutarse una y otra vez para ver si obtenemos los mismos resultados. André Gide es famoso por su rechazo a Proust, pero la casera de Proust, Céleste Albaret, afirmó que sospechaban que Gide no había abierto siquiera el manuscrito.[15] Éste es tal vez el peor error literario en el que se puede incurrir, no molestarse en leer un libro por unos vagos prejuicios que, como tantas cosas en la vida, a menudo son subliminales. Y me temo que todos los tenemos. «¿Dices que esa chica risueña del suéter escotado y los pechos bonitos está haciendo sus segundas prácticas de doctorado en Rockefeller?»

Los prejuicios contra las escritoras son profundos, a pesar de que son muchas más las mujeres que los hombres que leen novelas escritas por uno y otro sexo. Mi amigo Ian McEwan dijo en una ocasión: «Cuando las mujeres dejen de leer, la novela estará muerta».[16] Cito a la irónica narradora de mi novela *El verano sin hombres*, Mia Fredricksen, que ha estado haciendo chistes sobre los genitales y la diferencia de sexos a lo largo de todo su relato:

Muchas mujeres leen ficción. La mayoría de los hombres, no... Si un hombre abre las páginas de una novela le gusta que haya un nombre masculino en la portada; de alguna

manera le infunde seguridad. Nunca se sabe lo que puede pasar a esos genitales externos si uno se sumerge en los sucesos imaginarios inventados por alguien con sus partes en el interior. Por otro lado, a los hombres les gusta alardear de hacer caso omiso de la ficción: «Yo no leo novelas pero mi mujer sí lo hace».[17]

Según mi experiencia, la frase que sigue a «Yo no leo novelas pero mi mujer sí lo hace» es: «¿Podría firmarme este libro para ella?». En otras palabras, una novela puede tener mal sabor antes de probarla sólo por el hecho de haber sido escrita por una mujer. Como es natural, a menudo me pregunto qué hacen esos hombres en mi charla. ¿Por qué no ha venido su esposa? Un joven que también escribía me dijo en una ocasión: «¿Sabe? Usted escribe como un hombre». No se refería a los libros que había escrito en voz masculina sino a toda mi obra, y pretendía ser un gran cumplido. Las mujeres tampoco son inmunes a este prejuicio. Una joven se acercó a mí en la inauguración de una exposición de arte para decirme: «Nunca leo libros escritos por mujeres, pero una amiga mía insistió en que leyera uno de los suyos, ¡y me encantó!». No me sentí particularmente halagada. Un editor neoyorquino, Chris Jackson, admitió tímidamente en un blog que no recordaba la última vez que había leído una novela escrita por una mujer.[18]

La labor de la imaginación humana consiste, en mi opinión, en convertirse en otro, en mirar el mundo desde otra perspectiva incluso cuando, como en Proust, el escritor se convierte en otro Marcel, una especie de segundo Yo literario que narra la historia. Pero, para muchos de nosotros, significa ir más lejos, convertirse en una persona de otro sexo, clase o entorno o, simplemente, más divertida, más dura y más extraña que nosotros. He sostenido que los Yoes múltiples de la geografía interior de una autora se configuran en los niveles profundos de su ser, que comprenden la música corporal de sus más tempranas interacciones olvidadas, así como todos los libros que ha leído, las personas que ha amado y odiado y sus recuerdos, fantasías, esperanzas y miedos. ¿Podemos decir entonces que el proceso de escribir es fundamentalmente diferente para una mujer que para un hombre? ¿Qué tiene que ver la pregunta «¿Por qué una historia y no otra?» con el sexo de uno?

Si hacemos nuestro el sexismo del mundo, y no nos salvamos ninguno, ¿cómo podemos escapar a él? ¿Las mujeres escriben inevitablemente de forma distinta que los hombres porque tienen diferente cuerpo, menstrúan y

pueden parir? ¿Podemos describir *Frankenstein* como un libro femenino y *Retrato de una dama* como uno masculino? Las obras de Margaret Cavendish se consideraron tan masculinas en su época que muchos se negaron a creer que las había escrito ella. Ni siquiera Virginia Woolf fue incapaz de apreciar la genialidad de Cavendish. En *Una habitación propia* se refiere a la escritora del siglo XVII como un «espectáculo de soledad y rebelión [...] como si un pepino gigante hubiera invadido las rosas y los claveles en el jardín, y los hubiera ahogado».[19] ¿Deberían las mujeres escritoras seguir la famosa exhortación de la feminista francesa Hélène Cixous en *La risa de la Medusa*: «La mujer debe escribir sobre sí misma»?[20] Ella aconseja a las mujeres desbaratar la sintaxis y todas las formas de lenguaje que han sido creadas por un mundo patriarcal logocéntrico y falocéntrico. Pero ¿qué significa realmente eso? ¿Podría arrancar de mí misma todos esos grandes libros escritos por hombres si lo intentara? Lo dudo. ¿Estaría dispuesta a hacerlo? ¿No he defendido siempre que los hombres y las mujeres son mucho más parecidos que diferentes? ¿Estoy equivocada? ¿No descubro continuamente personajes masculinos acechando dentro de mí? ¿Debería evitar también escribir sobre ellos? Si me apropio de los términos de nuestra cultura con sus crudas divisiones entre lo masculino y lo femenino, ¿no tengo aspectos de ambos? ¿Debo negar mi masculinidad en favor de mi feminidad? ¿No puedo ser a la vez femenina y masculina?

Aún más inquietante es que hay quienes afirman que el sexo femenino está condenado a la mediocridad o a la infrarrepresentación en la literatura por razones bioevolutivas. Brian Boyd es un distinguido catedrático del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad de Auckland, en Nueva Zelanda. Es un experto en la obra de Vladimir Nabokov y su libro *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*, publicado en 2009 por Harvard University Press, recibió mucha atención y elogios. Me compré el libro porque el título sonaba prometedor. Yo también estoy muy interesada en desentrañar las raíces biológicas de la ficción. Boyd ha llevado a cabo sus investigaciones en ciencias y está deseoso de demostrar que la evocritica puede suplantar la rimbombante teoría del constructivismo cultural que tanto éxito ha tenido en los departamentos de literatura de todo el mundo. En el libro sostiene que el arte, e incluye la ficción, es una adaptación, un rasgo hereditario que ayuda a las especies a sobrevivir, lo que asocia con la conducta de juego en los animales. Estoy completamente de acuerdo en que el

arte se desarrolla parcialmente a partir del juego y he escrito sobre la relación entre los dos desde una perspectiva diferente, que combina el pensamiento psicoanalítico y el neurobiológico.[21] Pero Boyd pisa terreno poco firme al tratar el arte como una adaptación. El debate sobre qué rasgos son adaptaciones y cuáles no lo son sigue preocupando a los evolucionistas. Stephen Jay Gould se negó a ver adaptaciones en todas partes. Lo que él denominó «enjutas» son los derivados de las adaptaciones de los que la selección natural ha tomado control para otros fines. «La lectura y la escritura tienen hoy día un alto valor adaptativo en los seres humanos —escribe Gould—, pero la maquinaria mental para estas capacidades fundamentales debe de haberse originado como enjutas de las que más tarde se apropiaron, porque el cerebro alcanzó su tamaño y su estructura actuales decenas de miles de años antes de que cualquier humano inventara la lectura y la escritura.»[22] Boyd, en cambio, está convencido de que la creación artística está vinculada a la capacidad reproductiva, y así es como llega a una respuesta para la cuestión del sexo y la literatura.

Boyd informa a su lector de que el impulso competitivo en los hombres es más fuerte que en las mujeres y, acto seguido, cuenta la ya conocida historia que se originó con Darwin de la hembra tímida que se muestra exigente a la hora de aparearse y el macho promiscuo que fecunda a tantas hembras como le es posible. Hay pocas hembras que no son madres, mientras que la competencia entre los machos por las hembras significa que los machos fuertes pueden tener tanto éxito con las hembras que se reproducen a diestra y siniestra, y privan a otros machos de la oportunidad reproductiva, lo que da lugar a una mayor variabilidad en el éxito reproductivo de los hombres. Boyd pasa por alto las considerables pruebas científicas que demuestran que no es tan simple. Existen innumerables especies que no encajan en este pulcro esquema. La promiscuidad femenina existente entre varias especies está mucho más extendida de lo que se creyó en otro tiempo. También hay muchos ejemplos de inversión de roles: la hembra es la que se exhibe y el macho el que atiende el nido. La diversidad de los hábitos de apareamiento en el mundo animal es enorme, pero Boyd no lo menciona.

Para Boyd, el anhelo masculino de dominar a otros machos se hace extensivo al arte de la narración. «Desde un cuentista tribal, Homero, Shakespeare o Tolkien», afirma, los hombres se hallan en una posición de ventaja. Están tan decididos a aplastar a sus rivales que son más propensos

que las mujeres a «participar en comportamientos extremos», lo que a su vez explica por qué están «excesivamente representados en los dos extremos: el éxito y la genialidad, así como el fracaso».[23] Este relato se ha convertido en un mantra entre los psicólogos evolucionistas. «A pesar de Murasaki, Jane Austen y J. K. Rowling —señala Boyd—, los hombres superan en número a las mujeres como narradores clásicos e incluso populares [...] aunque, en el otro extremo del espectro, también superan a las mujeres por más de cuatro a uno en autismo, lo que concuerda con un pobre desempeño en cognición social y juegos imaginativos. Por otra parte, las mujeres, en general, además de no perseguir con tanto apremio como los hombres una posición social, se vuelcan, por término medio, más en la crianza de los hijos y son para ellos las principales narradoras de historias, cuentos y rimas populares.»[24] En esta sección del libro de Boyd hay varias premisas discutibles.

Para empezar, ni Boyd ni nadie sabe si los hombres del Pleistoceno eran los narradores ungidos. Nadie sabe cómo era entonces el habla y los detalles acerca de sus convenciones sociales distan mucho de estar claros. Al parecer sabemos mucho sobre el clima de esa época, pero eso no arroja luz sobre la cultura de la narración de historias. En segundo lugar, discutir con cifras es una estrategia curiosa. ¿El hecho de que los narradores masculinos excedan en número a los femeninos en los anales de la historia sirve realmente para demostrar la competencia masculina? ¿Pretende Boyd decirnos que la exclusión de gran parte de las mujeres, incluidas las de las clases privilegiadas, de la educación que se impartía a los hombres no guarda relación con el número de narradores masculinos que ha habido en la historia de la literatura? ¿No es cierto que, como consecuencia de la difusión del alfabetismo en la Europa del siglo XVIII, las mujeres empezaron a escribir y a publicar en mayor cantidad? En tercer lugar, Boyd admite que las mujeres son narradoras, pero que su falta de impulso competitivo parece haberlas condenado al cuarto de los niños. ¿Qué significa exactamente eso? ¿Significa que las historias de las mujeres son aptas para cultivar la mente subdesarrollada de los niños dentro de los límites de la vida doméstica, pero que no pueden sobrevivir en el agonista mundo literario de la dolorosa competencia masculina?

El argumento de Boyd es característico de los enfoques neodarwinistas que tienen los psicólogos evolucionistas ante la cultura contemporánea. Esto no significa que Darwin estuviera equivocado o que las consideraciones

evolucionistas fueran poco relevantes —ni mucho menos— para la comprensión del ser humano, sino que caer en la simpleza de asociar una mayor variabilidad en el éxito reproductivo de los machos con el hecho de que haya habido (quizá todavía haya) más hombres que mujeres dedicados a la literatura puede ser un cuento para explicar y justificar por qué las cosas son como son.

El uso que hace Boyd del autismo, cuya etiología se desconoce, es inquietante. Nadie sabe por qué parece haber más niños con el síndrome, aunque algunos sostienen que está infradiagnosticado en las niñas. Implícita en el argumento de Boyd está la teoría del «cerebro masculino extremo» sobre el origen del autismo de Simon Baron-Cohen. Baron-Cohen propone causas genéticas para explicar las diferencias psicológicas entre sexos según las cuales el cerebro femenino está «programado» para la empatía, y el cerebro masculino, para sistematizar. Los autistas, que han sido estereotipados como «frikis insensibles», caen en la categoría masculina extrema. No es evidente que los autistas carezcan de empatía por los demás. Por otra parte, el autismo es una condición muy diversa que incluye a muchas personas que no adquieren habilidades lingüísticas. Resulta difícil pensar en tales personas como sistematizantes extremos.[25] Aunque el autismo ha sido relacionado con cierto número, por regla general se considera un síndrome que participa de factores genéticos y ambientales.[26] La expresión y la supresión de los genes es un complejo proceso interactivo que depende tanto del entorno celular como del entorno externo al organismo como un todo. Explicar que las tasas más altas de autismo entre los niños se deben a la selección sexual a través de los genes en mi opinión carece de fundamento. Además, la idea de que la «genialidad» literaria o de otro tipo es un atributo masculino se basa en cálculos —como el test del CI— que repetidamente han resultado tener un sesgo sociológico.

Todo psicólogo evolucionista debería reconocer el papel que desempeñan las diferencias sociales en las sociedades humanas y lo que un neocórtex plástico altamente evolucionado (la parte de nuestro cerebro que más ha evolucionado recientemente, que cambia sin cesar en relación con la experiencia) ha hecho posible en los seres humanos. Hay mil argumentos en contra de este tipo de pensamiento, y la mayoría de ellos vienen de las ciencias mismas, pero no por ello son menos numerosos. A lo largo de su libro Boyd hace afirmaciones controvertidas dentro de las ciencias y los

críticos lo han reprendido por algunas de ellas. Pero si alguien ha reparado en su afirmación de que las mujeres son, «en general», más aptas como contadoras de cuentos que como genios literarios, yo no he logrado encontrar una palabra crítica al respecto.

Hay muchos eruditos que toman un modelo teórico —poco importa si es el construccionismo social o la teoría de la evolución— y meten en él toda la vida, la literatura y el realismo social. Las preguntas que formulan son pobres porque ya han dado por supuesto demasiadas cosas. Al fin y al cabo, las suposiciones son respuestas no examinadas. «¿Por qué una historia y no otra?» es, como mínimo, una buena pregunta. Evidentemente, mi condición de mujer ha influido en las historias que cuento. Soy hija, hermana, esposa y madre y estas funciones han forjado mi persona, junto con la geografía de ese terreno psicobiológico subliminal que exploto para mi ficción, pero mis relatos también han sido moldeados por mi peculiar sistema nervioso, mis variadas pasiones intelectuales, mis insaciables hábitos de lectura y, a pesar de lo que diga la psicología evolutiva, mi ambición de alcanzar un rango y mi voluntad férrea para llegar a dominar lo que se me presente en el camino.

El gran enemigo del pensamiento y la creatividad es la idea recibida. El escritor que obtiene su material de los lugares comunes ya confeccionados de la cultura contemporánea está condenado al olvido por muy famoso que sea. Como lectores, debemos cuidarnos de llevar esos mismos lugares comunes a los libros que leemos, pues podrían cegarnos. La gran fuerza de la literatura reside precisamente en su evocación de una vida o vidas determinadas. Somos capaces de experimentar esos relatos íntimos bajo la protección de la «ilusión estética». Al leer una novela, como al escribirla, cambiamos nuestra perspectiva y nos sumergimos en el mundo de otra persona para viajar con ella mientras dure el libro. La verdad o la falsedad de la historia radica en una resonancia que no se articula fácilmente, sino que vive entre el lector y el texto, y esa resonancia es, a un tiempo, sensual, rítmica, emotiva e intelectual. Esto es posible porque no somos ratas sino seres imaginativos capaces de salir de nosotros mismos y, durante un rato al menos, convertirnos en otra persona, joven o vieja, cuerda o loca, mujer u hombre.

LLOREÉ DURANTE CUATRO AÑOS Y CUANDO PARÉ ESTABA CIEGA

A mediados de 1980, Gretchen Van Boemel, directora de electrofisiología clínica en el Doheny Eye Institute de la Universidad de California del Sur, empezó a ver a decenas de pacientes que acudían a su consulta quejándose de ceguera o de vista gravemente afectada. Algunos ya habían pasado por optómetras y oftalmólogos que los habían acusado de fingir. Aunque Van Boemel no pudo ofrecer ninguna explicación de su falta de visión, observó que las mujeres —todos los pacientes eran mujeres— tenían una historia en común.[1] Eran refugiadas camboyanas residentes en California que habían sobrevivido a las atrocidades de los jemes rojos. Una mujer que en 1975 había visto cómo se llevaban a su familia para ejecutarla contó que había llorado durante cuatro años y que cuando dejó de hacerlo estaba ciega.[2] A otra mujer la habían obligado a reunirse con otros reclusos para presenciar las ejecuciones en un campo de trabajo de los jemes. Los soldados insistieron en que los testigos no debían mostrar ninguna emoción mientras veían cómo mataban a golpes, destripaban, decapitaban o ahorcaban a sus familiares y amigos. Ella atribuía su ceguera al hecho de que los jemes rojos la habían golpeado tantas veces que su espíritu había abandonado su cuerpo.[3]

Van Boemel y su colega, la psicóloga Patricia Rozee-Koker, vieron a ciento cincuenta mujeres camboyanas que sufrían distintos grados de ceguera histérica, también llamada entonces trastorno funcional, somatomorfo o de conversión. En la literatura psiquiátrica actual se sostiene una y otra vez que la conversión es una enfermedad psicógena sin causa orgánica.[4] A lo largo del tiempo, el término *histeria* ha comprendido muchos síntomas, se ha atribuido a innumerables causas, y ha estado de moda y dejado de estarlo

como diagnóstico, pero alcanzó su cúspide a finales siglo XIX y principios del siglo XX cuando fue intensamente estudiado antes de caer en declive y ser cubierto con nuevos nombres. Los pacientes no desaparecieron, pero la histeria se convirtió en algo vergonzoso en la neurología y la psiquiatría, mancillado por sus pasadas conexiones con la hipnosis y las ideas psicoanalíticas que habían caído en desgracia, así como por la cruda realidad de que nadie tenía una hipótesis siquiera que proponer sobre el posible significado del fenómeno desde el punto de vista biológico. Como es natural, no ayudó que también se considerara una enfermedad femenina.

Lo cierto es que la historia de la histeria, particularmente en su apogeo, ofrece un terreno fértil para ser reformulada. A pesar de las clasificaciones médicas cambiantes y de los diversos prejuicios culturales y científicos que inevitablemente forman parte de las descripciones de la enfermedad, la histeria se ha definido durante mucho tiempo como una dolencia que toma la apariencia de otras enfermedades, puede propagarse de una persona a otra y de alguna manera está relacionada con emociones fuertes. En su «Epistolary Dissertation» de 1682, Thomas Sydenham la describió como una condición común «proteiforme y camaleónica» y la vinculaba a «aflicciones antecedentes» de una persona.[5] Rompiendo con teóricos anteriores, Sydenham sostuvo que los hombres también podían padecerla. Doscientos años más tarde, Jean-Martin Charcot la convirtió en una enfermedad famosa y sensacionalista en el hospital de la Salpêtrière de París, donde hizo demostraciones públicas en las que sus pacientes histéricas, bajo hipnosis, representaban su enfermedad delante de un público fascinado.[6]

Los espectáculos que Charcot escenificó han ofuscado, en mi opinión, sus contribuciones científicas a la comprensión de la histeria y creado entre los estudiosos, especialmente los de humanidades, una idea de que la histeria era una invención médica en la que la ideología y el uso de la fotografía colisionaban creando una enfermedad cultural.[7] En su libro *Medical Muses*, un estudio de la vida en la Salpêtrière y de tres mujeres al cuidado de Charcot, mi hermana Asti Hustvedt formula sucintamente el problema que todavía acosa a la enfermedad: «Estoy convencida —escribe— de que Blanche, Augustine y Geneviève no fueron fraudes ni pasivos receptores de un diagnóstico falso. Realmente “padecían” histeria. Situada en la problemática frontera entre los trastornos psicósomáticos y los somáticos, la histeria era un embrollo entre enfermedad real e imaginada».[8] Tiene razón, y ese embrollo

debe ser objeto de examen.

Como Sydenham, Charcot insistió en que la histeria no era privativa de las mujeres, la catalogó como neurosis, un trastorno neurológico y no psiquiátrico, y conjeturó que era causada por una elusiva «lesión dinámica o funcional» que no había dejado ningún rastro en los cerebros que examinó durante sus autopsias. Sin embargo, asignó un papel a la sugestión en la histeria, un factor *psicológico* relacionado a menudo con un shock. El shock causaba una autosugestión que derivaba en parálisis, convulsiones o alguna otra «copia» de enfermedad neurológica. Además, Charcot creía que a través de la sugestión hipnótica podía crear en sus pacientes «histeria artificial», un estado que mimetizara la enfermedad mimética.

Aunque hoy día nadie reconocería la nosología de Charcot de la *grande hystérie* con sus fases precisas y sujetas a leyes, casi todos los neurólogos han visto casos de personas con síntomas de conversión, y la pregunta fundamental entonces y ahora sigue siendo: ¿cómo una idea o un factor psicológico —generados interna o externamente, consciente o inconscientemente— puede provocar parálisis, convulsiones, mutismo, sordera y ceguera? Todos podemos *imaginarnos* sufriendo un derrame cerebral, epilepsia o una parálisis repentina. Así es la habilidad humana de la autoconciencia reflexiva, una capacidad altamente desarrollada que nos permite trasladarnos en el tiempo, recordarnos a nosotros mismos como personajes en el pasado y proyectarnos hacia un futuro desconocido.[9] Y este desplazarse hacia delante o hacia atrás en el tiempo parece depender de los mismos procesos neuronales, sirviendo a un cerebro que nos permite hacer predicciones.[10] Mientras estoy imaginando mi futuro, puedo inventar una historia triste de una invalidez alarmante, pero estas ensoñaciones y fantasías conscientes no producen en mí síntomas reales, del mismo modo que no me despierto cojo después de soñar que tengo una cojera.

¿Qué papel desempeña la imaginación en la fisiología de la histeria? ¿Está la histeria a sólo un paso de la simulación, como tantos neurólogos parecen creer? ¿Es una enfermedad que actúa a nivel inconsciente? Charcot consideraba la teatralidad como un síntoma de la enfermedad, y la imagen de la actriz dramática sigue rondando el uso cotidiano del término *histeria*. A finales de la década de 1880, William Gowers definió la histeria como «la gran neurosis mimética»[11] y, en las charlas sobre la histeria que impartió en Harvard en 1906, Pierre Janet vinculó explícitamente la imaginación con

la histeria. «Un individuo tiene las piernas en estado de contractura porque afirma que se las ha arrollado un carro. Al verificarlo se descubre que el carro pasó por su lado y que él no sintió nada en absoluto. Un verdadero shock logrará menos que este shock imaginario.»[12] Janet da a entender que la respuesta histérica es una especie de metonimia fisiológica. El pensamiento o la idea de que las piernas de alguien han sido aplastadas provoca contracciones reales, tal y como podría suceder bajo hipnosis.

Josef Breuer, en el libro que escribió con Freud, *Estudios sobre la histeria*, señaló acerca de su paciente más famosa, Anna O (Bertha Pappenheim), que «como la paciente misma lo expresaba, en algún rincón de su cerebro tenía su asiento un observador agudo y calmo que contemplaba los locos desvaríos incluso de sus peores estados».[13] Pappenheim admitía haber tenido una doble conciencia y que una parte miraba a la otra, de un modo no muy distinto al del actor sobre el escenario, que es a la vez él mismo y el papel que está interpretando. La dualidad de Pappenheim también recuerda la hipnosis, que fue uno de los tratamientos que utilizó Breuer.

¿Hasta qué punto Charcot estaba en lo cierto al afirmar que ese trance hipnótico reproduce o imita la histeria? En respuesta a las sugerencias de otra persona, el sujeto hipnotizado experimenta cambios en su conciencia fenoménica. Los estudios han demostrado que en la analgesia producida por hipnosis se registra dolor en el sistema sensorial perceptivo, a pesar de que la persona afirma no sentir dolor. Ernest Hilgard, que ha escrito extensamente sobre la hipnosis y propuesto una teoría de la neodisociación según la cual la hipnosis altera las funciones ejecutivas de una persona, utilizaba el término *observador oculto* para referirse a un homúnculo figurativo que se esconde detrás de una barrera «amnésica», al que el hipnotizador puede recurrir para llevar a la conciencia la experiencia del dolor que ha sido procesado anteriormente a nivel inconsciente.[14] El «observador oculto» de Hilgard suena tan seductor como el observador calmo de Pappenheim sentado en un rincón de su cerebro. Mi marido, que fue hipnotizado en un escenario cuando tenía doce o trece años, describe su experiencia de forma similar. Se estremeció cuando el hipnotizador sugirió que hacía frío en la habitación, pero otra parte de él era totalmente consciente de lo que estaba sucediendo. Él también experimentó una forma de doble conciencia.

La serie de estudios de tomografía computarizada (TEP) publicados en 2000 por P. W. Halligan y otros autores, que comparaba un estudio anterior

de un paciente de conversión con parálisis en la pierna izquierda con una persona con parálisis inducida hipnóticamente, reveló marcadas similitudes en la activación cerebral. «Los fenómenos hipnóticos —concluyeron los autores— proporcionan un modelo versátil y comprobable para entender y tratar los síntomas de la histeria de conversión»,^[15] una declaración que se hace eco de Charcot, de Janet y de Freud en su primera época, pero que, si somos sinceros, no constituye un avance teórico respecto a ninguno de ellos. La vieja idea de que la hipnosis y la histeria son estados afines, posiblemente incluso el mismo estado, que hoy día ha recibido alguna confirmación en los estudios de diagnóstico por imágenes, gira en torno a cuestiones de la agencia humana y la volición, y cómo es posible sufrir una alteración por sugestión diciendo tan sólo unas palabras a un sujeto.

Janet teorizó sobre una escisión de la conciencia o una disociación en la histeria, que postuló como un fenómeno psicobiológico que causaba un patológico «estrechamiento de la conciencia» y, concretamente, relacionó este estrechamiento con el problema de la agencia.^[16] En mi libro *La mujer temblorosa* citaba el siguiente pasaje de las conferencias de Janet en el que nunca he dejado de pensar: «En realidad lo que ha desaparecido no es la sensación elemental [...] sino la facultad que permite al sujeto decir con claridad: “Soy yo quien siente, soy yo quien oye”».^[17] En *Principios de psicología*, William James ofrece una formulación sorprendentemente similar de la conciencia humana: «El hecho consciente universal no es “los sentimientos y los pensamientos existen” sino “yo pienso” y “yo siento”».^[18] El paciente histérico que de pronto se vuelve sordo o ciego no ha perdido el equipamiento fisiológico necesario para oír o ver. Ha perdido la conexión entre su sentido de agencia y el oído o la vista. Hay una gran diferencia entre notar cómo mi brazo se dispara de pronto hacia arriba durante un ataque convulsivo y alargarlo para coger una copa de un estante de la cocina. ¿El histérico, como el sujeto hipnotizado, se enajena de alguna manera de su propia voluntad a través de una sugestión, que convierte un *estado imaginario* en uno real?

La sospecha de que la histeria o el trastorno de conversión es una queja irreal, fingida y ficticia sigue imperando en la investigación médica y neurocientífica. Casi toda referencia a la «conversión» en la literatura médica contemporánea es seguida inmediatamente de una referencia al trastorno facticio y la simulación, y la tarea de diferenciar el uno del otro. El histérico

como embaucador no ha desaparecido de la medicina. La cuarta edición del tomo IV del *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-IV)* es ilustrativa. El sexto de los seis criterios para conversión reza así: «Los síntomas no son producidos intencionalmente ni fingidos (como en el trastorno facticio o la simulación)».[19] De hecho, varios estudios de neuroimagen se han dedicado a distinguir entre la conversión y la simulación, y todos han llegado a la conclusión de que los pacientes de conversión con déficits sensoriomotores tienen una activación cerebral diferente a la de los pacientes a los que se les pide simular las pérdidas.[20] ¿Significa eso que los neurocientíficos contemporáneos han descubierto la lesión funcional de Charcot? ¿Las regiones del cerebro implicadas en estos estudios nos explican el funcionamiento de las conversiones? Creo que no es arriesgado afirmar que sin la nueva tecnología los neurocientíficos no estarían hablando hoy día de la histeria. Las visibles diferencias en los estudios cerebrales por imágenes entre el fingimiento de una parálisis y una parálisis de conversión han vuelto real, o un poco más real, al menos, la conversión histérica. Por supuesto, estas imágenes no pueden explicarnos por qué unas escenas horribles dejaron ciegas a las mujeres camboyanas. En su *Psychopathology of Hysteria* (1913), Charles D. Fox comenta el misterio: «Naturalmente todo el asunto gira en torno al antiguo y omnipresente problema de la relación entre el cerebro y la mente; la cuestión consagrada por el tiempo del monismo y el dualismo».[21] Todo el asunto sigue girando en torno a esta relación.

Como blanco móvil de síntomas heterogéneos positivos y negativos, la histeria nos obliga a examinar el rostro de Jano de lo que ahora llamamos la mente-cerebro. ¿Qué es psicológico y qué es fisiológico? Si somos monistas, como pretende ser casi todo el mundo hoy día, ¿en qué se diferencian? ¿Qué relación hay entre la experiencia fenoménica subjetiva en primera persona de un déficit y la neurofisiología objetiva en tercera persona? Este dilema es particularmente apremiante en la histeria debido a que la enfermedad parece residir en el guion entre cerebro y mente, ofuscando lo que llamamos psique y lo que llamamos soma. En un artículo de 2006 titulado «Conversion Disorder: Towards a Neurobiology Understanding» que publicó *Neuropsychiatric Disease and Treatment*, se expone el problema de una manera que me ha parecido característica: «La falta de comprensión del mecanismo neuronal por el que los estresores psicológicos pueden desencadenar inconscientemente síntomas físicos es una razón importante

para explicar la controversia y el estigma que siguen rodeando la diagnosis». [22] Los autores están diciéndonos que no saben cómo un determinado contenido psíquico —el recuerdo de un soldado en combate de su camarada decapitado en la explosión de una mina— da paso a convulsiones histéricas. O, como lo reformula Phillip Slavney en su libro *Perspectives on Hysteria*: «¿Cómo se traduce el significado de lo que sucede en la patofisiología de las neuronas?». [23] El mismo misterio envuelve el efecto placebo. Cuando imagino que la píldora me ayudará, me ayuda. El hecho de que me sienta mejor puede lograrse por mediación de los opioides endógenos liberados en mi cerebro, pero ¿cuál es exactamente la *realidad material* de la creencia que provoca el efecto? Y aunque los efectos de placebo son diversos, no son idénticos neurobiológicamente a la analgesia hipnótica. [24] ¿Cómo libera mi imaginación opioides? El sujeto del estudio de *La mente de un mnemonista* de A. R. Luria, al que llama S, explicó que era capaz de alterar su frecuencia cardíaca a través de imágenes mentales. Al imaginarse a sí mismo corriendo para coger un tren, se le aceleraba el pulso, que pasaba de un estado de reposo de 70-72 latidos por minuto a 100, y, a continuación, imaginándose a sí mismo durmiendo en la cama, descendía a 64-66 latidos por minuto. [25] Aunque Luria no podía ver las imágenes del cerebro de S, controlaba los efectos.

O, para citar otro ejemplo, ¿cómo un deseo vehemente de quedarse embarazada puede resultar en un embarazo psicológico conocido en la literatura médica como pseudociesis? Aunque este fenómeno es común entre los perros y algún que otro mamífero, en los seres humanos está vinculado tanto a la imaginación como a la cultura. Es mucho menos frecuente que antes, al menos en Occidente, probablemente porque el embarazo hoy día es contemplado como una condición médica y las ecografías son rutinarias, pero en la literatura hay muchos casos bien documentados, junto con la amenorrea, la hinchazón abdominal y el aumento de los senos, la ampliación del útero, las contracciones y los cambios mesurables en los niveles de las hormonas neuroendocrinas. [26] En un estudio sobre la pseudociesis de 1978, los autores Jane Murray y Guy Abraham escribieron: «El papel que desempeñan los factores psicógenos en el control del sistema neuroendocrino se está convirtiendo en una de las áreas más emocionantes de la medicina psicosomática». [27] ¿Qué aspecto toma un deseo en el cerebro?

Por otra parte, se han dado casos de embarazo psicológico en hombres y,

en algunas culturas, el marido de una mujer embarazada comparte el embarazo en un ritual conocido como la *couvade*. En un pueblo en la provincia Sepik de Nueva Guinea, al cónyuge de una mujer embarazada se le llama «el padre embarazado».[28] Éste observa los tabúes alimentarios específicos para las mujeres, adopta un nombre femenino durante el periodo de gestación, se le abulta supuestamente el vientre a la par que el de ella, y durante el parto se azota a sí mismo con ortigas hasta que sangra para compartir su dolor. Se coloca en la posición acucillada del parto mientras su hijo nace y se queda exhausto y postrado cuando acaba. La pseudociesis es un fenómeno patológico. La *couvade*, no. Es un ritual de imitación, empatía e identificación que prepara a un hombre para la paternidad, pero durante esa preparación algunos hombres desarrollan signos reales de embarazo. El teatro ritual y las metamorfosis corporales no pueden separarse fácilmente de la *couvade*. Quisiera recalcar este punto. *La imaginación debe ser entendida como una realidad corpórea, que puede pasar de una persona a otra.*

En *Fantasmas en el cerebro*, V. S. Ramachandran y Sandra Blakeslee se refieren a la pseudociesis como «una valiosa oportunidad para explorar la misteriosa tierra de nadie entre la mente y el cuerpo».[29] Pero ¿qué quieren decir con esto? El problema es apremiante y omnipresente. El vocabulario de la ciencia contemporánea refuerza y confirma la dualidad a cada paso. ¿Una mente incorpórea y flotante puede *realmente* influir en el sistema endocrino? ¿Están relacionados los pensamientos y las fantasías con las neuronas? Muchos investigadores suscriben implícitamente una versión de la Doctrina de la Concomitancia que expuso Hughlings Jackson en su tercera conferencia ante la Royal Society británica («Croonian Lecture») de 1884 como un paralelismo mente-cerebro, en el que no estaban en contacto pero que más tarde concluyó que era una distinción puramente pragmática. Aunque la mente y el cerebro fueran idénticos, el neurólogo todavía podía practicar, según Hughlings Jackson, una buena medicina manteniendo separadas las funciones mentales de las físicas.[30] Sigmund Freud adoptó la teoría jacksoniana de la concomitancia en un libro inicial sobre la afasia y, a continuación, como es bien sabido, intentó reunir la función neuronal y la psique en su *Proyecto de una psicología para neurólogos y otros escritos* de 1895.[31] Cuando lo terminó, tuvo la sensación de no haberlo logrado. En años posteriores, sin dejar de insistir en la base fisiológica de todas las funciones físicas, elaboró una teoría psicológica libre de neuronas, sinapsis y

química del cerebro, aunque con la esperanza de que la ciencia biológica confirmara con el tiempo sus ideas.

Muchos estudios cerebrales por imágenes refrendan implícita o explícitamente una forma de paralelismo pragmático. Sin afirmar que el nivel psicológico y el neuronal son lo mismo ni negar tampoco que lo sean, los investigadores cartografían uno sobre el otro a través de un sistema de correspondencias, de ahí los términos *correlativos*, *bases* y *sustratos*. Como he señalado en numerosas ocasiones, el término *correlativo neuronal*, ya sea referido al miedo, al déficit histérico o a la simulación, lejos de reducir la distancia existente entre psique y soma, la pone al descubierto. Esto no significa que los estudios por imágenes que se han realizado de la conversión sean poco interesantes o carezcan de valor. Varios estudios parecen demostrar que la parálisis histérica consiste en la *inhibición* de importantes áreas sensoriomotoras y la activación de mecanismos inhibitorios frontales, haciéndose directamente eco de Janet. Un estudio de IRMf de 2010 llevado a cabo por Valerie Voon y otros autores, y publicado en *Brain*, comparaba a pacientes con síntomas positivos de conversión con controles normales mientras miraban imágenes emotivas: felices, tristes y neutrales. Los autores concluyeron: «Una mayor conectividad funcional de las regiones límbicas que influyen en las regiones preparatorias motoras durante los estados de excitación podría estar en la base de la fisiopatología de los estados de conversión motora».[32] En otras palabras, si la emoción desempeña un papel crucial en la conversión, como hace mucho que se sospecha, las diferencias observadas entre los controles normales y los pacientes de conversión tienen sentido. Lo que no podemos explicar es por qué estos pacientes presentan una mayor conectividad, que se traduce en temblores o distonía. Ninguno de estos estudios aborda la etiología.

La metáfora espacial que aparece una y otra vez en los estudios por imágenes consiste en dos planos horizontales suspendidos en un espacio vacío: las funciones neuronales del cerebro ocupan el plano inferior y, flotando por encima de ellas, en un nivel aparte, están las funciones psíquicas o *de la mente*. Entre ellas hay una teórica tierra de nadie. Como Vittorio Gallese ha señalado, «las posibilidades de que encontremos en nuestro cerebro cajas llenas de los correlatos neuronales de las creencias, los deseos y las intenciones en sentido estricto son probablemente casi nulas. Semejante búsqueda temo que pueda parecer un enfoque reduccionista inadecuado que

no lleva a ninguna parte».[33] O, para expresarlo en palabras de Jaak Panksepp: «Todos los enlaces neuronales con los problemas fisiológicos deben ser inferenciales».[34] La filosofía no es simple, ni existe consenso acerca de lo que *realmente significa* el constructo mente-cerebro actualmente utilizado en casi todas partes. Por otra parte, conviene recordar que hay físicos como Henry Stapp que creen que una estructura material sin sentido que evoluciona mecánicamente no describe la realidad.[35] Yo no puedo dar una respuesta concluyente. De hecho, no creo siquiera en las respuestas concluyentes sino en múltiples perspectivas que pueden sacudir los rígidos supuestos que han dado lugar a este modelo de dos planos horizontales estáticos que a nada se asemeja tanto como a una versión caricaturesca del dualismo cartesiano. El dualismo de Descartes, como sabemos, era mucho más sutil.

En *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau-Ponty abordó las diferencias fisiológicas-psicológicas en su crítica de la fisiología mecanicista. «Lo que hay que entender, por lo tanto —escribe— es cómo los determinantes psíquicos y las condiciones fisiológicas se engranan unos con otros.»[36] En lugar de trazar correspondencias entre dos campos distintos, el psique y el soma, podemos buscar significados en un cuerpo vivido que es socio-psicobiológico, con los dos segmentos unidos con guion entremezclados en lugar de nítidamente estratificados. De todos modos, resulta difícil crear un modelo para esta fusión. ¿Dónde comienza uno y otro? Los seres humanos buscamos pautas, límites y jerarquías y, como seres que hablamos y escribimos, a menudo nos perdemos en la semántica y confundimos un mapa o modelo con lo que el mapa o modelo representa. Sin embargo, las experiencias humanas simples y cotidianas huyen del dualismo rígido. Todos vivimos nuestras emociones (facultades supuestamente psicológicas) de forma corporal, en el rubor de la vergüenza, el ardor genital de la lujuria, la ira acalorada y sin resuello o el subidón de la euforia cuando tenemos una buena idea. Dichos estados pueden surgir en el momento real del encuentro con otra persona o activarse en la memoria o imaginando simplemente la humillación, un encuentro sexual, una traición o el pensamiento lúcido que cambia la historia. Y aunque siempre somos conscientes de nuestros sentimientos y los utilizamos para guiarnos, ya sea eligiendo un jersey o escribiendo un tratado, no somos conscientes de los procesos emocionales que los han producido.

De hecho, el inconsciente actualmente en boga es tan amplio que comprende todo tipo de conocimientos elaborados que se han vuelto automáticos. Me da risa pensar que no hace mucho tiempo el conductismo desestimó la idea de los procesos inconscientes, de tal manera que incluso la perspicaz teoría de la «inferencia inconsciente» en la percepción postulada por Hermann von Helmholtz fue tachada de irrelevante.[37] En 1987, John Kihlstrom resumió a la perfección «el inconsciente cognitivo»: «La investigación sobre las habilidades perceptivo-cognoscitivas y motoras indica que son automatizadas a través de la experiencia y, por lo tanto, inconscientes. Además, la investigación sobre la percepción subliminal, la memoria implícita y la hipnosis pone de manifiesto que los acontecimientos pueden afectar a las funciones mentales aunque no se perciban o se recuerden conscientemente».[38] Sin embargo, el énfasis en la cognición humana como un mecanismo computacional de la Ilustración de nuestros días, con inputs y outputs, condujo a la exclusión de la emoción de la máquina mental cognitiva. La investigación sobre la emoción está en auge, pero las metáforas mecanicistas perduran. También hay una curiosa tendencia a representar el cerebro como un sujeto en lugar de como un órgano en el interior de un sujeto humano. Frases como «el cerebro ve, elige, sabe...» se han vuelto corrientes. La hiperconcentración en el órgano y sus regiones, alentada por la tecnología de escaneo, puede resultar en una especie de abstracción, un cerebro aislado del resto del cuerpo, del desarrollo humano y de otros cerebros.

Cada cerebro es producto de otros cerebros y hay motivos para sostener que el mismo concepto de un cerebro aislado del entorno y de otras personas, un órgano en la consabida cubeta haciendo cálculos por sí solo es la locura de un filósofo analítico. Somos seres sociales por naturaleza y, en cuanto nacemos, somos físicamente capaces de reflejar el rostro de los demás. Esos rostros expresivos son cruciales para el desarrollo.[39] No es precisamente revolucionario decir que el niño desvalido no crecerá con normalidad o que los shocks, los traumas y las carencias afectarán su sistema nervioso en desarrollo. Sobre la imitación temprana y la protoconversación en los niños, Stein Bråten y Colwyn Trevarthen escriben: «El reflejo mutuo y el sistema de turnos en la conversación verbal entre adultos se presagian claramente en estos primeros encuentros del juego *mimético* por simpatía».[40]

Cuando la investigación sobre el desarrollo humano temprano y sus

sintonizaciones mutuas se suma a los numerosos estudios de los sistemas espejo en los primates, podemos empezar a hacer conjeturas sobre posibles maneras de replantear la conversión histérica a través de un marco intersubjetivo que conlleve redes neuronales compartidas a un nivel preconsciente o subliminal. Aunque para algunos las neuronas espejo todavía están sujetas a debate, hay cada vez más pruebas de una comprensión prerreflexiva de las acciones, intenciones, emociones y sensaciones de otros seres humanos basadas en la actividad neuronal.[41] El acceso que tenemos a otras personas no es sólo cognitivo. No es puramente una cuestión de maquinaciones lingüísticamente representadas sobre qué debe sentirse siendo esa otra persona. No conocemos a los demás únicamente a través de una intrincada analogía consciente, sino de una forma mucho más directa y corporal, y esa capacidad, esa imaginación corpórea es perfeccionada a través y gracias a nuestras relaciones preverbales, gestuales y táctiles con los demás. Las formas de imitación corporal bien pueden explicar los emotivos contagios y las epidemias históricas que no pertenecen a una sola época o lugar sino que adoptan formas diferentes dependiendo del contexto cultural. Hay muchos ejemplos, pero con tres bastará. Piensen en las brujas de Salem del siglo XVII, las convulsionistas del cementerio de San Medardo del XVIII[42] y las mujeres camboyanas del siglo XX.

A pesar de toda la preocupación sobre la simulación en la histeria, no creo arriesgado afirmar que sus fingimientos y sus metamorfosis no tienen lugar a un nivel consciente autorreflexivo, lo que no quiere decir que no haya un «observador oculto» por debajo de la superficie o una versión de la conciencia titubeante tan vívidamente descrita por investigadores como Morton Prince a principios del siglo XX.[43] Como el trance hipnótico, la histeria puede realmente implicar cierto conocimiento a un nivel subliminal que puede llegar a ser consciente. El trastorno de la histeria puede interferir con la misma autoconciencia reflexiva, o lo que Antonio Damasio en *Y el cerebro creó al hombre* denomina «el sí mismo testigo», que es «ese algo adicional que desvela, en cada uno de nosotros, la presencia de acontecimientos que llamamos mentales».[44]

No es extraño pensar que los shocks emocionales pueden perturbar este sentido del Yo como testigo. La investigación sobre el trastorno por estrés postraumático (TEPT) ha mostrado numerosos cambios en las personas que lo padecen, como una alteración en los niveles de cortisol.[45] Charles S.

Myers, que acuñó el término *shell shock* (neurosis de guerra) durante la Primera Guerra Mundial, señaló que los hombres histéricos a su cuidado se habían visto sometidos a «una repentina quiebra o escisión, por lo que ciertos procesos nerviosos o mentales están “funcionalmente disociados” o “inconscientemente reprimidos” por la inhibición del resto».[46] Una teoría Janetiana. También advirtió que los pacientes histéricos mostraban tan pronto lo que él llamaba una personalidad aparentemente normal como una personalidad emocional. La personalidad aparentemente normal, no la emocional, presentaba síntomas funcionales. «La función de la naturaleza — escribe Myers— en la represión de la experiencias dolorosas del paciente es evidente.»[47] Aunque no lleva más lejos esta idea, da a entender que la histeria es adaptativa. Un impedimento físico involuntario aparece en lugar de una emoción o recuerdo intolerable y, al hacerlo, libera la conciencia actual del paciente, que adopta un estado en apariencia normal.

Esto también sugiere la idea de la represión de Freud, un concepto sin duda polémico en la ciencia contemporánea pero que sospecho que tardará en desaparecer. La obra de Joseph LeDoux y otros autores ha demostrado convincentemente que las regiones cortical y ejecutiva del cerebro están implicadas en la regulación de los afectos, y que las personas parecen mantener las realidades desagradables fuera de la conciencia, algo que no sólo es cierto de los pacientes mentales histéricos.[48] La anosognosia (la incapacidad para reconocer una enfermedad o discapacidad evidente) en un paciente neurológico podría describirse como otro tipo de disociación o represión de la incómoda realidad de una parálisis, por ejemplo. El hecho de que la negligencia que suele acompañar la anosognosia pueda invertirse temporalmente por estimulación calórica (agua administrada en el oído) parece indicar, como han sostenido Mark Solms y Karen Kaplan-Solms, que a un nivel subliminal el paciente *sabe* de la parálisis, del mismo modo que los histéricos saben a algún nivel que su parálisis puede revertirse.[49]

En contraposición a la neurastenia, que él veía como un desgaste lento de los nervios del hombre, Myers insistió en que la histeria era «un resultado forzoso de una neurosis de guerra severa». Asimismo señaló que la neurastenia era más común entre oficiales, y la histeria, entre soldados rasos. «Las razones de esta diferencia — escribe— no son difíciles de encontrar. Las fuerzas de la educación, la tradición y el ejemplo crean un mayor autocontrol en el caso del oficial. Además, durante un bombardeo él está ocupado dando

órdenes y agobiado por sus responsabilidades, mientras que sus hombres no pueden hacer nada aparte de observar y esperar a recibir la orden de avanzar.»[50] Creo que en la última frase encontramos un vínculo entre el soldado raso con síntomas histéricos y las mujeres, del pasado y del presente, que han sufrido los mismos síntomas al margen de la guerra: una sensación de impotencia ante circunstancias abrumadoras e incontrolables. Las mujeres, tradicionalmente, han tenido mucho menos que decir que los hombres acerca de su destino. Esto ocurre todavía en muchos lugares del mundo, donde asesinan a las recién nacidas, dejan a las niñas sin escolarizar, queman a las novias y la violencia sexual es la norma. La histeria podría describirse como una crisis de la agencia y la volición dentro de contextos sociales específicos.

En *Las funciones corticales superiores del hombre y sus alteraciones por lesiones locales del cerebro*, A. R. Luria distingue los movimientos animales de los humanos al asignar un papel al lenguaje en la acción humana. «Un elevado número de nuestros movimientos y acciones voluntarias surgen a partir de un *plan* —escribe— constituido con la íntima participación del habla, que formula el propósito de la acción, está vinculado con su motivación y señala el esquema básico para la solución del problema al que se enfrenta la persona.»[51] Soy consciente de que el «libre albedrío» sigue siendo un gran interrogante en la filosofía y la ciencia. Aunque en la neurociencia se ha llevado a cabo una gran labor de investigación sobre la volición, la base neural de la agencia, la percepción del «yo» pronominal en «yo me muevo» no se entiende bien. El córtex parietal ha intervenido, así como las áreas motoras frontales.[52] Pacientes a los que en una neurocirugía se les estimuló el área motora presuplementaria de su cerebro han contado que sentían ganas de moverse y, con una mayor estimulación, se movieron.[53] Sin embargo, no está claro qué relación exactamente podría tener esto con la agencia y la volición cotidianas. El papel que desempeña el lenguaje en la volición sigue siendo una cuestión pendiente de reflexión.[54] Como la histeria parece implicar una corporeización *imaginaria* de las experiencias emocionales traumáticas, y la hipnosis y la sugestión verbal han resuelto los síntomas en algunos pacientes, como lo han hecho las coconstrucciones narrativas de la psicoterapia, surge una pregunta apremiante: ¿qué hay en el lenguaje que puede alterar los síntomas de la histeria?

Cada paciente de conversión tiene una historia y su relato personal es clave para entender *el teatro fisiológico del síntoma*. En *Borderlands of*

Psychiatry (1943), Stanley Cobb expone el caso de una joven histérica de veintiún años a la que atendió en el ala psiquiátrica del Massachusetts General Hospital.[55] Como tantas mujeres que ingresaron en el Salpêtrière, ella acudió con síntomas drásticos y un historial de accidentes y maltrato. Cuando llegó hiperventilaba y tenía contracturas en los pies y las manos, pero parecía indiferente a los síntomas severos. Daba muestras de *belle indifférence*. Desglosaré su historia en una serie de fragmentos tomados del relato más extenso de Cobb: padre alcohólico, madre con discapacidad mental; tos ferina, convulsiones y neumonía antes de cumplir el año; a los dieciocho meses cayó en un pozo negro y estuvo a punto de ahogarse; resfriados frecuentes, caídas, sonambulismo y otitis (infecciones del oído) cuando era niña; violada a los doce; desmayos, vómitos, violada de nuevo a los dieciséis, dejó el colegio a los diecisiete tras la muerte del padre y se puso a trabajar como empleada doméstica, largas jornadas por un sueldo mísero; parálisis del lado derecho; temblor incontrolable, temblor posteriormente curado por un curandero; movimientos coreicos (breves, irregulares) y tetania (espasmos musculares) seguidos de periodos de remisión; empezó a trabajar con un jefe asmático y desarrolló síntomas de resuello, y fue ingresada.

Cobb trató a la paciente con hipnosis y sugestión. En el resumen que hace del caso insiste en la futilidad de trazar una línea entre lo mental y lo físico: «Las observaciones sobre esta paciente son únicas porque fue posible estudiar un caso de tetania de hiperventilación mediante análisis químicos de la sangre y, en la misma sesión, tras curarla por hipnosis, estudiar otras muestras de sangre y constatar que eran normales. Además, los cambios químicos observados en la sangre de la paciente eran extremos y demostraban que el proceso histérico puede provocar cambios químicos serios y verificables. Por otra parte, se probó que los “cambios objetivamente verificables” en los análisis químicos sanguíneos de la paciente habían sido causados por sugestión hipnótica».[56]

Cuando Cobb escribió su libro en la década de 1940, en la medicina norteamericana todavía se apreciaba el valor del relato minucioso de un paciente, no como un ejercicio literario que no guarda relación, sino como una representación del progreso dinámico de una enfermedad y, en este caso particular, de la serie de shocks emocionales que deben considerarse fundamentales. De hecho, Cobb cree que las enfermedades psicógenas «se deben a desajustes en las relaciones interpersonales».[57] No es de extrañar

que los múltiples traumas en la vida de esta mujer hubieran debilitado su sensación de tener control sobre lo que le ocurría.

La mujer camboyana que vio cómo se llevaban a su familia por la fuerza dijo que lloró durante cuatro años y que cuando paró estaba ciega. En su caso, como en los de sus compañeros refugiados, la transformación del horror en un paciente con ceguera funcional puede describirse como simbólicamente perfecta, el trabajo del sueño despierto, por así decirlo. Los cuerpos de las mujeres se han convertido en metáforas ambulantes de la experiencia intolerable de un modo no muy distinto al de las imágenes concretas y emocionalmente destacadas de nuestros sueños. Merleau-Ponty llamó al sueño «una ontología corpórea, un modo de ser con un cuerpo imaginario que pesa».[58]

Ni las metamorfosis corporales fraguadas por las conversiones, ni la analgesia, ni otras transformaciones que ocurren bajo hipnosis pueden explicarse diciendo que no hay ningún problema *orgánico* en el histérico ni nada alterado en el sujeto hipnotizado. Podemos decir que no entendemos del todo los fenómenos orgánicos, pero aplicar a la histeria el pragmático paralelismo defendido por Hughlings Jackson nos aboca, en mi opinión, a un callejón sin salida, ya que es una reducción simplista que traza rectas paralelas desde el nivel psicológico hasta el fisiológico. En un artículo de 1979 sobre la hipnosis y la sanación publicado en *Australian Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, Kenneth Bowers arguye que el poder curativo altamente específico de la hipnosis radica en «la capacidad del sistema nervioso central para el simbolismo y las imágenes» y debe implicar «la transducción de información de un nivel semántico a uno somático, posible por mediación de las imágenes».[59] Puede que sea imposible librarnos de los «niveles», pero es importante comenzar a pensar en las imágenes, el simbolismo y la imaginación como realidades corporales que no encajan en el modelo actual de la psique por encima del soma o la tendencia a considerar el cerebro como un órgano aislado del resto del sistema nervioso, así como de otros sistemas del cuerpo.

Para comprender la histeria habrá que dar un vuelco a nuestra comprensión de lo que es realmente la mente-cerebro y promover un cambio de paradigma que ya está en marcha. Corporeización (*embodiment*) es la palabra del momento, pero necesita con urgencia una aclaración. Es el cuerpo el que lleva el significado, significado que es a la vez sentido y simbolizado.

Nuestro cerebro está en ese cuerpo que a través de otros cuerpos se convierte en un mundo. Somos seres intersubjetivos incluso antes de nacer. El lenguaje que compartimos es uno de los gestos comunicables del cuerpo: está en nosotros y es nuestro, como una parte importante de lo que aprendemos. Una profunda comprensión de la histeria también requerirá métodos múltiples, diagnósticos cerebrales por imágenes y el localizacionismo neural que inevitablemente inspira, combinados con modelos narrativos más dinámicos que incluyan los autoinformes y los estudios de casos. Además supondrá tomar en serio las ideas del pasado y rechazar la arrogancia del presente. Bien vale la pena recordar lo que William James escribió al final de su *Compendio de psicología*. La única esperanza que le queda a la ciencia es «entender cuán grande es la oscuridad en la que avanzamos a tientas, y no olvidar nunca que los supuestos de las ciencias naturales de los que hemos partido son provisionales y revisables».[60]

EL SUICIDIO Y EL DRAMA DE LA AUTOCONCIENCIA

A lo largo de los tres años y medio que trabajé de voluntaria en una sala cerrada con llave impartiendo talleres de escritura creativa a pacientes psiquiátricos hospitalizados, tuve entre mis alumnos a varios supervivientes de intento de suicidio. Algunos acudían conectados a un gotero, con gruesos vendajes o contusiones a medio sanar. Otros en cambio no presentaban ningún signo visible de su suplicio. Había hombres y mujeres, jóvenes y ancianos, y sus diagnósticos variaban: depresión profunda, esquizofrenia, bipolaridad, trastorno límite de la personalidad, desorden obsesivo compulsivo. Sus estados de ánimo eran igual de mudables: unos estaban continuamente al borde de las lágrimas, otros en estados de excitación impredecible o tan contenidos que apenas eran capaces de susurrar. Un joven escribió un poema en primera persona en el que registraba una larga lista de intentos de suicidio fallidos. A pesar de sus serios esfuerzos por destruirse a sí mismo colgándose, ahogándose, saltando de edificios o cortándose las venas, había fracasado una y otra vez. El poema era divertido, pero el poeta admitió que estaba ingresado porque había intentado suicidarse de nuevo. Había convertido su desesperación en una comedia negra.

El humor permitía a mi alumno poner cierta distancia entre su deseo de morir y él. Me atrevería a decir que también le permitía expresar su alivio por haber sobrevivido a sus ataques contra sí mismo. Mientras escribía en clase parecía disfrutar de estar vivo. El suicidio es un tema atroz y no lo habría abordado si no me hubiera tocado de cerca en alguna ocasión. Cuando estaba en la universidad, la madre de una amiga íntima se suicidó. No es mi historia y no me siento libre para compartir los detalles de esa muerte. Sólo diré que

todavía reverbera en mí la conmoción y el dolor de los familiares que la mujer dejó atrás. Yo no era hija suya. Lo que experimenté lo experimenté a través de mi amiga, es decir, no sufrí como ella sufrió. Sufrí *por ella*. También estoy muy unida a dos parejas que han perdido a un hijo por suicidio. Uno estaba en plena adolescencia, el otro ya era adulto. Estas muertes causaron a los padres un gran sufrimiento, una desdicha tan profunda que resulta difícil comprender de dónde sacaron fuerzas para seguir adelante. Encontraron esa fortaleza, pero seguir adelante no es lo mismo que «superarlo» o «cerrar el proceso de duelo», esas horribles expresiones que a menudo se emplean en los casos de muertes atroces. Las heridas perduran.

El suicidio afecta a todo el mundo. Es sorprendentemente común. Según la estadística global más divulgada, cada año se quita la vida más de un millón de personas. La disciplina llamada suicidología, que a su vez consta de varias subdisciplinas, plantea preguntas esenciales: ¿qué hay en los seres humanos que hace posible el suicidio? ¿Podemos evitarlo? Y si es así, ¿cómo? ¿Alguna vez es razonable este modo de actuar? ¿Qué se ataca cuando alguien se vuelve violentamente contra sí mismo? Hoy día hay una extensa bibliografía sobre el tema, pero como sucede en muchos campos de estudio, las ideas se van poniendo de moda según el periodo histórico y el clima intelectual. Las preguntas son apremiantes. Si algo prueba el paciente que era capaz de bromear sobre sus propios intentos de matarse es que hay personas que sobreviven a sus propios actos autodestructivos y se alegran de haberlo hecho. ¿Cuántas personas más se habrían alegrado se hubieran tenido la oportunidad?

En Occidente, el suicidio ha sido durante siglos un problema ético, no una patología. Este enfoque empezó a cambiar en el siglo XVII y, hacia el XIX, el suicidio se había convertido en una enfermedad. En 1828 el médico inglés George Man Burrows escribió: «Una propensión a la autodestrucción, como cualquier otra peculiar idea delirante, no es sino un síntoma de inteligencia trastornada y sólo puede contemplarse como un atributo de la melancolía».[1] Esta declaración, que vincula los deseos suicidas con lo que llamamos ahora depresión, suena contemporánea. Sin embargo, no todas las personas que sufren una depresión profunda son suicidas y no todas las personas suicidas están deprimidas. Se quitan la vida más personas con epilepsia del lóbulo temporal que con otras formas de epilepsia, y en porcentajes mucho más altos que entre las personas no epilépticas, pero no podemos concluir de ello que la

depresión o la epilepsia llevan al suicidio.[2]

Mientras me abría paso a través de innumerables artículos y libros sobre el tema, leí un sinfín de veces que más del 90 por ciento de todos los suicidas padecen un trastorno mental, pero nunca he visto una nota que indicara de dónde sale esta cifra. ¿Es una estadística norteamericana o europea? Mis esfuerzos por localizar la fuente de esta información recibida no han dado fruto. ¿Cómo puede alguien conocer realmente este dato? La diagnosis psiquiátrica no es una ciencia exacta. La crítica que se hace al *DSM, Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, como un texto puramente descriptivo que pasa por alto la etiología y cambia las categorías en función de cómo soplan los vientos ideológicos no es precisamente novedosa. En su libro *November of the Soul* (1991), George Howe Colt menciona un estudio de Harvard en el que unos médicos analizaban casos de personas que se habían quitado la vida. Cuando los médicos examinaron los mismos relatos pero sin alusión al suicidio final, la estimación más alta de enfermedad mental era del 22 por ciento, mientras que cuando se les proporcionaba este dato alcanzaba el 90 por ciento.[3] En el segundo caso, el último capítulo parece haber reescrito los que lo precedían. Esto no quiere decir que la enfermedad mental no haga más vulnerables al suicidio a muchas personas, sino más bien que repetir una cifra sin fundamento puede dar lugar a una verdad discutible.

¿Qué significa matarse uno mismo, matar el Yo? ¿Qué es ser atacado y/o escapar? No existe consenso acerca de qué es el Yo. Sus contornos cambian o incluso desaparecen según el punto de vista que se tome: filosófico, psicológico o neurobiológico. ¿El Yo es una ilusión o algo real? ¿Es un aspecto de nuestra conciencia? Parece que es necesario un intenso estado emocional consciente de alguna clase para desencadenar el acto suicida, pero eso no significa que no intervengan fuerzas inconscientes en la persona suicida. ¿Qué sucede realmente en una persona que quiere morir? Yo no estoy poseída por el deseo de suicidarme. Tengo miedo a la muerte por accidente o enfermedad. Espero vivir muchos años y me resulta insoportable pensar en lo que significaría mi muerte súbita o una lenta agonía para las personas que me quieren. He tenido que hacer un gran esfuerzo para ponerme en el lugar de una persona que decide que la muerte es preferible a la vida. La voluntad de sobrevivir es un principio darwiniano que parece haberse torcido. Desde esta perspectiva, no es extraño que algunos teóricos creen que tiene

que haber alguna explicación constitucional, algún secreto biológico que pueda desvelarse y resolver el problema.

Es un signo de los tiempos que los neurocientíficos estén buscando las causas genéticas del suicidio. Su investigación no ha abordado qué significa volverse contra uno mismo y cómo podría estar relacionado con los genes. Son preguntas demasiado sutiles. Ha llamado más la atención el dato de que los niveles de serotonina neuroquímica y su principal metabolito (5-HIAA) son más bajos en las víctimas de suicidio que en los fallecidos por otras causas.[4] Como hay indicios que apuntan que el sistema serotoninérgico está parcialmente bajo control genético pero no se sabe gran cosa de su funcionamiento, la investigación sigue siendo especulativa.[5] A pesar de los artículos de la prensa que pregonaban el descubrimiento de un gen del suicidio —«Identificado el gen del suicidio»—, los investigadores sólo han propuesto genes candidatos.[6] Los endofenotipos (los marcadores conductuales o biológicos mesurables de una enfermedad en particular) seleccionados para el suicidio son la impulsividad y la agresividad. Pero, como señala el psiquiatra Gustavo Turecki, no todos los suicidios son impulsivos o agresivos.[7] ¿Puede llamarse enfermedad a un acto de suicidio puntual o a una sucesión de intentos de suicidio? ¿Y qué pretendemos exactamente al catalogar de esta manera el suicidio? En concreto en estos estudios que investigan el gen o los genes del suicidio no se distingue entre la autolesión y el daño infligido a otras personas y, si bien hay numerosos estudios realizados en animales sobre el papel que tienen los genes y el entorno en la agresión, la autoagresión es poco común en el reino animal, lo que hace imposible el estudio de unas pautas. En el caso del suicidio, no podemos apoyarnos en estudios realizados en animales para obtener información acerca de los seres humanos, mucho más propensos a hacerse daño a sí mismos a propósito.

Lo que sí sabemos es que, en los animales, las influencias del entorno, entre ellas las sociales, como los cuidados maternos y el aislamiento, producen alteraciones químicas en la molécula de ADN, lo que modifica la expresión génica.[8] Algunos estudios han descubierto que estos cambios químicos pueden ser heredados por hijos que nunca se han visto sometidos al mismo estrés.[9] Gran parte de la labor de la *epigenética* se realiza en ratones y ratas, pero no es injustificado extrapolarlo a los seres humanos siempre que se proceda con cuidado. Los shocks reiterativos o las privaciones que padece

un animal afectan a su sistema regulador del estrés (el eje hipotalámico-pituitario-suprarrenal o HHA) y a los niveles hormonales —corticoesterona en las ratas, cortisol en el ser humano— que se han vinculado a cambios de metilación en los genes.[10] Un estudio realizado por Patrick McGowan y otros autores en una autopsia humana reveló un aumento en la metilación de la citosina en los suicidas que habían sufrido abusos frente a los que no.[11] Este estudio sugiere que los abusos afectan a la metilación, pero no es necesariamente un indicador de suicidio. El *estrés*, esa vaga y ahora ubicua palabra que describe un sinfín de formas de asalto que llegan de fuera del organismo, es un vehículo a través del cual el entorno se transmuta en existencia biológica, aunque ninguno de nosotros somos conscientes de cómo se adaptan nuestras células a las particulares condiciones que nos rodean.

Los seres humanos estamos constituidos sin duda por células, pero, como especie, hemos producido una amplia gama de culturas, organizadas en infinidad de formas, y hemos generado ideas acerca de cómo vivir que han sido expresadas en cientos de idiomas y este aumento de la complejidad en el reino humano desafía las reducciones simplistas a genes, neuroquímicos y sinapsis. Los genes, los neuroquímicos y la conectividad sináptica son importantes, pero no nos dicen nada acerca de los pensamientos de una persona cuando toma la decisión de suicidarse. El poeta suicida de mi clase podría haber estado sometido a un estrés emocional reiterado que alteró su expresión génica. Podría haber sido impulsivo y agresivo, pero si realmente queremos comprender lo que le sucedió, debemos intentar adoptar su punto de vista. Tenemos que sumergirnos en una perspectiva en primera persona.

En su artículo de 1973 para la *Enciclopedia Británica*, Edwin Shneidman escribe: «Probablemente sea exacto decir que el suicidio siempre implica una lógica torturada y tunelizada de un individuo en un estado de emoción intolerable sentida interiormente».[12] «Más vale un final con horror que un horror sin final», escribió un hombre en su carta de despedida.[13] Estos dos aspectos de la experiencia consciente, una emoción intolerable y un debate interior sobre el acto, deben estar presentes en el suicida y creo que Shneidman no se equivoca al distinguirlos. Ni una «emoción intolerable sentida interiormente» ni una «lógica torturada y tunelizada» pueden comprenderse sin examinar la visión única y subjetiva que una persona tiene del mundo.

En el décimo capítulo de *Principios de psicología*, William James

describe varios Yoes —el material, el social y el espiritual—, pero su «Yo de Yoes» es «sentido». A este Yo «empírico» y corporeizado lo denomina Mí (*me*).^[14] El Mí de James se asemeja a lo que los fenomenólogos llaman el Yo experimental central, mínimo y prerreflexivo. Algunos neurocientíficos han propuesto una forma de Yo central o primordial, un Yo corporal, afectivo y sensoriomotor, con una ubicación neuronal en el cerebro, que es responsable de una forma primaria de autoconciencia en muchas criaturas.^[15] Lo que otros animales no tienen, por lo menos no al nivel de los seres humanos, es lo que James llama el «yo» conocedor, un Yo que recuerda su pasado y anticipa su futuro. El suicidio es un acto consciente y deliberado. Antes de cometerlo, uno tiene que imaginárselo, pensar en él, ensayarlo mentalmente y expresarlo en palabras. Requiere una autoconciencia reflexiva, una activa imaginación proyectiva en la que la persona se ve a sí misma muerta. El Mí puede experimentar terribles sufrimientos, pero sólo el yo puede idear un argumento para matar.

En *La enfermedad mortal*, la reflexión de Kierkegaard sobre la desesperación, su pseudónimo Anti-Climacus pregunta qué es el Yo: «El Yo es una relación que se relaciona consigo misma o, dicho de otra manera, es lo que en la relación hace que ésta se relacione consigo misma. El Yo no es la relación sino el hecho de que la relación se relacione consigo misma».^[16] El filósofo con fama de complicado complica aún más esta definición, pero me quedo con algo esencial: para Kierkegaard, el cuerpo físico capta y registra la realidad inmediata de los sentidos y el psíquico lo interpreta luego en forma de reflexión. El Yo de Kierkegaard es una síntesis. Ésta es una idea fértil que puede reformularse como sigue: el Yo humano consciente no es algo estático, sino una relación activa entre la vida perceptiva motosensorial de la experiencia corporal y las ideas o pensamientos psíquicos y sus representaciones lingüísticas. En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty sostiene que la persona «como ser concreto no es una psique unida a un organismo, sino un movimiento hacia y desde la existencia, la cual en ciertos momentos se despliega en forma corpórea y, en otros, se mueve hacia actos personales».^[17] Por cada suicida, hay una conciencia del sufrimiento —un estado prerreflexivo pero corporal e intensamente sentido— y hay una lógica torturada o una historia que la persona se cuenta a sí misma que hace que la muerte parezca necesaria, y correcta, su reflexión. Y, sin embargo, como Merleau-Ponty señala con acierto, su sentimiento y su lenguaje están

embrollados en una única realidad fenomenal.

William James escribe con particular elocuencia del Yo social. «No podría concebirse castigo más diabólico, si fuera físicamente posible, que aquél en que uno se viera arrojado a la sociedad y pasara absolutamente desapercibido a todos los miembros de la misma. Si nadie se diera la vuelta cuando entramos, respondiera cuando hablamos o se preocupara de lo que hacemos, si cada persona que conociéramos nos “hiciera el vacío” y actuase como si no existiéramos, surgirían en nosotros una rabia y un desaliento impotente para los que la más cruel tortura personal sería un alivio, porque nos permitiría creer que, por terrible que fuera nuestra situación, no hemos caído tan bajo como para no ser dignos de alguna atención.» Y añade: «*Un hombre tiene tantos Yoes sociales como individuos hay que lo reconocen*».

[18] James seguramente tiene razón al decir que no hay tortura más cruel que la de vivir sin ser reconocido, la de sentirse invisible entre los demás. La invisibilidad puede derivar rápidamente en aniquilación. Nadie puede vivir sin *la sensación de ser visto por los demás*.

En su vehemente aunque algo dispersa defensa del suicidio publicada en 1976, dos años antes de quitarse la vida, Jean Améry mantiene que lo que tienen en común todos los suicidas no es la llamada de socorro sino el *mensaje*. «Este mensaje, que no ha de ser escrito, ni vociferado, ni determinado por ningún tipo de señal, sino transmitido durante el acto silencioso, significa que incluso en el momento de traspasar la línea, cuando ya hemos renunciado a la lógica de la vida y a las exigencias de ser, una parte de nuestra persona todavía tiene algo que ver con el otro, hasta la última chispa de nuestra conciencia...» «Puesto que el otro —continúa, aludiendo a Sartre—, con su mirada, su proyecto, su fijación de mi yo, es a la vez asesino y samaritano. El otro es el pecho de la madre y la mano auxiliadora de la enfermera. Es más que eso: es el “tú” sin el cual yo nunca llegaría a ser un “yo”.»[19]

La visión que tiene Améry del suicidio es dialógica. Sólo puede ocurrir en relación con ese otro. El verdadero otro tal vez esté ausente de la escena de la muerte, pero un otro imaginario ronda el proceso hasta que se pronuncia el mensaje final. Si Améry está en lo cierto, no es de extrañar que las personas que han perdido a seres amados en suicidios estén obsesionadas por la idea de un mensaje y su contenido emocional, haya o no una nota de despedida. Las han dejado sintiéndose culpables, enfadadas o como mínimo increíblemente

confundidas. Muchos suicidas lanzan mensajes, dejan caer indirectas o indican con algún gesto su intención a los demás. En la última obra de teatro que escribió Sarah Kane antes de suicidarse en 1999, *4.48 Psicosis*, el personaje sin nombre dice: «No apague mi mente tratando de corregirme. Escuche y entienda y, cuando sienta desprecio, *no lo exprese*, por lo menos no lo haga verbalmente o no a mí».[20] La descorazonadora ansiedad del «yo» en relación con el «tú», el terror de ser ultrajado y despreciado, la agresividad y la abyección son tan crudos que cuando leí la obra de teatro me pareció estar escuchando un grito.

El suicidio y los comportamientos suicidas pueden considerarse fundamentalmente comunicativos. Son intersubjetivos o interpersonales. A pesar de que el mensaje no es necesariamente hablado o escrito, siempre se encarna en el acto en sí y siempre está destinado a otra persona o personas que pueden ser, como señala Améry, asesino y samaritano. El te deseo y no te deseo de Kane se corresponde a esta clase de mensaje. El «tú» es deseado y temido al instante. Ninguno de nosotros comenzamos la vida con un «yo» conecedor, pero la experiencia de un «mí» está presente desde el principio y ese Yo temprano se desarrolla a través de otros íntimos: el «tú». Como sostenía Améry, no hay un yo sin un tú.

En su famosa obra *El apego y la pérdida*, John Bowlby entendía que los seres humanos y otros primates son seres intrínsecamente sociales que buscan de forma activa el contacto con los otros para sobrevivir y que nuestra primera experiencia con esos otros nos forja para la vida. A través de estas interacciones tempranas, una persona desarrolla lo que Bowlby denominó «modelos de funcionamiento interno», representaciones del Yo y de los otros que transmiten su respuesta ante los encuentros sociales a lo largo de la edad adulta.[21] La negligencia, el trauma y los cuidados insuficientes en la niñez pueden tener un impacto drástico en el adulto en el que el niño se convierte. Mary Ainsworth aportó a la investigación sobre el apego una taxonomía de trabajo a través del experimento de «la situación extraña». Tras observar la dinámica de separación y reencuentro entre un niño de doce meses y un progenitor en un laboratorio, Ainsworth dividió el apego en tres categorías: seguro, ansioso y de evitación.

Los niños seguros se enfadan si el progenitor sale de la habitación, pero, cuando regresa, lo buscan y son fácilmente consolados. Los niños ansiosos a menudo están intranquilos en presencia del progenitor, caen en la

desesperación a raíz de la separación y no son consolados fácilmente cuando el progenitor vuelve. También pueden castigarlo por haberse ido. Los niños evitativos no parecen angustiados por la ausencia del progenitor y, al reunirse activamente con él, lo rehúyen. Mary Main y Judith Solomon proponían otra categoría que llamaron apego desorganizado o no resuelto para explicar los comportamientos de los niños que no encajaban bien en las otras tres. Un niño parece debatirse entre acercarse al progenitor y evitarlo, atrapado en un limbo emocional. Una niña grita de pánico cuando se va su progenitor, pero a su regreso contiene las lágrimas con gran esfuerzo y, a pesar de los intentos de éste por atraerla, permanece en silencio y vuelve con sus juguetes.

La codificación estricta de cualquier comportamiento humano es compleja y siempre hay niños que quedan fuera de estas rúbricas, cuyas acciones se resisten a ser clasificadas. Sin embargo, un número cada vez mayor de estudios han relacionado el apego inseguro al suicidio y a las conductas suicidas. En el repaso que nos ofrecen Mario Mikulincer y Phillip Shaver de la bibliografía señalan que las «inseguridades del apego, principalmente el ansioso y el desorganizado», se han vinculado sistemáticamente a «pensamientos y conductas suicidas».[22] Algunos investigadores entienden el suicidio como una conducta de apego extremo. [23] Los apegos ansiosos y desorganizados crean entre el Yo y el otro una zona muy cargada en la que el intenso deseo de cercanía se mezcla con un terror al rechazo. El reconocimiento, de crucial importancia para el Yo social tal como lo entendió James, es anhelado y a la vez temido como un tóxico. El personaje de Kane habla de esto al final de la obra: «La vital necesidad por la que moriría / ser amado».[24] Esta extraña frase expresa una lógica demencial: estoy dispuesto a morir para ser amado, a pesar de que mi muerte hará que el amor que anhelo sea imposible de experimentar.

Curiosamente, tanto el estilo de apego seguro como el evitativo parecen proteger a una persona del suicidio.[25] Los límites entre el tú y el yo están más claramente definidos en ambos. La persona de apego seguro es capaz de sortear la intimidad y la distancia. Una persona esquiva se ha aislado de los demás. Ella misma se protege activamente de toda involucración íntima con los demás y puede crear un modelo de funcionamiento interno del otro que sea menos volátil. Desde la perspectiva del apego, por lo tanto, el suicidio es un drama relacional que a menudo implica un sentido precario de uno mismo y de los otros, inconsciente y conscientemente codificados, que puede

describirse en términos biológicos y psicológicos.

El trastorno límite de la personalidad o TLP es la única diagnosis psiquiátrica que comprende actos suicidas y de autolesión entre sus criterios diagnósticos. Como clasificación es bastante nueva. Aunque el término *límite* (u *organización límite de la personalidad*) se había utilizado de muchas maneras en el psicoanálisis para identificar a pacientes que a veces parecían sumirse en estados psicóticos, apareció por primera vez como categoría diagnóstica en el tercer volumen del *DSM* de 1980.[26] Tanto los criterios para su diagnóstico como su tratamiento han evolucionado considerablemente desde entonces, pero la enfermedad siempre ha estado vinculada a las dificultades en las relaciones interpersonales, a lo que un grupo de investigadores llama «sentimientos ambivalentes y erráticos en las relaciones estrechas».[27] Hoy día también se contempla como una enfermedad para la que un trastorno de apego en la infancia «es un factor etiológico importante».[28] En otras palabras, un bebé que se halla en manos de un cuidador que inspira poca confianza o que da mensajes confusos y dispares puede convertirse en un adulto que no es capaz de controlar sus emociones precarias y turbulentas, una persona parecida al personaje de Kane para quien la necesidad de amor es tan desesperada que puede acabar matándose. La complejidad de tales sentimientos es enorme.

La bioquímica, obviamente, interviene. La hormona pituitaria, la oxitocina, que es crucial para el nacimiento y la lactancia y que ha sido apodada en la prensa popular como la hormona del «amor» y la «confianza», es importante en la vinculación social. Un artículo muy citado que *Nature* publicó en 2005, «Oxytocin Increases Trust in Humans» [La oxitocina aumenta la confianza en los seres humanos], parece demostrar que si juegas a algo después de haber inhalado oxitocina te vuelves más confiado.[29] La ecuación simple oxitocina = confianza se ha desgastado desde entonces, pero lo interesante es que si se administra oxitocina a pacientes con TLP, que han sido caracterizados como personas con apego inseguro, parece tener exactamente el efecto contrario, a pesar de que el perfil neurobiológico en los controles normales y en las personas con TLP es el mismo. El eje hipotalámico-pituitario-suprarrenal se activa de modo similar en las personas sanas y en las diagnosticadas con un trastorno límite de la personalidad. ¿A qué se debe la diferencia en sus sentimientos? Una posible explicación apareció en un artículo de Kenneth Levy y sus colegas: «Para los individuos

sanos, los sentimientos de cercanía e intimidad asociados con la oxitocina se consideran generalmente positivos. Sin embargo, los individuos con TLP pueden ver esos mismos sentimientos de cercanía como una amenaza, experimentando así una disminución en la confianza y la colaboración después de recibir oxitocina».[30] Este ejemplo debe servir para ilustrar los peligros que surgen cuando se cree que un estado psicológico o emocional puede reducirse instantáneamente a la neurobiología. Los dramas del apego involucran sin duda el sistema nervioso, pero también forman parte de una narrativa personal de llegar a ser con el tiempo y ésta implica al Yo social y gira en torno al reconocimiento.

El término *incapacidad no orgánica para desarrollarse* se ha utilizado para describir a niños que pierden peso y no crecen con normalidad. Corren peligro sin una causa «orgánica» conocida. Estos casos están ligados generalmente a una carencia, a bebés que tal vez no pasan hambre pero están faltos de caricias y cuidados. En realidad, no hay nada no orgánico en ello. Los animales sociales necesitan de las interacciones sociales. Todos los mamíferos dependen de los vínculos con los otros. Algunos monos y otros primates que han vivido aislados, especialmente durante los primeros años de vida, presentan repetidamente conductas de autolesión.[31] Un chimpancé condenado al aislamiento en estado salvaje puede alejarse silenciosamente y al final morir, pero no creo que la autolesión y la reclusión del animal puedan llamarse suicidio. De forma similar, el niño que no logra desarrollarse no se está matando a propósito.

El Yo experiencial central consciente puede experimentar pánico a raíz de la separación y el dolor de la soledad. Desde la monografía clásica *El suicidio* que escribió Durkheim en 1897, el aislamiento ha estado relacionado con quitarse la vida. En su teoría interpersonal del suicidio, Thomas Joiner se refiere a este estado como «falta de pertenencia», definida como «estado cognitivo-afectivo dinámico [...] influenciado por factores tanto intrapersonales como interpersonales».[32] El número de suicidios que parecen haberse desencadenado por desamor y sentimientos de abandono y aislamiento son innumerables. En uno de sus últimos poemas, Sylvia Plath escribió: «Amenazan / con dejarme entrar en un cielo / sin estrellas ni padre, un agua negra».[33] La necesidad del otro puede ser mamífera, pero sólo el «junco pensante» de Pascal, que sabe que morirá, puede convertir este conocimiento en un deseo de muerte o en la misma muerte.

Aunque algunos estudios han puesto de manifiesto la ideación suicida y la conducta autodestructiva en niños muy pequeños, las estadísticas indican que el suicidio en niños menores de cinco años es muy poco común. De los ocho niños y una niña entre tres años y medio y cinco que presentaron comportamientos suicidas en un estudio de 1986, siete habían sido desatendidos y/o maltratados.[34] En este contexto, es importante constatar que a los tres años un niño no es irreflexivo ni carece de herramientas simbólicas para la autoexpresión. Hacia los dieciocho meses, cuando llega el reconocimiento de la propia imagen a través del espejo, un niño comienza a utilizar los pronombres «yo» y «tú» y, a los treinta y dos meses ya los domina. También llega a sentir lo que han venido a llamarse las emociones autoconscientes.[35] Michael Lewis considera que el orgullo, la culpa y la vergüenza son emociones autoconscientes y las contrasta con la lista de emociones básicas de Ekman: tristeza, disgusto, alegría, sorpresa, interés y enojo.[36]

No todo el mundo acepta esta lista de emociones básicas y son numerosos los debates en torno a cuándo y cómo se desarrolla la autoconciencia en los niños. También se discute sobre la vergüenza en oposición a la culpa, pero es cierto que hacia los tres años un niño ha interiorizado hasta tal punto las normas y criterios cultural-parentales que éstos son expresados y entendidos de diferentes maneras dependiendo de su cultura particular. En las culturas colectivistas como la de China, la vergüenza tiene una cualidad más positiva y significados más matizados que en la cultura individualista occidental. Un grupo de investigadores encontró 113 palabras relacionadas con la vergüenza en el idioma chino.[37] Cada niña normal desarrolla lo que Freud habría llamado un superego incipiente. Puede reflexionar y evaluar su propio comportamiento y representarse a sí misma en el lenguaje como un «yo» frente a un «tú». Ella también ha comenzado a narrar su propia autobiografía con la ayuda de sus padres. Ha obtenido una autoconciencia reflexiva y la movilidad imaginativa espacial y temporal que la acompaña. Sin este nivel de desarrollo, no hay un Yo que aniquilar en el suicidio. «Es una enfermedad peculiar al hombre —escribió Montaigne— la de odiarse y menospreciarse, pues no se ve en ninguna otra criatura.»[38]

La conciencia del Yo como un ser en el tiempo, como una persona con un pasado y un futuro que pueden expresarse en forma de relato simbólico a otras personas, es exclusivamente humana y se basa en la capacidad para

verse uno mismo como otro. Éste es, en mi opinión, el motivo por el que otros animales no son suicidas. Mi poeta-paciente se convirtió a sí mismo en objeto de burla, un hombre que no era capaz siquiera de suicidarse. Tal vez la imagen que tenía de sí mismo era la de una persona fracasada, un constructo mental que se originó a partir de sus primeros apegos al intimar con otros, de ideas culturales del éxito más amplias y de una dolorosa brecha entre el modo en que se percibía a sí mismo y lo que imaginaba que debería o podría haber sido. Esta dicotomía o duplicación de uno mismo —me veo a mí mismo como una persona desgraciada, vergonzosa, culpable— participa de la memoria consciente y de la proyección imaginativa.

Como he sostenido en otros lugares, la imaginación y la memoria episódica o autobiográfica no son facultades distintas sino que están relacionadas.[39] Remodelamos nuestro pasado en la memoria pero también modelamos nuestro futuro con la imaginación. Esperamos o tememos lo que puede suceder. ¿Qué significa el futuro para el suicida? La palabra *desesperanza* implica el futuro por definición. Y el futuro es, naturalmente, pura ficción. No sabemos qué nos espera; nuestras expectativas se construyen a partir de nuestro pasado. ¿Carece el suicida de flexibilidad imaginativa? ¿Su oclusión del futuro está ligada a lo que el psiquiatra austriaco Erwin Ringel denominó «constricción»,[40] a lo que A. Alvarez llamó célebremente «la irresistible lógica del suicidio»[41] en *El dios salvaje* y a la lógica «torturada y tunelizada» de Shneidman?[42] Como sabe cualquiera que haya leído cientos de cartas de despedida de suicidas, las explicaciones de *por qué me estoy matando* no son precisamente uniformes. Hay cartas tiernas y cariñosas y cartas vengativas y desagradables. Hay cartas que expresan agotamiento y cartas que transmiten simplemente una sensación de hastío.

Creo, por otra parte, que debemos reconocer que las razones para el suicidio no siempre son producto de la locura. En algunos casos, el futuro ha desaparecido. Contrariamente al mito reiterado, en los campos de exterminio nazis sí hubo presos que se quitaron la vida y los compañeros que habían optado por no matarse los ayudaron.[43] Las personas que el 11 de septiembre decidieron saltar al encuentro de la muerte en lugar de ser inmolados en las torres en llamas no habían perdido el juicio. Su decisión reverbera en la famosa frase de Catón: «Dueño soy de mí mismo». En lugar de permitir que un monstruoso otro me asesine, decido matarme yo. Con mi último gesto soy capaz de verme como una persona de acción y dignidad, no

como una víctima. El suicidio de Jean Améry —nacido en Viena, cuyo verdadero nombre era Hans Mayer, y que luchó en la Resistencia francesa, fue capturado, brutalmente torturado por las SS y deportado a Auschwitz, donde sobrevivió— puede verse como una versión retardada y compleja de este mismo fenómeno, una forma de rebeldía frente a la realidad demencial, de hacerse cargo de su relato y ponerle fin. En *Más allá de la culpa y la expiación*, escribió: «Soy judío y con ello me refiero a las realidades y a las posibilidades resumidas en el número de Auschwitz que llevo en el antebrazo».[44]

Antonin Artaud, que no se mató, escribió: «Si me suicido no será para destruirme sino para recomponerme de nuevo. [...] Por el suicidio me devuelvo voluntariamente a la naturaleza, para dar a las cosas desde el inicio la forma de mi voluntad».[45] El suicidio como medio de controlar la historia de tu vida. En su desgarradora obra «El ombligo de los limbos», Artaud describió las dislocaciones frenéticas de su creciente psicosis esquizofrénica: «Un movimiento vertiginoso, una especie de turbación oblicua que acompaña todo esfuerzo, una coagulación de un ardor que encierra toda la extensión del cráneo o se desprende a pedazos... Habría que hablar ahora de la descorporeización de la realidad, de esa especie de ruptura que se encarga, al parecer, de multiplicarse a sí misma entre las cosas y el sentimiento que éstas producen en nuestra mente, el espacio que deben ocupar».[46] Para el Yo que se desintegra, el obstinado y decisivo acto de suicidio puede realmente parecer no sólo una escapatoria, sino un retorno momentáneo a la plenitud. En la tierna y contundente carta que escribió Virginia Woolf a su marido antes de ahogarse, escribió: «Estoy segura de que voy a enloquecer de nuevo. Creo que no puedo pasar por otra de esas espantosas temporadas», y luego, «sé que estoy destrozando tu vida, que sin mí podrás trabajar».[47] Woolf escribe que ha empezado a oír voces, pero su decisión de morir se adelanta al desmoronamiento completo. No me enfrentaré a un futuro que sea como el pasado. Su carta muestra una cualidad que Thomas Joiner cree que está presente en todos los suicidios: la «percepción de ser una carga», la creencia de que nuestros seres amados estarán mejor sin nosotros.[48] Sin duda eso está a menudo presente, pero no creo que ocurra en todos los suicidios.

En el diario que llevó el último año de su vida antes de su suicidio, Cesare Pavese escribió: «Uno no se mata por el amor de una mujer. Uno se

mata porque un amor, cualquier amor, nos desvela nuestra desnudez, nuestra miseria, nuestro desamparo, la nada».[49] Como en la obra de teatro de Kane, en los diarios de Pavese se evidencia una vergüenza erótica. El amor es un reflejo de un yo social lastimero. Él se ve como una criatura abyecta a través de sus propios ojos y de los de un objeto amado, pero ella es una abstracción femenina, como el «tú» en la obra de Kane, no una persona en particular. Para Pavese, la muerte se presenta con un exuberante y seductor señuelo, un cosquilleo masoquista manifiestamente agradable, relacionado tal vez con su difunta madre, quien según él lo había rechazado, pero le preocupa el hecho de ser una carga para los demás. Woolf también tuvo una relación conflictiva con su madre, que murió cuando la escritora tenía trece años. «Siempre me ha acechado», escribió en una carta.[50] Lo que Pavese y Woolf tenían en común no fue la sensación de ser una carga sino una atormentada relación dialéctica con el otro.

Todos experimentamos tristeza, soledad, ira, vergüenza, culpa y orgullo. Cada uno tenemos momentos de indefensión e impotencia, pero ¿a partir de qué momento estos sentimientos comienzan a generar pensamientos o ideas suicidas? Como seres imaginativos, todos hemos fantaseado con nuestra muerte, pero ¿cuándo se da un giro hacia la acción? «Todo lo que se necesita es un poco de coraje. [...] Hechos y no palabras», escribió Pavese en la última entrada de su diario. «No escribiré más.»[51] Se necesita preparación mental y coraje para matarse. Uno tiene que estar suficientemente equilibrado para actuar, como sabía Artaud. Las personas inmovilizadas por la depresión no se matan. Están demasiado deprimidas. ¿Cómo medir la distancia entre el pensamiento y la acción? ¿Cuándo el suicida se convierte en suicida?

El retumbar interno de los pensamientos obsesivos sobre el suicidio puede parecer un argumento irresistible para la muerte, de hecho puede empujar al pensador a actuar, pero de ahí a afirmar que estas cogniciones *causan* el suicidio hay un gran paso. En *Suicide as Psychache*, Shneidman dedica un capítulo a Pavese, analiza los falsos silogismos del escritor, su pensamiento contradictorio y sus confusos predicados, lo que él llama los «estilos o patrones del pensamiento o la lógica que intensifican la probabilidad del suicidio».[52] Al final del mismo, sin embargo, Shneidman ofrece la siguiente advertencia: «El suicidio es una acción complicada. No se debe a una lógica defectuosa».[53]

Y, sin embargo, hay terapias para suicidas que parten de esta premisa. La

Terapia Cognitivo-Conductual es un tratamiento común para las personas que están en riesgo de cometer suicidio. En la página web de la National Association of Cognitive-Behavioral Therapists (Asociación Nacional de Terapeutas Cognitivo-Conductuales) encontré el siguiente enunciado: «La TCC se basa en la idea de que nuestros pensamientos provocan nuestros sentimientos y comportamientos, y no factores externos como las personas, las situaciones y los sucesos».[54] La idea central es que nuestra percepción de los acontecimientos, y no los acontecimientos en sí, desempeña un papel decisivo en nuestra forma de vivir la vida. Tres fuerzas se alinean para establecer la TCC: el «finalismo ficticio» de Aldred Adler, su idea de que la gente está más influenciada por sus objetivos y sus esperanzas de futuro que por su pasado y la infinidad de fuerzas inconscientes que hay en su interior; el conductismo, la teoría de que un ser humano está forjado básicamente por estímulos positivos y negativos del entorno, y la «revolución cognitiva», que se remonta a la década de 1960 y concibe la mente como un ordenador.

En este modelo racionalista, las emociones sólo ocurren *después* de que hayamos juzgado que algo de nuestro entorno es bueno o malo. Conocida como la teoría perceptiva de las emociones, convierte de forma efectiva las emociones en cogniciones. Como apunta Jesse Prinz en *Beyond Human Nature*: «Para los teóricos perceptivos, las emociones no son sentimientos. Son pensamientos».[55] Kierkegaard, hablando a través de su personaje el juez William, se muestra perspicaz sobre el tema: «La desesperación afecta a la personalidad total; la duda, sólo al pensamiento».[56] Reducir el suicidio a una conducta que resulta de un pensamiento mal adaptado me parece sumamente simplista. Equipara la emoción intolerable del suicidio con su lógica torturada y tunelizada, la desesperación con la duda.

En *El cerebro emocional*, el neurocientífico Joseph LeDoux escribe: «Los procesos perceptivos conscientemente accesibles no pueden ser la manera o, al menos, no la única manera, en que el cerebro emocional funciona».[57] Sostiene que una respuesta emocional como el miedo puede tomar lo que llama la vía inferior (oigo un estrépito cerca de mí, me quedo paralizado y luego echo a correr como un loco) o la vía superior (oigo una explosión, comprendo que el sonido viene de un petardo, entiendo que no estoy en peligro y reanudo tranquilamente lo que estaba haciendo). La primera es una respuesta límbica inmediata; la segunda es reflexiva, controlada por procesos corticales más elevados. Pero imaginemos que soy una persona traumatizada

a quien le pegaron un tiro en el estómago después de robarle. En este caso, saber que lo que oigo es un petardo no cambia nada. Mi *eje HHA* ya está funcionando a todo gas y me invaden horribles *flashbacks* motosensoriales del disparo que son al mismo tiempo incontrolables y sin palabras. No tienen una representación simbólica de ninguna clase.

En una seria revisión de las bases teóricas de la TCC, Chris Brewin (2006) reconoce que la terapia se originó «para producir cambios positivos en las cogniciones erróneas», que es «fundamentalmente racionalista en su formulación del modo de pensar de los pacientes» y que su objetivo es «promover el razonamiento constructivo basado en la realidad».[58] La creencia en que la aplicación de la razón puede organizar las mentes desordenadas da por supuesto que en cuanto una persona hace frente a representaciones mentales «verdaderas» en lugar de «falsas», ve el error en sus costumbres y se aviene a la «realidad». Si abrimos nuestra caja de herramientas y cogemos la llave inglesa adecuada, podemos arreglar el procesamiento anormal de la maquinaria humana. No soy la única que cree que esto en sí tiene una lógica defectuosa y que no logra abarcar la totalidad de lo que se ha torcido en los seres humanos que están sufriendo de un modo u otro.

Sin embargo, un modelo teórico débil no produce necesariamente tratamientos ineficaces. Al tratar lo que el fundador de la TCC, Aaron Beck, llama pensamientos automáticos, una persona presa de fantasías suicidas puede encontrar otra vía de autorreflexión, más flexible y abierta a una posibilidad futura. Después de todo, el psicoanálisis clásico y la psicoterapia basada en el psicoanálisis se dedican a llevar patrones repetitivos y comportamientos inconscientes a la conciencia para poder abordarlos y modificarlos. En la psicoterapia, el paciente está reescribiendo continuamente su relato para que tenga sentido, pero este *sentido* no es puramente intelectual sino encarnado y sentido. El camino a la nueva percepción implica el «yo» narrativo y el «mí» experiencial. Beck concibió una «escala de la desesperanza», veinte preguntas con las que pretendía medir el grado de desesperación de una persona y el riesgo de suicidio. Seguramente estas preguntas logran captar algo importante sobre el estado mental de una persona: si no veo ante mí nada mejor, ¿por qué vivir?

Al mismo tiempo, sospecho que el solo hecho de sentarnos delante de alguien que quiere ayudarnos tiene algo terapéutico. Es difícil saber cuántos

suicidios se han visto frustrados a raíz de una conversación con un amigo comprensivo o un terapeuta. En un ensayo sobre el suicidio publicado en 1796, John Watkins recomendaba como cura escuchar y comprender. Debemos ampliar su visión masculina e incluir a las mujeres, pero, por lo demás, sus palabras siguen siendo relevantes: «Más de una criatura desdichada, sumida en una ruina irreparable, habría podido prorrogar su vida útil si se le hubiera permitido desahogarse, tranquilizar su conciencia, con un hombre bueno, con experiencia en el mundo, en la diversidad de las tentaciones y los poderes del consuelo».[59] Esto es seguramente cierto. Sin embargo, dudo mucho que alguien como Jean Améry hubiera cambiado de rumbo a través del diálogo.

Los tratamientos de toda índole —la TCC, el psicoanálisis y psicoterapias de distintas tendencias— pueden dar resultados con unas personas y fracasar con otras. Cuando era profesora de escritura creativa, un día entré en la sala psiquiátrica y supe inmediatamente que algo iba mal. Los miembros del personal hablaban en voz baja y apremiante. Varios pacientes parecían muy agitados. Uno lloraba ruidosamente en una silla. Mi supervisor me explicó que poco después de que le dieran de alta en el hospital, un paciente había caminado hasta el metro, se había arrojado a las vías cuando llegaba un tren y había muerto en el acto. Si le hubieran impedido suicidarse ese día, podría haberlo intentado otro y esta vez conseguirlo. Por otra parte, he leído muchos casos de personas que trataban de suicidarse, fracasaban y no volvían a intentarlo. El hermano de un amigo mío saltó de un balcón y resultó gravemente herido, pero vivió. Después de una larga recuperación, está trabajando y, según mi amigo, «le va bien».

Otras personas se muestran mucho más ambivalentes acerca de morir. En una página web llamada *Razones para seguir viviendo* leí un poema titulado «Mi tercer (o cuarto) intento de suicidio», que comienza así: «Me encontraba en la parte trasera de la ambulancia / la nieve de muchas dosis de Ativan disolviéndose en mi lengua». El escritor se despierta en una sala cerrada con llave de un «pabellón psiquiátrico» y observa cómo una mujer «dibuja frenética en las ventanas con lápices de colores..., como si nos coloreara a todos nosotros». Los dos últimos versos del poema son: «Y pensé: / Me *alegro tanto* de poder ver esto». Me recordó al joven del comienzo de este ensayo, el que escribió un poema jocoso sobre cómo había fracasado en la muerte. Él también se alegraba de coger el bolígrafo y escribir.

No existe una respuesta simple al suicidio, ni una forma fácil de explicarlo o evitarlo. Sin embargo, estoy convencida de que siempre «tiene algo que ver con el otro». Se produce en una zona entre personas y gira en torno a la profunda necesidad que tiene cada una de ser reconocida. Puede involucrar sentimientos tiernos o brutales o ambos a la vez. Puede ser racional o demencial. Y siempre implica la imaginación, el Yo como otro, el Yo visto como un objeto de amor o de odio, de orgullo o de vergüenza. Sin esta duplicación del Yo, sin autoconciencia reflexiva, no hay nadie a quien matar.

HUIDAS SUBJUNTIVAS: PENSAR A TRAVÉS DE LA REALIDAD CORPOREIZADA DE LOS MUNDOS IMAGINARIOS

Comencemos con un hombre. Lo llamaré O. Se recuesta en una butaca de su salón y empieza a leer *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë. Los personajes que encuentra dentro de la novela están hechos solamente de palabras impresas, pero sus identidades a medida que recorre las páginas con los ojos no están compuestas de una secuencia de signos o bloques de texto. Son también imágenes de personas en un espacio mental. Hasta qué punto estas imágenes mentales son débiles o vívidas depende de la visualización y otras capacidades sensoriales imaginativas de O, pero habría que reflexionar con cierto detenimiento sobre la noción estereotipada de que un personaje cobra vida en la página. A diferencia de ver una película o mirar un retrato o una fotografía, leer una novela implica una transformación de símbolos abstractos en imágenes mentales con vida y, una vez que aprendemos a leer y escribir, la conversión parece ser instantánea. La relación de O con el libro y los personajes es una particular forma de intersubjetividad, desarrollada a través de su imaginación. La relación entre lector y libro no es una relación entre yo y una cosa, un *eso*, sino entre yo y una especie de *tú*, que no cambiará y no responderá preguntas. Sin embargo, leer una novela es un encuentro con los rastros simbólicos de una conciencia humana viva.

Cuando O empieza a leer el libro, la voz del primer narrador, Lockwood, suplanta su propia voz narrativa interna y asume el control del flujo verbal de su conciencia. Georges Poulet describía esta experiencia como una forma de colonización: «Debido a la extraña invasión de mi persona por los pensamientos de otro, yo soy un ser al que se le concede la experiencia de

pensar pensamientos ajenos a él [...] mi conciencia se comporta como si fuera la conciencia del otro...».[1] La narración del escritor sustituye el discurso interior del lector y, a medida que lee, las imágenes se producen espontáneamente. No se esfuerza para crearlas. Si O nunca ha estado en West Yorkshire, donde se halla ambientada la novela, sus colinas mentales serán distintas a las del lector que puede evocar un vívido recuerdo de un paisaje rural que visitó el mes anterior.

Como señala Mikel Dufrenne en *Fenomenología de la experiencia estética*: «El mundo representado [en el libro] también posee, a su manera, la estructura espacio-temporal del mundo percibido. Espacio y tiempo cumplen aquí una doble función. Sirven no sólo para abrir un mundo, sino para ordenarlo objetivamente al crear un mundo común a personajes y lectores».[2] Para que O *invente* el libro que lee, que llene lo que no está allí, deberá compartir hasta cierto punto su mundo, aun cuando éste sea una fantasía inventada por el escritor. Sin embargo, el tiempo y el espacio de la lectura no son los mismos que los representados en la novela. O lee durante horas, pero los acontecimientos de *Cumbres borrascosas* transcurren a lo largo de años.

Cuando O llega a la página 20, Lockwood, el primer narrador de la novela, se ha retirado a descansar en el interior de una curiosa pieza de mobiliario que se encuentra en una habitación de la casa de Heathcliff: un armazón que se abre y se cierra y que se asemeja a una tumba y al mismo tiempo a un libro. Encerrado en este reducido espacio, Lockwood repara en que el nombre de Catherine ha sido tallado una y otra vez en las paredes interiores. Encuentra y lee el diario de la joven Catherine y, luego, mientras intenta dormir, aparece el fantasma de ella en la ventana. El «yo», presa del pánico, narra: «El terror me volvió cruel y, como era inútil intentar sacudir a la criatura para que se fuera de allí, opté por apoyar su muñeca contra el cristal roto, restregándola a un lado y a otro hasta que comenzó a brotar la sangre y a empapar la ropa de la cama. Pero seguía suplicándome “¡Déjame entrar!”».[3] O se estremece en su silla. El fantasma de Catherine es una ficción (por partida doble, de hecho, porque dentro del mundo de la novela Lockwood probablemente está soñando), pero el estremecimiento y el miedo de O son reales. Poulet cita sus respuestas emocionales como prueba del poder para hacer suya la conciencia del escritor. «Cómo explicar sin tal remplazo de mi ser subjetivo más íntimo, la asombrosa facilidad con que no sólo entiendo sino incluso siento lo que leo.»[4]

Si bien la mayoría de los lectores da por hecho que una novela puede entretener, atormentar o provocar el llanto, esta verdad se ha convertido en un desconcertante enigma para los filósofos analíticos, que se han enredado con la «paradoja de la ficción». En 1975, Colin Radford arguyó que los sentimientos suscitados por los personajes de ficción son irracionales, incoherentes e inconsistentes.[5] ¿No es irrazonable apenarse por Anna Karenina, sentirse intimidado por Heathcliff y Catherine, compadecer a David Copperfield y admirar a Sherlock Holmes, personas que en realidad no existen? Las raíces de la paradoja pueden remontarse a la idea de que la lógica no es propiedad de la mente humana sino objetiva y eterna, y las proposiciones equivalen a las unidades fundamentales de pensamiento y significado, así como a varias versiones de la teoría de la verdad como correspondencia. La cruda afirmación de Bertrand Russell puede resultar ejemplar: «Así, una creencia es verdadera cuando hay un hecho correspondiente, y falsa cuando no hay un hecho correspondiente».[6] La paradoja radica en la naturaleza de una actitud proposicional, que es el estado mental de una persona en relación con una proposición, una creencia, el miedo o el deseo, que puede ser declarado verdadero o falso. Expondré de nuevo la versión estándar de la paradoja que utilizo yo:

Condición de respuesta: Siri Hustvedt, S. H., compadece a David Copperfield, D. C.

Condición de creencia: S. H. sabe que D. C. es imaginario.

Condición de coordinación: Para que S. H. tenga sentimientos hacia D. C. no puede creer que D. C. es puramente imaginario.

A fin de resolver este *impasse* lógico, el filósofo Kendall Walton ha propuesto la teoría del *make-believe* o simulación. Aunque los lectores creen estar experimentando emociones reales hacia los personajes, y Walton no discute que puedan operarse en ellos cambios fisiológicos de diversa naturaleza, lo que sienten no son emociones reales sino «cuasiemociones».[7] Tengo miedo de encontrarme con un lobo en el camino porque sé que puede comerme, pero temer a un lobo de cuento es absurdo. Por lo tanto, la emoción asociada al lobo del cuento tiene que ser irreal o cualitativamente distinta de la experimentada en presencia del lobo real. Menciono la paradoja, que creo que desvirtúa nuestra participación en la ficción, no sólo porque arroja luz sobre el estrecho marco del razonamiento analítico sino que permite ahondar

en una pregunta genuina: ¿por qué leemos ficción y por qué nos preocupamos por personas ficticias? La ontología de los personajes y las emociones que éstos suscitan en nosotros dependen claramente de cómo se entiende la mente humana y la imaginación.

La palabra *imaginación* tiene una historia mudable y no es fácil de definir. En la filosofía occidental ha servido tradicionalmente como un paso intermedio entre la sensación y el intelecto, como un vínculo entre el cuerpo y la mente. En *Crítica de la razón pura*, Kant también concibe la imaginación como mediadora entre los sentidos y la inteligencia conceptual, que él sostiene que está implicada en la percepción misma. La imaginación es preconceptual o «ciega» y participa en un «libre juego» con el entendimiento. No sé exactamente en qué consiste este libre juego kantiano, pero cabe deducir que para el filósofo la percepción no es pasiva como lo es para Hume y que comprende procesos inconscientes «imaginativos», procesos que reconfiguran lo que percibimos y cómo llegamos a entenderlo. Cito a continuación la descripción que hace Kant de la imaginación en *Crítica del juicio*: «La imaginación (como facultad de conocer productiva) tiene un gran poder creador, como otra naturaleza, con la materia que le suministra la naturaleza real. Ella sabe encantarnos allá donde la experiencia nos parece muy trivial [...]. En esto nos sentimos independientes de la ley de asociación (la cual es inherente al uso empírico de la imaginación), porque si es en virtud de esta ley como nosotros sacamos de la naturaleza la materia que necesitamos, la aplicamos a un uso superior y que excede la naturaleza».[8] La transformación mental de una naturaleza en «otra naturaleza» es una idea que encuentra eco. La imaginación es, a mi modo de ver, parte de toda percepción.

El biofísico Hermann von Helmholtz, que fue influido en mayor o menor medida (depende del autor al que leamos) por Kant, propuso la idea de la «inferencia inconsciente» en su *Handbuch der Physiologischen Optik* [Tratado de óptica fisiológica] (1867). A través de esta inferencia, los seres humanos llenan los espacios en blanco y dan sentido a lo que perciben a través de la experiencia pasada, una idea que hoy día se considera premonitoria en los estudios sobre la percepción. Para ilustrar la inferencia inconsciente, Helmholtz aborda directamente el problema del personaje ficticio:

Un actor que interpreta con inteligencia a un anciano para nosotros es un anciano en el escenario, siempre que nos dejemos llevar por la impresión inmediata [...] Produce miedo o simpatía en nosotros..., y la profunda convicción de que todo esto es sólo un espectáculo y una representación no es obstáculo para nuestras emociones, siempre que el actor no deje de interpretar su papel. Al contrario, un relato ficticio de este tipo, que parece adentrarse en nosotros mismos, nos atrapa y nos tortura más de lo que lo haría una historia verdadera de carácter similar que leyésemos en un árido informe documental.[9]

Helmholtz reconoce no sólo que las emociones humanas permanecen inalteradas por una situación ficticia —en este caso, saber que un actor joven hace de anciano—, sino que el *estilo* de la presentación afecta al espectador. Una representación teatral bien hecha de *Hedda Gabler* de Ibsen nos provocará un mayor impacto emocional que una noticia del periódico sobre una mujer que se ha matado de un tiro.

La inferencia inconsciente se basa en percepciones pasadas y proyecta lo viejo sobre lo nuevo. Aunque todavía existe cierta controversia, los estudios sobre el enmascaramiento visual han demostrado una y otra vez que las emociones están influenciadas por imágenes que no se registran conscientemente.[10] Nuestro estado de ánimo puede sumirse en la tristeza o elevarse hasta la euforia sin una explicación consciente o con una explicación falsa. Los neonatos son sin duda emocionales, pero resultaría extraño sostener que el temor que experimentan al oír un gran estruendo, por ejemplo, es consecuencia de actitudes proposicionales o de juicios autorreflexivos acerca del sonido. Joseph LeDoux ha demostrado de modo convincente que el miedo puede producirse a través de vías subcorticales que no involucran las áreas corticales necesarias para las valoraciones conscientes de una situación.[11] Incluso antes de saber que tengo miedo, puedo encontrarme paralizada de miedo. Y es difícil entender cómo una teoría cognitiva de la emoción se aplica a otros animales.

El problema con Walton y sus colegas es que han convertido las emociones en actitudes o cogniciones proposicionales, que están sujetas a una lógica formal. Lo que me asombra es la influencia que ha tenido este tipo de pensamiento analítico en las ciencias. En «Comparing Formal Cognitive Emotion Theories», Koen V. Hindriks y Joost Broekens escriben: «Se han propuesto varios modelos de emoción formal que derivan de emociones del estado mental de un agente utilizando una lógica básica».[12] Hindriks y

Broekens esperan tomar estas formulaciones lógicas y crear un modelo computacional formal que pueda implementarse en una máquina. Confieso que no comprendo cómo una máquina puede emular el sentimiento humano, pero es posible que sus métodos sobrepasen mi entendimiento. Una máquina no orgánica e incorpórea me parece un dispositivo deficiente para replicar los movimientos de un Yo sintiente, a menos que la emoción se convierta en una forma de *pensamiento simbólico*.

En su exhaustiva revisión de las numerosas teorías cognitivas en torno a la emoción, Jesse Prinz escribe: «Para acabar diré que, en realidad, las emociones no son cognitivas la mayor parte del tiempo. No son generadas por actos de cognición, y no son no conceptuales. [...] No se descomponen en partes significativas y proposicionalmente estructuradas. No son actitudes proposicionales».[13] La distinción entre las emociones reales y las cuasiemociones sólo es posible si las emociones son como creencias conscientes, estados mentales que pueden separarse del cuerpo sensorial.

Evidentemente, leer una novela requiere habilidades cognitivas y valoraciones de lo que está sucediendo en el texto, pero una vez dominado el descifrado de las letras, el acto de leer es en sí mismo inconsciente. A O no le preocupa sondear las palabras en la página. El temor que le invade cuando aparece en el texto el fantasma de Catherine se genera a partir de las representaciones simbólicas de una historia imaginaria, pero su emoción no es representativa de nada. Pongamos que hay otro lector, una mujer a la que llamaré P. Empieza a leer *Fanny Hill*, un conocido texto erótico de John Cleland. Cuando P lee en el relato de Fanny que los dedos de su señora vagan hasta esa parte del cuerpo a la que nuestra narradora se refiere como «*mount pleasant*», [14] P empieza a sentir una sensación inconfundible en la misma parte de su cuerpo. ¿Ha sido objeto de un caso de pseudolujuria o cuasilujuria? El argumento de las cuasiemociones es curiosamente estático — carece de una trayectoria del desarrollo — y al mismo tiempo extrañamente incorpóreo; su razonamiento encubre un cisma entre la mente y el cuerpo, o más bien deja por completo el cuerpo para defender las emociones como estados mentales cognitivos, que pueden ser reales o cuasirreales. Esa fundamental línea divisoria entre psique y soma no sólo es antigua sino que está cargada de desprecio y temor hacia lo que se ha considerado la mitad inferior, vil y degradada de la división: el cuerpo, durante tanto tiempo asociado con la feminidad, la pasión indomable, la irracionalidad y el caos.

Más de trescientos años antes de que a alguien se le ocurriera preocuparse por lo que hoy día se conoce como «la paradoja de la ficción», Margaret Cavendish propuso una filosofía natural orgánica y dinámica, antiatomística y antimecanicista (es decir, antihobbesiana). En sus *Observations Upon Experimental Philosophy* [Observaciones sobre la filosofía experimental] de 1666 escribe: «Percibo que el hombre alberga una gran ira contra la naturaleza corpórea y automotora, aunque él mismo forme parte de ella, y la razón es su ambición, porque él fingiría ser supremo y estar por encima de todas las demás criaturas...».[15] Su visión es tan mordaz hoy como lo fue en su día. En el pensamiento de Cavendish, las percepciones son improntas corporales sobre material sensible, que acto seguido se reconfiguran en pensamientos, fantasías, recuerdos y sueños.

Pero digamos por un momento que hay algo ilógico en preocuparse por un personaje ficticio. Cabe entonces preguntarse si la sola idea de un personaje ficticio no podría ser más amplia que la que Walton y sus compañeros filósofos quieren admitir. Cuando recuerdo un incidente de mi niñez, como el día en que me caí sobre el hielo en quinto y me abrí la barbilla, una herida que necesitó seis puntos, las imágenes que evoco de la niña que era ¿son reales o imaginarias? La memoria puede ser reproductiva, pero se sabe que no es fiable. A través de la reconsolidación, los recuerdos autobiográficos conscientes son propensos a toda clase de transformación: dos acontecimientos con un impacto emocional similar pueden quedar sumidos uno en el otro, por ejemplo, o podemos trasladar un recuerdo de un lugar a otro sin darnos cuenta. Como ocurre en los sueños, nuestros recuerdos están sujetos a desplazamientos y versiones condensadas. El *Nachträglichkeit* de Freud, que introdujo en una carta dirigida a Fliess en 1895[16] y que más adelante utilizó con gran efectividad en el caso del hombre lobo,[17] se anticipa al concepto neurobiológico de la reconsolidación.

Lo que rescatamos del pasado no es un recuerdo original sino una revisión del mismo, que es razonable llamar retranscripción *imaginativa* inconsciente. En *El universo de la conciencia*, Gerald Edelman y Giulio Tononi arguyen: «Si nuestra visión de la memoria en los organismos superiores es correcta [...] cada memoria activa es hasta cierto punto un acto de imaginación».[18] No sé si la incipiente visión de la conciencia de Edelman y Tononi es correcta, pero parece innegable que la memoria es imaginativa. ¿El recuerdo que tengo de mí misma a los diez años y las

imágenes mentales que evoco son menos ficticios que una fantasía de mí misma a los setenta porque estoy convencida de que mi yo de diez años fue en otro tiempo real? ¿La compasión que siento hacia la niña que recuerdo sería real, pero lo que siento hacia mí misma ya anciana es de alguna manera falso? ¿Son irracionales los sentimientos que tengo por mi padre muerto, una persona que ya no existe, por su misma no-existencia? ¿Las estrellas de cine que aparecen en la prensa amarilla son personas reales o ficciones? ¿Los sentimientos de *Schadenfreude* que evocan en innumerables consumidores deben tomarse como cuasiemociones? ¿No participa el arte de la ficción precisamente en estos procesos vinculados: la memoria, la imaginación y las fugaces imágenes mentales que las acompañan? ¿Dónde comienza y dónde acaba la ficción?

Así pues, ¿qué le sucede a O cuando lee acerca del fantasma ensangrentado y experimenta ese estremecimiento momentáneo? Henry James escribió las célebres palabras: «En las artes, el sentimiento es siempre significado».[19] La base original de todo significado puede hallarse en el espectro dolor-placer de la experiencia mamífera, que es prelingüística y preconceptual. El hermano filósofo de Henry, William, no trata la estética de manera sostenida, pero se suscribió a un naturalismo somático en el que los goces del arte están conectados a instintos y apetitos corporales forjados por nuestra historia evolutiva y personal. «Los *principios estéticos* son en el fondo axiomas como que *una nota suena bien* con su tercera y su quinta, o que a las patatas hay que echarles sal.»[20] La palabra griega *aisthetikós*, de la cual deriva la palabra *estética*, significa sensible, perceptivo, percibir por los sentidos o la mente. Todas las obras de arte, entre ellas la novela, cobran vida en el cuerpo del espectador, el oyente o el lector. Sólo un pragmático estadounidense como James propondría la imagen familiar de unas patatas saladas en relación con la estética, pero la imagen de comida sabrosa sin duda encuentra eco en las consideraciones estéticas al devolver la idea de «gusto» estético a la actividad real de comer.

John Dewey, el colega pragmático de William James, hace hincapié en la naturaleza encarnada del arte en su libro *El arte como experiencia*. La existencia del arte, afirma, «es prueba de que el hombre utiliza los materiales y las energías de la naturaleza con la intención de ampliar su propia vida, y que lo hace de acuerdo con la estructura de su organismo: cerebro, órganos sensoriales y sistema muscular. El arte es la prueba viviente y concreta de que

el hombre es capaz de restaurar conscientemente y, por lo tanto en el plano del significado, la unión de los sentidos, necesidades, impulsos y acciones características de la criatura viva».[21] En el décimo capítulo del mismo libro, «La sustancia variada de las artes», sostiene el argumento tradicional de que el lenguaje reduce las variedades infinitamente sutiles de la experiencia humana a «órdenes, rangos y clases manejables».[22] En sus deliberaciones sobre el lenguaje poético, Dewey cita a A. E. Housman, quien había observado que la poesía era «más física que intelectual». Parafraseando al poeta, Dewey sostiene que los efectos de la poesía pueden reconocerse por «síntomas físicos como el que se produce cuando la piel se eriza, sentimos un cosquilleo en la espalda, una contracción en la garganta y una sensación en la boca del estómago...». Y hace una distinción importante: «Ser una cosa y ser signo de su presencia son modos diferentes de ser. Pero precisamente tales sentimientos, lo que otros autores han llamado “clics” orgánicos, son un indicio general de la completa participación orgánica, de forma y manera que la plenitud y la inmediatez de esta participación es lo que constituye la calidad estética de una experiencia que trasciende lo intelectual».[23] Desde este punto de vista, el escalofrío de O es un clic orgánico, desencadenado por señales, o para afinar un poco lo que Dewey no expresa directamente: sin el cuerpo lector, los signos sobre la página están muertos. Sólo los anima el lector.

Deshacer la paradoja de la ficción requiere una revisión de las teorías del lenguaje y el significado que suprimen su fisicalidad, de la que la emoción es una parte. El lenguaje sigue siendo un tema muy controvertido. Si el lenguaje es entendido como un sistema lógico de signos, en el que unos símbolos arbitrarios son manipulados según unas reglas sintácticas, entonces el sabor de las patatas saladas y otros clics deben integrarse en esta visión lingüística incorpórea que une la lógica formal, el lenguaje y la computación. En algunas versiones de la adquisición del lenguaje, una gramática innata, un módulo lingüístico o el instinto determinan su curso a través del desarrollo.[24] Los modelos computacionales han sido concebidos para emular la comprensión lectora, y algunos de ellos implican simulaciones computacionales de lo que sucede cuando leemos. En un libro sobre modelos computacionales de comprensión lectora aparece la frase siguiente: «Estos modelos involucran procesos que ocurren *supuestamente* durante la comprensión».[25] Eso es mucho suponer por su parte, y, aunque las formas de computación están

claramente implicadas en la comprensión lectora, las respuestas emocionales a los textos no son tratadas en todo el libro, ni siquiera en relación con la retención del significado.

Las teorías del lenguaje encarnado, siguiendo a Dewey, se oponen a la afirmación de que la producción y la comprensión del lenguaje pueden separarse de la experiencia corporal y vivida del mundo. Al pensamiento imaginativo se le da una base física. En su influyente obra de 1980 sobre la metáfora, Lakoff y Johnson situaban el pensamiento conceptual en las funciones perceptivas y motoras del cuerpo.[26] Desde entonces, un conjunto de obras de lingüística cognitiva y neurociencia han involucrado los córtex sensoriomotores en la comprensión semántica.[27] Como sostiene John Kaag en su artículo «The Neurological Dynamics of the Imagination», la investigación como un todo trastoca la noción del uso del lenguaje como pura conceptualización mentalista. «No se trata aquí de la simple afirmación de que se necesita un cuerpo para pensar, sino de la afirmación más fuerte de que nuestros cuerpos, y su relación con el contexto ambiental, estructuran continuamente el pensamiento humano.»[28] Una afirmación aún más fuerte que la de Kaag es la siguiente: si esto es cierto, entonces la idea de concebir un sujeto humano aislado de su mundo y de los demás es absurda. La fórmula tripartita —sujeto, actitud proposicional, proposición— empieza a parecer muy extraña.

En su artículo «Grounding Language in Action» de 2009, Arthur Glenberg y Michael Kaschak ofrecen un ejemplo sencillo de palabras y cuerpos: «Demostramos que la simple comprensión de una frase que implica una acción en una dirección (por ej., «Cierre el cajón» implica una acción alejada del cuerpo) interfiere con una acción real en sentido contrario (por ej., un movimiento hacia el cuerpo)».[29] En «Embodied Semantics for Actions: Findings from Functional Brain Imaging», Lisa Aziz-Zadeh y Antonio Damasio revisaron la literatura para evaluar si las áreas motosensoriales que utilizamos al actuar también intervienen cuando concebimos la misma acción en el pensamiento y el lenguaje. Los resultados fueron muy diversos, lo que no es de extrañar. Descubrieron unas pautas similares pero no coincidentes en la observación de la acción y en la lectura de frases sobre la misma acción, lo que los llevó a suponer que las neuronas espejo no estaban necesariamente activas en la comprensión del lenguaje, sino que, siguiendo a Rizzolatti y a Arbib (a los que se habían referido anteriormente), podían desempeñar un

papel en el desarrollo del lenguaje. Curiosamente, repararon en estudios en los que los sujetos habían respondido de forma distinta a las metáforas muertas —las que se repiten tanto que sus orígenes se borran— y a las metáforas novedosas, en las que el significado literal todavía está vivo.[30]

Aunque la naturaleza encarnada del lenguaje puede probarse con estudios como los que relacionan un verbo de acción con los córtex premotores o motores del cerebro y las metáforas corporales con las mismas áreas, la teoría como un todo debe ser, a mi modo de ver, expansiva y menos literal. La adquisición del lenguaje es un fenómeno del desarrollo con convenciones aprendidas y marcadores temporales —«la semana pasada» y «el año que viene»— y con artículos —«uno» y «el»—, y los aspectos formales y culturales de la lengua deben explicarse en una teoría encarnada, así como el hecho de que el lenguaje en sí forja con el tiempo nuestras percepciones, experiencias y entendimiento. Por poner un ejemplo sencillo: la idea de «grandeza» en relación con un libro, su inclusión en el canon de la literatura occidental, afecta necesariamente a la lectura del libro.

En su artículo «The Aesthetic Stance: On the Conditions and Consequences of Becoming a Beholder», Maria Brincker cita un estudio realizado por Kendall Eskine y otros investigadores que ponía de manifiesto que «nuestra percepción del tamaño de una obra de arte, así como su colocación en la pared, están influenciadas por el conocimiento previo del estatus social del artista». La obra del artista famoso es más grande que la del artista desconocido. Brincker subraya: «Debemos, por lo tanto, estudiar las respuestas incorporadas no sólo al contenido o estilo de la obra de arte sino a su presentación».[31] El contexto también influye en la percepción, pero ¿cómo concebir estas influencias perceptivas? El modelo de la experiencia estética que promueve Helmut Leder consta de múltiples niveles: cinco fases diferentes del proceso cognoscitivo que comprenden la percepción automática de nivel bajo, los procesos de evaluación de arriba abajo y los emocionales paralelos. Como señala Brincker, el modelo se basa en la idea de que la mente humana es una máquina procesadora de información modular, que se mueve de los inputs perceptivos (la obra de arte y su contexto) a los outputs (los juicios estéticos y los sentimientos) a través de una serie de etapas diferenciadas. Para Brincker, como para mí, la idea de inputs y outputs es problemática. «En términos de inputs —escribe—, la distinción entre lo estético y lo no estético depende [...] de una caja de preclasificación, que está

influenciada por el contexto pero no guarda relación con la involucración encarnada del perceptor.»[32] Es evidente que separar el contexto de la experiencia encarnada no funciona. Si O sabe que *Cumbres borrascosas* ha sido considerada una obra maestra literaria, eso afectará la experiencia de su lectura, aunque sólo sea a través de su actitud abierta hacia el texto, los clics orgánicos y demás.

Es importante hacer la distinción fenomenológica entre los estados mentales prerreflexivos y los reflexivos, y entender que la autoconciencia reflexiva y la capacidad para recordarse a uno mismo como otro en el pasado e imaginarse en el futuro, para utilizar símbolos como representaciones del Yo y del otro, también desempeñan un papel en nuestras facultades imaginativas conscientes y en cómo percibimos el *tiempo* en sí mismo. Sin embargo, trazar una firme línea entre uno y otro es artificial. El libre juego de Kant entre la imaginación y la comprensión embrolla los dos, no los disecciona. Al fin y al cabo, el material de la ficción es el lenguaje, un mundo de símbolos escritos en secuencia. La magia, si se me permite emplear esta palabra, reside en que ingerir esos símbolos crea en el lector nuevas experiencias humanas.

En el capítulo «El cuerpo como expresión y la palabra» de su obra *Fenomenología de la percepción*, publicada por primera vez en 1945, Merleau-Ponty defendía una comprensión ampliada del lenguaje más allá de las estrechas definiciones del diccionario. «Si sólo consideramos el sentido conceptual y terminal de las palabras, es cierto que la forma verbal —a excepción de las desinencias— parece arbitraria. Dejaría de ser así si tomáramos en cuenta el sentido emocional de la palabra, lo que más arriba hemos llamado el sentido gestual, que es esencial en la poesía, por ejemplo. Encontraríamos, entonces, que las palabras, las vocales y los fonemas son distintas maneras de “cantar” el mundo y están destinados a representar los objetos, no en razón de un parecido objetivo, como sostenía la ingenua teoría onomatopéyica, sino porque extraen y, literalmente, expresan la esencia emocional.»[33] Lo gestual para Merleau-Ponty va más allá de abrir y cerrar cajones como una acción real o imaginada. El lenguaje, arguye, «presenta o, mejor, es la toma de posición del sujeto en el mundo de sus significados. Aquí el término *mundo* no es una manera de hablar: quiere decir que la vida “mental” o cultural toma sus estructuras de la vida natural y que el sujeto pensante debe fundamentarse en el sujeto encarnado».[34] Merleau-Ponty no

defiende un fisicalismo o un materialismo eliminador, más bien insiste en que la creatividad lingüística tiene sus raíces en el movimiento corporal y florece a partir de él en múltiples formas que «cantan» el mundo.

Volvamos a nuestro personaje ficticio O y examinemos las primeras palabras del pasaje de Brontë. «El terror me hizo cruel» es una oración concisa y potente que da comienzo a las oraciones más largas que siguen, justo antes de que O se estremezca. Las cinco palabras no implican una acción *corporal*, pero su significado es aun así corpóreo. La compresión y el ritmo de la cláusula introductoria en una escena de alucinación de gran dramatismo son de crucial importancia para su significado, como lo es la repetición del sonido *r* que une la segunda y la última palabra. «Me encontré terriblemente asustado, y mi miedo creó un deseo, poco característico en mí, de actuar de forma perjudicial» no es un sustituto, aunque desde cierto punto de vista podríamos decir que los dos denotan el mismo significado. En la oración de Brontë está implícito que Lockwood no es un sádico. No va por ahí frotando las muñecas de las niñas contra cristales, ni siquiera las de las niñas fantasmas, y empapando sábanas con sangre. No obstante, sabemos que ha ido al campo para escapar de sí mismo o, mejor dicho, de sus sentimientos amorosos por una mujer. La aparición, la alucinación o la imagen onírica no carece de importancia para la narración en su conjunto. Y, sin embargo, la versión más larga de la frase de Brontë no funciona: el significado no es el mismo. Aquí vemos cómo entra en juego lo que Susanne Langer denominó significados no discursivos.

En su teoría del arte, Langer rechaza una noción puramente positivista del símbolo y sostiene que «existe una posibilidad inexplorada de la auténtica semántica más allá de los límites del lenguaje discursivo».[35] Lo discursivo para Langer es un sistema de representación, que puede encontrarse en algunas clases de lenguaje, en las matemáticas y en los gráficos o diagramas, que pueden traducirse en sistemas notacionales o formulaciones alternativas. Lo no discursivo o lo presentacional está basado en la imagen. Al escribir sobre música en *Nueva clave de la filosofía*, Langer cita a Jean d'Udine: «Todos los seres vivos están consumando constantemente su propio ritmo interno» y, a continuación, comenta: «Este ritmo, la esencia de la vida, constituye el trasfondo fijo a partir del cual experimentamos las articulaciones especiales producidas por el sentimiento».[36] La descripción de Langer del movimiento en la vida interior se aplica bien a la danza de

oraciones secuenciales y a la cualidad rítmica de una obra narrativa en su conjunto, que puede abrirse paso caminando, corriendo o saltando hasta un desenlace, durante el cual el lector *participa* como corresponsal activo.

La interpretación de marcas simbólicas en una página, por lo tanto, no es meramente cuestión de descifrar ortografía para obtener significados semánticos secuenciales: es la experiencia encarnada del relato de otra persona, cuyo significado aparece rítmicamente en el *staccato* apremiante de la frase corta, en las delicias de la asonancia, en la repetición del sonido largo de una *a* o una *o*, por ejemplo. No creo que lo discursivo y lo no discursivo puedan separarse fácilmente o que el lenguaje artístico o poético pueda contenerse en una caja especial. Prefiero el *continuum* de Cavendish, pero eso no resta importancia a la idea fundamental de Langer, que se hace eco de la de Dewey. Ella también era muy consciente de los efectos moldeadores de los símbolos. En *Sentimiento y forma* escribe: «En los acontecimientos poéticos, el elemento del hecho crudo es ilusorio; la impronta del lenguaje lo hace todo, crea el hecho».[37] El mundo de la ficción para Langer no es proposicional y, como señala Robert Innis en su libro sobre ella, «no produce un discurso “sobre” hechos que existen con independencia de sus formulaciones cualitativamente definidas».[38] La ficción tampoco constituye una evasión del mundo. La experiencia imaginaria también es experiencia.

La inmersión de O en la obra maestra de Emily Brontë no consiste puramente en registrar el significado de las palabras como tales, sino en sentir las cualidades rítmicas de la prosa que refuerzan su significado. O es absorbido por el movimiento de la prosa y por la narrativa como un todo, pero esto tiene lugar sin una pérdida completa de su sentido de sí mismo. Walton tiene razón cuando dice que nuestra implicación en las novelas participa del acto de «simular». Se equivoca, sin embargo, al afirmar que la simulación crea una experiencia falsa o cuasisensación. No obstante, no se da ningún deslizamiento esquizofrénico de localización corporal cuando leemos libros. O no *cree* ser Lockwood, como tampoco cree haberse trasladado por arte de magia a *Cumbres borrascosas*. Se entrega voluntariamente a la voz del narrador, pero, a pesar de la famosa expresión acuñada por Coleridge, él no sucumbe realmente a una «suspensión de la incredulidad». O sabe que está leyendo un libro y que si la historia se vuelve demasiado estimulante, puede cerrarlo y volver a la tranquilidad de su sala de estar. Puede abandonar el

espacio potencial de la narración, para emplear el término con que D. W. Winnicott se refiere al área intermedia o espacio transicional de juego y de «vivir creativo». Aquí el Yo y el otro, lo imaginario y lo real no están perfectamente divididos sino superpuestos. En su ensayo «La ubicación de la experiencia cultural», Winnicott pregunta: «Si el juego no está dentro ni fuera, ¿dónde está?». Y responde: «He localizado esta importante área de la *experiencia* en el espacio potencial entre el individuo y el ambiente».[39]

El espacio potencial es aquel en el que se da la lectura de la novela y donde viven los personajes de ficción. Aunque O puede reflexionar conscientemente sobre la acción brutal de Lockwood o los motivos diabólicos de Heathcliff, su acceso a la historia y sus sentimientos hacia ella no se basan en su *creencia* en la existencia real de Lockwood y de Heathcliff. Como Vittorio Gallese y Massimo Ammaniti señalan: «La reificación de las actitudes proposicionales llevó inevitablemente a muchos neurocientíficos cognitivos a buscar las áreas/circuitos donde el cerebro alberga los deseos y las creencias».[40] La búsqueda dio frutos contradictorios porque el marco teórico está invertido, por no hablar de que la búsqueda en sí de «deseos» o «creencias» en el cerebro pone de manifiesto una sorprendente ingenuidad acerca de los peligros del reduccionismo. La misma reificación de las actitudes proposicionales llevó a la paradoja de la ficción. Pero si reconocemos que el involucramiento del Yo-otro corporeizado y dinámico es una realidad de desarrollo continuo a través de la cual se activan constantemente los estados corporales «como si», puede replantearse entonces nuestra relación con el lenguaje en sí y los personajes de ficción creados a partir de él en una novela, pero también en la memoria y en innumerables encuentros con los demás.

La simulación corporeizada (SC), la teoría postulada por Vittorio Gallese sobre cómo los sistemas espejo del cerebro crean entre los seres humanos una realidad intersubjetiva implícita, no explícita, puede contribuir a replantear nuestra relación con los personajes de ficción. La simulación corporeizada ofrece una explicación neurobiológica de lo que Merleau-Ponty llamó intercorporalidad. No se basa en metarrepresentaciones o representaciones de segundo orden. «Mediante la activación de los sistemas neurales subyacentes a lo que sentimos nosotros y los otros se logra, por así decir, una forma directa de comprender a los demás desde el interior, o una sintonización intencional. De forma paralela a la descripción sensorial distanciada en

tercera persona de los estímulos sociales observados, se evocan en el observador las “representaciones” internas no proposicionales de los estados corporales asociados con las acciones, las emociones y las sensaciones, como si él o ella estuviera realizando una acción similar o experimentando una emoción o sensación similar».[41] Este «como si» o estado *virtual* entre tú y yo ocurre sin una actitud proposicional, a pesar de que yo puedo estar reflexionando simultáneamente sobre lo que acabas de decir en tu último comentario.

En un artículo de 2008, «A Common Anterior Insula Representation Of Disgust Observation, Experience and Imagination Shows Divergent Functional Connectivity Pathways», escrito por M. Jabbi, J. Bastiaansen y C. Keysers, y citado por Gallese y Ammaniti, se probaba una hipótesis acerca de la emoción, en este caso el asco, bajo tres condiciones.[42] Los participantes observaban cómo unos actores probaban el contenido de una taza y ponían cara de asco, luego ellos mismos probaban líquidos amargos para sentir asco y leían e imaginaban escenarios imaginados que provocaban asco. En las tres condiciones encontraron sustratos comunes, la ínsula anterior y el opérculo frontal adyacente, pero distintos circuitos funcionales. Resulta totalmente lógico. Al fin y al cabo, las tres experiencias no son idénticas.

Me quedé encantada al ver que el equipo incluye en su artículo un test de muestra que, en lugar de reproducir aquí, describiré. El texto emplea la segunda persona, «tú», y trata del contacto físico del lector con la cabeza de una rata en estado de putrefacción en una cama de un motel de mala muerte de la República Checa en la que él o ella tiene que dormir una noche. Mientras lo leía noté que hacía una mueca, los músculos de los hombros se me tensaron y me estremecí sin querer. Los clics orgánicos no se hicieron esperar.

La simulación corporeizada es una forma de conexión imaginativa y preconceptual con el otro en el transcurso de la percepción. ¿La lectura de una novela duplica las funciones «como si», es decir, las funciones automáticas de la simulación corporeizada y el conocimiento consciente de la ficción como ficción? Sí. Saber de forma consciente que uno está leyendo una novela no afecta la participación imaginativa inconsciente en los sucesos narrados en el libro ni nuestras respuestas emocionales a ellos, pero *contextualiza* la experiencia como segura. Heathcliff no saltará de las páginas a la sala de estar. Somos conscientes de lo que yo llamo «el marco estético»

que rodea al lector y el libro, o, si recordamos a Helmholtz, que rodea al espectador y al actor de la obra. El marco estético *no falsifica la emoción*; por el contrario, abre al lector a variedades de la experiencia humana que sin él serían peligrosas y expuestas. El marco estético puede ser precisamente lo que permite que sentimientos de compasión y miedo sean extrañamente placenteros y elevados en lugar de simplemente deprimentes. Aristóteles habla de catarsis en una ocasión en su *Poética*. En una tragedia bien construida, el filósofo nos dice que no es necesario ver el espectáculo: «La fábula debe ser pues tan bien ordenada, que aún sin ver lo que acontece, quien sólo oye el relato ha de sentirse lleno de horror y piedad ante los incidentes».[43] ¿Hay una paradoja en este aristotélico «placer trágico»? Yo creo que no. Las obras de arte, en el mejor de los casos, pueden lograr que nos sintamos *más vivos*, provocar en nosotros una intensidad de emociones que quizá rehuimos en la vida cotidiana por considerarla peligrosa. Dentro del marco protector de una ficción podemos descubrir verdades emocionales que no encontraremos en otros lugares, que tal vez no sabíamos siquiera que existían.

La emoción es fundamental tanto para leer como para escribir ficción. Sin sentimientos que la guíen, la novelista nunca podría decidir qué está bien o mal en una historia en particular, por qué un personaje muere y el otro vive, por ejemplo. Los juicios que se emiten sobre el curso que debe tomar una novela también están guiados por *marcadores somáticos*, para utilizar un concepto de Antonio Damasio.[44] Aun cuando esos sentimientos son generados por una obra de ficción y experimentados dentro del marco estético, una vez que se han situado en una realidad mental corpórea, no flotante, es evidente que por su propia naturaleza no pueden ser ficticios ni cuasificticios, sino sólo reales.

Se han realizado varios estudios con IRMf de «tu cerebro en la ficción». Casi todos son vergonzosamente primitivos. Un estudio de la Universidad de Emory desveló una alteración en la actividad cerebral en estado de reposo en los sujetos después de leer un thriller de Robert Harris titulado *Pompeya* la noche anterior al IRMf durante diecinueve noches consecutivas. En un popular artículo sobre la investigación se cita al científico Gregory Berns diciendo: «Ya sabíamos que las buenas historias pueden lograr que te pongas en los zapatos de otra persona, en un sentido figurativo. Ahora estamos viendo que también podría estar sucediendo algo biológicamente».[45] Los

problemas filosóficos que plantea esta simple declaración son escalofriantes. Sin duda Berns no quiso decir que hasta entonces leer ficción se había contemplado como una actividad *no biológica*. La necesidad de simplificar los resultados científicos para la prensa tiene seguramente parte de culpa. Para el lector general, los «cambios en el cerebro» significan que está ocurriendo algo «real», «material» y «literal», en lugar de algo «irreal», «inmaterial» y «figurativo».

El mismo artículo reconoce las dificultades que entraña analizar qué cambios son atribuibles directamente a la lectura. Los participantes no leyeron durante el IRMf. Tal vez estuvieron soñando despiertos activamente. No hubo ningún grupo de control de no-lectores de *Pompeya*. Sin embargo, la conclusión algo titubeante a la que llegaron los autores fue que los diecinueve participantes presentaron «una alteración común perceptible y significativa de las RSN [redes en estado de reposo] vinculada a la lectura de fragmentos de una novela la noche anterior» y que tanto los efectos a corto plazo originados en la circunvolución angular izquierda como los efectos a largo plazo fueron dispersados bilateralmente en el córtex somatosensorial. El documento cita la investigación de Aziz-Zadeh y Damasio, y concluye avalando la semántica encarnada o *la biología de lo figurativo*: «Lo duraderos que son estos efectos queda abierto a nuevos estudios, pero los resultados sugieren un mecanismo potencial por el cual leer historias no sólo fortalece [*sic*] las regiones del procesamiento del lenguaje, también afecta [*sic*] al individuo a través de la semántica encarnada en las regiones sensoriomotoras».[46]

Por supuesto que leer modifica nuestro cerebro, y resulta interesante hacer experimentos que ayuden a explicar exactamente cómo ocurre, pero la investigación refleja demasiado a menudo una correspondencia simplista entre un estado psicológico o una actividad como la lectura y sus correlatos neuronales, sin pensar mucho en otros significados o en las cuestiones filosóficas implicadas. Examinar los procesos cerebrales dinámicos involucrados en la experiencia de la ficción es importante y, si se formulan las preguntas correctas, puede llevar a una mejor comprensión de la interrelación entre las ficciones de todo tipo, no sólo las que leemos en los libros sino también los aspectos ficticios de la memoria y la imaginación en general.

El argumento aquí es que sin un sutil marco filosófico incorporado que

incluya la experiencia fenoménica subjetiva tal como se relaciona con los otros y con el mundo, la floreciente vida imaginativa de los seres humanos, consciente e inconsciente, resultará incomprensible, ya sea como una paradoja o como una compleja reducción a lugares del cerebro que en sí mismos nos dicen muy poco. Sin embargo, si la experiencia imaginativa se entiende no como una peculiar actividad estética practicada por individuos marginales a los que llamamos artistas, sino más bien como un aspecto integral de lo que significa ser una persona en el mundo con los otros, desde los estados corpóreos prerreflexivos hasta los reflexivos, entonces la relación de O con los personajes ficticios en la diabólica historia de amor narrada en *Cumbres borrascosas* es ni más ni menos que *natural*.

RECORDAR EN EL ARTE: LO HORIZONTAL Y LO VERTICAL

Hace un par de años entré en un museo, vi una naturaleza muerta colgada en la pared y, antes de poder articular un pensamiento, acudió a mi mente el nombre de Chardin. Ese lienzo en particular era nuevo para mí, pero su fisionomía, por así decirlo, no lo era. Estaba viendo el rostro de un viejo amigo que había cambiado un poco pero no hasta el punto de no reconocerlo. ¿Cómo afecta a la memoria mirar una obra de arte? Como muchas preguntas simples, ésta es difícil de contestar. La memoria es repetición: algo del pasado vuelve a presentarse en el presente. Sin repetición no podríamos reconocer nada. «La dialéctica de la repetición es sencilla», escribe el pseudónimo de Søren Kierkegaard, Constantin Constantius, «porque lo que se repite ha sido anteriormente —de lo contrario no podría repetirse—, pero el solo hecho de que se repita algo que ha sido confiere a la repetición su carácter de novedad».[1] *La repetición* de Kierkegaard es un texto desconcertante, pero Constantius hace una compleja distinción entre repetición y recuerdo que tomaré algo imprudentemente para mis propios fines. El recuerdo mira hacia atrás; la repetición, hacia delante.

El «nuevo» lienzo de Chardin debió de desenterrar mis anteriores encuentros con la obra del pintor, pero no tuve necesidad de pensar en ellos antes de identificarlo. La mayor parte de mi recuerdo era inconsciente y, por lo tanto, no puede desglosarse en un proceso secuencial que me permita analizarlo. Mi percepción del lienzo y la sensación que la acompañó parecieron generar al instante el nombre propio. Evidentemente, también he cometido errores al reconocer obras. Lo que creo que es el lienzo de un pintor ha resultado pertenecer a otro o, al regresar a una obra, me he percatado de

que he dejado fuera un objeto o una figura entera.

La memoria está estrechamente ligada al tiempo, un concepto tan tremendamente difícil de explicar que sigue siendo una tortura para los filósofos. Los recuerdos conscientes parecen ser una característica de nuestra autoconciencia reflexiva, saber que sabemos, esa peculiaridad de vernos a nosotros mismos con los ojos de otra persona. Conscientemente podemos recordar en imágenes y en palabras lo que ha sido, tenemos una representación mental de nosotros mismos en un lugar y en un acontecimiento en algún momento del pasado, pero también somos capaces de imaginar lo que podría ser en el futuro. No nos interesa aquí el tiempo de los relojes y los calendarios, ni el tiempo de la física teórica, sino más bien los ritmos sentidos del antes y el después y la extraña realidad de un presente, que no puede ser un punto de fuga en el tiempo, una unidad temporal increíblemente pequeña, sino un continuo en el que el pasado representado se introduce en el presente a la espera del futuro. La idea de William James de *stream of conscious* (el fluir de la conciencia), la memoria como *duración* de Henri Bergson y la *retención* y *protensión* de Edmund Husserl son versiones diferentes de este presente fenomenológico que retiene y anticipa. La memoria ronda el presente como un fantasma del pasado, un doble de lo que fue, sucediendo de nuevo en un ahora ampliado, pero siempre es distinta de la realidad perceptiva inmediata. Cuando contemplamos una obra de arte siempre estamos recordando, aunque no seamos conscientes de los recuerdos determinantes que hacen posible nuestra visión, y estamos proyectando desde ese pasado hacia un presente y un futuro ampliados.

En la cultura occidental, la concepción espacial del tiempo suele consistir en una línea horizontal o flecha que se desplaza de izquierda a derecha. Nos imaginamos un discurrir narrativo en esta dirección. El devenir de los acontecimientos se percibe en un movimiento de izquierda a derecha, y la investigación ha demostrado que, en las obras de arte, las figuras con mayor agencia o poder suelen aparecer a la izquierda del espacio pictórico, un fenómeno que se observó por primera vez en un paciente neurológico con afasia. Aunque confundía el sujeto y el objeto al hablar, era capaz de esclarecer sus significados al plasmarlos en un dibujo. Siempre situaba al sujeto o agente narrativo a la izquierda del espacio pictórico.[2] Se planteó la hipótesis de que esta colocación estuviera relacionada con las especializaciones de los hemisferios cerebrales, que tal vez están

anat6micamente dise~nados para ver la acci3n del mundo en t6rminos de izquierda a derecha.

Sin embargo, el hecho de que en los hablantes 6rabes e israel6es se invierta la direccionalidad, de derecha a izquierda, y que 6sta no parezca darse ni en los hablantes analfabetos ni en los ni~os *prealfabetizados*, ha hecho insostenible esta teor6a.[3] El sesgo de la agencia espacial se hace eco de la direcci3n de la lectura y la escritura, lo que pone de manifiesto que los movimientos oculares al leer y escribir han moldeado de forma esencial nuestra percepci3n, un magn6fico ejemplo de c3mo la cultura lingüística determina nuestra forma de ver e interpretar las im6genes: el tiempo no s3lo como un movimiento horizontal de izquierda a derecha en el espacio, sino su efecto en nuestra manera de configurar el *poder* en el espacio. En el retrato occidental se ha observado que hay m6s probabilidades de que los rostros est6n mirando a la izquierda que a la derecha, y que los retratos de los hombres tienen m6s posibilidades de estar vueltos hacia la izquierda que los de las mujeres, tal vez porque el car6cter masculino, y no el femenino, se concibe como «mirando hacia delante». Anne Maass y sus colegas, despu6s de ver ciento veinte im6genes de Ad6n y Eva, concluyeron que en el 62 por ciento de las im6genes Ad6n se hallaba a la izquierda de Eva.[4] Cabr6a argüir que en la aventura del Para6so Eva es m6s agente que Ad6n, pero en estas im6genes el poder falsifica la historia.

Sea cual sea la direcci3n que señale nuestra flecha del tiempo, si intentamos sacar el tiempo del espacio nos quedaremos confundidos. Sin la met6fora perdemos por completo el concepto de temporalidad personal. Curiosamente, es imposible tener un recuerdo autobiogr6fico consciente sin una configuraci3n espacial. El Yo recordado tiene que estar *en algün lugar*: me acuerdo del p6cnic junto al lago. Debi3 de ser en 1965, cuando ten6a diez a~os. Si quiero recordar lo que ocurri3 en el p6cnic, tengo que asentararlo. En concordancia con las grandes tradiciones de los sistemas mnemot6cnicos artificiales, esos palacios y salas que arraigan las palabras en un lugar para poder memorizarlas, la memoria personal consciente no existe sin el espacio. El espacio ancla el tiempo en la memoria.

En las notas que tom3 para su inacabado *Lo visible y lo invisible*, Maurice Merleau-Ponty propuso una idea del tiempo vertical, una ruptura radical con filosof6as anteriores que 6l relacion3 con lo que llamaba «ser salvaje», *être sauvage*. ¿Qu6 es el tiempo vertical? Sin duda es un tiempo anterior a la

escritura, un tiempo que pervive en nosotros aun después de pensar en nosotros mismos pensando y registrando esos pensamientos sobre papel. El tiempo vertical no está ligado solamente a la reflexión autoconsciente o a cualquier idea cartesiana de la salud mental, sino a un periodo de existencia animal encarnada, un tiempo prepersonal, preconceptual y prerreflexivo, un tiempo que los seres humanos comparten con los ratones. «Entonces pasado y presente —escribió Merleau-Ponty— son *Ineinander*, cada uno es envuelto-envolvente, y eso mismo es la carne.»[5] El tiempo, visto de este modo, no es algo en lo que nos hallamos inmersos. No es una línea que se extiende hacia delante o el constante tictac del reloj, y no puede separarse de nuestra percepción del mundo. Las duras líneas que suelen trazarse entre un cuerpo y lo que se halla fuera de él son ablandadas por esta idea de «carne» envuelta y envolvente.

No es fácil explicar con exactitud lo que Merleau-Ponty entiende por esta verticalidad y la carne, ni cómo habría desarrollado la idea de haber vivido más, pero es interesante inclinar la dirección del tiempo y tener en mente la verticalidad en relación con el problema de la memoria, y la percepción en relación con las obras de arte. El filósofo entendió que todas las especies están relacionadas. Llamó a estos vínculos *interanimalidad*. El aprendizaje y la memoria son parte de la vida de los seres invertebrados simples. La babosa de mar, la *Aplysia*, con sólo diez mil neuronas, ha sido objeto de muchos estudios, el más famoso el de la investigación de Eric Kandel sobre la memoria.[6] La babosa nunca evocará imágenes mentales de cómo se arrastró la semana pasada hasta una piedra, pero la sensibilización y la habituación, las primitivas formas de aprender y recordar, forman parte de su vida.

Los seres humanos somos mucho más complejos que las babosas de mar, pero estamos emparentados con ellos como seres que recordamos. Mi habilidad para reconocer un lienzo de Chardin que es nuevo para mí a través de percepciones previas no es un acto pasivo sino creativo, que depende de la memoria, la mayor parte de la cual es inconsciente. A pesar del conocimiento cada vez mayor del sistema visual del cerebro, continúan los acalorados debates (científicos y filosóficos) sobre cómo la mente humana percibe y recuerda lo que está fuera en el mundo. Hay cada vez más indicios de que la inferencia inconsciente influye en nuestra manera de ver. La *inferencia inconsciente* es un término acuñado por el biofísico Hermann von Helmholtz, quien sostenía que la visión está determinada por una experiencia previa.[7]

Percibimos el mundo a través de repeticiones perceptivas, repeticiones que con el tiempo se convierten en expectativas. Rellenamos lo que falta en nuestra percepción con inferencias del pasado. Sin tales inferencias, yo no habría podido reconocer ese lienzo como un Chardin. Hay científicos que sostienen que la función que tiene nuestro cerebro encarnado en la percepción es esencialmente conservadora y económica, y que las inferencias perceptivas contribuyen a minimizar las sorpresas del entorno.[8] Si esto puede tomarse como una teoría global de la percepción, es una cuestión que permanece abierta.

Lo cierto es que el pasado sigue viviendo en el presente corporal, a menudo sin nuestro conocimiento, y sus regulares ritmos y repeticiones perceptivos contribuyen a conformar nuestra visión organizada. La investigación sobre la ceguera al cambio pone de manifiesto cómo muchos de nosotros no advertimos siquiera las alteraciones drásticas en una escena visual, ya sea fija o en movimiento. Por ejemplo, un actor sustituye a otro en una película y no nos enteramos de que se ha hecho el cambio.[9] Del mismo modo, los estudios sobre la ceguera por falta de atención han demostrado que si las personas tienen una tarea que atender, como contar el número de veces que una pelota cambia de manos durante un partido, por ejemplo, muchas pasarán por alto una intrusión inesperada, como una mujer paseando tranquilamente por las instalaciones con un paraguas o alguien disfrazado de gorila.[10] Aún más notable es el fenómeno de la visión ciega, descubierta en los pacientes que tienen lesiones en el córtex visual primario e insisten en que no ven nada. A pesar de que no tienen ninguna experiencia visual, son capaces de discriminar objetos, colores y configuraciones espaciales muy por encima de los niveles del azar. En otras palabras, los pacientes que padecen visión ciega ven, pero no tienen conocimiento consciente de ver.[11] Estas formas de ceguera no están desvinculadas del acto de mirar arte. ¿Hasta qué punto *convencionalizamos* las imágenes que tenemos delante porque vemos los patrones que esperamos ver? ¿Cuántas cosas pasamos por alto? ¿Qué parte de la visión es estereotipada? ¿Anulamos siempre la sorpresa en la medida de lo posible sin saberlo? ¿Y cuánta información visual asimilamos sin ser conscientes de ello?

Mucho se ha escrito sobre el cerebro prospectivo o predictivo en la neurociencia, que puede ayudar a explicar no sólo las lagunas en nuestra percepción sino también nuestros recuerdos autobiográficos notoriamente

poco fiables. Todos sabemos que cada persona que participó en ese pícnic familiar lo recuerda de una forma diferente. Incluso es posible que el tío Fred, que no asistió, tenga vívidos recuerdos de aquella tarde soleada junto al lago y el sensacional acontecimiento: el casi ahogamiento del primo Thomas y su rescate por la heroica tía Angelina. La certeza con que Fred recuerda a Thomas *in extremis* y la audaz zambullida de Angelina subraya la naturaleza contagiosa de las historias (se lo contaron todo), así como las vívidas imágenes mentales que pueden acompañarlas. Los sucesos imaginarios y reales se combinan en la mente humana de una manera muy promiscua. Sin embargo, el falso recuerdo del tío Fred podría derivar en una actitud más atenta a los nadadores que se debaten en el futuro o, al menos, así es como podría contarse la historia evolutiva sobre por qué tenemos memorias tan defectuosas. Lo importante no es que vemos con todo detalle lo que hay en nuestro campo de visión sino que vemos lo más prominente. Albergar recuerdos perfectos del pasado tal vez tiene menos importancia que utilizar las lecciones aprendidas a partir de ellos como repeticiones flexibles en el futuro.

Merleau-Ponty describió el cuerpo perceptor como vehículo del «yo puedo». En 1952, el neuropsicólogo Roger Sperry también vinculó lo mental con lo motor. «Un análisis de nuestro pensamiento actual —sostiene— demostrará que suele presentar una incapacidad para ver las actividades mentales en su relación correcta, o incluso en cualquier relación, con la conducta motora.» Y añade: «La percepción es básicamente una preparación implícita para responder. Su función es preparar el organismo para la acción adaptativa».[12] La percepción involucra todos nuestros sentidos, pero estamos tan acostumbrados a pensar en la vista como el sentido por excelencia, la forma suprema en que el mundo se nos ofrece, que puede resultar extraña la idea de que está estrechamente vinculada al movimiento corporal, y que se desarrolló para ayudarnos a correr, saltar o atacar. No obstante, como dice Melvyn Goodale, «los sistemas visuales evolucionaron, no para permitir a los animales ver el mundo sino para proporcionarles un control sensorial distal de sus movimientos. La visión como vista es relativamente nueva en el paisaje evolutivo».[13] Goodale y su colaborador, David Milner, han planteado la hipótesis de que hay dos vías de procesamiento visual en el cerebro: las corrientes dorsal y ventral. La corriente dorsal, que se desarrolló primero, comporta las conductas motoras,

la visión para la acción corporal. La corriente ventral, que se desarrolló posteriormente, comporta la cognición. Ésta es la visión para la percepción, que establece un catálogo de representaciones visuales del mundo que nos permite identificar y clasificar objetos y sucesos. ¿Qué tiene que ver esto con el arte? Pues que las imágenes inspiran respuestas activas. La experiencia de ver arte no es puramente visual, también es muscular y emocional.

La percepción conlleva recuerdos cinestésicos inconscientes, separables de nuestras imágenes mentales vívidas o borrosas de un picnic que cada miembro de la familia recuerda de un modo distinto, imágenes que remiten a recuerdos declarativos, explícitos o conscientes. La memoria implícita incluye recuerdos motosensoriales y procedimentales, lo que Merleau-Ponty, entre otros, llamó aprendizaje de un «hábito». Caminar, hablar, nadar, leer y escribir son habilidades que en cierto momento nos esforzamos por dominar pero que a través de la repetición se han vuelto irreflexivas. Sin embargo, como demuestra el sesgo de la agencia espacial, estos hábitos inconscientes pueden ser esenciales para nuestra concepción del tiempo, el espacio, la narración y el poder social. El neurólogo ruso A. R. Luria acuñó una hermosa expresión para referirse a estos movimientos aprendidos pero automáticos. Los llamaba «melodías cinéticas».[14] Una persona puede perder la capacidad retentiva de la memoria autobiográfica a largo plazo sin perder la capacidad para aprender nuevas habilidades visomotoras, como se hizo evidente en el famoso caso de H. M. que Brenda Milner estudió durante años. H. M. sufría terribles ataques epilépticos y se sometió a una operación que detuvo los ataques pero le dañó el lóbulo temporal medial del cerebro. La percepción, la inteligencia y la memoria a corto plazo (capacidad para retener información durante unos segundos) se hallaban intactas, pero H. M. olvidaba lo que le había sucedido poco después de que ocurriera. Había perdido la memoria a largo plazo. No obstante, aprendió y retuvo la habilidad de dibujar un objeto reflejado en un espejo. Lo que olvidó fue la experiencia de aprender a hacerlo.[15]

Vemos con el fin de movernos, pero también reproducimos los movimientos que vemos hacer a los demás. En *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* (1872), Charles Darwin señala que algunas acciones humanas «parecen deberse a la imitación o a algún tipo de simpatía». Menciona el carraspear entre los miembros del público cuando un cantante suena ronco, y el hecho de que «en los concursos de saltos, cuando

el jugador toma carrerilla, muchos de los espectadores, generalmente hombres y muchachos, mueven los pies».[16] Darwin estaba fascinado por la imitación y los «instintos sociales» tanto en los animales como en los seres humanos, y contemplaba la simpatía (*sympathy*) como algo crucial para la vida colectiva, un rasgo que creía que aumentaba por medio de la selección natural. El artista y el espectador de arte se relacionan con la obra a través de formas de conexión simpática.

La investigación en neurociencia ha demostrado esta reflectividad humana en el movimiento, la sensación y la emoción de carácter vicario. Al mirar a otra persona, ver una imagen de otra persona o incluso leer sobre otra persona que hace o siente algo, participamos en ese hacer o sentir de forma automática y subliminal. Los sistemas neurales del córtex premotor y somatosensorial se activan en nosotros, lo que posibilita una comprensión implícita de lo que le está sucediendo a la otra persona. Continúan los debates sobre los sistemas neuronales espejo. Queda mucho por saber, pero la investigación infantil empírica, junto con las investigaciones sobre nuestros compañeros mamíferos, confirma que somos seres sociales orientados hacia los demás desde el comienzo de nuestra existencia, y que nuestro desarrollo se basa en ese vínculo esencial. Mis inclinaciones filosóficas me han hecho abrazar una realidad mamífera relacional sensoriomotora y afectiva corporeizada de la que los seres humanos somos parte.

Este vínculo virtual con el otro está arraigado en nuestra forma de ver el arte y lo que entendemos por imaginación. El historiador de arte David Freedberg y el neurocientífico Vittorio Gallese han escrito sobre la simulación corporeizada y las experiencias empáticas en la contemplación de arte, y sostienen que esta experiencia somática y preconceptual desempeña un papel crucial en nuestras respuestas ante las obras de arte.[17] Un conocido IRMf —estudio de exploración del cerebro— realizado en bailarines profesionales desveló que esta participación neural era más intensa cuando los espectadores veían movimientos que ellos mismos dominaban, un hallazgo que parece indicar que el aprendizaje, al convertirse en recuerdos motores inconscientes o de hábito, en este caso de gestos específicos y sumamente complejos, fortalece el vínculo Yo-otro al reproducir lo que otros hacen.[18]

Ya he subrayado reiteradamente en mis escritos sobre las artes plásticas que la relación que tenemos con ellas es una forma de intersubjetividad. No

se trata de una relación entre una persona y un objeto, entre yo y una copa de plata pintada en un lienzo. La copa de plata de Chardin se humaniza por el simple hecho de que él produjo la obra y los gestos de su cuerpo siguen siendo parte de ella. Hago mío su trazo al mirarlo. La obra de arte no es un «tú» sino un «casi tú», y yo establezco contacto con ella como la creación de otro, un objeto imbuido de su ser. No importa si la obra es figurativa o abstracta, mi relación con ella es una conexión sensual, emocional e intelectual entre un yo y algo semejante a un tú antes que una relación utilitaria entre yo y eso. La copa de verdad que tengo en la cocina no es un casi tú. Se convierte en una prolongación temporal de mi mano cuando bebo de ella. El término acuñado por el psicólogo J. J. Gibson es *affordance*. La visión de la copa actúa como un *affordance* o conjunto de estímulos que proporcionan la oportunidad de realizar una acción.[19] Ver una copa de verdad me da la posibilidad de beber y el hecho de que esté al alcance de mi mano asegurará que la beba.

La copa de Chardin, sin embargo, es un radiante significante que nunca me servirá como lo haría una copa de verdad, pero que está impregnada de la emoción de un movimiento humano que ninguna copa del mundo tiene. Me siento atraída por una imagen de un objeto alcanzable que está encerrado en el reino imaginario creado por otra persona y delimitado por su marco. Mi reconocimiento de una copa, mi recuerdo de copas y de diversos líquidos potables, así como el recuerdo motor de los gestos que intervienen en el acto de beber, forman parte de mi relación con la copa inalcanzable. Curiosamente, una copa, un par de nueces, tres manzanas, un cuenco de cobre y una cuchara pueden producir en mí una sensación de ternura hacia otros seres humanos, personas que no aparecen en el lienzo. El lienzo de 1769 lleva incorporado el trazo fantasmal de un artista fallecido hace tiempo. Mi percepción de él engloba su movimiento y despierta mi propia historia del trazo sentido.

En todas las artes, las obras creativas se crean y se perciben a través de procesos corporales inconscientes —memoria implícita y espejeamiento (*mirroring*)— que nunca se representan simbólicamente y en los ritmos y repeticiones corporales aprendidos que llamamos destreza. Por otra parte, una destreza motora como escribir de izquierda a derecha, acompañada de la convención de que el sujeto precede al objeto en el idioma inglés, puede utilizarse metafóricamente para reforzar un estereotipo cultural sobre la

masculinidad como sujeto activo y la feminidad como objeto pasivo. Estos patrones aprendidos también se han elaborado a partir de ritmos de intercambio entre nosotros que se vuelven premonitorios de sentimientos. El niño que aprende que al berrear se gana una bofetada, con el tiempo guarda silencio. Los sentimientos son conscientes, pero las respuestas a los sentimientos están arraigadas al pasado de un organismo. Son repeticiones de sensaciones y sentimientos anteriores que tienen valores buenos y malos, que guían nuestro discernimiento a lo largo de la vida pero sin ser pensamientos conscientes.

No somos máquinas de razonar. Razonamos y juzgamos desde la emoción. También sabemos que recordamos lo que nos interesa. La emoción no sólo consolida los recuerdos de los animales y los seres humanos, también los reconsolidamos.^[20] Los acontecimientos emotivos perviven en nosotros, generalmente para bien, a veces para mal. Pueden ser conscientes o inconscientes. Recordamos lo que nos conmueve de tal forma que podemos actuar para protegernos o para repetir un placer en el futuro. Recuerdo los cuadros de Chardin porque me conmovieron en el pasado y, cuando vi el nuevo lienzo, reconocí la repetición de una particular melancolía tierna, una sensación que me gusta. Cuando una obra de arte me deja fría, la olvido.

Antes de que el arte se convirtiera en arte, antes de que la estética constituyera una disciplina, y de que existieran los museos, las galerías y las casas de subastas, las personas realizaban pinturas, tótems y multitud de otros objetos de los que emanaban significados religiosos o míticos, formas investidas de un poder divino o demoníaco dentro de una cultura particular. En general existe consenso sobre que las pinturas rupestres, como las de Lascaux, se realizaron con fines religiosos, no estéticos. La transustanciación en la eucaristía es un excelente ejemplo de lo ordinario milagrosamente imbuido de divinidad: la hostia y el vino como el cuerpo y la sangre de Cristo son ingeridos por el creyente. Imágenes de toda índole continúan siendo animadas por lo sagrado, lo mágico o lo meramente encantado de la cultura tribal y religiosa, pero también de la secular. Cabe argüir que las brillantes imágenes de ciertas estrellas de cine, deportistas, multimillonarios y otras figuras culturales amadas (u odiadas) han sido investidas de algo que es más que humano, que la imaginación colectiva las ha imbuido de una cualidad casi sobrenatural que no se nos ha concedido a los demás mortales plebeyos. No tratamos con reverencia los lienzos en blanco y los tubos de óleo, pero

consideramos que ciertas obras de arte han sido santificadas por otro tipo de memoria, la memoria colectiva. Algunas obras de arte han adquirido un carácter sagrado. En Occidente, nombres como Da Vinci, Rembrandt, Van Gogh y Picasso se han convertido en símbolos de grandeza artística. Tanto el nombre del artista como sus obras son contemplados como cuasidiosos y éstas, cuando no son de valor incalculable, resultan desorbitantemente caras.

Mi respuesta a la copa de plata de Chardin tiene una cualidad animista, desencadenada por una simulación corporeizada de las pinceladas y los trazos en el lienzo, y la correspondiente empatía sentida, no hacia la copa, las manzanas, la fuente de cobre o las nueces, sino hacia lo que percibo como los movimientos casi insoportablemente delicados plasmados en el lienzo en sí. Pero la copa de Chardin no es una copa, en una nueva formulación de la frase escrita en el famoso cuadro de una pipa de Magritte, y el placer que obtengo de la copa pintada reside, al menos en parte, en la *distancia* que la separa de mí: su presencia en un mundo de representación paralelo que no puedo alcanzar. La imagen mental de la copa especial que guardo en la memoria no es la copa en sí, ni es mi fantasía de la copa que espero recibir para mi cumpleaños. El arte siempre participa de una alienación simbólica. La filósofa estadounidense Susanne Langer, en su introducción a un libro de Ernst Cassirer, cuya obra influyó mucho la suya, describe la diferencia: «En su imagen simbólica, la experiencia se concibe en lugar de ser sólo fisiológicamente recordada».[21] La distinción que Langer hace es crucial. En nuestro cuerpo perceptor en movimiento hay un pasado preconceptual recordado y una realidad conceptual subjetiva recordada que enmarcan simbólicamente nuestra experiencia. Uno puede concebir lo preconceptual como memoria animal vertical, y lo simbólico como memoria serial horizontal vinculada a nuestro lenguaje y capacidad de leer y escribir que han generado una flecha del tiempo.

En *Sentimiento y forma*, Langer escribe: «Sea cual sea el crudo hecho, la experiencia que tenemos de él lleva la impronta del lenguaje».[22] Es realmente difícil retrotraerse a un tiempo en que no sabíamos hablar, percibir el mundo antes de que fuera diseccionado por las palabras, introducirse en el ser salvaje y el tiempo vertical, porque las fronteras, hay que recordarlo, a menudo están definidas por los conceptos y las palabras que utilizamos para borrar las ambigüedades de las realidades que se superponen. Una vez que aprendemos a hablar y a escribir, nuestra música cinética cambia. Nuestros

puntos de vista espaciales se alteran, pero no debemos contemplar los conceptos y las palabras, hablados o escritos, como entidades suspendidas sobre nuestro cuerpo o alojadas exclusivamente en nuestra cabeza: están en nosotros y son nuestros, forman parte de nuestra existencia rítmica y sentida corporalmente y de la realidad expresiva. Una y otra vez he puesto el despertador a las seis de la mañana para asegurarme de que me levantaré a tiempo para tomar el avión en el que debo viajar a la mañana siguiente y, una y otra vez, he dormido profundamente y me he despertado un instante antes de que suene el despertador. Incluso mi cuerpo dormido es capaz de contar y recordar de algún modo ese intervalo artificial que llamamos una *hora*. La cultura se convierte en materia, y los conocimientos adquiridos residen en el soma.

En sus escritos en gran medida incompletos de comienzos del siglo XX, Aby Warburg intentó dar sentido a la vida y al movimiento percibido de las imágenes estáticas a través de una forma de memoria cultural que se daba en lo que denominó *Pathosformel*, imágenes emotivas recurrentes que, según él, lo abarcaban todo, desde «la absorción pasiva e indefensa hasta el frenesí criminal y todos los momentos que intervienen».[23] En particular le fascinaba cómo las imágenes del pasado pagano eran revividas en el arte del Renacimiento, que representaba temas cristianos así como mitológicos. Inspirándose en los polos dionisiaco y apolíneo de Nietzsche, la obra de Jacob Burckhardt sobre la vida de los griegos antiguos, el *Einführung* (empatía) de Robert Vischer, la idea del mito y las formas simbólicas de Cassirer, la biología de la memoria ancestral de Ewald Hering, la teoría de las emociones de Darwin y la teoría del engrama de la memoria del zoólogo Richard Semon, Warburg entendía la repetición de estas formas como una especie de *Nachleben* o vida después de la muerte, la supervivencia de los impulsos primitivos, extáticos y a menudo peligrosos en el presente artístico.

Siguiendo a Hering, Warburg creía en una transmisión biológica de la memoria, una memoria material inconsciente y hereditaria que relacionaba todas las especies y toda la materia. Como señala Andrea Pinotti, el engrama de Warburg «se refiere a un momento de acumulación de una carga energética derivada de un suceso suficientemente intenso y repetido que es capaz de grabarse indeleblemente en la memoria colectiva como una pista material».[24] En otras palabras, la idea de herencia en el pensamiento de Warburg se subsume en la de la memoria. Desde el punto de vista del

Constantin Constantius de Kierkegaard, las reapariciones de Warburg no son recuerdos sino *repeticiones*, vívidas renovaciones de formas de una existencia salvaje que cambian con el tiempo. Para Warburg, eran transmitidas por el artista y aprehendidas por el espectador como una carga eléctrica emocional, y estas variaciones del shock son menos personales que prepersonales, parte de una historia humana más amplia antes que una historia humana única o particular. Evidentemente, la noción de la memoria colectiva como *biológica* es polémica. La idea de Lamarck de que las experiencias parentales o cualquier característica adquirida pueden ser transmitidas a los hijos hace mucho tiempo que se ve como un vergonzoso giro equivocado en las ciencias. El inconsciente colectivo de Jung ha sufrido un destino similar como una noción «mística».

Darwin, que tiene plena actualidad, proponía otra forma de «memoria» hereditaria a través de la selección natural: en nuestros rasgos presentes está vivo el pasado ancestral. Las cuestiones semánticas se vuelven fundamentales en este contexto. Algunos psicólogos evolutivos explican casi cada inclinación humana, incluso el gusto popular en el arte, como algo heredado de nuestros antepasados del Pleistoceno. Estas tendencias están presentes en los módulos de la mente sometidos a selección natural que se supone que determinan todo, desde los comportamientos masculino y femenino hasta la clase de paisaje que la mayoría de los estadounidenses prefieren. En *La tabla rasa*, el psicólogo evolutivo Steven Pinker arguye que «las teorías dominantes del arte de élite y de la crítica de arte en el siglo XX surgieron de una negación militante de la naturaleza humana. Uno de sus legados es el arte feo, desconcertante e insultante. El otro es una erudición pretenciosa e ininteligible».[25] En cada periodo hay mucho arte malo, así como mucha bibliografía sobre arte malo, pero Pinker aborda la estética con un martillo con el que aporrea a los fatuos presuntuosos y a los críticos altaneros que han pisoteado las preferencias estéticas del hombre de la calle, que son decididas por la evolución, no por *marketing* de masas.

No cabe duda de que esto es tomar una posición popular, pero dice poco sobre qué significan la naturaleza y la cultura en la experiencia de contemplar arte. Desde la perspectiva de Pinker, los que amamos a Alberto Giacometti, a Henri Matisse o a Joan Mitchell estamos reprimiendo activamente nuestra verdadera naturaleza, naturaleza que al parecer suspira por serenos paisajes de calendario con ciervos y figuras heroicas en ellos. El pensamiento burdo

está vivo y coleando, y es burdo desde una perspectiva científica, filosófica y estética argumentar que esta «naturaleza» humana fija nos comunica que el arte moderno es malo y *antinatural*. Sin embargo, no es burdo hacer preguntas sobre el impulso humano de simbolizar y representar el mundo, ni es burdo preguntar cómo este impulso se reconfigura con el tiempo, de una cultura a otra, o cómo participan en la experiencia del arte el ser mamífero salvaje prerreflexivo y las formas simbólicas reflexivas.

No albergo ninguna duda de que tenemos emociones en común con otros animales, pero ¿cómo analizaría uno, por ejemplo, la naturaleza y la cultura en el placer que siento cuando miro un cuadro de Chardin? Como ciudadana estadounidense alfabetizada y criatura evolucionada con un complejo y creativo sistema visual que, por lo tanto, interpreta el tiempo en los cuadros de izquierda a derecha, pero que también tiene innumerables recuerdos personales de cuadros de muchos tipos y lleva años leyendo y reflexionando sobre las artes visuales, soy una amalgama fisiológica de estos factores. ¿Es realmente posible aislar lo natural de los «componentes» culturales de mi placer?

La ciencia de la memoria de Warburg era algo de su tiempo, y la *memoria*, como muchas palabras, tiene significados cambiantes. En el siglo XIX podía abarcar amplias nociones de ideas y rasgos heredados. Es fascinante señalar que en el campo de la epigenética existen cada vez más pruebas de que el estrés ambiental en un animal crea cambios moleculares tras la replicación del ADN. La secuencia nucleotídica de los genes no se ve afectada directamente, pero sí la expresión o supresión génica.^[26] Estos cambios, al parecer, pueden ser heredados, tal vez no para siempre pero durante más de una generación. En las ciencias, las viejas ideas tienen una manera de regresar furtivamente en nuevas formas.

El concepto del tiempo y la memoria para Warburg no era lineal. Podría describirse como vertical o en forma de embudo. Los polos extremos de la experiencia humana arcaica representada en gestos corporales que él identificó como recurrentes en las obras de arte y otras imágenes, como los sellos, las tarjetas postales y los anuncios, son expresiones estereotipadas de los estados humanos extremos de la manía orgiástica, el miedo traumático y la melancolía o depresión severa, estados en los que no hay cabida para el pensamiento reflexivo o la distancia, ni hay distinción entre el yo (ego) y el mundo.

Para Warburg, el ser salvaje tenía una cualidad aterradora. La distancia creada por los símbolos era precisamente lo que constituía la cultura y la civilización. «Cuando este intervalo se convierte en el substrato de una producción artística —escribió—, entonces se hallan reunidas las condiciones para que esta conciencia de la distancia alcance una función social permanente que, en su variación pendular entre la absorción en el objeto y la circunspección distante, representa la oscilación entre una cosmología de imágenes y una de signos; su adecuación o incompetencia como instrumento de orientación del espíritu significa el destino de la cultura humana.»[27] En otras palabras, es mucho lo que está en juego.

En otro fragmento revelador, Warburg escribió: «La distancia entre sujeto y objeto que establece la zona para el pensamiento abstracto se origina en la experiencia del corte del cordón umbilical».[28] La dialéctica aquí está entre una feroz fusión sin diferenciación entre madre y bebé durante el embarazo y la distancia que llega con la separación y finalmente con la reflexión autoconsciente. El cordón umbilical de Warburg es a la vez literal y metafórico. Para el feto, la conexión umbilical es una cuerda de salvamento que se corta una vez que la recién nacida se separa literalmente del cuerpo de su madre. Se da un «espacio» o «distancia» metafórico y redentor cuando la niña es capaz de reflexionar sobre sí misma y sobre el mundo que la rodea. Warburg creía que *Denkraum* —el espacio para el pensamiento (otra metáfora espacial)— actuaba como un vehículo de rescate para no ahogarse en el otro. Esta apertura o distancia entre sujeto y objeto creada por símbolos salva a una persona de la sensación corporal extasiada y/o traumática, en la que no hay distinción entre tú y yo o entre yo y el mundo, una idea que tiene fuertes resonancias psicoanalíticas. Freud creía que el impulso sexual primario podía sublimarse en formas culturales y artísticas.

Un ejemplo puro de la memoria preconceptual sin *Denkraum* es el *flashback* traumático, un particular tipo de memoria que tiene que ver con el pensamiento de Warburg. El *flashback* es como la irrupción de un terrible acontecimiento del pasado en el presente, una «recreación» motosensorial y a veces visual de la experiencia. Mientras sucede, es como si el horror estuviera *sucediendo otra vez*. No es una repetición que se renueva o cambia, sino más bien una experiencia idéntica, lo que significa que no hay una realidad horizontal secuencial sentida, ni un hacia delante o hacia atrás, ni una cualidad lineal. A diferencia de la memoria autobiográfica para la que tengo

imágenes mentales y una historia, en el *flashback* no hay un «tiempo atrás». El tiempo *se percibe* vertical: una oleada ascendente volcánica, que no está mediada por símbolos. Después de un accidente automovilístico tuve *flashbacks* durante cuatro noches seguidas en sueños. Luego, tras un intervalo de muchos años, tuve otro, una explosión terrible y ensordecedora cuyo impacto me despertó. Estaba segura de que habían bombardeado la casa o que ésta se derrumbaba sobre mí, que la ciudad de Nueva York había sufrido un ataque masivo o un terremoto totalmente inesperado. Hasta que me convencí de que la casa y yo seguíamos intactas no comprendí que debía de haber sido otro *flashback* del accidente ya remoto. A la experiencia sin nombre hubo que aplicarle unos minutos más tarde las palabras *accidente de coche* y *flashback*, aunque éstas no estuvieron presentes durante la experiencia, que no viví como un accidente automovilístico sino como lo que sólo puede ser descrito como un horror corporal. Tanto si el *flashback* es una perfecta repetición de un acontecimiento anterior como si no (no sé cómo podría demostrarse), constituye una forma de memoria diferente a otras y, mientras está sucediendo, no tiene ningún contexto, ni ningún lenguaje, ni un antes ni un después. Es, literalmente, una memoria sin distancia ni ningún tiempo más allá del presente. Ocurre sin un espacio para el pensamiento simbólico reflexivo. No está enmarcado. El *flashback* es consciente, pero se inscribe en sistemas corporales existentes fuera de la conciencia.

Toda obra de arte tiene un marco estético que, por traumática o aterradora que sea la temática, procura una forma de *Denkraum* o reflexión consciente al espectador, el lector o el oyente. En la religión, el ritual y el tabú proporcionan un ordenado despliegue de sucesos, así como disecciones del espacio que aíslan al practicante del poder de lo sagrado. La liturgia es una secuencia de repeticiones precisas que organizan el tiempo de la ceremonia religiosa en un orden prescrito. La mikvé judía, el ritual de purificación mensual para las mujeres, gira en torno al tabú de la menstruación y está sujeta a leyes específicas que definen el tiempo de la inmersión y la estructura del baño en el espacio. Por ejemplo, la mikvé debe contener por lo menos setecientos cincuenta litros de agua de lluvia y no puede ser portátil. Las representaciones y los símbolos nos distancian y protegen tanto como nos seducen y engañan en su espacio alternativo o paralelo.

Un lienzo hoy día famoso de Judit decapitando a Holofernes, que fue pintado entre 1614 y 1620 por Artemisia Gentileschi y cuelga en la Galería

Uffizi de Florencia, presenta al espectador un contenido truculento y podría decirse que traumático. Warburg buscaba figuras en el arte para ilustrar los recurrentes gestos emocionales que saltaban por encima de los siglos y los periodos, lo que Giorgio Agamben llamó «entramado indisoluble de carga emotiva y fórmula iconográfica» en la que forma y contenido son indistinguibles.[29] No estoy diciendo que este lienzo de una decapitación represente el regreso de una fórmula de pathos. Sólo es un buen ejemplo para el estudio de la memoria y la percepción, una manera de demostrar que la memoria, las expectativas, el inconsciente y la conciencia, lo biológico y los ejes culturales verticales y horizontales del tiempo chocan en nosotros como espectadores. (La imagen puede verse fácilmente en internet.) La decapitación no es una forma de violencia arcaica. Los que vivimos alejados de la guerra tenemos acceso inmediato a las espeluznantes decapitaciones del ISIS por internet, si decidimos ver las imágenes filmadas. Como espectadores de tales horrores podríamos quedar marcados para siempre, pero las filmaciones no pueden matarnos. Vemos la violencia pero en miniatura: nuestra visión de ella está literalmente enmarcada por una pantalla. Con todo, *saber que las víctimas son personas de verdad*, y no actores, aumenta nuestro terror. Las tres personas representadas en ese lienzo barroco son figuras planas que no se mueven. «Viven» dentro de un marco. Aun así, la imagen de una mujer decapitando a un hombre es atroz, y en nosotros se da un espejeamiento (*mirroring*) corporeizado, una participación cinética «como si» o simulada en la escena que, por lo menos a mí, me suscita tanto temor como fascinación. Los brazos arremangados de la mujer, la firmeza con que agarra la espada con una mano mientras cierra la otra en un puño, que presiona la frente del hombre con tanta fuerza que le estruja la piel formando un pliegue de arrugas sobre el ojo, y cómo ella se aparta de la sangre que mana a raudales del cuello cercenado de su víctima, tal vez para proteger su ropa, todo ello crea una sorprendente sensación de un *ahora* estático, congelado y eterno.

Pero también siento las melodías cinéticas del pintor en el cuadro en sí, los gestos de un movimiento intenso o preciso, un estilo expresivo en un espacio delimitado que me arrastra a una relación entre yo y un casi tú, y es en este encuentro donde se crea el significado de la imagen, un significado que puede que tenga que esforzarme en articular, pero si miro el tiempo suficiente con suficiente detenimiento, la distinción entre Yo y otro comienza a desdibujarse. ¿El lienzo, percibido por mi cuerpo que recuerda, no viene a

recrear los cuerpos representados que veo? ¿Y eso no nos remite a la evocación de Merleau-Ponty del *Ineinander* de Husserl, una relación entrelazada o recíproca en la que lo que se encuentra fuera es también lo que está dentro de mí? Me pregunto, por ejemplo, qué significa la expresión de la mujer asesina y, al preguntármelo, me veo sacudida por antiguos sentimientos de rabia y de venganza y me parece reconocer en su rostro la fría determinación del odio. El pasado reaparece en mí, no como una horizontal marcha secuencial de acontecimientos autobiográficos, sino como una vertical irrupción anónima de recuerdos emotivos que no puedo identificar y que sin embargo me permite dar un paso atrás cuando es necesario, para reflexionar al abrigo del marco estético.

La historia de Judit decapitando a Holofernes se ha representado muchas veces en distintos momentos de la narración. En el texto deuterocanónico, Judit sale al encuentro del general enemigo Holofernes. Éste, cautivado por su belleza y con la idea de seducirla, la invita a su tienda, pero bebe demasiado y, mientras yace en estado ebrio, ella le corta la cabeza y salva al pueblo judío de la amenaza siria. Nos hallamos, por lo tanto, ante una heroína, no un monstruo, y recordar la historia afectará necesariamente nuestra interpretación del lienzo. Sin embargo, las historias —verdaderas o ficticias, aprendidas y recordadas de otro modo— y sus formas nos habitan corporalmente de izquierda a derecha, y también como ritmos de tensión, crisis y solución, evocados por las palabras que hemos escuchado o leído. Las historias se introducen y residen en nosotros, afectan nuestras expectativas, contagian nuestras percepciones y nos ayudan a descifrar lo que vemos. La historia es lo invisible que rodea el cuadro. Sabemos lo que pasó antes y lo que viene después.

Comparemos el lienzo de Gentileschi con uno anterior pintado por Caravaggio en 1599. Al instante registro este cuadro de izquierda a derecha debido a que su forma rectangular está dividida exactamente en dos, y una figura domina el lado izquierdo del lienzo, y otras dos, el derecho, lo que sugiere un movimiento narrativo convencional de izquierda a derecha. De hecho, lo único que une los dos lados del lienzo es la cortina roja que cuelga entre ambos, aunque hay un poco más de tela en el derecho. Si consideramos por un momento el sesgo de la agencia espacial, es evidente que la persona sobre la que se actúa (la víctima) está a la izquierda y el actor (el asesino), a la derecha, una violación de la estructura gramatical del sujeto que «precede»

al objeto a través de la cual hemos aprendido a leer el espacio.

El lienzo de la Judit de Gentileschi tampoco se ajusta al sesgo de la agencia espacial. Judit está a la izquierda de Holofernes, pero ella se alza sobre él. La fuerza del movimiento de su espada se evidencia en sus brazos tensos. Yo, como espectadora, soy testigo de que la cabeza del general en un primer plano inmediato pronto se desprenderá del cuerpo y caerá al suelo si la heroína no la agarra enseguida. El relato del cuadro de Gentileschi, a diferencia del de Caravaggio, es de una violencia atroz e inmediata, producida en parte por su configuración espacial de verticalidad. Judit y su colaboradora activa, la sirvienta, han sometido al hombre debajo de ellas, lo que crea, no un sentido lineal del movimiento de una a otra, como cuando se lee un texto, sino una interrupción de esa temporalidad secuencial.

La verticalidad, desconocida como metáfora del *tiempo*, es un significante convencional de rango, poder y valía, tan profundamente arraigado en nosotros que no se puede ignorar. Logra introducirse en infinidad de conceptos binarios: mente sobre cuerpo, hombre sobre mujer o el simple hecho de que es mejor encontrarse con el estado de ánimo alto que bajo. Me atrevería a decir que en el cuadro de Caravaggio, la colocación de Holofernes a la izquierda, que impulsa a leer de izquierda a derecha, socava el hecho evidente de que él es la víctima en el lienzo. Puede que sea una víctima, pero es potente. Lo que me cautiva de este lienzo es el rostro agonizante de Holofernes, que me parece extraordinario y horrible. Él es el «agente» emocional del cuadro, el hacedor. Es su sufrimiento, y no la violencia de Judit, el que percibe el espectador. En marcado contraste con su víctima, esta hermosa, benévola y delicada Judit parece haber entrado volando de otro mundo de futilidad femenina. No parece capaz de cortar un trozo de pan y mucho menos el cuello de un hombre, y la expresión de su rostro es de resentimiento y ligero malestar, no de ira ni determinación. Sin la presencia de Holofernes cabría suponer que sólo acaba de derramar vino sobre alguien en una cena. La vieja bruja que está a su lado tiene menos de cómplice de asesinato que de espectadora.

Artemisia Gentileschi fue una pintora reconocida y polémica en su época, pero tras su muerte su obra languideció en la oscuridad hasta que fue redescubierta en el siglo XX. Hoy día se la considera una pintora genial del periodo, pero el hecho de que fuera una mujer, hija de un pintor de renombre, Orazio Gentileschi, y que la violara otro pintor, Agostino Tassi, en casa de su

padre, lo que desencadenó un juicio público del que se conserva amplia documentación, forma parte de su complejo legado artístico. Caravaggio también fue un pintor controvertido, del que se rumoreaba que era homosexual, que tuvo numerosos problemas con la ley y que influyó a los dos Gentileschi, padre e hija.

Estos datos biográficos forman parte de lo que algunos científicos llaman memoria semántica. Un dato como que «Helsinki es la capital de Finlandia» no es algo personal, y no necesito tener una imagen mental espacial de la ciudad para recordarlo. Con todo, las memorias semánticas pueden convertirse en el centro de interpretaciones cargadas de emotividad de toda clase de cosas. Durante años, los historiadores de arte atribuyeron los cuadros de Artemisia Gentileschi, incluso los *firmados por* ella, a su padre, sobre todo cuando eran particularmente buenos. Algunos eruditos han visto a la Judit de Artemisia Gentileschi como la imagen de la venganza por la violación —o «desfloración», como era concebida entonces— de la artista. Otros en cambio lo rechazan como una mala interpretación: no podemos imponer sobre acontecimientos pasados nuestras ideas contemporáneas acerca de la violación. Ella era producto de su época y fue moldeada por sus discursos, que no nos pertenecen.^[30] Ambas interpretaciones tienen sin duda algo de verdad. Gentileschi también desafió las convenciones de su época pintando temas generalmente prohibidos a las mujeres. Su versión de *Judit decapitando a Holofernes* escandalizó a sus coetáneos y ha seguido escandalizando a los espectadores desde entonces. La carga eléctrica del cuadro no se ha extinguido.

Gentileschi podría haberse propuesto superar el lienzo de Caravaggio, competir con el pintor que había influenciado su estilo, y sabía que tenía potencial para hacerlo. En mi opinión, no cabe duda de que ella salió ganadora de la competición. Nadie puede saber si el cuadro nació de su experiencia traumática, aunque no es disparatado creerlo. Con todo, es cierto que la tendencia a reducir las obras de arte pintadas por mujeres a sus datos biográficos resulta nauseabundantemente familiar. La biografía también está presente en las interpretaciones de las obras pintadas por hombres, entre ellos Caravaggio, pero a ellos se les permite trascender sus circunstancias de un modo que a las mujeres artistas no les es permitido. Gentileschi ha sufrido sin duda esta merma. Por otra parte, todo artista lleva incorporados recuerdos —recuerdos de hábito, recuerdos autobiográficos conscientes y recuerdos

emocionales— y es absurdo suponer que éstos no influyen en la obra junto con la memoria cultural y colectiva.

Los actos violentos se leen de maneras diferentes en las distintas culturas. En Estados Unidos, la violación conyugal no se convirtió en un delito hasta la década de 1970 y, hasta 1993, no se suprimió la exención marital de la ley de violaciones en todos los estados. Las leyes definen y enmarcan las acciones, pero el shock visceral de los actos violentos, de ser golpeado, lastimado o violado por la fuerza no es exclusivamente humano. En respuesta a las amenazas extremas, el sistema nervioso parasimpático responde con inmovilidad tónica: el ritmo cardíaco disminuye y la respiración se hace más lenta, desciende la presión arterial, se relajan los músculos y en ciertas personas puede darse la disociación, una extraña sensación de indiferencia hacia una situación que pone en peligro su vida. Las representaciones de escenas de violencia, sin embargo, no son violencia. Es imposible especificar los motivos o sentimientos de Gentileschi mientras trabajaba en su lienzo o hasta qué punto sus pensamientos, conscientes e inconscientes, estuvieron imbuidos de fantasías de indignación y venganza. Era un artista, y la sublimación en la autorreflexión es necesariamente una parte de hacer arte, aunque el tema sea atroz.

En 1918 Aby Warburg sufrió un colapso psicótico y estuvo hospitalizado durante varios años hasta que fue finalmente ingresado en una clínica en Kreuzlingen, Suiza, bajo el cuidado del médico y psicoanalista Ludwig Binswanger. La psicosis de Warburg era severa. Amenazó con asesinar a su familia, pero también estuvo bajo la ilusión de que su médico era un antisemita que abogaba por la liquidación masiva de los judíos. Si bien esta fantasía acerca de Binswanger era rotundamente falsa, ahora los delirios de Warburg parecen misteriosamente premonitorios del futuro que aguardaba a Alemania. Y así como resulta tentador interpretar la *Judit* de Gentileschi como una imagen de venganza por su «desfloración», también lo es atribuir aspectos del pensamiento de Warburg a su estado mental. Su brillantez se debe, al menos en parte, a una sensibilidad casi prodigiosa hacia las imágenes, así como a una conexión eléctrica y a cierto temor a sus significados corporales. Fue un hombre que tuvo que luchar por abrirse paso desde la confusión psicótica hasta el distanciamiento que llega con el pensamiento simbólico, y lo consiguió. Aunque Binswanger le diagnosticó esquizofrenia, creo que Emil Kraepelin, otro médico famoso, fue más exacto

al decir que sufría depresión maniaca. Se podría decir que Warburg *vivió* realmente los polos extremos de su *Pathosformel*.

Es burdo reducir el arte o un pensamiento a la biografía de un artista o un pensador, como lo es definir el arte como el resultado de constructos puramente culturales o, al contrario, de «mecanismos» biológicos. El asunto es mucho más complejo. Todos nosotros somos sujetos corpóreos, y el mundo actúa sobre nosotros al tiempo que somos creadores del mundo en que vivimos. Hay en ello una reversibilidad dinámica que nos lleva de vuelta al acto de recordar. Los historiadores de arte a menudo se mueven por el tiempo lineal horizontal, con sus periodos y sus estilos cambiantes, su lenguaje coloreado por una relación casi fóbica con las cualidades emocionales, preteóricas y verticales de la contemplación del arte, un temor relacionado con el sesgo de la agencia y el poder, y con el hecho de que la pasión y el cuerpo se han considerado afeminados, y la razón y lo mental, varoniles, una tradición dualista que contamina nuestros recuerdos, nuestras expectativas y nuestras percepciones. Esta división, sin embargo, es a la vez falsa y peligrosa.

«Las ideas fijas —escribió Kierkegaard en una entrada de diario— son como los calambres en el pie, el mejor remedio para combatirlos es dar patadas en el suelo.»^[31] *Me he propuesto* abrir, antes que cerrar, la cuestión de la memoria en el arte, proponiendo ambigüedades en plural en lugar de una sola idea fija o expectativa «heredada», tomada de la ciencia, la filosofía o la estética. El tiempo inevitablemente se entiende en términos espaciales, y resulta útil cuestionar la metáfora fija de la horizontalidad de izquierda a derecha existente en Occidente sin renunciar a ella. Es valioso como concepto. Pero el tiempo y la memoria también poseen una verticalidad, entendida como parte de nuestra herencia mamífera, como parte de una realidad prerreflexiva que es también experiencia encarnada. La noción espacial *Denkraum* de Warburg, un espacio para el pensamiento o un intervalo para la contemplación y la reflexión sobre la alteridad de una obra de arte, que nos ha sido dada en un marco protector simbólico y estético, sigue siendo fértil. Veo. Siento. Recuerdo. La obra que tengo delante es mía y no lo es. Cavilo y me hago preguntas. Cuestiono mis respuestas. Me tomo tiempo.

LA IMPORTANCIA DE LA FILOSOFÍA EN LAS CUESTIONES DEL CEREBRO

En mi novela *El mundo deslumbrante*, el personaje principal Harriet Burden sostiene: «Toda persona agonizante es una caricatura del dualista cartesiano, una persona hecha de dos sustancias, *res cogitans* y *res extensa*. La sustancia pensante se mueve por sí misma por encima del cuerpo insurrecto formado por materia burda y vil, un traidor del espíritu, de ese *cogito* etéreo que continúa pensando y hablando».[1] La enfermedad hace que casi todas las personas sean vulnerables a una escisión entre mente y cuerpo. Si el enfermo todavía puede pensar con claridad, a menudo tiene la sensación de que el cuerpo lo ha traicionado, de que ha seguido su camino sin él. El ego parlante y pensante, lo que me gusta llamar el narrador interno, parece existir con independencia del cuerpo afligido y se convierte en un comentarista flotante que observa cómo la enfermedad ataca al pobre cuerpo mortal. La experiencia subjetiva a menudo envuelve un Yo que observa la enfermedad, aunque la sola idea del Yo sigue siendo un enigma filosófico y científico.

El dualismo de René Descartes —su afirmación de que los seres humanos están hechos de dos sustancias, espíritu y materia— es poco popular hoy día y ha sido, de hecho, muy controvertido desde su aparición. En sus *Observations Upon Experimental Philosophy* de 1666, Margaret Cavendish, una materialista convencida, menciona la idea de Descartes de que es en la glándula pineal del cerebro donde alma y cuerpo interactúan. «Algunos eruditos creen que todo el conocimiento se halla en la mente y no hay ninguno en los sentidos. Porque los sentidos, alegan, sólo presentan objetos exteriores a la mente, que se sienta como un juez en el núcleo, o el cuarto

ventrículo del cerebro [...] y los juzga, lo que, a mi parecer, es una opinión muy extraña.»[2] A continuación se pregunta exactamente cómo cumplen su función estas dos sustancias distintas. ¿Operan los sentidos de aquí para allá como siervos mecánicos del juez del cerebro? Los neurocientíficos, muchos de los cuales me atrevería a decir que han leído poco a Descartes, se hacen eco una y otra vez de la queja de Cavendish (que yo comparto) acerca del dualismo cartesiano. Los correlatos neuronales de la conciencia conocidos como NCC —que podrían ayudar a explicar el narrador interno que parlotea dentro de cada uno de nosotros— no se han encontrado. Lo que tenemos es una abrumadora cantidad de datos, gran parte de ellos procedentes de escáneres pero también de otras investigaciones, y estos datos van muy por delante de cualquier teoría general de la función cerebral.

¿Qué importancia tiene todo esto? ¿Y qué relación guarda con la ética médico-paciente y los síntomas médicamente inexplicables? Los conocimientos médicos están en continua evolución y siempre dependen de una nueva investigación. Pero, como apuntaba Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas*, el curso de esa investigación se basa también en los paradigmas, los supuestos fundamentales que hay detrás de toda investigación científica, y a veces esos paradigmas cambian.[3] Cada vez es mayor el reconocimiento de que los términos *funcional* y *orgánico* pueden confundirse desde el principio y que descansan en una división artificial entre psique y soma. Como he señalado al citar a Cavendish, el monismo materialista no es precisamente nuevo. En su introducción a *Grundriss der Psychologie* [Manual de psicología] de 1895, Wilhelm Wundt expone minuciosamente los debates entre la psicología empírica y la metafísica, y se inclina claramente por lo empírico, arguyendo que desde su punto de vista «el tema de la relación entre los objetos físicos y los psíquicos desaparece por completo».[4] Los biofísicos, como Hermann von Helmholtz en el siglo XIX, eran materialistas, como lo era Jean-Martin Charcot, el neurólogo francés que nunca perdió la esperanza de descubrir durante una autopsia las lesiones cerebrales que causaban la histeria.[5] Y Sigmund Freud, quien acuñó el término *conversión* para referirse a los fenómenos histéricos, siempre tuvo presente que el psicoanálisis es una psicología enraizada en la biología.[6] En *Borderlands in Psychiatry*, publicado en 1943, Stanley Cobb se hacía eco de Wundt:

Resuelvo el problema mente-cuerpo declarando que no existe tal problema [...]. Insisto en que las viejas dicotomías «funcional u orgánico», «mental o físico» no sólo son erróneas sino que crean malos hábitos de pensamiento porque conducen a ideas estáticas y obsoletas, y no dan cabida a las ideas modernas pluralistas y dinámicas de la materia y estructura [...]. Quien se detenga a pensar se dará cuenta de que ninguna función es posible sin que un órgano esté funcionando y, por lo tanto, ninguna función se lleva a cabo sin un cambio estructural.[7]

Esto es indudablemente cierto. Todos los pensamientos y sentimientos fenoménicos van acompañados de cambios en el cerebro.

En mi edición de 2004 del *Campbell's Psychiatric Dictionary* aparece el término *psicógeno* con la siguiente definición: «relacionado o caracterizado por la psicogénesis; causado por factores psíquicos, mentales o emocionales, y no por factores orgánicos o somáticos detectables».[8] La definición tal vez podría salvarse del dualismo por la palabra *detectables*. Sin embargo, es interesante plantearse si habría que ser radical y eliminar del vocabulario médico la distinción entre lo psicológico y lo fisiológico, o si esa distinción todavía tiene alguna utilidad. Yo creo que la tiene, pero no hay que emplear las palabras sin pensar.

Soy una de las innumerables personas en todo el mundo que sufren un síntoma no diagnosticado y médicamente inexplicable de carácter neurológico. Escribí sobre él en un libro titulado *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios* que fue publicado en 2009. El libro es una investigación interdisciplinaria sobre mi síntoma que se fundamenta en nociones de la filosofía, la historia de la medicina, la psiquiatría, el psicoanálisis, la neurología y la investigación en la neurociencia. Al comienzo del libro describo el primer episodio de temblores que tuve en mayo de 2006, dos años después de la muerte de mi padre. Me habían pedido que pronunciara unas palabras en una ceremonia conmemorativa celebrada en el campus de la universidad, donde él había sido profesor durante más de cuarenta años.

Segura de mí misma y provista de fichas llenas de anotaciones, miré al público, compuesto por unos cincuenta amigos y colegas suyos [...] lancé mi primera frase y, a continuación, empecé a temblar descontroladamente de la cabeza a los pies. Mis brazos se agitaban de forma desmedida. Mis rodillas chocaban una contra otra. Temblaba como si fuera presa de un ataque epiléptico. Lo increíble era que no me afectaba la voz en absoluto. Hablaba como si siguiera impertérrita. Estupefacta ante lo que me estaba

sucediendo y aterrada ante la posibilidad de caer redonda en cualquier momento, logré mantener la calma y terminar el discurso, a pesar de que las notas que sostenía entre las manos se desperdigaran sin orden ni concierto delante de mí. El temblor cesó en cuanto dejé de hablar. Me miré las piernas. Las tenía totalmente rojas, casi moradas.

Mi madre y mis hermanas estaban asustadas ante aquella misteriosa transformación que se había operado en mi cuerpo. Me habían oído hablar en público muchas veces, alguna de ellas frente a cientos de personas. Liv me dijo que sintió ganas de correr hacia mí y abrazarme para que dejara de temblar. Mi madre comentó que parecía que me estaban electrocutando. Era como si una fuerza ignota se hubiera apoderado de mi cuerpo de repente y hubiese decidido que necesitaba una buena sacudida. En una ocasión anterior, durante el verano de 1982, sentí como si una potente energía me levantara del suelo y me lanzara contra la pared igual que a un muñeco. Cierta vez, me encontraba en una galería de arte en París, y de pronto mi brazo izquierdo se giró hacia atrás y me empujó contra la pared. El incidente duró apenas unos segundos. Poco después me invadió una gran euforia, una alegría sobrenatural. Pero, a continuación, me sobrevino una fuerte jaqueca que habría de durarme casi un año, el año del Fiorinal, Inderal, Cafergot, Elavil, Tofranil y Mellaril, de todo aquel cóctel de medicamentos para dormir que me suministraba el médico en su consulta con la esperanza de que, al día siguiente, me despertara sin dolor de cabeza. Pero no hubo suerte. Al final, ese mismo neurólogo decidió internarme en una clínica y tratarme con Thorazine, un antipsicótico. Aquellos ocho días que pasé aletargada en el pabellón de neurología se me han quedado grabados como la más negra de las comedias negras. Ocho días en los que compartí habitación con una anciana sorprendentemente ágil, que había sufrido un derrame cerebral y a la que todas las noches sujetaban a la cama con unas correas apodadas «las Caprichosas» de las que siempre lograba zafarse para escapar por los pasillos en un claro desafío a las enfermeras. Ocho extraños días que pasé medicada, salpicados de visitas de jóvenes con batas blancas empeñados en sostener lápices delante de mis ojos para ver si yo era capaz de identificarlos y en preguntarme qué día era, qué año, cómo se llamaba nuestro presidente, para después pincharme con pequeñas agujas (¿sientes esto?). Días salpicados también por aquel extraño gesto con la mano que hacía al despedirse por la puerta el mismísimo Rey de las Migrañas, el doctor C, un hombre que solía ignorarme, aparentemente irritado conmigo porque no cooperaba y me curaba de una vez. Ningún especialista sabía lo que me sucedía en realidad. Mi médico bautizó mi dolencia con el nombre de *síndrome de migraña vascular*, pero no parecía que hubiera nadie capaz de decir por qué me había convertido en una especie de ENORME jaqueca, en un ser asustado, aplastado, deprimido, con vómitos continuos, un remedo de Humpty Dumpty después de caer del muro.[9]

Tal vez porque había tenido antes una convulsión y desde niña había sufrido violentas migrañas con vómitos, por no hablar de mi desdichada estancia en el Mount Sinai, no acudí inmediatamente a un neurólogo. Mis dolores de cabeza a menudo habían sido precedidos por auras, con sus luces

brillantes, agujeros negros, una visión extraordinariamente nítida pero también brumas, sentimientos exaltados que me provocaban la sensación de que alguien tiraba de mí hacia arriba, y, sólo en una ocasión, una alucinación liliputiense durante la cual vi en el suelo de mi dormitorio un hombrecillo rosa y un buey también rosa. Un único episodio de temblores no me alarmó demasiado. Parecía ser otra aventura curiosa en una vida marcada por la inestabilidad neurológica. De niña tenía convulsiones febriles y, desde los treinta y tantos años, he sufrido parestesia o lo que yo llamo «el cuerpo eléctrico». Como en el momento de mi primer ataque convulsivo tenía, y todavía tengo, un interés persistente por las neurociencias, me pregunté qué demonios lo había causado. Puesto que parecía haberlo desencadenado el discurso sobre mi padre, empecé a sospechar que se trataba de un trastorno de conversión o histeria. Los ataques convulsivos se repitieron. No sucedían siempre que hablaba en público sino sólo de vez en cuando. Y en una ocasión en que subía a un ritmo fuerte y rápido un sendero rocoso de los Pirineos, cuando no podían verme mis compañeros, que habían quedado muy atrás, me sentí mareada y extraña y, todavía jadeante por el esfuerzo, me senté en una roca para recuperar el aliento y noté cómo todo mi cuerpo sucumbía una vez más a sacudidas violentas. Estuve mal, agotada y temblorosa durante el resto del día. Comencé a cuestionar mi diagnóstico. Tal vez mi agitación no era histérica. Al fin y al cabo, lo bueno de los ataques psicógenos es que no te matan.

Durante mi epopeya médica vi a un neurólogo, a un psiquiatra y a un psicoanalista. La resonancia magnética (IRM) de mi cerebro no reveló nada. La benzodiazepina Lorazepam no hizo nada por aplacar mis temblores, pero el propranolol betabloqueante ha sido efectivo cuando hablo en público, aunque en ocasiones he sentido un zumbido, una sensación vibrante por todo el cuerpo que tomo como una advertencia de que sin propranolol probablemente estaría agitándome como un loco. Ninguno de los especialistas —todos eran médicos— creyó que estuviera teniendo episodios de conversión, pero tampoco supieron decirme exactamente cuál era mi problema.

A partir de la publicación de mi libro, recibí cartas de médicos e investigadores de todo el mundo. (El libro se tradujo a varios idiomas.) Había dos clases de cartas: las de los médicos interesados en algunos de los argumentos que yo sostenía y que los desarrollaban o me felicitaban por mi

perspicacia, y las de los que me ofrecían un diagnóstico. No recibí dos diagnósticos iguales, lo que resulta fascinante. Recuerdo concretamente una carta de un investigador médico que estaba convencido de que mis temblores habían sido causados por una bacteria en particular. Las pruebas bacteriológicas eran tan complejas y estaban tan restringidas a unos pocos especialistas que nunca llegué a hacérmelas. ¿Cómo clasificar entonces mis temblores, como funcionales, orgánicos, psíquicos, somáticos o psicósomáticos?

El uso «práctico» de la palabra *orgánico* depende de una localización visible —una lesión cerebral o descargas eléctricas anormales en el cerebro que expliquen los síntomas—, pero también saca a la luz ideas acerca de lo que es real e irreal. El enfoque es el siguiente: si es posible verlo y ponerle nombre, es real. Si no, no es real. La nueva tecnología ha modificado la visibilidad. El flujo de sangre oxigenada se ve en los escáneres, pero no es precisamente una lesión. En la cultura popular se ha vuelto común hablar de la depresión como un «desequilibrio químico», como si equilibrar los neuroquímicos de una persona —lo que sea que eso signifique— pudiera resolver la compleja realidad de la depresión. La esquizofrenia también se ha convertido en «una enfermedad cerebral orgánica», aunque se desconoce su causa. La reducción de las enfermedades psiquiátricas a procesos cerebrales reconforta a los pacientes y a sus familiares porque la referencia a las redes neuronales parece confirmar la realidad «física» de las mismas. Las jerarquías culturales y médicas acerca de la naturaleza física o psíquica de una enfermedad condicionan nuestra actitud hacia ella. Por desgracia, desequilibrio químico y enfermedad cerebral orgánica no significan gran cosa, a pesar de que detrás de estas dolencias está obviamente el cerebro.

La epilepsia está catalogada como una enfermedad orgánica, y las crisis no epilépticas de origen *psicógeno* (CNEP) como un trastorno funcional, porque no se ha localizado la lesión en un lugar físico. Sin embargo, a menudo se confunden las dos. Los electroencefalogramas (EEG) pueden ser ambiguos, y las resonancias magnéticas de los pacientes epilépticos no siempre resultan reveladoras. El neurólogo que sospecha que se trata de una CNEP debe actuar como un detective médico, confiando en que el paciente le dé alguna pista, como un ataque desencadenado por un acontecimiento de gran carga emocional. Por otra parte, también hay pacientes epilépticos que sufren una crisis a raíz de un shock o una experiencia emocional fuerte. El

médico puede advertir que el tratamiento no detiene las convulsiones. Por supuesto, a veces la medicación no consigue curar los verdaderos ataques epilépticos. Y como algunos pacientes epilépticos también sufren CNEP, el cuadro puede volverse bastante confuso.

En *The Treatment of Epilepsy: Principles and Practice* (2006) hay un capítulo dedicado a las CNEP.[10] El autor del capítulo adopta un tono autoritario y confiado, buscando sin duda animar a los colegas neurólogos a los que tal vez les preocupa dar un diagnóstico erróneo. En un apartado denominado *Psicopatología* declara que la CNEP es un trastorno psiquiátrico y hace un refundido de los criterios del *DSM* para los trastornos somatoformos, los trastornos facticios y la simulación. Por trastornos somatoformos entiende «la producción inconsciente de síntomas físicos causados por factores psicológicos».[11] El autor subraya a continuación que los pacientes no están fingiendo, a diferencia de los que sufren de trastornos facticios y de simulación. No hace ninguna alusión a las controversias que rodean la metamorfoseante catalogación del *DSM* o a su falta de etiología. Sí menciona que el abuso o trauma sexual puede desempeñar un papel en los ataques psicógenos, y al final de este breve apartado se le dice al lector: «Desde un punto de vista práctico, le corresponde al neurólogo y a otros especialistas médicos determinar si existe o no una enfermedad orgánica. Una vez que se demuestra la naturaleza psicógena de los síntomas, el diagnóstico psiquiátrico exacto y su tratamiento deberían ser manejados por especialistas en salud mental».[12] En pocas palabras, manda al paciente al otro pabellón.

En el siguiente apartado, titulado *Gestión*, se advierte al lector de la importancia de que el neurólogo comunique el diagnóstico psicógeno empleando palabras «como *psicológico, inducido por el estrés y emocional...* El médico que comunique el diagnóstico deberá ser compasivo (recordando que la mayoría de los pacientes no finge), pero firme y seguro (evitando utilizar términos vagos y confusos)».[13] El autor se muestra marcadamente indiferente ante cualquier dificultad filosófica que pueda surgir al contraponer *orgánico* y *psicógeno*. No se molesta en señalar que la emoción y el estrés también son procesos orgánicos, aunque no estén vinculados a un daño cerebral localizable y específico. Sus deliberaciones son intrínsecamente dualistas.

A modo de recapitulación, el autor del capítulo nombra varios síndromes «de moda» que podrían considerarse parcial o «enteramente psicógenos».[14]

Las palabras *enteramente psicógenos* son seguidas de un paréntesis, y en él nos encontramos la contundente frase explicativa «sin ningún fundamento orgánico»,[15] lo que de alguna manera implica que son no-orgánicos. Pero ¿cómo puede ser? ¿Los ataques psicogénicos son irreales, inmateriales e infundados? ¿Son causados por fuerzas sobrenaturales o espirituales? El autor obviamente se refiere a que no hay ningún indicio de epilepsia. Entre los síndromes de moda que menciona figuran la fibromialgia, la fibrositis, el síndrome de fatiga crónica y el síndrome de intestino irritable. Observen el uso de la expresión *de moda*. Es un comentario despectivo que convierte, de hecho, estos síndromes en fenómenos endebles, afeminados y de breve duración, similares al largo de la falda que se lleva este año o un nuevo furor por los zapatos de punta abierta. La fibromialgia, la fibrositis, el síndrome de fatiga crónica y el síndrome de intestino irritable son más diagnosticados en mujeres que en hombres, pero esto puede deberse en parte a un prejuicio. Un estudio ha revelado que la fibromialgia parece estar infradiagnosticada en los hombres.[16]

Las implicaciones éticas del análisis semántico que hago de estos pasajes no son difíciles de extrapolar. No es que no sea importante distinguir entre ataques epilépticos y no epilépticos, o que sus etiologías no sean diferentes. Por supuesto que lo son. Pero el lenguaje supuestamente neutro del autor está empañado por una concepción jerárquica y filosóficamente ingenua de lo fisiológico sobre lo psicológico. Ni siquiera reconoce la obviedad de que los procesos orgánicos del cerebro acompañan todas las experiencias psicológicas subjetivas. Tampoco cita la investigación que se está llevando a cabo sobre la neurobiología de la emoción ni sus implicaciones en la enfermedad psiquiátrica.

Durante una crisis emocional o un trauma, el cuerpo sucumbe a un estado de emergencia, y hay muchos indicios de que la recurrencia de los shocks crea cambios fisiológicos duraderos. Aunque los mecanismos no están claros y los resultados se mezclan, existen cada vez más pruebas de que los niveles de cortisol y el volumen hipocampal se ven afectados, para poner sólo dos ejemplos.[17] Por otra parte, los estudios epigenéticos están empezando a poner de manifiesto los efectos del estrés sobre la expresión génica. Citaré un único ejemplo, un artículo que apareció en *Biological Psychiatry* en 2010 con el título «Epigenetic Transmisión of the Impact of Eartly Stress Across Generations».[18] El estudio exponía a ratones machos a una reiterada e

impredicible separación materna que tenía el efecto de alterar el perfil de la metilación de su ADN, es decir, la modificación de una cadena de ADN después de haberse replicado. Se observaron cambios equiparables en la metilación de sus crías, a pesar de que se criaron con normalidad. Para resumir, el estrés alteraba el patrón de la expresión génica no sólo en el padre sino también en la siguiente generación. Es bien conocido, aunque a la vez poco estudiado, que los factores estresantes traumáticos parecen desempeñar un papel en el trastorno de conversión, y sin embargo la floreciente investigación que se está llevando a cabo en la neurociencia afectiva garantiza, como mínimo, una reevaluación minuciosa de lo que entendemos por enfermedad «funcional».

Por desgracia, debajo del uso que hace nuestro autor de la expresión «de moda» hay un sesgo sexual implícito que desecha los síndromes poco comprendidos como dolencias femeninas de «todo está en tu cabeza». La creencia ampliamente sostenida de que los fenómenos psicógenos o de conversión son hasta diez veces más comunes en las mujeres que en los hombres, una estadística citada en el *DSM*, sólo aumenta las probabilidades de que el sexismo tenga un papel en la caracterización de la enfermedad psicógena. Lo cierto es que las crisis de conversión se han registrado en mayor número entre los soldados de combate, la mayoría de los cuales hasta hace poco han sido hombres. Las trincheras de la Primera Guerra Mundial fueron hervideros de enfermedad psicógena.[19] Tal como yo lo veo, el horror de la impotencia experimentada por los soldados que se encontraron literalmente atrapados en un agujero viendo a sus compañeros morir junto a ellos contribuye enormemente a explicar por qué la neurosis de guerra (*shell shock*) se convirtió en la enfermedad de la Gran Guerra. Y no ha terminado. Veteranos de Irak y Afganistán sufren también crisis de conversión.

El problema es conseguir que el Departamento de Veteranos de Guerra reconozca que el sufrimiento de estos hombres es *real*. Una carta colgada en internet en 2007 por un veterano de la guerra de Irak y Afganistán resulta ilustrativa. El hombre tenía múltiples síntomas: jaquecas, alucinaciones olfativas, dificultades respiratorias, fatiga y convulsiones. Después de realizarle un EEG, le dijeron que sus convulsiones eran no-epilépticas, consecuencia de un trastorno de conversión. Lo explicaba así: «El jefe de Neurología, el doctor Sams, entró y me dijo que todo estaba en mi cabeza y que tenía que ver con el TEPT». Le dieron de alta con la recomendación de

que hiciera fisioterapia. No es de extrañar que se quedara perplejo: «Si es mental —escribe—, ¿por qué necesito hacer fisioterapia?».[20]

Aunque es sumamente improbable que el neurólogo que escribió este capítulo del libro sobre las CNEP admitiera que en su enfoque hay un ingenuo dualismo, sexismo o un prejuicio contra la enfermedad causada por factores emocionales, me inclino a pensar que están presentes. El contexto histórico que proporciona el historial clínico puede servir como un correctivo de estos prejuicios subyacentes. En la primera de las quince conferencias que impartió Pierre Janet en Harvard en 1907, que se han reunido bajo el título *The Major Symptoms of Hysteria*, abordaba el carácter ambiguo de lo que ahora se llamarían dolencias psicógenas. Los síntomas de la enfermedad son, según él, «muy numerosos» y «sus límites [...] muy vagos».[21] Reconoce que los autores contemporáneos no se ponen de acuerdo acerca del alcance del término *hysteria*, pero acto seguido señala un equívoco mucho más general que deben tener en cuenta todos los médicos y todos los pacientes: «Esta indecisión suele sorprender a los jóvenes. Uno pensaría que en el ámbito científico las cosas están perfectamente definidas y se asombra al ver titubear a los maestros. *En realidad no existe lo definitivo en los fenómenos naturales; existe, pero en nuestras descripciones sistemáticas. Son los hombres de ciencia quienes cortan las partes separándolas de un todo que la naturaleza ha hecho continuo* [...] Los médicos, es cierto, pueden coincidir en ciertos casos, cuando hay un fenómeno objetivo perfectamente visible que caracteriza tal y tal lesión [...] pero, por desgracia, nada de eso está a nuestra disposición para definir las enfermedades de la mente» (la cursiva es mía). [22]

Janet era neurólogo y filósofo. Su herencia kantiana es evidente cuando afirma que somos nosotros los que seccionamos el mundo en partes. No podemos salir de un salto de nuestra mente y volvernos omniscientes y ver el mundo tal como es. La objetividad en las ciencias no es un valor absoluto, como señala Janet, sino que se determina por consenso, se llega a un acuerdo sobre una lesión, por ejemplo. Sin embargo, esas mismas categorías «objetivas» cambian con el tiempo. En 1907, la *hysteria* aún no había sido puesta en manos de la psiquiatría. Charcot, con quien el joven Janet trabajó en el hospital de la Salpêtrière de París, veía la *hysteria* como un fenómeno natural con una causa física desconocida. Los histéricos no eran dementes. Para Janet, la *hysteria* tenía un carácter psicobiológico causado por una

disociación mental de unas funciones particulares de las demás, a través de lo que llamó «un estrechamiento del campo de la conciencia».[23] Lo que falta, sostiene, es «la facultad que permite al sujeto decir con claridad: “Soy yo quien siente, soy yo quien oye”».[24] Refiriéndose concretamente al temblor histérico, Janet escribe: «En algunos casos poco corrientes, uno encuentra detrás de los temblores, como detrás de los tics, la existencia de una idea fija separada de la conciencia».[25] La *idée fixe* de Janet era una idea que se había transformado inconscientemente en un síntoma somático.

Sea cual sea la causa, una crisis de conversión es involuntaria y real. Hoy día los escáneres nos permiten ver manifiestas asimetrías en el cerebro de los pacientes de conversión que se resuelven por sí solas cuando finaliza la aflicción. Esto, naturalmente, no explica qué es la conversión ni siquiera en términos neurobiológicos; simplemente hace pensar que se trata de cambios orgánicos. En *La mujer temblorosa* cito un artículo de Trevor Hurwitz y James Prichard publicado en *Neurology* en 2006, un siglo después de las conferencias de Janet en Harvard: «Las reacciones de conversión son convicciones fijas originadas por una disfunción somática resultante de trastornos psicológicos que acaban por controlar los circuitos corticales y subcorticales produciendo situaciones de pérdida o aumento funcional que no son orgánicas en el sentido convencional».[26] Esta descripción no es más exacta y sí mucho menos reflexiva que la que ofreció Janet en 1907. Además, toman el término *convicción fija* de una época muy anterior a la psiquiatría, probablemente del mismo Janet. También cito un artículo publicado en 1998 en *Psychiatry Research* en el que los autores son más directos: «...Todavía queda por resolver la cuestión de cómo los procesos psicológicos especiales se transmutan en neurobiología».[27] Esto es exactamente lo que Freud se preguntó y pretendía responder en 1895 cuando se puso a trabajar en su *Proyecto*. [28] ¿Cómo enmarcar éticamente el confuso terreno de las crisis no epilépticas?

El veterano al que después de un EEG se le dice sumariamente que todos sus síntomas están en su «cabeza» y se le recomienda que haga fisioterapia, ha recibido un trato a todas luces antiético. El problema no es necesariamente el diagnóstico de conversión, aunque tengo mis dudas acerca de las alucinaciones olfativas del hombre y si sus médicos podrían haber pasado algo por alto. El problema es que su experiencia subjetiva de sufrimiento se ha visto denigrada por el tratamiento displicente y por el desconocimiento del

carácter orgánico de lo que hoy día se llama trastorno por estrés postraumático o TEPT. Lo más terrible que puede sucederle a un paciente es ver cómo restan dignidad a su propio relato.

Cada enfermedad tiene una historia porque cada enfermedad constituye un fenómeno dinámico, no estático, que existe en el tiempo. De ahí que los modelos mecanicistas y estacionarios, ya sea en neurología o en psiquiatría, distorsionen inevitablemente la naturaleza de cualquier enfermedad. A los pacientes se les debe permitir contar su caso, y hay que tomarlos como expertos en los matices de sus propios síntomas. Sus historiales clínicos son valiosos como documentos de un relato en evolución, y no habrá dos versiones idénticas. Pero el acto en sí de contar también tiene un valor terapéutico que está relacionado con la importante cuestión de la agencia. Todas las enfermedades merman este aspecto del Yo. La dolencia o síntoma crea sentimientos de indefensión, vulnerabilidad y una sensación general de falta de control sobre la propia vida. Pero incluso cuando una dolencia o síntoma persiste sin solución, puede fortalecerse el sentido de agencia personal.

En *Injured Brains of Medical Minds: Views from Within* —una recopilación de autoinformes médicos que describen trastornos neurológicos, editada por Narinder Kapur—, un médico de medicina general llamado John Lisyak, que contrajo epilepsia a una edad avanzada, reflexiona sobre las cuestiones de la enfermedad y la agencia. «Comprender —escribe— no cambia necesariamente las reacciones, pero sí su severidad.»^[29] Tras abandonar la medicación porque llevaba tres años sin episodios, tuvo otra crisis tónico-clónica seguida de una depresión. «Sin embargo, debido a los conocimientos que había adquirido, esta vez la depresión no se vio acompañada de una sensación de impotencia. E incluso el “extraño” olor que regresó junto con el pavor emocional no fue ni de lejos tan inquietante, porque esta vez comprendía lo que me estaba sucediendo.»^[30] Sus síntomas no han cambiado. Él utiliza las palabras *depresión* y *pavor* para describirlos, pero reconoce que estos sentimientos se han transformado a raíz de una mejor comprensión de la naturaleza de su enfermedad.

Los conocimientos operan un cambio en él, un cambio que yo definiría como psicobiológico y que está relacionado con un mayor sentido de agencia que llega con la comprensión y el dominio del relato. Cuando aprendí a aceptar mis migrañas como un accesorio permanente en mi vida y a practicar

la biorretroalimentación para hacerles frente, mi vida cambió y el dolor disminuyó. El cambio que se produce no es sólo «mental». También es físico o psicobiológico. Cada vez hay más estudios de neuroimagen sobre la depresión, por ejemplo, que demuestran que la actividad anormal en el córtex prefrontal durante la depresión llega a ser normal tras la remisión, cuando un paciente ha sido tratado con fluoxetina o placebo.[31] El efecto placebo conlleva creencias, creencias que provocan una mejora física a través de la liberación de opioides endógenos en el cerebro y por medio de mecanismos no opiáceos.[32] Lo que Janet no entendió, ni se entiende ahora, es exactamente cómo se transmuta una creencia, o una idea, en procesos fisiológicos. En todo caso cada vez hay más indicios de que se da una normalización similar en la región prefrontal tras la psicoterapia hablada,[33] que puede implicar precisamente la comprensión que Lisyak afirma que alteró su relación con la epilepsia. Y esto nos lleva al narrador interno y al *cogito ergo sum* de Descartes, esa sensación poderosa y subjetiva, aunque ilusoria, de un «yo» que existe más allá del cuerpo.

Lo que los seres humanos tenemos y no tienen los animales es una autoconciencia reflexiva muy desarrollada que hace posible que nos alineemos en símbolos. Podemos representarnos a nosotros mismos por medio del lenguaje. Podemos decir «yo» y que este «yo» cuente una historia, y la forma en que se cuenta la historia de una enfermedad determina de forma decisiva cómo se vive. Nunca insistiré bastante en ello. Al mirar hacia atrás en su vida, John Lisyak recuerda que «no podía hacer lo mismo que los otros niños. La feria del pueblo —escribe—, que a todos llenaba de asombro y emoción, me hacía sentir incómodo, y nunca disfruté subiéndome a la noria».[34] Yo tampoco. Simplemente no podía entender por qué las atracciones que a mí me causaban intensas náuseas, mareos y desequilibrio divertían tanto a los otros niños. La hipersensibilidad neurológica —visual, auditiva, táctil, olfativa— que llega con la migraña o la epilepsia no es del todo mala. Yo misma no cambiaría mi sensibilidad infantil y mis virulentos dolores, mis numerosas auras seguidas de una jaqueca fuerte o incluso mis peculiares pseudoataques epileptiformes o no, por una trayectoria más normal, porque estos sucesos no sólo forman parte de mi historia sino que han sido cruciales en mi vida de escritora de ficción y no ficción. A veces me he preguntado si habría sido escritora si no hubiera tenido esta particular disposición neurológica. Pero mi hipersensibilidad patológica (llamémosla por su nombre

correcto) también me ha hecho un servicio, porque me ha permitido formular a mi favor esta cualidad de mi ser por medio de un autorrelato que ve fuerza en lo que a menudo se considera debilidad. Por otra parte, mis insaciables lecturas multidisciplinarias y mi posterior reflexión en torno a la pregunta «¿qué somos?» me han proporcionado lo que sólo puede describirse como una alegría compensatoria. Si uno no es capaz de curarse a sí mismo, puede al menos aprender tanto como sea posible acerca de lo que le aqueja.

La filosofía es importante porque conforma el diagnóstico. ¿Deberían los términos *funcional* y *orgánico* seguir los pasos del término *humores*? Tal vez no, pero reemplazarlos por otros podría proporcionarnos una comprensión más sutil de los procesos biológicos. Ante tantas incógnitas acerca de la función cerebral, la humildad intelectual es importante y, para un médico, puede implicar admitir ante un paciente que no sabe qué le pasa. Puede significar mostrarse vago y ambivalente en lugar de firme y seguro. Puede significar reconocer en uno mismo prejuicios intrínsecos contra lo psicógeno y/o emocional, las enfermedades psiquiátricas como algo un tanto afeminado y menos «real» que una lesión cerebral. Como joven aquejada de migrañas debilitantes, a veces recibí de los neurólogos y profesionales médicos un trato condescendiente y exasperado. Aunque lo deseable, sin duda, es hallar en un médico cierta empatía, una posición ética requiere ante todo respeto, el simple reconocimiento de que el paciente que se tiene delante posee una vida interior tan llena y compleja como la propia.

LOS PSEUDÓNIMOS Y LAS VERDADES DE LA FICCIÓN EN KIERKEGAARD

PRÓLOGO

Diré «yo» ante la sarta de pseudónimos de Kierkegaard. No adoptaré la autoritaria y objetiva voz en tercera persona de profesor con la que se escribe la mayor parte de la prosa académica. Mi pronombre en primera persona no se esconderá bajo tierra y se convertirá en lo que Émile Benveniste denominó *histoire* —esa forma de contar en la que «nadie habla»—, la voz autorial surgida de la nada.^[1] Me mantendré a salvo en el *discours* personal. Y, sin embargo, no sin preocupación me pongo en la piel de «hiin Enkelte», aquel individuo singular. Soy una lectora, sin duda, pero ¿soy yo el estimado lector, el querido lector? ¿Soy el señor X o el pájaro que Søren Kierkegaard ve descender en picado para recoger su libro? ¿Soy quien se deja engañar por la Verdad con mayúsculas? No, pero tomaré mi «yo», al que las personalidades poetizadas pueden llamar «tú», como un lado de una íntima relación dialógica. Al fin y al cabo, la multitud, *Maengden*, no es un lector. Cada libro es leído por una suma de individuos de uno en uno. La pregunta «¿quién está hablando?» en los textos pseudónimos seguramente se refleja en la pregunta «¿quién está leyendo?».

«Una de las tragedias de la vida moderna —escribió Kierkegaard en sus diarios, probablemente a sí mismo— consiste precisamente en haber suprimido el “yo”, el “yo” personal. Por este mismo motivo es como si hubiera desaparecido del mundo la verdadera comunicación ético-religiosa. Porque la verdad ético-religiosa está esencialmente relacionada con la personalidad y sólo puede comunicarse de un “yo” a un “yo”. Tan pronto

como la comunicación se vuelve objetiva en este campo, la verdad deja de ser verdad. Lo que necesitamos es una personalidad. Así, considero que a través de mi labor, al reunir a personalidades poetizadas que dicen yo (mis pseudónimos) en la escena actual, habré contribuido, en lo posible, a familiarizar de nuevo a mis coetáneos con la voz de un yo, un yo personal (no ese yo puro y fantástico, y su ventriloquia).»[2]

¿Y quiénes son estos múltiples disertadores pseudónimos llevados a la realidad de la vida, a la *Virkelighed*? No son simples máscaras como lo fueron George Eliot y Ellis Bell para Mary Ann Evans y Emily Brontë. ¿No son autores imaginarios, algunos de los cuales dan a luz a más personajes imaginarios, todos ellos charlando en un espacio ficticio? ¿Y los nombres como Victor Eremita, Johannes de Silentio, Notabene y Hilarius el Encuadernador, no anuncian sus roles como seres etéreos en lugar de auténticos habitantes de la Copenhague del siglo XIX? Y, sin embargo, hablan desde un yo y son animados por el yo del lector. Viven en mí. ¿Qué significa decir yo, de todos modos? En el fragmento filosófico inacabado de finales de 1842, Johannes Climacus, escribiendo de un modo muy hegeliano, dice: «La inmediatez es la realidad; el lenguaje es la idealidad; la conciencia es la contradicción».[3] El lenguaje, por lo tanto, anula la inmediatez: «si un hombre no pudiera hablar permanecería en lo inmediato».[4] De modo que, cuando digo yo, ya es ajeno a la particularidad sensual y sentida de mi aquí y ahora encarnados porque es una palabra. Entre lo inmediato y lo ideal hay un abismo o brecha, pero los dos colisionan en la conciencia humana porque están presentes en ella.

El «yo» lingüístico surge solamente con la autoconciencia reflexiva, en el reino hegeliano del *für sich*, no del *an sich*.^[5] Ese yo es móvil, un conmutador (*shifter*) abstracto e itinerante que depende de quién habla y es el que se desplaza hacia atrás y hacia delante en el tiempo, que recuerda el pasado y se catapulta hacia un futuro imaginario. El «yo puro y fantástico», al parecer, está atrapado en un sistema impersonal objetivo, el mecanismo de fabricación de tesis y antítesis de Hegel, un *Schattenspiel* de la abstracción que dista mucho de ser una *Virkelighed* subjetiva. Y, sin embargo, una vez que el «yo» se ha abierto camino hasta un libro, está aún más aislado del cuerpo del escritor y su inmediatez, quienquiera que él o ella afirme ser o por numerosos que sean los personajes que pueblen el texto.

Digamos que cuando leo a Hegel no *veo* lo mismo que cuando leo a los

poetas de Kierkegaard y sus imágenes vívidas. Por muy complejas, indirectas o *mayéuticas* (ninguna obra funciona por sí sola, sino que debe leerse e interpretarse en el contexto de su diálogo con otras obras) que sean sus ideas, mi cerebro está repleto de imágenes mentales particulares que recuerdo: en el «Prefacio» a *O lo uno o lo otro*, veo a un enfurecido Victor Eremita con el hacha de guerra levantada. Descarga un «golpe terrible» sobre el escritorio y una puerta secreta se abre.[6] La violencia arranca dos manuscritos de un mueble, un parto de textos gemelos. Veo a Cordelia abrazando una nube. Veo la extraña y silenciosa figura de la madre tizándose el pecho para destetar a su hijo en el drama por lo demás totalmente patriarcal de *Temor y temblor*. Veo el bosque descrito por William Afham en su «Recuerdo» en *Etapas en el camino de la vida* no sólo como una repetición de *El banquete* de Platón, sino como una versión siniestra del bosque de Shakespeare en *El sueño de una noche de verano*, un inquietante preludio onírico a un banquete y a sus discursos misóginos. Veo la escena de la persecución jadeante en *El concepto de la angustia*. Los avances del Pecado. Sigue el Arrepentimiento, pero siempre «un instante demasiado tarde». El Arrepentimiento, como el loco Lear, se lamenta de sus pérdidas pero no consigue seguir el ritmo. Ahora la Angustia alcanza su apogeo, se convierte en Arrepentimiento, y el Arrepentimiento pierde la razón. «La consecuencia del pecado continúa; arrastra al individuo como si fuera una mujer a quien el verdugo arrastra por los cabellos mientras ella grita de desesperación.»[7] El pasaje está plagado de imágenes. Las metáforas se multiplican: un reino ha perdido las riendas, un caballo se detiene y resopla; la tormenta se siente en los huesos antes de que estalle. Son palabras que se dejan llevar por sí mismas, y las imágenes y las metáforas crean significados en mi mente que no se resumen fácilmente en conceptos filosóficos abstractos.

Por ejemplo, en *Post Scriptum no científico y definitivo*, los recurrentes tropos para referirse a los viajes, los países extranjeros, las evasivas y el continuo comentario autorreflexivo sobre los textos, la dialéctica, así como las tres deliberadas alusiones al *Quijote*, han creado mi propio escenario visual que se asemeja a una película de animación. Veo a mi pseudónimo favorito de siempre, Climacus, como un «dialéctico al desnudo» con la espada alzada.[8] Lo veo como una figura quijotesca en miniatura, sin caballo ni escudero, en un viaje a través del libro en sí. Lo veo abrirse paso con fintas y contrafintas a través de cláusulas y más cláusulas subordinadas, paréntesis

extralargos y notas al pie que todos juntos componen el sistema objetivo de los hegelianos ruines. Lo veo atacar con la espada el gran edificio de la ilusión abstracta y la ofuscación tan queridos por los profesores adjuntos hasta dejarlo atrás en ruinas. Hasta el final del libro no se juntan el profesor denostado, purificado de sus abstracciones, y la persona sencilla, a la que nunca se le ocurrió soñar con leer a Hegel. Climacus se detiene y mira hacia la zanja o abismo que se abre ante él. Ha vuelto a la primera pregunta: ¿cómo se llega a ser cristiano? ¿Saltará el humorista? No lo sé. ¿Saltaré yo, la lectora? Sólo sé que nadie alcanza la fe a base de leer.

Pero también veo al editor de Climacus, Søren Kierkegaard, sonriendo de oreja a oreja entre bastidores, como Cervantes antes que él, carcajeándose de los enigmas de la autoría y la autoridad, de quién escribió qué y de los efectos cegadores que tienen los libros en los lectores, de la doble naturaleza del Yo y la subjetividad, de lo imaginario y lo real, de lo que el mundo llama locura en sus innumerables ambigüedades, de los bufones, los humoristas y los benditos tontos. También sé que el único artículo que he podido encontrar sobre Cervantes y Kierkegaard («Miguel de Cervantes: The Valuable Contribution of a Minor Influence» del quinto volumen de *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources* [Investigación sobre Kierkegaard: Fuentes, recepción y recursos]), escrito por Óscar Parcero Oubiña, trata diligentemente de cada referencia que ha hecho Kierkegaard al Caballero de la Triste Figura. ¿Ve nuestro minucioso erudito alguna conexión? Sí, y casi al final sugiere tímidamente: «Una interpretación como ésta significaría proponer un paralelismo entre la obra de Cervantes y el *Post Scriptum* de Climacus».[9] A los dos maestros de la ironía se los puede disculpar por agarrarse la barriga y rodar por el suelo a carcajadas. Uno de los pasajes que cita Oubiña es una entrada de los diarios de 1836 en la que Kierkegaard reflexiona sobre escribir una novela titulada *Un Quijote literario*. Kierkegaard señala a continuación que la importancia de los libros se ha tergiversado totalmente «en el mundo erudito [...] porque los eruditos siempre están produciendo obras académicas y perdiéndose en las notas al pie».[10] Por desgracia, todavía es el caso, y la ironía es, de hecho, grande.

Con independencia de quién hable en los textos pseudónimos de comunicación indirecta y de cuál sea la disposición emocional —y la disposición emocional, *Stemning*, es clave— y la perspectiva, los textos de Kierkegaard encarnan una especificidad novelesca que no vemos en Hegel y

otros muchos filósofos. Incluso cuando el «yo» parlante es una criatura poética de otro personaje —como lo es Johannes el Seductor, que pertenece a A., un frío fantasma nacido del sueño febril de un esteta—, es humano de un modo más *concreto* que las figuras lineales de Hegel del amo y el esclavo, por ejemplo. Esta particularidad es propia de la filosofía. Y las imágenes mentales generadas en la lectura y los sentimientos que las acompañan —zozobra, euforia, humor, miedo, tristeza—, que hay que reconocer que son diversos y dependientes del lector, se convierten en una parte de los múltiples y proliferantes significados de las obras.

En «Primera y última explicación» que sigue a la «Conclusión» del *Post Scriptum no científico y definitivo* de Johannes Climacus y a un «Apéndice» escrito también por él titulado «Un entendimiento con el lector», Kierkegaard da un paso al frente como él mismo al comienzo y, de nuevo, al final. En su *Forklaring*, asume la responsabilidad legal y literaria de sus criaturas, pero por lo demás rompe todos los lazos con ellas: «Yo soy, impersonal y personalmente, y en tercera persona, como un *souffleur* (apuntador) que ha creado poéticamente a los autores, cuyos prefacios son obras suyas, como lo son sus nombres. Por lo tanto, en las obras pseudónimas no hay una sola palabra mía».[11] En ese caso, ¿qué es él para ellos? «Un padre adoptivo indiferente.»[12] Nótese bien, no un padre real; no son carne de su carne, ni el fruto de sus entrañas ni los hijos amados. No, su papel está en los márgenes como observador, policía, juez, vigilante, espía o apuntador entre bastidores (todos los personajes metafóricos que se repiten en las obras pseudónimas). Tras insistir en que sus comentaristas citen con el nombre del pseudónimo respectivo y no con el suyo, Kierkegaard pide que se le separe de sus personajes de tal modo que el pasaje citado «pertenezca femeninamente al pseudónimo, y la responsabilidad desde el punto de vista civil, a mí».[13] ¿*Femeninamente*? ¿Los pseudónimos masculinos están dando a luz mientras el padre adoptivo acepta a regañadientes firmar los papeles de adopción? Una «misteriosa familia», por lo tanto, con su padre sustituto distante, una madre ausente y una gran prole de varones fértiles produciendo párrafos. Y como es bien sabido o notorio, en los diarios tampoco aparece la madre de Søren. Ella no existe en sus palabras. Ella es la inarticulada, el agujero, la brecha, el silencio en la productividad. Pero abundan las metáforas maternas: embarazo, dolores de parto, dar a luz. Con tres ejemplos bastará: «Nunca ha existido una individualidad más hermosa y noble que aquella que está encerrada en el

seno de una gran idea».[14] «El anhelo —escribe Kierkegaard— es el cordón umbilical de la vida superior.»[15] Y en la segunda parte de *O lo uno o lo otro*: «Por el trato consigo mismo el individuo se fecunda a sí mismo y se da a luz».[16]

Los comienzos y los finales son espinosos en todas las obras pseudónimas. Los prefacios de Notabene no van seguidos por ningún texto, como un hombre que carraspea antes de un discurso que nunca llega. En la primera página de *La repetición*, Constantin Constantius, cuyo nombre es en sí mismo un tartamudeo, invoca a Diógenes, que camina silenciosamente hacia delante y hacia atrás para refutar la negación del movimiento de los eleáticos. Es un acto, no un pensamiento o un discurso. Y el joven desesperadamente enamorado envejece en la relación ya desde sus inicios. Su error es que «estaba al final en lugar de al principio».[17] Su imaginación ha ido por delante para mirar hacia atrás antes de tiempo, pero él mismo es producto de la imaginación de Constantius. Y cada vez que he terminado el libro (una obsesión mía), me he sentido tan confusa por lo que he leído que he recreado el movimiento de Diógenes como lectora volviendo al principio para leer de nuevo el libro hasta el final, que, en efecto, nunca es el final. «La repetición y el recuerdo son el mismo movimiento, sólo que en sentidos opuestos.»[18] Como lectora, voy hacia delante y hacia atrás. En *O lo uno o lo otro*, «el más desgraciado» está siempre «ausente de sí mismo»,[19] «el objeto de su esperanza se halla detrás de él, y aquello que recuerda se halla delante. Su vida no discurre hacia atrás sino en dos direcciones».[20] El rostro de Jano del tiempo como la imaginación, como un vuelo poético subjuntivo hacia atrás y hacia delante en ausencia de la inmediatez y una negativa a elegir el Yo, antes bien permanecer suspendidos en la posibilidad sin fin. En una entrada del diario de 1837, Kierkegaard escribe: «Por desgracia, mi vida es demasiado subjuntiva: ojalá tuviera algo de poder indicativo».[21] Kierkegaard se compadece de sus personajes estéticos. Climacus concluye su mastodóntico *Post Scriptum definitivo* y luego lo revoca, que no es lo mismo que no haberlo escrito, dice. Es un gesto que representa la filosofía. ¿No es lo que Kierkegaard llama *mímico*? ¿No es esto como el mimo o la mímica? Él ha ido más allá de Sócrates y de la religión A. Ya no puede dar marcha atrás: sólo puede ir hacia delante si así lo decide.

El peligro que entraña escribir sobre la familia de voces de Kierkegaard —tienen un gran parecido de familia, como hermanos que hablan entre sí—

no es sólo pasar por alto su oblicuidad y atribuir sus pensamientos a Kierkegaard, sino también liberar los textos de sus imágenes exuberantes y tropos danzantes y abstraerlos en una «filosofía regular» u «obras académicas» parafraseando lo que ellos o él, Kierkegaard, como su creador, querían *realmente* decir y negar las fuerzas creativas inconscientes que intervienen en ellas, fuerzas que ni siquiera el *souffleur* autoproclamado genio entendía del todo.

La autoría y el origen con sus asociaciones metafóricas de paternidad, maternidad, nacimiento y génesis no sólo son complejos en las farsas formales de los libros pseudónimos —¿qué es un comienzo y qué es un final?—, también aparecen como figuras recurrentes en los textos en sí. Las desconcertantes estructuras y tropos representan la duplicidad de la duplicidad. En el texto desorientador, vertiginoso y nada simple de Vigilius Haufniensis, *El concepto de la angustia: una sencilla investigación psicológica orientada hacia el problema dogmático del pecado original*, que trata de la procreación y el pecado original, *Arvesynd*, leí que en el momento de la concepción «es cuando el espíritu está como más lejos, en consecuencia, cuando la angustia es máxima». A continuación Vigilius Haufniensis escribe: «En medio de esta angustia se crea el nuevo individuo». El acto natural de la procreación distancia al espíritu: una antigua dicotomía. «En el instante del nacimiento, esta angustia culmina por segunda vez en la mujer, y en ese mismo instante viene al mundo un nuevo individuo»^[22] y «ésta es la razón de que el espíritu tiemble», porque «ha quedado como en suspenso». Los animales no parecen experimentar esta angustia. La contradicción de la autoconciencia es necesaria. Soy muy consciente del texto más extenso y del vértigo de la libertad, de la nada, de la relación entre la raza y la culpa del individuo singular y demás, pero lo que interesa aquí es la angustia que gira en torno a la «sensualidad» de la concepción y el nacimiento. «La angustia va aumentando a medida que la sensualidad aumenta», nos dice Haufniensis.^[23] *Angest* describe la condición humana pecadora, pero hay algo extraño en afirmar que la concepción, que presupone la cópula y el orgasmo masculino, como mínimo, aunque uno esperaría que también el femenino, es la angustia en su punto más álgido, no la alegría, la liberación o la inmediatez erótica de Don Juan, sino la angustia. La creatividad y la culpa van unidos, pero detrás del temor está también la euforia de la concepción, de la creación, que para Kierkegaard significa una

sola cosa: escribir.

El ingenioso e irónico burlador, el editor, autor y apuntador Søren Kierkegaard, era un hombre lleno de angustia y culpa acerca de su propia creatividad estética, acerca de cuándo publicar qué y bajo qué nombre, el propio o el de uno de sus hijos adoptivos. En las entradas del diario de 1849 se libra una desgarradora guerra interna en torno a si, cómo y cuándo poner de manifiesto el punto de vista «sobre mi labor como escritor». ¿Debe el autor aparecer o desaparecer, hablar o callar? Se plantea publicar *Mi punto de vista* como un pseudónimo poeta, concretamente Johannes de Silentio, el «silencioso» autor de *Temor y temblor* que ha escrito un libro sobre Abraham, un hombre que no puede hablar y hacerse entender. Él se agregará como editor. Por otra parte, tal vez debería presentarse como una «tercera persona» y publicarlo bajo el título *Una posible explicación de la autoría del Maestro Kierkegaard*. En este caso, Kierkegaard se ve obligado a reconocer que «ya no es el mismo libro en absoluto. Porque el propósito era mi historia personal».[24]

¿Hablar o no hablar? Y si hay que hablar, ¿cómo hablar? ¿Con o sin autoridad? Éstas son las preguntas angustiadas que están presentes en los escritos de Kierkegaard y que rezuman culpabilidad. Desde el principio ha sido un escritor religioso, ¿no es así? Sólo ahora puede ver claramente la historia de su propia autoría. Pero ¿qué significa contar o escribir su historia personal o la de cualquiera en su propia voz? «Tal vez podría reproducir en una novela titulada *La familia misteriosa* la tragedia de mi infancia», escribe Kierkegaard en su diario.[25] Mi vida: la novela. ¿Qué significaría revelar el tema oculto cifrado en expresiones como «espina en el costado», «el terremoto» o las «cosas terribles» que Kierkegaard insiste en que tendría que contarle a Regina si se casara con ella? En *O lo uno o lo otro*, el juez William dice: «Si de un modo u otro uno se ha tragado un secreto que no se puede arrancar sin que le cueste la vida, que no se case».[26] El silencio del secreto constituye un vacío, un abismo en la comunicación. El secreto impide la intimidad con otra persona. Un secreto es un silencio encerrado en un Yo. En la versión kierkegaardiana de la tragedia, Antígona guarda el terrible secreto de su padre. Está escondido dentro: *Indesluttethed*. Dos espadas bloquean la puerta al Yo interior.

En la sección «¿Culpable? ¿No culpable?» de *Etapas*, Frater Taciturnus, otro pseudónimo que lleva el silencio en su nombre, se encuentra en el lago

Søborg con su amigo naturalista que está explorando la vida marina. Kierkegaard prodiga todas sus dotes novelísticas en la descripción de la escena y le infunde la belleza encantada de una lejanía imaginaria, del deleite del cuento y del misterio romántico. Nuestro narrador se siente «casi angustiado». Las aves gritan por encima de nuestra cabeza y luego callan. El lago en sí está aislado y cubierto de vegetación, y Taciturnus hunde el instrumento en el agua, y mientras lo saca de sus profundidades se suceden tres suspiros: «Un suspiro porque he arrancado al lago su depósito, otro del lago encerrado y un tercer suspiro de un alma encerrada a la que he arrebatado su secreto».[27] Hay que *abrir por la fuerza* el cofre, como *se fuerza* el escritorio de Eremita en lugar de abrirlo con una palanca o una llave, y en el interior hay un manuscrito: el texto de un alma encerrada. Sólo más tarde se nos dice que todo eso forma parte de un experimento del pensamiento. El diario de Quidam está dentro de la cabeza de Taciturnus junto con el lago. Un cofre dentro de otro, dentro de otro, dentro de otro, dentro de otro.

Un cofre de secretos, un recinto, un vientre materno, un espacio hermético violado. En su apasionado libro *Aparté*, Sylviane Agacinski da vueltas al secreto de Kierkegaard y a las numerosas referencias que hace a la violencia paterna y a los delitos sexuales en varias obras. Aventura que lo innombrable podría ser la violación de la madre por parte del padre, ya sea real o imaginada por el hijo. «Supongamos que lo que el hijo no pudo o no quiso saber se refiriera a lo que afirmó no haber dicho nunca, a aquello de lo que en realidad nunca habló, a saber: su madre. El silencio absoluto que guardó en torno a ella sería menos enigmático si incluyera, además de a ella, esa “explicación concreta” que quería ocultar y la horrible sospecha que prefirió no contemplar.»[28] No podemos saberlo, pero creo que a Agacinski podría habersele escapado algo: una presencia maternal amorosa y silenciosa puede ofrecerse como una metáfora de la relación de Dios con sus hijos y la total dependencia por parte del ser humano de lo divino. La madre muda que desteta a su bebé en *Temor y temblor* es la imagen del amor de Dios. Lo que sí sabemos es que en la obra de Kierkegaard uno percibe la diferencia entre un ser interior secreto y silencioso y la formulación reflexiva como una herida terrible y un repositorio de miedo. Hay una angustiosa y sentida distancia entre el silencio y el discurso.

PARTE A. FRAGMENTOS AUTOBIOGRÁFICOS O *SMULER*, ADEMÁS DE UNA MIGAJA QUE PERTENECE A PESSOA

1. Mi madre me contó que su padre, mi *morfar*, sólo leía a Kierkegaard y la historia de la Iglesia. Hasta que fui adulta no me pregunté si los leía como textos contrapuestos. Él murió de una enfermedad cardíaca en 1943 durante la ocupación nazi de Noruega. Nunca tuve oportunidad de preguntárselo.

2. Cuando tenía nueve años, en la escuela dominical estudiamos la historia de Abraham e Isaac. La moraleja de la profesora: amar a Dios más que a nadie ni a nada. «¿Incluso más que a tus padres?», le pregunté. «Incluso más que a tus padres», respondió ella con solemnidad. No era una historia abstracta. Yo había sentido a Dios en momentos de euforia y en lo que llamaba «sentimientos que te elevan», por no hablar de la fuerte sensación de que había una presencia amenazante al pie de las escaleras, un demonio, un ángel: las auras de una niña que sufre de unas migrañas no diagnosticadas. Estuve despierta noche tras noche, aterrada por que Dios me ordenara matar a mis padres. Ahora soy capaz de explicar mi temor a través de una oportuna inversión freudiana —la figura paternal de la ley, Dios, podía desatar una hostilidad reprimida hacia mi propio padre misterioso, a quien también quería intensamente—, pero en ese momento lo único que sentí fue *frykt og baeven*, un pavor que me dejaba desvelada, ante una deidad monstruosa e incomprensible.

Tras semanas de sufrimiento, le conté a mi madre lo que me había dicho la profesora de la escuela dominical sobre amar a Dios más que a mis padres. Con una sola palabra ella me liberó. «Tonterías», dijo.

3. Detrás de la casa de mi niñez situada en las afueras de Northfield, Minnesota, corría un arroyo. Cruzando el Heath Creek y subiendo un escarpado terraplén había otra casa que pertenecía a Edna y Howard Hong, quienes, si no recuerdo mal, estaban traduciendo los escritos de Kierkegaard, volumen tras volumen, para la edición inglesa de Princeton que ahora tengo. Cada vez que iba a verlos veía a Søren Kierkegaard como una alta pila de papeles encima del escritorio de Edna. Recuerdo que me hacía pensar en una especie de hombre santo sombrío, gris y fantasmal, probablemente porque

veía lápidas en un *kirkegård* (cementerio) imaginario.

4. A los doce años escuché voces y pensé que podía haberme vuelto loca.

5. Cuando leí por primera vez *Temor y temblor*, sentí como si me hubiera poseído mi propio demonio. Tenía quince años. No recuerdo nada de Johannes de Silentio, ni de máscaras o de pseudónimos. En la portada del libro aparecía el nombre de Kierkegaard, y yo había encontrado a alguien que hablaba conmigo, el único alguien en mi vida que reconocía la breve vida que trataba la historia de un padre al que se le pide matar a su hijo como la atrocidad que es. Hasta ahí lo entendí, y aunque se me debió de escapar la mayor parte del libro, en particular sus ironías, sentí el apremio emocional del escrito como un viento caliente que me llevaba hacia delante. «Las conclusiones de la pasión son las únicas dignas de fe, es decir, con valor de prueba», escribe Johannes.^[29] Sentí la pasión.

6. Confesión: en una ocasión arrojé *El concepto de la ironía* al otro extremo de la habitación, llena de frustración al comprender que Kierkegaard estaba siendo irónico acerca de la ironía.

7. Ya adulta, me he permitido atracarme de Kierkegaard. Vuelvo a los mismos textos, *Temor y temblor*, *O lo uno o lo otro*, *La repetición*, *Post Scriptum*, *La enfermedad mortal*, *El concepto de la angustia* y los *Diarios*. Como novelista, me encanta el juego, la danza, los chistes, las ironías, las imágenes, pero también la ditirámica cadencia de la escritura, los ritmos de la pasión. Me encanta poner a prueba mi comprensión filosófica, mi ingenio, pero en algún momento me encuentro yendo inevitablemente despacio, dialécticamente enloquecida, y pienso en otro Johannes, el pobre Johannes de la versión cinematográfica de Dreyer de *Ordet* (*La palabra*). Cuando el pastor pregunta si es por amor por lo que ha enloquecido, el hermano de Johannes, Mikkel, responde: «No, no, ha sido por Søren Kierkegaard».

8. Algunos de los personajes de mis novelas leen a Kierkegaard. Yo no soy mis personajes. No sé de dónde vienen y no sé por qué dicen lo que dicen. A veces no escribo yo. Me escriben.

9. El 8 de marzo de 1914, Fernando Pessoa estaba ante su escritorio en una habitación de Lisboa y comenzó a escribir. Compuso treinta poemas en «estado de éxtasis». Puso por escrito la experiencia de la posesión como «la aparición de alguien en mí, a quien di de inmediato el nombre de Alberto Caeiro. Perdónenme lo absurdo de la frase: había aparecido en mí mi maestro». Los eruditos todavía están seleccionando los papeles, pero hasta la fecha Pessoa tiene 72 heterónimos conocidos.[30]

PARTE B. MÁS MISTERIOS DE LA PRIMERA PERSONA O EL *SOUFFLEUR DEL SOUFFLEUR*

En su biografía sobre Kierkegaard, Joakim Garff cita un eufórico pasaje de los diarios que Kierkegaard escribió mientras trabajaba en *La repetición*: «Así debe ser la literatura, no un asilo para inválidos sino un patio de recreo para pequeños granujas vigorosos, risueños, vitales, felices y sanos, seres completos bien formados, satisfechos con lo que son, cada uno con la expresa imagen de su madre y el poder de los lomos de su padre, no los abortados productos de deseos débiles ni el desprendimiento de la placenta que sigue a los dolores posparto».[31] Estos traviesos descendientes verbales parecen haberse concebido en la alegría, no en la angustia, y poco se asemejan al niño torturado, el Yo infantil dickensiano que Kierkegaard describe en la segunda parte de *Mi punto de vista*. Este niño no tiene inmediatez y, por lo tanto, nunca vivió realmente. En él el tiempo se distorsiona. Es anciano mientras todavía es joven. Lo que recibió, «hablando buenamente, fue una educación insensata» de un padre deprimido. El pequeño Søren, se le dice al lector, era «un niño —¡qué cosa más insensata!— disfrazado de anciano. ¡Espantoso!». Y añade: «Mi única alegría consistía en que nadie pudiera descubrir lo desdichado que yo me sentía». Paradójico casi desde que nació, el niño no sólo se disfraza de anciano sino que su única alegría es disfrazar su infelicidad. A partir de esta descripción, Kierkegaard el niño ya está viajando de incógnito con una máscara pseudónima, un personaje cómico por fuera que oculta en su interior un ser trágico. Él ya es doble, deprimido interiormente pero mostrando exteriormente «una aparente alegría y *joie de vivre*».[32]

D. W. Winnicott desarrolló una teoría sobre lo que llamó el Yo falso y

verdadero. Bajo coacción, el niño muestra una dócil y agradable apariencia ante los que tiene alrededor para ocultar su verdadero Yo. Winnicott no tiene reparos en admitir que todos adoptamos un Yo falso en nuestra vida social. Todos nos paseamos disfrazados para preservar el equilibrio interactivo, pero esta división entre verdadero y falso es complaciente, no autodestructiva. En su ensayo «Ego Distortion in Terms of True and False Self», Winnicott registra los distintos grados de disfraz. *In extremis*, el verdadero Yo se encuentra oculto. «En un extremo inferior: el Falso Yo defiende el Verdadero Yo, al cual se le reconoce un potencial y se le permite llevar una vida secreta; aquí está el ejemplo más claro de enfermedad clínica como una organización con un objetivo positivo: la preservación de la persona a pesar de las condiciones ambientales normales.»[33] En Kierkegaard, el verdadero Yo está oculto aunque presente, pero ¿puede escribirse?

La descripción del joven Søren en *Mi punto de vista* es, en el mejor de los casos, un desgarrador retrato del muchacho «observador» que se mantiene a distancia, el atormentado y discapacitado genio que, sufriendo bajo el peso de su melancolía, observa cómo los niños robustos y animados saltan y dan volteretas en el patio. Desde que tiene memoria, nuestro héroe ha rezado pidiendo «el fervor y la paciencia» que necesitará para llevar a cabo la futura labor que Dios mismo le asignará. A continuación el pasaje llega a su clímax poético: «De esta manera me convertí en escritor».[34] El chico estaba llamado a realizar la obra divina. Todos nos mitificamos a nosotros mismos, y poetizamos y novelamos nuestra autobiografía, especialmente si somos escritores, y ninguno podemos recuperar realmente nuestro Yo infantil, sólo las versiones de adulto continuamente revisadas y editadas de la persona anterior. Según algunos testimonios, el niño no siempre estaba escondido. Se divertía, gastaba bromas y, a tenor de los escasos indicios que tenemos, estaba fuertemente unido a su madre. Lo que no es ficticio de la descripción es la emoción que acompaña el recuerdo, su estado de ánimo y su sentimiento. Cuando Kierkegaard vuelve la vista atrás hacia su niñez en *Mi punto de vista*, sufre intensamente por ese niño que no era como los demás.

Es en sus escritos, en la productividad, en el *Uttømmelse* (derrame, vaciado) de pseudónimos donde los niños felices, íntegros y bien formados de deseos sólidos y elevadas aspiraciones encuentran un buen hogar con una madre y un padre, y esta creatividad es nada menos que extática, aunque el autor esté escribiendo sobre la angustia, la culpa y lo demoniaco, incluso

cuando las mujeres metafóricas son llevadas a ejecutar arrastradas por el pelo mientras dan patadas y gritan; tal vez especialmente entonces. Kierkegaard, el escritor, describe la sensación en *Mi punto de vista*: «La vivo otra vez de forma vívida y sensible en este mismo momento. ¡Qué no podría producir esta pluma si se tratara de una cuestión de audacia, de entusiasmo o de fervor hasta los límites de la locura!». [35] Es el control lo que *domeña* los pensamientos desbordantes de Kierkegaard, su regocijo maniaco en los excesos literarios, en las piruetas y *grandes jetées* de su imaginación poética y filosófica. Dios, que es el autor del autor, lo anima como profesor y le dice que lo haga como si se tratara de un encargo. «Entonces puedo hacerlo, entonces no me atrevo a hacerlo de otra manera, entonces escribo cada palabra, cada línea, sin saber cuál va a ser la próxima palabra, la próxima línea.» [36] Y cómo escribió. Escribió y escribió y escribió, siete mil páginas sólo en los diarios, sin hablar de los libros. El agobio y la alegría son palpables en las frases.

Heidi Hansen y Leif Bork Hansen han señalado que Kierkegaard, como Dostoievski, podría haber padecido de epilepsia del lóbulo temporal, y (entre ataques), un síndrome de personalidad interictal o Waxman-Geschwind. [37] Cito de la edición de 2012 de un libro de neuropsiquiatría clínica: «El síndrome de personalidad interictal se presenta en pacientes con epilepsia crónica y normalmente presupone hipergrafía, junto con un estado afectivo profundo persistente, verbosidad y preocupación por cuestiones religiosas, éticas o filosóficas, hiposexualidad e irritabilidad». [38]

El diagnóstico póstumo es, en el mejor de los casos, una cuestión peliaguda, y la hipergrafía, el impulso incontrolable de escribir, también puede darse en los estados maniacos del trastorno bipolar, en la esquizofrenia y con menor frecuencia tras un derrame cerebral. Los pensamientos excitados que se agolpan en la mente son síntoma de manía. Cuando trabajé de voluntaria en el pabellón psiquiátrico tuve en clase a varios pacientes que escribían de forma compulsiva, entre ellos una mujer que, presa de una manía, produjo un manuscrito de miles de páginas de extensión. Pero también se da la hipomanía, una forma de manía menos pronunciada en la que también puede ponerse de manifiesto el impulso de escribir. Pessoa estaba claramente obsesionado con escribir, y en calidad de sí mismo, no de uno de sus heterónimos, expresó su fascinación con los fenómenos psíquicos sobrenaturales, pero no hay indicios de que fuera epiléptico, tal vez disociado

pero no epiléptico. Sin embargo, el impulso de escribir —Kierkegaard lo llama una «necesidad»— y lo que uno escribe son dos cosas diferentes y ninguna obra puede reducirse al cuerpo del escritor, aquejado o no.

En *Las variedades de la experiencia religiosa*, el pragmático William James ataca lo que llama «materialismo médico» y cita al científico italiano entonces afamado y ahora infame Cesare Lombroso, quien sostenía que el genio era «un síntoma de degeneración hereditaria de la variedad epileptoide».[39] Para James, el juicio de la experiencia religiosa y de los textos que ha producido debe basarse en la «*luminosidad inmediata*, en resumen, *razonabilidad filosófica y ayuda moral...*». Y añade: «Santa Teresa podía haber tenido el sistema nervioso de la vaca más apacible y eso no habría salvado su teología si el juicio teológico obtenido por otras verificaciones hubiese demostrado que era despreciable. Y de manera inversa, si su teología resistiese las restantes pruebas, no hubiese tenido ninguna importancia el grado de desequilibrio nervioso o de histeria sufrido cuando estaba aquí, entre nosotros».[40] Lo mismo puede decirse de Søren Kierkegaard sin pretender que su sistema nervioso haya desempeñado un papel en su prodigiosa producción.

En *La comunicación indirecta* de Roger Poole hay un capítulo titulado «El texto del cuerpo» en el que se examinan las entradas del diario y cómo éstas evitan cuidadosamente lo que llama la «espina». Poole se refiere al conflicto que Kierkegaard percibe entre la psique y el soma: *et Misforhold mellem min Sjael og mit Legeme*. [41] «Lo único que podemos esperar al establecer la corporeización (*embodiment*) —sostiene— es aprender a sentir, a intuir “lo que era para él”. En eso, al menos, creo que no hay una gran dificultad.»[42] No, no la hay. A Kierkegaard le dolía el cuerpo. Se sentía traumatizado, herido y grotescamente angustiado. Si la causa eran las convulsiones, no es de extrañar. Las auras alucinatorias que pueden precederlas, la clara sensación de verse fulminado por una gran fuerza externa, con la subsecuente pérdida del control corporal, de la conciencia incluso, y las depresiones que a menudo siguen, son desgarradoras. Y, para muchos epilépticos, a lo largo de los siglos sólo ha habido vergüenza, secretismo y ostracismo.

La historia de la medicina, de la Antigüedad en adelante, está llena de casos de epilépticos que hacen profecías. En su libro *The Falling Sickness*, Owsei Temkin reproduce las palabras de un paciente de Krafft-Ebing de su

Lehrbuch der Psychiatrie, publicado en 1879. «Varias veces al año, generalmente antes o después de una acumulación de convulsiones [...] caía en un estado de excitación o impaciencia, condenaba su entorno impío, confundía a los otros con demonios, se revolcaba y expresaba su deseo de ser crucificado por la fe verdadera. En el momento más álgido de su éxtasis, vio a Dios cara a cara y se declaró a sí mismo [...] verdadero guerrero, profeta y mártir de Dios.»^[43] Esto no describe a nuestro circunspecto y dialéctico aunque apasionado Kierkegaard, pero podría aplicarse a Adler, el pastor destituido y antiguo hegeliano que afirmó haber tenido una revelación directa de Cristo, un hombre al que Kierkegaard conocía y a quien dedicó un libro entero que no vio publicado en vida. ¿Cuándo se considera que la profecía es una locura nerviosa? En el hospital psiquiátrico donde trabajé de voluntaria había un joven taciturno de ojos desorbitados, un judío jasídico, que creía ser el Mesías. También tuve en clase a una mujer que afirmaba que su marido era Dios.

La profunda historia emocional de cada persona afecta a su *visión* filosófica o, en el caso de Kierkegaard, a la *Inblikk*, la mirada interior o percepción psicológica. El sentimiento desempeña un papel mucho más activo en las ideas que adoptamos de lo que ha sido capaz de admitir la larga tradición filosófica occidental que aclama la razón sobre la emoción; por otra parte, aunque los eruditos se afanan por socavar esa tradición dividida, por denunciar el dualismo cartesiano, el humanismo, el tema de la Ilustración o lo que sea, suelen hacerlo de un modo desapasionado, abstracto y objetivo, con una voz salida de la nada. Como escribía en *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*, las personas gravitan hacia ciertas ideas por razones que distan de ser objetivas. Al final de una conferencia sobre neurobiología y empatía a la que asistí, un hombre situado al fondo de la sala se levantó, se presentó como ingeniero y declaró con voz fuerte y enfática que no existía la empatía. Con razón o sin ella, formulé inmediatamente un diagnóstico de autismo de alto funcionamiento:

Cierto es que resulta difícil creer en un estado emocional determinado si no se ha experimentado nunca. No es lo mismo que creer que la Antártida, las neuronas o los quarks existen. Incluso si uno no tiene un conocimiento directo de esas entidades y no las ha *visto* nunca, pueden tomarse como artículos de fe porque forman parte de nuestro patrimonio cultural intersubjetivo. Por el contrario, el mundo de nuestros sentimientos es tan propio, tan inseparable de ser uno mismo, que la noción que cada uno tiene de lo

que es normal se convierte en algo altamente subjetivo. Decir que aquel hombre situado al final de la sala tenía un «trastorno» que le hacía anormal, un diagnóstico que estaría muy a la moda, no resta fuerza a mi argumento: a menudo es difícil separar nuestra personalidad y nuestros estados de ánimo de las creencias, las ideas y las teorías.[44]

Juzgamos nuestras verdades de forma lógica además de emocional, e insistir en los límites de la lógica y la abstracción es, de hecho, algo muy kierkegaardiano. En el *Post Scriptum*, Climacus argumenta: «En lo referente a la existencia, el pensamiento no es en absoluto superior a la imaginación y al sentimiento, sino que está coordinado».[45] Esto es sin duda, como diría el humorista, «casi seriedad».[46] El acceso que tiene el ser humano a la fe y a lo eterno no es razonable, y la razón no es prueba de la verdadera experiencia corporal vivida, lo que Husserl llama *Leib*. En las obras de Kierkegaard, los estados emocionales —«temor y temblor», «angustia» y «desesperación»— se elevan a conceptos filosóficos que describen la condición humana, la realidad particular del individuo singular y su subjetividad, y las posibilidades en la habitación secreta, cerrada, del verdadero Yo de que haya acceso en el Momento a lo divino, donde lo finito y lo infinito se encuentran, donde lo temporal y lo eterno se tocan. Se trata de lo personal elevado a gloriosas alturas de contradicción máxima, absurda, absoluta e increíble.

Tras revelar en una entrada del diario que escribió *O lo uno o lo otro* para Regine, Kierkegaard comenta: «En general, la señal misma de mi genio es que el control amplía y radicaliza todo lo que me concierne personalmente. Recuerdo lo que dijo un escritor pseudónimo sobre Sócrates: “Toda su vida fue una preocupación personal por sí mismo, y luego viene el control y le otorga un significado mundano-histórico”».[47] Sin embargo, Kierkegaard se niega a afirmar que él es un pseudónimo de Dios, un profeta. «Pero el temor llevado hasta la manía —escribe en *Mi punto de vista*— difícilmente puede ser considerado una alta forma de religiosidad».[48] La convicción emocional de que Dios tiene una mano invisible en su escritura coincide con una convicción igualmente poderosa de que él no es lo bastante religioso, de que sigue siendo un poeta. «Todavía hay en mí un elemento de lo poético que desde un punto de vista cristiano es un signo menos.»[49] Así, con la esperanza de acabar con los pseudónimos y con la comunicación indirecta, Anti-Climacus debe hablar por encima de Kierkegaard, como alguien que es más religioso que él, pero su voz no es simplemente religiosa o directa. En

los papeles, Kierkegaard escribe sobre Anti-Climacus: «Su sentido de culpa personal consiste, por lo tanto, en confundirse él mismo con la idealidad (es decir, con lo demoniaco que hay en él), pero su retrato de la idealidad puede ser absolutamente sensato y me inclino ante él».[50]

En *Ejercitación del cristianismo*, Anti-Climacus se pregunta: «Pero si lo cristiano es algo tan terrible y pavoroso, ¿cómo en todo el mundo se le podrá ocurrir a un hombre aceptar el cristianismo?». Él responde que es a través de la conciencia del pecado, y añade: «Y en el mismo momento lo cristiano se te transmuta y es suavidad, gracia, amor, misericordia. Para cualquiera otra consideración, el cristianismo es y será algo sin pies ni cabeza o lo más espantoso».[51] Sólo puedo decir que este puente sobre el abismo entre el horror y la gracia parece poco menos que imposible. No es de extrañar que Kierkegaard tuviera que ceder esta tarea en particular a Anti-Climacus.

Las imágenes, las metáforas y las referencias directas a la locura o al límite de la misma aparecen una y otra vez en los textos, seudónimos de Kierkegaard. No puedo evitar pensar de nuevo en el *Quijote*, cuando el caballero loco se entera de que es un personaje de una novela llamada *Don Quijote de la Mancha*. Él mismo es producto de dos autores, después de todo, y ninguno de los dos se llama Cervantes, por no hablar del autor de la falsa segunda parte del *Quijote* que se introduce también en la novela. A los veinticinco años, Kierkegaard escribió en su diario: «Un hombre quiere escribir una novela en la que uno de los personajes se vuelve loco; mientras la escribe él mismo enloquece poco a poco y acaba escribiendo en primera persona».[52] A pesar del lado cómico de este pasaje, o tal vez a causa de él, el paso de una persona a otra en esta pequeña historia —supongo que de la tercera a la primera— equivale al de autor a personaje que se fusionan en un solo «yo».

La creación no es una actividad sin riesgo. Todos los actos creativos, ya sean de los mundos poéticos, los sistemas filosóficos, las fórmulas matemáticas o la investigación científica, acceden a las regiones inconscientes del Yo. En contraposición con Lombroso y otros pensadores de la época, F. W. H. Myers, filósofo e investigador psíquico del siglo XIX, describió el genio como un proceso evolutivo en el que la barrera entre lo que él llamó el Yo subliminal y el supraliminal era más permeable que en otras personas. «La inspiración del genio —escribió— será en realidad un arranque subliminal, una aparición en la corriente de ideas que el hombre está

manipulando de forma consciente de otras ideas que él no ha originado conscientemente, pero que se han dado forma a sí mismas más allá de su voluntad, en las regiones más profundas de su Yo.»[53] Hay que añadir que aquí el Yo subliminal no es una zona primitiva de impulsos mamíferos. Lo que ahora se conoce como «el inconsciente cognitivo» abarca un mundo de material sofisticado y digerido que una persona llega a dominar en la medida en que se vuelve inconsciente y automático. Por lo tanto, el arranque puede parecer inopinado, uno puede tener la sensación de que se le empuja, dirige y escribe. Puede sentir como si le susurrara al oído Dios, un demonio o el duende de un cuento de hadas.

Escribir ficción y la clase de filosofía pseudónima que escribió Søren Kierkegaard, con sus mayores o menores afinidades con la novela, tal vez entraña peligros particulares. Los autores del autor, los narradores, los personajes que surgen aparentemente de la nada, con sus peculiares discursos y sus innumerables acciones, son a veces seres desaprensivos, incluso monstruos. *Diario de un seductor* prácticamente tiembla de alegría sádica. Aplicando el efecto de la caja china, el *Forfatteren* (el autor), Søren Kierkegaard, se aseguró de que retiraran varias veces al *Forførereren* (el seductor), Johannes, de su propia persona. El editor del libro, Victor Eremita, tiene un apellido que significa ermitaño y, en *Mi punto de vista*, Kierkegaard afirma que el libro «lo escribió en un monasterio»,[54] pero en su diario también confiesa que su propósito al escribirlo fue repeler a Regine. Otra paradoja: estoy tan lejos del horripilante Johannes como un monje en su celda, pero al mismo tiempo espero que tú, mi amor, a quien dedico toda mi obra, creas que soy tan horrible y calculador como él.

Pero ¿quién afirmaría que nuestra vida emocional está libre de enigmas? Todos somos extraños a nosotros mismos, ¿no es así? Y el individuo puede contener en su interior un yo en plural. Eso es lo que dicen que le sucedió a Cordelia después de que Johannes diera con ella: «Resulta opresivo para ella que él la haya engañado, pero es aún más opresivo, se siente uno casi tentado a decir, que él haya despertado un reflejo multilingüe, que la haya desarrollado tanto estéticamente que ya no escuche con humildad una sola voz sino que sea capaz de oír muchas al mismo tiempo».[55] Ésta es la verdad polifónica de la ficción, que siempre es comunicación indirecta. Consiste en muchas pequeñas verdades, una pluralidad de voces que crean el glorioso estruendo que M. M. Bajtín, autor de *La imaginación dialógica*,

entendió como la forma de la novela, Bajtín, que leyó a Kierkegaard, pero que, como Heidegger y Sartre, ocultó la influencia del maestro.[56]

Sin embargo, también hay silencio, inefablemente terrible e indescriptiblemente hermoso, demoniaco y divino. Está escondido en un cofre sellado donde el verdadero Yo tal vez esté protegido, pero anhela al otro y la alteridad. La madre ausente en los escritos vive en el cofre con el secreto impronunciable del padre. «Yo soy la letra muda —escribió Kierkegaard a su amigo Boesen— que nadie puede pronunciar y que no dice nada a nadie.»[57] Pero él rodeó el silencio y la herida de torrentes de palabras, con su reflejo multilingüe, y, por mi parte, agradezco esos mundos dentro de mundos dentro de mundos.

EPÍLOGO

La filosofía puede tomar forma de novela. La historia, la metáfora viva, el sentimiento, la sensualidad, un caso particular..., nada de todo ello está enemistado con la filosofía. Kierkegaard salta del caso particular a la abstracción, de lo personal a lo universal. Proliferan los significados. Si queremos leerlo bien a él y sus máscaras, tendremos que saltar con él.

NOTAS

[*] En psicoanálisis el término *self* se refiere a la persona como totalidad, para diferenciarla de «otras personas» y objetos fuera de uno mismo. No obstante, la habitual traducción *sí mismo* o el término original inglés resultan forzados aquí y se ha optado por traducirlo por *Yo*. (N. de la t.)

[1] Pablo Picasso, citado en «Introduction», *Picasso on Art: A Selection of Views*, Dore Ashton ed., Da Capo Press, Nueva York, 1972, p. 11.

[2] Max Beckmann, «Letters to a Woman Painter», en *Max Beckmann: Self-Portrait in Words: Collected Writings and Statements, 1903-1950*, Barbara Copeland Buenger ed., University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 314.

[3] Willem de Kooning, «Interview», en Selden Rodman, *Conversations with Artists*, Capricorn, Nueva York, 1961, p. 102.

[4] Henry James, citado en Leon Edel, *Henry James: A Life*, Harper & Row, Nueva York, 1985, p. 250.

[5] Aby Warburg, citado en E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography, With a Memoir of the History of the Library by F. Saxl* [*Aby Warburg: una biografía intelectual*], Phaidon, Oxford, 1986, f. 88.

[6] Mariann Weirich y Lisa Feldman Barrett, «Affect as a Source of Visual Attention», en *The Social Psychology of Visual Perception*, Emily Balcetis y G. Daniel Lassiter ed., Psychology Press, Nueva York, 2010, p. 140.

[7] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* [*Fenomenología de la percepción*], Routledge & Kegan Paul, Londres, 1962, pp. 350-353.

[8] Arlene S. Walker-Andrews, «Infants' Bimodal Perception of Gender», *Ecological Psychology*, 3, n.º 2 (1991), pp. 55-75.

[9] Aby Warburg, citado en Mark A. Russell, *Between Tradition and Modernity: Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg, 1896-1918*, Berghahn Books, Nueva York, 2007, p. 119.

[10] John Richardson, *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917-1932*, Knopf, Nueva York, 2010.

[11] Françoise Gilot, citada en Brigitte Léal, «For Charming Dora: Portraits of Dora Maar», en *Picasso and Portraiture: Representation and Transformation*, William Rubin ed., The Museum of Modern Art, Abrams, Nueva York, 1996, p. 395.

[12] Angela Carter, citada en Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity, and Histories of Art*, Routledge, Londres, 1988, p. 218.

[13] Elaine de Kooning, citada en Ann Eden Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, Yale University Press, New Haven, 1997, p. 135.

[14] Beckmann, «Thoughts on Timely and Untimely Art», en Buenger, p. 116.

[15] *Ibíd.*, p. 117.

[16] Alfred H. Barr, *German Painting and Sculpture: New York 1931*, Museum of Modern Art, Plandome Press, Nueva York, 1931, p. 7.

[17] Karen Lang, «Max Beckmann's Inconceivable Modernism», en *Of 'Truths Impossible to Put in Words': Max Beckmann Contextualized*, Rose-Carol Washton Long y Maria Makela ed., Peter Lang, Oxford, 2008, p. 81.

[18] Beckmann, «The Social Stance of the Artist by the Black Tightrope Walker», en Buenger, p. 282.

[19] Beckmann, «Wartime Letters: Roeselare, Wervicq, Brussels», en Buenger, p. 160.

[20] Jay A. Clarke. «Space as Metaphor: Beckmann and the Conflicts of Secessionist Style in Berlin», en Washton Long y Makela, p. 79.

[21] Beckmann, «Letters to a Woman Painter», en Buenger, p. 317.

[22] Citas en John Elderfield, *De Kooning: A Retrospective*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2011.

[23] *Ibíd.*, p. 27.

[24] Julia Kristeva, «Women, Psychoanalysis, Politics», *The Kristeva Reader*, Toril Moi ed., Columbia University Press, Nueva York, 1986, pp. 297-298.

[25] Mark Stevens y Annalyn Swan, *De Kooning: An American Master*, Knopf, Nueva York, 2004, p. 515.

[*] Traducción al español de la cita tomada de Susan Howe, *Mi Emily Dickinson*, trad. castellana de Ana Rosa González Matute, Libro Magenta, México, 2010. (*N. de la t.*)

[*] Así traduce el verso Ana Rosa González. *Ibíd.* (*N. de la t.*)

[*] Traducción al español de la cita tomada de Siri Hustvedt, *El mundo deslumbrante*, trad. castellana de Cecilia Ceriani, Anagrama, Barcelona, 2014; igual que el resto de citas del libro que aparecen en este ensayo. (*N. de la t.*)

[1] Anselm Kiefer, citado en Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Prestel Verlag, Chicago y Filadelfia, 1987, p. 17.

[2] Pauli Pylkkö, *The Aconceptual Mind: Heideggerian themes in holistic naturalism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1998, p. xviii.

[3] Anselm Kiefer, citado en Michael Auping: «Heaven is an Idea: An Interview with Anselm Kiefer», en *Heaven and Earth*, Prestel Verlag y Fort Worth, 2004, p. 39.

[4] Rosenthal, p. 26.

[5] Sabine Eckmann, «I like America and America Likes Me: Responses from America to Contemporary German Art in the 1980's», en *Jasper Johns to Jeff Koons: Four Decades of Art from the Broad Collections*, Harry N. Abrams, Los Angeles, 2002, p. 175.

[6] Heinrich Heine, *Almansor: Eine Tragödie*, Create Space Independent Publishing Platform, North Charleston, 2013, p. 12.

[7] Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and Art After Auschwitz*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 17-47.

[8] Gerhard Richter, citado en Robert Storr, «Interview», en *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, Museum of Modern Art, Nueva York, 2002, p. 303.

[9] Paul Celan, citado en Pierre Joris, «Celan/Heidegger: Translation at the Mountain of Death», <<https://wings.buffalo.edu/epc/authors/joris/todtnauberg.html>>

[10] James K. Lyon, *Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951-1970*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2006, p. 97.

[11] John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew* [*Paul Celan: poeta, superviviente, judío*], Yale University Press, New Haven, 1995, p. 56.

[12] Paul Celan, *Selected Poems and Prose*, Norton, Nueva York, 2001, p. 30.

[13] *Ibíd.*, p. 31.

[*] Traducción al español de la cita tomada de Susan Sontag, *Estilos radicales*, trad. castellana de Eduardo Goligorsky, Debolsillo, Barcelona, 2007; igual que el resto de citas del libro que aparecen en este ensayo. (*N. de la t.*)

[*] Traducción al español de la cita tomada de Susan Howe, *Mi Emily Dickinson*, trad. castellana de Ana Rosa González Matute, Libro Magenta, México, 2010. (*N. de la t.*)

[1] *Studies on Hysteria, (1893-1895)* vol. 1 en *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey, Londres, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1966, p. 160.

[2] Henrik Walter, «The Third Wave of Biological Psychiatry», *Frontiers in Psychology*, n.° 4 (2013), p. 582.

[3] [Ibíd.](#), p. 588.

[4] *Ibíd.*, p. 590.

[5] Wilhelm Griesinger, *Mental Pathology and Therapeutics* [*Patología y terapéutica de las enfermedades mentales*], New Sydenham Society, Londres, 1867, 2.^a ed., p. 4.

[6] Véase Katherine Arens, «Wilhelm Griesinger: Psychiatry Between Philosophy and Praxis», *Philosophy, Psychiatry, and Psychology*, 3 (1996), pp. 147-163.

[7] Griesinger, p. 130.

[8] Walter, p. 592.

[9] Karen A. Baikie y Kay Wilhelm «Emotional and Physical Health Benefits of Expressive Writing», *Advances in Psychiatric Treatment*, 11 (2005), p. 338.

[10] *Ibíd.*, p. 342.

[11] Stanislas Dehaene y otros, «Illiterate to Literate: Behavioral and Cerebral Changes Induced by Reading Acquisition», *Nature Reviews Neuroscience*, 16 (2015), pp. 234-244.

[12] Véase Mariana Angoa-Pérez y otros, «Mice Genetically Depleted of Brain Serotonin Do Not Display a Depression-Like Behavioral Phenotype», *ACS Chemical Neuroscience*, 5, n.º 10 (2014), pp. 908-919; David Healy, «Serotonin and Depression: The Marketing of a Myth», *British Medical Journal*, (2015), 350:h1771.

[13] Citado en Nathan P. Greenslit y Ted J. Kaptchuk, «Antidepressants and Advertising: psychopharmaceuticals in crisis», *The Yale Journal of Biology and Medicine*, 85 (2012), p. 156. Para una teoría del placebo como relacional, véase Richard Kradin, «The Placebo Response: An Attachment Strategy that Counteracts the Effects of Stress-Related Dysfunction», *Perspectives in Biological Medicine*, 54, n.º 4 (2011), pp. 438.

[14] Irving Kirsch y Guy Saperstein, «Listening to Prozac but Hearing Placebo: A Meta-Analysis of Antidepressant Medication», *Prevention and Treatment*, 1, (1998): Artículo 0002a, <<http://journals.apa.org/pt/prevention/volume1/pre00110002a.html>>

[15] M. M. Bajtín, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Michael Holquist ed., University of Texas Press, Austin, 1981, p. 280.

[16] Robert J. Campbell, *Campbell's Psychiatric Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 2004, 8^a ed., p. 697.

[17] Paciente de Kraepelin, citado en Peter McKenna y Tomasina Oh, *Schizophrenic Speech: Making Sense of Bathrooms and Ponds that Fall in Doorways*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, p. 2.

[18] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* [*Fenomenología de la percepción*], Routledge & Kegan Paul, Londres, 1962, p. 193.

[19] Linda Hart, *Phone at Nine Just to Say You're Alive*, Pan Books, Londres, 1997, pp. 352-353.

[20] Siri Hustvedt, «Three Emotional Stories», en *Living, Thinking, Looking* [*Vivir, pensar, mirar*], Picador, Nueva York, 2012, pp. 175-195.

[21] Joe Brainard, *I Remember* [*Me acuerdo*], Ron Padgett ed., Granary Books, Nueva York, 2001.

[22] Siri Hustvedt, *The Shaking Woman or A History of My Nerves*, Henry Holt, Nueva York, 2009, p. 62. Traducción al español de la cita tomada de Cecilia Ceriani, Anagrama, Barcelona, 2010.

[23] Jared Dillian, *Streak Freak: Money and Madness at Lehman Brothers*, Simon & Schuster, Nueva York, 2011, pp. 275-276.

[24] *Ibíd.*, p. 274.

[25] *Ibíd.*, p. 279.

[26] Ernst Kris (en colaboración con Abraham Kaplan), «Aesthetic Ambiguity», en *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, Nueva York, 1952, p. 254.

[*] Traducción al español de la cita tomada de Sigmund Freud, «El poeta y la fantasía», en *Obras completas*, vol. II, trad. castellana de Luis López-Ballesteros y De Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948. (*N. de la t.*)

[*] Traducción al español de la cita tomada de Sigmund Freud, «Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis», en *Obras completas*, vol. XXII, trad. castellana de José L. Etcheverry, Amorrortu, Buenos Aires, 1976. (*N. de la t.*)

[1] Georges Perec, *Life a User's Manual* [*La vida instrucciones de uso*], David R. Godine, Boston, 1987, p. 126.

[2] David Chalmers, «The First Person and the Third Person Views»,
<consc.net/notes/first-third.html>

[3] Georg Northoff y Alexander Heinzl, «The Self in Philosophy, Neuroscience and Psychiatry: an Epistemic Approach», en *The Self in Neuroscience and Psychiatry*, Tilo Kircher y Anthony S. David eds., Cambridge University Press, Cambridge, 2003, pp. 52-53.

[4] Jürgen Habermas, *Theory and Practice* [*Teoría y praxis. Estudios de filosofía social*], Beacon Press, Boston, 1973, p. 265.

[5] Simone de Beauvoir, *The Second Sex* [*El segundo sexo*], Vintage, Nueva York, 2011, p. 482.

[6] Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason* [*Crítica de la razón pura*], Vasilis Politis ed., Everyman, Rutland, Vermont, 1993, p. 317.

[7] Wilhelm von Humboldt, citado en Tse Wan Kwan, «Towards a Phenomenology of Pronouns», *International Journal for Philosophical Studies*, 15, n.º 2 (2007), p. 258.

[8] Martin Buber, «The Word That Is Spoken», en *Martin Buber on Psychology and Psychotherapy: Essays, Letters and Dialogue*, Judith Buber Agassi ed., Syracuse University Press, Siracusa, Nueva York, 1999, p. 150.

[9] Émile Benveniste, *Problems in General Linguistics* [*Problemas de lingüística general*], Miami University Press, Miami OH, 1971, pp. 224-225. Traducción al español de la cita tomada de Juan Almela, Siglo XXI, México, 1971.

[10] *Ibíd.*, p. 208.

[11] *Ibíd.*, pp. 224-225.

[12] Lynda Birke, *Feminism and the Biological Body*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1999, p. 137.

[13] Judith Butler, *Giving an Account of Oneself* [*Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*], Fordham University Press, Nueva York, 2005, pp. 7-8. Traducción al español de la cita tomada de Horacio Pons, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2009.

[14] Daniel Dennett. *Consciousness Explained* [*La conciencia explicada*], Little Brown & Co., Boston, 1991, p. 411.

[15] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* [*Fenomenología de la percepción*], Routledge & Kegan Paul, Londres, 1962, pp. 352.

[16] Véase Maurizio Sierra y G. E. Berrios, «Depersonalization: neurobiological perspectives», *Biological Psychiatry*, 44, n.º 9 (1998), pp. 898-908; véase también Daphne Simeon y otros, «Feeling Unreal: A PET study of Depersonalization Disorder», *American Journal of Psychiatry*, 157 (2000), pp. 1782-1788; Mary L. Phillips y otros, «Depersonalization Disorder: Thinking Without Feeling», *Psychiatry Research*, 108, n.º 3 (2001), pp. 145-160; y D. J. Stein y D. Simeon, «Cognitive-Affective Neuroscience of Depersonalization», *CNS Spectrums*, 14, n.º 9 (2009), pp. 467-471.

[17] Maurizio Sierra y otros, «Separating Depersonalization and Derealisation: The Relevance of the Lesion Method», *Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry*, 72 (2002), pp. 530-532.

[18] Pierre Janet, *The Major Symptoms of Hysteria: Fifteen Lectures Given in the Medical School of Harvard University*, The Macmillan Company, Nueva York, 1907, p. 336.

[19] Antonie Van Leeuwenhoek, citado en Laura J. Snyder, *Eye of the Beholder: Johannes Vermeer, Antoni Van Leeuwenhoek and the Reinvention of Seeing*, Norton, Nueva York, 2015.

[20] Jaak Panksepp y otros, «The Philosophical Implications of Affective Neuroscience», *Journal of Consciousness Studies*, 19, n.^{os} 3-4 (2012), p. 8.

[21] Jaak Panksepp, *Affective Neuroscience: The Foundations of Animal and Human Emotions*, Oxford University Press, Oxford, 1998, p. 39.

[22] Joseph LeDoux, *Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*, Penguin, Nueva York, 2003, p. 322.

[23] Antonio Damasio, *Self Comes to Mind [Y el cerebro creó al hombre]*, Pantheon, Nueva York, 2010, p. 10. Traducción al español de la cita tomada de Ferrán Meler Orti, Destino, Barcelona, 2010.

[24] Véase Stein Bråten ed., *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

[25] Vittorio Gallese, «The Roots of Empathy: The Shared Manifold and the Neural Basis of Intersubjectivity», *Psychopathology*, 36 (2003), pp. 171-180.

[26] Louis A. Sass, «Self-Disturbance in Schizophrenia: Hyperreflexivity and Diminished Self-Affection», en *The Self in Neuroscience and Psychiatry*, p. 250.

[27] *Ibíd.*, p. 260.

[28] Antonin Artaud, *Selected Writings*, Susan Sontag ed., Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1976, p. 295.

[29] J. H. Ebisch y otros, «Out of Touch with Reality? Social Perception in First-Episode Schizophrenia», *Social Cognitive Neuroscience*, 2012, versión anticipada, <<http://dx.doi.org/10.1093/scan/nss012>>

[30] Sass, p. 255.

[31] David B. Morris, «Placebo, Pain, and Belief», en *The Placebo Effect: An Interdisciplinary Exploration*, Anne Harrington ed., Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 189.

[32] Jean-Marc Gaspard Itar, citado en Harlan Lane, *The Wild Boy of Aveyron* [*El niño salvaje de Aveyron*], Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979, p. 180.

[33] Claudia Lieberworth y otros, «Social Isolation Impairs Adult Neurogenesis in the Limbic System and Alters Behaviors in Female Prairie Voles», *Hormones and Behavior*, 62 (2012), pp. 357-366.

[34] George Eliot, *Middlemarch* [*Middlemarch*], Penguin Classics, Londres, 1994, p. 85.

[35] George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By* [*Metáforas de la vida cotidiana*], University of Chicago Press, Chicago, 1980, p. 156.

[36] George Lakoff y Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh*, Basic Books, Nueva York, 1999, p. 17.

[37] Lina Bolzoni, *The Gallery of Memory: Literary and Iconographic Models in the Age Of the Printing Press* [*La estancia de la memoria: modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*], University of Toronto Press, Toronto, 2001, p. 240.

[38] Zenon Pylyshyn, «Cognition and Computation: Issues in the Foundations of Cognitive Science», *Behavioral and Brain Sciences*, 3 (1980), p. 111.

[39] Jaak Panksepp, «Affective Consciousness and the Instinctual Motor System: The Neural Sources of Sadness and Joy», en *The Caldron of Consciousness: Motivation, Affect and Self-Organization*, Ralph D. Ellis y Natika Newton eds., John Benjamins, Ámsterdam, 2000, p. 31.

[40] Burton Melnick, «Cold Hard World/Warm Soft Mommy: Gender and Metaphors of Hardness, Softness, Coldness and Warmth», *PsyArt*, 3, <http://www.clas.ufl.edu/ipasa/journal1999_melnick01.shtml>

[41] Jessica Benjamin, *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference* [*Sujetos iguales, objetos de amor: ensayos sobre el reconocimiento y la diferencia sexual*], Yale University Press, New Haven, 1995, p. 163.

[42] Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* [*Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*], Routledge & Kegan Paul, Londres, 1966.

[43] Merleau-Ponty, p. 189.

[1] Siri Hustvedt, *The Shaking Woman or A History of My Nerves* [*La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*], Picador, Nueva York, 2009, p. 118. Traducción al español de la cita tomada de Cecilia Ceriani, Anagrama, Barcelona, 2010.

[2] William James, *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking* [*Pragmatismo*], Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1975, p. 24.

[3] Siri Hustvedt, *What I Loved* [*Todo cuanto amé*], Picador, Nueva York, 2003, p. 91.
Traducción al español de la cita tomada de Gian Castelli, Circe, Barcelona, 2003.

[4] G. W. F. Hegel, *The Phenomenology of Mind* [*Fenomenología del espíritu*], Allen and Unwin, Londres, 1949, 2^a ed., p. 232.

[5] Véase Dan Zahavi, «Minimal Self and Narrative Self», en *The Embodied Self: Dimensions, Coherence and Disorders*, Thomas Fuchs, Heribert C. Sattely Peter Henningsen eds., Schattauer, Stuttgart, 2010, pp. 3-11.

[6] Andrew N. Meltzoff y M. Keith Moore, «Imitation of Facial and Manual Gestures by Human Neonates», *Science*, 198 (1977), pp. 75-78; véase también de los mismos autores, «Imitation in Newborn Infants: Exploring the Range of Gestures Imitated and the Underlying Mechanisms», *Developmental Psychology*, 25, n.º 6 (1989), pp. 954-962.

[7] Para un análisis del esquema corporal, véase Shaun Gallagher, *How the Body Shapes the Mind*, Clarendon Press, Oxford, 2005, pp. 17-25.

[8] Joyce W. Sparling, Julia Van Tol y Nancy C. Chescheir, «Fetal and Neonatal Hand Movement», *Physical Therapy*, 79, n.º 1 (2008), pp. 24-39.

[9] Jane M. Lymer, «Merleau-Ponty and the Affective Maternal-Foetal Relation», *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, n.º 13 (2011), pp. 123-143.

[10] Maurice Merleau-Ponty, «The Philosopher and His Shadow», en *Signs* [*Signos*], Northwestern University Press, Evanston, 1965, pp. 159-181.

[11] Vittorio Gallese, «Embodied Simulation Theory and Intersubjectivity», *Reti, Saperi, Linguaggi*, año 4, n.º 2 (2012), pp. 57-64.

[12] Merleau-Ponty, «The Philosopher and His Shadow», p. 181.

[13] Daniel Stern, *The Interpersonal World of the Infant* [*El mundo interpersonal del infante: una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*], Basic Books, Nueva York, 2000, p. 51.

[14] Simon Baron-Cohen, «Is There a Normal Phase of Synaesthesia in Development?», *Psyche*, 1996, pp. 2-27, <http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-27-baron_cohen.html>

[15] Philippe Rochat, «What Is It Like to Be a Newborn?» en *The Oxford Handbook of the Self*, Shaun Gallagher ed., Oxford University Press, Oxford, 2011, pp. 57-79.

[16] Jacques Lacan, «The Mirror Stage as Formative of the I Function», en *Écrits* [*Escritos*], Norton, Nueva York, 2006, pp. 75-81.

[17] D. W. Winnicott, «Mirror Role of Mother and Family in Child Development», en *Playing and Reality* [*Realidad y juego*], Routledge, Londres y Nueva York, 1982, p. 111.

[18] Merleau-Ponty cita a Bühler en «The Child's Relation to Others», en *The Primacy of Perception*, Northwestern University Press, Chicago, 1964, p. 148. Véase también Peter Brugger, «Reflective Mirrors: Perspective Taking in Autoscopic Phenomenon», *Cognitive Neuropsychiatry*, 7, 2002, p. 188.

[19] Véase Siri Hustvedt, «Three Emotional Stories» en *Living, Thinking, Looking* [*Vivir, pensar, mirar*], Picador, Nueva York, 2012, pp. 175-195.

[20] D. W. Winnicott, «The Location of Cultural Experience», en *Playing and Reality* [*Realidad y juego*], pp. 95-103.

[21] Julia Kristeva, «Revolution in Poetic Language», en *The Kristeva Reader*, Toril Moi ed., Columbia University Press, Nueva York, 1986, pp. 89-136.

[22] Susanne Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art* [*Sentimiento y forma*], Scribners, Nueva York, 1953, p. 241.

[23] Siri Hustvedt, «Three Emotional Stories», en *Living, Thinking, Looking* [*Vivir, pensar, mirar*], pp. 175-195.

[24] Véase Mbemba Jabbi, Jozanneke Bastiaansen y Christian Keysers, «A Common Anterior Insula Representation of Disgust Observation, Experience and Imagination shows Divergent Functional Connectivity Pathways», *PLOS one*, 3 de agosto de 2008, <<http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0002939>>

[25] Siri Hustvedt, «The Man with the Red Crayon», en *Mysteries of the Rectangle: Essays on Painting* [*Los misterios del rectángulo*], Princeton Architectural Press, Nueva York, 2005, p. 31.

[26] Emily Dickinson, *The Complete Poems of Emily Dickinson*, «nº. 1576», líneas 5-8, en Thomas H. Johnson ed., Little Brown & Co., Boston, 1951, p. 654. Traducción al español de la cita tomada de Hernán Vargas Carreño, <https://issuu.com/ntcgra/docs/emily_dickinson_impresion>

[27] Véase Zoltán Kövecses, *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

[28] M. M. Bajtín, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Michael Holquist ed., University of Texas Press, Austin, 1992, p. 294.

[29] Véase Keisuke Suzuki, Sarah N. Garfinkel, Hugo D. Critchley y Anil K. Seth, «Multisensory Integration Across Exteroceptive and Interoceptive Domains Modulates in Self-Experience in Rubber Hand Illusion», *Neuropsychologia*, 51 (2013), pp. 2909-2917; véase también Ana Tajadura-Jiménez y Manos Tsakiris, «Balancing the “Inner” and the “Outer” Self: Interoceptive Sensitivity Modulates Self-Other Boundaries», *Journal of Experimental Psychology*, 143, n.º 2 (2014), pp. 736-744.

[30] Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection* [*Poderes de la perversión*], Columbia University Press, Nueva York, 1982.

[31] Véase Lara Maister, Michael J. Bannisy y Manos Tsakiris, «Mirror-touch Synaesthesia Changes Representations of Self-Identity», *Neuropsychologia*, 51 (2013), pp. 802-808; véase también Michael J. Bannisy y Jamie Ward, «Mirror-touch Synaesthesia is Linked with Empathy», *Nature Neuroscience*, 10 (2007), pp. 815-816.

[32] Maria Cristina Cioffi, James W. Moore y Michael J. Bannisy, «What Can Mirror-Touch Synaesthesia Tell Us about the Sense of Agency?», *Frontiers in Human Neuroscience*, 8 (2014), p. 256, <<http://dx.doi.org/10.3389/fnhum.2014.00256>>

[33] Louis Sass, «Self-Disturbance in Schizophrenia: Hyperreflexivity and Diminished Self Affection», en *The Self in Neuroscience and Psychiatry*, Tilo Kircher y Anthony David eds., Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 244.

[34] Paciente de Angelo Hesnard, citado en «Self and Schizophrenia: a Phenomenological Perspective», Josef Parnas, en *The Self in Neuroscience and Psychiatry*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 217.

[35] Antonin Artaud, «Excerpts from Notebooks and Private Papers (1931-32)», en *Selected Writings*, Susan Sontag ed., Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1976, p. 195.

[36] Marcel Proust, *In Search of Lost Time* [*En busca del tiempo perdido*], vol. 3, Modern Library, Nueva York, 1992, p. 86.

[1] Siri Hustvedt, *The Shaking Woman or A History of My Nerves* [*La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*], Henry Holt, Nueva York, 2009.

[2] Margaret Cavendish, *Observations upon Experimental Philosophy*, Eileen O'Neill ed., Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 111.

[3] Michel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience* [*Fenomenología de la experiencia estética*], Northwestern University Press, Evanston, 1973, p. 171.

[4] Thomas Hobbes, *Leviathan* [*Leviatán*], The Folio Society, Londres, 2012, p. 16.

[5] Autor desconocido de *Ad Herennium*, citado en Frances Yates, *The Art of Memory* [*El arte de la memoria*], Penguin, Harmondsworth, 1966, p. 26.

[6] «Así pues, un sistema de memorización que simplemente almacena datos sobre lo que ha sucedido en el pasado no resultará adecuado para anticipar futuros acontecimientos que, aunque probablemente compartirán similitudes con acontecimientos pasados, diferirán también en otros aspectos.» Daniel Schacter y Donna Rose Addis, «The Cognitive Neuroscience of Constructive Memory: Remembering the Past and Imagining the Future», *Philosophical Transactions of the Royal Society, Biological Sciences*, 207 (2007), p. 776.

[7] Siri Hustvedt, *The Summer Without Men* [*El verano sin hombres*], Picador, Nueva York, 2011, p. 1.

[8] Virginia Woolf, *The Death of the Moth, and Other Essays* [*La muerte de la polilla y otros escritos*], Harcourt Brace & Co, San Diego, 1970, p. 9.

[9] Robert Louis Stevenson, citado en Graham Balfour, *The Life of Robert Louis Stevenson* [*La vida de Robert Louis Stevenson*], Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1911, p. 19.

[10] Edith Wharton, *House of Mirth* [*La casa de la alegría*], Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1911, p. 10.

[11] Siri Hustvedt, «Three Emotional Stories», en *Living, Thinking, Looking* [*Vivir, pensar, mirar*], pp. 175-195.

[12] Brewster Ghiselin, *The Creative Process: Reflections on Invention in the Arts and Sciences*, University of California Press, Berkeley, 1954, pp. 15-16.

[13] Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, Nueva York, 1952.

[14] Susanne Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* [*Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*], Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979, p. 228.

[15] Céleste Albaret, *Monsieur Proust* [*Monsieur Proust*], New York Review of Books, Nueva York, 2003, p. 183.

[16] Ian McEwan, «Hello, Would You Like a Free Book?», *The Guardian*, 20 de septiembre de 2005.

[17] Siri Hustvedt, *The Summer Without Men* [*El verano sin hombres*], pp. 145-146.

[18] Chris Jackson, «All the Sad Young Literary Women», *The Atlantic*, 20 de agosto de 2010, Ta-Nehisi Coates, <www.theatlantic.com/entertainment/archive/2010/08/all-the-sad-young-literary-women/61821>

[19] Virginia Woolf, *A Room of One's Own* [*Una habitación propia*], The Fountain Press, Nueva York, 1929, p. 62.

[20] Hélène Cixous, «The Laugh of the Medusa», *Signs*, vol. 1, n° 4, pp. 875-893.

[21] Siri Hustvedt, «Freud's Playground», en *Living, Thinking, Looking* [*Vivir, pensar, mirar*], pp. 196-222.

[22] Stephen Jay Gould, «More Things in Heaven and Earth», en *Alas, Poor Darwin*, Hilary Rose y Steven Rose eds., Harmony Books, Nueva York, 2000, pp. 113-114.

[23] Brian Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2009, p. 195.

[24] *Ibíd.*, p. 196.

[25] Véase Simon Baron-Cohen, «The Extreme Male Brain Theory of Autism», *Trends in Cognitive Sciences*, 6, n.º 6 (2002), pp. 248–254. Es un artículo fascinante de leer porque en él no hay ninguna clase de evidencia concreta de sus opiniones. Baron-Cohen confecciona una lista de estereotipos de género como rasgos innatos propios del sexo, muchos de los cuales se han puesto en tela de juicio, y acto seguido concluye que el autismo, en el que la empatía está supuestamente ausente, es un ejemplo del cerebro masculino extremo que se da en ambos sexos. Hay múltiples teorías, no sólo sobre las posibles causas del autismo sino sobre lo que significan realmente sus diversos síntomas. Se ha cuestionado incluso la idea común de que los autistas no pueden comprender la mente de otras personas. Véase Helen Tager-Flushberg, «Evaluating the Theory-of-Mind Hypothesis of Autism», *Association for Psychological Science*, 16, n.º 6 (2007), pp. 311-315.

[26] Una amplia investigación sobre el autismo llevada a cabo en Suecia concluyó que, si bien la heredabilidad genética intervenía en la enfermedad, también desempeñaban un papel importante los factores ambientales. Sven Sandin y otros, «The Familial Risk of Autism», *The Journal of the American Medical Association*, 311, n.º 17 (2014), pp. 1770-1777. Para un artículo sobre lo que se sabe y lo mucho que se desconoce acerca de los genes y el autismo, véase R. Muhle, S. V. Trentecosta, y I. Rapin, «The Genetics of Autism», *Pediatrics*, 113, n.º 5 (2004), pp. 472-486. Para un estudio más reciente, véase Paul El-Fishawy y Mathew W. State, «The Genetics of Autism: Key Issues, Recent Findings and Clinical Applications», *The Psychiatric Clinics of North America*, 33, n.º 1, 2010, pp. 83-105. Para un análisis del papel de la retórica en los estudios sobre el autismo, véase el debate entre Jordynn Jack y Gregory Applebaum en «“This Is Your Brain on Rhetoric”: Research Directions for Neurorhetorics», en *Neurorhetorics*, Jordynn Jack ed., Routledge, Milton Park (Abingon) (2013), pp. 18-23.

[1] Patricia Rozée y Gretchen Van Boemel, «The Psychological Effects of War and Trauma and Abuse on Older Cambodian Women», en *Refugee Women and Their Mental Health: Shattered Societies, Shattered Lives*, E. Cole, O. M. Espin y E. D. Rothblum eds., Routledge, Londres, 1992, pp. 23-50.

[2] Lee Siegel, «Cambodians Vision Loss Linked to War Trauma», *Los Angeles Times*, 15 de octubre de 1989.

[3] Sucheng Chan, *Survivors: Cambodian Refugees in the United States*, University of Illinois Press, Urbana, 2004, p. 249.

[4] Selim R. Benbadis, «Psychogenic Nonepileptic Seizures», en *The Treatment of Epilepsy: Principles and Practice*, E. Wylie ed., Lippincott Williams & Wilkens, Filadelfia, 2004, pp. 623-630.

[5] Thomas Sydenham, «Epistolary Dissertation to William Cole», en *The Works of Thomas Sydenham*, vol. 2, R. G. Latham ed., Londres, The Sydenham Society, 1848-1850, pp. 56-118.

[6] Christopher G. Goetz, Michel Bonduelle y Toby Gelfand, *Charcot: Constructing Neurology*, Oxford University Press, Oxford, 1995, pp. 172-208.

[7] Véase Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie* [*La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*], Macula, París, 1982.

[8] Asti Hustvedt, *Medical Muses*, Norton, Nueva York, 2011, p. 5.

[9] Endel Tulving, «Memory and Consciousness», *Canadian Journal of Psychology*, 25 (1985), pp. 1-12.

[10] Daniel L. Schacter, Donna Rose Addis y Randy Buckner, «Remembering the Past to Imagine the Future: The Prospective Brain», *Nature Reviews Neuroscience*, 8 (2007), pp. 657-661.

[11] William R. Gowers, «Lecture XVIII», en *Lectures of the Diagnosis of Diseases of the Brain*, J&A Churchill, Londres, 1885, p. 226.

[12] Pierre Janet, «Motor Agitations-Contractions», en *The Major Symptoms of Hysteria*, p. 336.

[13] Sigmund Freud y Josef Breuer, *Studies on Hysteria* [*Estudios sobre la histeria*], en *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. 2, James Strachey ed., The Hogarth Press, Londres, 1966, p. 46. Traducción al español de la cita tomada de José L. Etcheverry, *Estudios sobre la histeria*, en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. II, Amorrortu, Buenos Aires, 1976.

[14] Ernest Hilgard, *Divided Consciousness: Multiple Controls in Human Thought and Action*, John Wiley & Sons, Nueva York, 1977, p. 209.

[15] P. W. Halligan y otros, «Imaging Hypnotic Paralysis: Implications for Conversion Hysteria», *The Lancet*, 355 (2000), pp. 986-987; véase también J. C. Marshall y otros, «The Functional Anatomy of Hysterical Paralysis», *Cognition*, 64 (1997), pp. 1-8; y D. A. Oakley, «Hypnosis as Tool in Research: Experimental Psychopathology», *Contemporary Hypnosis*, 23 (2006), pp. 3-14; y D. A. Oakley, N. S. Ward, P. W. Halligan y R. S. Frankowiak, «Differential Brain Activations for Malingered and Subjectively “Real” Paralysis», en *Malingering and Illness Deception*, P. W. Halligan, C. Bass y D. A. Oakley eds., Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 267-284.

[16] Janet, «The Psychological Conception», en *The Major Symptoms of Hysteria*, pp. 159-181.

[17] Pierre Janet, citado en Siri Hustvedt, *The Shaking Woman* [*La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*], p. 47. Traducción al español de la cita tomada de Cecilia Ceriani, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 57.

[18] William James, *The Principles of Psychology* [*Principios de psicología*], vol. 1, Henry Holt, Nueva York, 2006, p. 226.

[19] *Diagnostic Statistical Manual of Mental Disorders*, American Psychiatric Association, Arlington, Virginia, 2006, 4^a ed., p. 497.

[20] J. Lorenz, K. Kunze, y B. Bromm, «Differentiation of Conversion Sensory Loss and Malingering by P300 in a Modified Oddball Task», *NeuroReport*, 9 (1998), pp. 187-191; véase también S. A. Spense y otros, «Discrete Neurophysiological Correlates in Prefrontal Cortex During Hysterical and Feigned Disorder of Movement», *The Lancet*, 355 (2000), pp. 1243-1244; y N. S. Ward y otros, «Differential Brain Activations During Intentionally Simulated and Subjectively Experienced Paralysis», *Cognitive Neuropsychiatry*, 8 (2003), pp. 295-312.

[21] Charles D. Fox, *Psychopathology of Hysteria*, The Gorham Press, Boston, 1913, p. 192.

[22] S. Harvey, B. Stanton y A. David, «Conversion Disorder: Towards a Neurobiological Understanding», *Journal of Neuropsychiatric Disease and Treatment*, 1 (2006), p. 14.

[23] Phillip Slavney, *Perspectives on Hysteria*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990, p. 29.

[24] Fabrizio Benedetti y otros, «Neurobiological Mechanisms of the Placebo Effect», *Journal of Neuroscience*, 25 (2005), pp. 10390-10402.

[25] A. R. Luria, *The Mind of a Mnemonist* [*Pequeño libro de una gran memoria. La mente de un mnemonista*], Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1987, pp. 139-140.

[26] E. Brown y P. Barglow, «Pseudocyesis: A Paradigm for Psychophysiological Interactions», *Archives of General Psychiatry*, 24 (1971), pp. 221-229; M. Starkman y otros, «Pseudocyesis: Psychologic and Neuroendocrine Relationships», *Psychosomatic Medicine*, 47 (1985), pp. 46-57; G. Devane y otros, «Opioid Peptides in Pseudocyesis», *Obstetrics and Gynecology*, 65 (1985), pp. 183-187; véase también C. Whelan y D. Stewart, «Pseudocyesis: A Review and Report of Six Cases», *International Journal of Psychiatric Medicine*, 20 (1990), pp. 97-108.

[27] J. Murray y G. Abraham, «Pseudocyesis: A Review», *Obstetrics and Gynecology*, 51 (1978), pp. 627-631.

[28] David D. Gilmore, *Misogyny: The Male Malady*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2001, p. 191.

[29] V. S. Ramachandran y Sandra Blakeslee, *Phantoms in the Brain: Probing the Mysteries of the Human Mind* [*Fantasmas en el cerebro: los misterios de la mente al descubierto*], Harper Collins, Nueva York, 1998, p. 218.

[30] John Hughlings Jackson, «The Croonian Lectures on Evolution and Dissolution of the Nervous System», *The Lancet*, 1 (1884), pp. 591- 593, 660-663, 703-707; véase también G. York y D. Steinberg, «An Introduction to the Life and Work of John Hughlings Jackson», *Medical History*, Supplement, 26 (2007), pp. 3-34.

[31] Sigmund Freud, *Project for a Scientific Psychology, Standard Edition* [*Proyecto de una psicología para neurólogos*], vol. I, pp. 287-392.

[32] Valerie Voon y otros, «Emotional Stimuli and Motor Conversion Disorder», *Brain*, 133 (2010), pp. 1526-1536.

[33] Vittorio Gallese, «Mirror Neurons and Neural Exploitation Hypothesis: From Embodied Simulation to Social Cognition», en *Mirror Neuron Systems: The Role of Mirroring Processes in Social Cognition*, Jaime Pineda ed., Humana Press, Nueva York, 2009, pp. 163-190.

[34] Jaak Panksepp, «The Neural Nature of the Core SELF: Implications for Schizophrenia», en *The Self in Neuroscience and Psychiatry*, pp. 197-213.

[35] Henry Stapp, *Mind, Matter, and Quantum Mechanics*, Springer Verlag, Berlín, 2004, 2^a ed., p. 268.

[36] Merleau-Ponty, p. 89.

[37] Hermann von Helmholtz, «Concerning Perception in General», en *Treatise on Physiological Optics*, vol. 3, Dover, Nueva York, 1962, 3^a ed.

[38] John Kihlstrom, «The Cognitive Unconscious», *Science*, 237 (1987), p. 1445.

[39] Véase Stein Bråten ed., *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

[40] Stein Bråten y Colwyn Trevarthen, «From Infant Intersubjectivity and Participant Movements to Simulation and Conversation in Cultural Common Sense», en *On Being Moved: From Mirror Neurons to Empathy*, Stein Bråten ed., John Benjamins, Ámsterdam, 2007, pp. 21-34.

[41] Vittorio Gallese, «Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience», *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4 (2005), pp. 23-48.

[42] Asti Hustvedt, *Medical Muses*, pp. 244-245.

[43] Morton Prince, *The Dissociation of a Personality*, Longmans, Green, Londres, 1908, 2ª ed.; véase también Morton Prince, «Miss Beauchamp: The Theory of the Psychogenesis of Multiple Personality», en *Clinical and Experimental Studies in Personality*, Sci-Art, Cambridge (Massachusetts), 1929, pp. 130-208.

[44] Antonio Damasio, *Self Comes to Mind [Y el cerebro creó al hombre]*, Pantheon, Nueva York, 2010, p. 18. Traducción al español de la cita tomada de Ferrán Meler Orti, Destino, Barcelona, 2010.

[45] M. L. Meevise y otros, «Cortisol and Post-Traumatic Stress Disorder: Systematic Review and Meta-Analysis», *British Journal of Psychiatry*, 191 (2007), pp. 387-392.

[46] Charles S. Myers, *Shell Shock in France 1914-1918*, Cambridge University Press, Cambridge, 1940, p. 28.

[47] *Ibíd.*, p. 70.

[48] Joseph LeDoux, *Synaptic Self*, Penguin, Nueva York, 2002.

[49] Mark Solms y Karen Kaplan-Solms, *Clinical Studies in Neuropsychanalysis* [*Estudios clínicos en neuropsicoanálisis. Introducción a la neuropsicología profunda*], Karnac, Nueva York, 2002, pp. 157-159.

[50] Myers, p. 71

[51] Alexander R. Luria, *Higher Cortical Functions in Man* [*Las funciones corticales superiores del hombre y sus alteraciones por lesiones locales del cerebro*], Basic Books, Nueva York, 1966, 2ª ed., p. 292.

[52] P. Haggard, «Human Volition: Towards a Neuroscience of Will», *Nature Reviews Neuroscience*, 9 (2008), pp. 934-946.

[53] Itzhak Fried y otros, «Functional Organization of Human Supplementary Motor Cortex Studied by Electrical Stimulation», *The Journal of Neuroscience*, 11 (1991), pp. 3656-3666.

[54] Véase Benjamin Libet, «Do We Have Free Will?», *Journal of Consciousness Studies*, 6 (1999), pp. 47-57.

[55] Stanley Cobb, *Borderlands of Psychiatry*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1944, pp. 14-21.

[56] *Ibíd.*, p. 18.

[57] *Ibíd.*, pp. 120-121.

[58] Maurice Merleau-Ponty, *Visible and the Invisible* [*Lo visible y lo invisible*], Northwestern University Press, Evanston, 1968, p. 262.

[59] Kenneth S. Bowers, «Hypnosis and Healing», *Australian Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 7 (1979), pp. 261-277.

[60] William James, *Psychology: Briefer Course* [*Compendio de psicología*], Dover, Nueva York, 2001, p. 335. Traducción de la cita tomada de Santos Rubiano, Daniel Jorro, Madrid, 1916.

[1] G. M. Burrows, «Suicide», en *The History of Suicide in England, 1650-1850*, vol. 7, Paul Seaver ed., Pickering & Chatto, Londres, 2012, p. 417.

[2] K. Hawton, J. Fagg y P. Marsack, «Association Between Epilepsy and Attempted Suicide», *Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry*, 43 (1980), pp. 168-170; véase también A. Verrotti, A. Ciconetti y F. M. Ferro, «Epilepsy and Suicide: Pathogenesis, Risk Factors and Prevention», *Neuropsychiatric Disease and Treatment*, 4 (2008), pp. 365-370.

[3] George Howe Colt, *November of the Soul: The Enigma of Suicide*, Scribner, Nueva York, 1991, p. 356.

[4] John Mann, «Neurobiology of Suicide Behavior», *Nature Reviews Neuroscience*, 4 (2003), pp. 819-828; John Mann, «The Role of the Serotonergic System in the Pathogenesis of Major Depression and Suicidal Behavior», *Neuropsychopharmacology*, 21 (1999), pp. 99-105; Michael Stanley y John Mann, «Increased Serotonin-2 Binding Sites in Frontal Cortex of Suicide Victims», *The Lancet*, 321 (1983), pp. 214-216.

[5] V. Arango y otros, «Genetics of Serotonergic System in Suicidal Behavior», *Journal of Psychiatric Research*, 37 (2003), pp. 375-386.

[6] Véase Jef Akst, «Suicide Gene Identified», *The Scientist*, 16 de noviembre de 2011; e Ian Sample, «Gene that Raises Suicide Risk Identified», *The Guardian*, 14 de noviembre de 2011.

[7] Gustavo Turecki, «Dissecting the Suicide Phenotype: The Role of Impulsive Aggressive Behaviors», *Journal of Psychiatry and Neuroscience*, 30 (2005), pp. 398-408.

[8] P. O. McGowan y otros, «Broad Epigenetic Signature of Maternal Care in the Brain of Adult Rats», *PLOS one*, 6 (2011), <<http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0014739>>

[9] Michael J. Meaney, «Maternal Care, Gene Expression, and the Transmission of Individual Differences in Stress Reactivity Across Generations», *Annual Review of Neuroscience*, 24 (2001), pp. 1161-1192.

[10] B. Labonté y G. Turecki, «The Epigenetics of Depression and Suicide», en *Brain, Behavior and Epigenetics*, A. Petronis y J. Mills eds., Springer, Heidelberg, 2011, pp. 49-70.

[11] P. O. McGowan y otros, «Epigenetic Regulation of Glucocorticoid Receptor in Human Brain Associates with Childhood Abuse», *Nature Neuroscience*, 12 (2009), pp. 342-348.

[12] Edwin Shneidman, «Suicide», *Encyclopaedia Britannica* [*Enciclopedia Británica*], vol. 21, William Benton, Chicago, 1973, p. 383.

[13] Udo Grashoff ed., *Let Me Finish*, Headline, Londres, 2006, p. 138.

[14] William James, *The Principles of Psychology* [*Principios de psicología*], p. 291.

[15] Jaak Panksepp, *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*, Oxford University Press, Oxford, 1998; Antonio Damasio, *Self Comes to Mind [Y el cerebro creó al hombre]*, Pantheon, Nueva York, 2010.

[16] Søren Kierkegaard, *The Sickness Unto Death* (1849) [*La enfermedad mortal*], Princeton University Press, Princeton, 1980, p. 13.

[17] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* [*Fenomenología de la percepción*], p. 88.

[18] William James, *The Principles of Psychology* [*Principios de psicología*], pp. 293-294.

[19] Jean Améry, *On Suicide: A Discourse on Voluntary Death* [*Levantarse la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*], Indiana University Press, Bloomington, 1999, pp. 106-107.

[20] Sarah Kane, *4:48 Psychosis*, en *Complete Plays*, Methuan Contemporary Dramatists, Londres, 2001, p. 226.

[21] John Bowlby, *Attachment and Loss* [*El apego y la pérdida*], Basic Books, Nueva York, 1969.

[22] Mario Mikulincer y Phillip Shaver, *Attachment in Adulthood: Structures, Dynamics and Change*, Guilford Press, Nueva York, 2007, p. 392.

[23] K. Adam, A. E. Sheldon-Keller y M. West, «Attachment Organization and History of Suicidal Behavior in Clinical Adolescents», *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 64 (1996), pp. 264-272.

[24] Kane, p. 240.

[25] S. Stepp, J. Q. Morse y P. A. Pilkonis, «The Roles of Attachment Styles and Interpersonal Problems in Suicide Related Behaviors», *Suicide and Life Threatening Behavior*, 38 (2008), pp. 592-611.

[26] John G. Gundersen, «Borderline Personality Disorder: The Ontogeny of a Diagnosis», *The American Journal of Psychiatry*, 166 (2009), p. 531.

[27] Hans R. Agrawal y otros, «Attachment Studies with Borderline Patients: A Review», *Harvard Review of Psychiatry*, 12 (2004), p. 99.

[28] Sabine C. Herpertz y Katja Bertsch, «A New Perspective on the Pathophysiology of Borderline Personality Disorder: A Model of the Role of Oxytocin», *The American Journal of Psychiatry*, 172 (2015), p. 840.

[29] Michael Kosfeld y otros, «Oxytocin Increases Trust in Humans», *Nature*, 435 (2005), pp. 673-676.

[30] Kenneth Levy y otros, «An Attachment Theoretical Framework for Personality Disorders», *Canadian Psychology*, 56 (2015), p. 200.

[31] G. R. Hosey y L. J. Skyner, «Self-Injurious Behavior in Zoo Primates», *International Journal of Primatology*, 28 (2012), pp. 1431-1437; M. A. Novak, «Self-Injurious Behavior in Rhesus Monkeys: New Insights into its Etiology, Physiology, and Treatment», *American Journal of Primatology*, 59 (2003), pp. 3-19.

[32] K. A. Van Orden, T. E. Joiner y otros, «The Interpersonal Theory of Suicide», *Psychological Review*, 117 (2010), p. 580.

[33] Sylvia Plath, «Sheep in Fog», en *Ariel* [*Ariel*], Harper Perennials, Nueva York, 1999, p. 3.

[34] P. A. Rosenthal y otros, «Suicidal Thoughts and Behaviors in Depressed Hospitalized Pre-Schoolers», *American Journal of Psychotherapy*, 40 (1986), pp. 201-212.

[35] Michael Lewis, «Self Conscious Emotional Development», en *The Self-Conscious Emotions*, L. J. Tracy, R. W. Robins y J. P. Tangney eds., The Guilford Press, Nueva York, 2007, pp. 134-152.

[36] Paul Ekman, «Basic Emotions», en *The Handbook of Cognition and Emotion*, T. Dagleich y T. Power eds., John Wiley & Sons, Sussex, 1999, pp. 45-60.

[37] J. Li, L. Wang y K. W. Fischer, «The Organization of Chinese Shame Concepts», *Cognition and Emotion*, 18 (2004), pp. 767-797.

[38] Michel de Montaigne, *The Complete Essays* [*Ensayos completos*], Penguin, Harmondsworth, 1991, p. 397.

[39] Siri Hustvedt, «Three Emotional Stories», en *Living, Thinking, Looking* [*Vivir, pensar, mirar*], Picador, Nueva York, 2012, pp. 175-195.

[40] Erwin Ringel, «The Pre-Suicidal Syndrome and its Relation to Dynamic Psychiatry», *Dynamische Psychiatrie*, 12 (1979), pp. 1-14.

[41] Al Alvarez, *The Savage God: A Study of Suicide* [*El dios salvaje. Ensayo sobre el suicidio*], Norton, Nueva York, 1990, p. 105.

[42] Shneidman, «Suicide», p. 384.

[43] Zdzislaw Ryn, «Suicides in the Nazi Concentration Camps», *Suicide and Life Threatening Behavior*, 16 (1986), pp. 419-433.

[44] Jean Améry, *At the Mind's Limits: Contemplations of a Survivor of Auschwitz and its Realitie* [*Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*], Indiana University Press, Bloomington, 1984, p. 94.

[45] Antonin Artaud, «On Suicide», *Artaud Anthology*, City Lights Books, San Francisco, 1965, p. 56.

[46] Antonin Artaud, «The Umbilicus of Limbo», *Selected Writings*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1976, p. 65.

[47] Virginia Woolf, citada en Phyllis Rose, *Woman of Letters: The Life of Virginia Woolf*, Routledge, Londres, 1986, p. 243.

[48] Thomas Joiner, *Why People Die by Suicide*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

[49] Cesare Pavese, citado en Davide Lajolo, *An Absurd Vice: A Biography of Cesare Pavese*, New Directions, Nueva York, 1983, p. 69.

[50] Virginia Woolf, *Letters*, N. Nicholson y J. Trautman eds., vol. 3, Hogarth Press, Londres, 1975-1980, p. 374.

[51] Cesare Pavese, citado en Erwin Shneidman, *Suicide as Psychache: A Clinical Approach to Self-Destructive Behavior*, Rowman & Littlefield, Lanham, 1993, p. 132.

[52] *Ibíd.*, p. 115.

[53] *Ibíd.*, p. 133.

[54] «What Is Cognitive-Behavioral Therapy?», <www.nacbt.org/whatiscbt.htm>.

[55] Jesse Prinz, *Beyond Human Nature: How Culture and Experience Shape the Human Mind*, Norton, Nueva York, 2012, p. 242.

[56] Søren Kierkegaard, *Either/Or* [*O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*], 2, Princeton University Press, Princeton, 1987, p. 212.

[57] Joseph LeDoux, *The Emotional Brain [El cerebro emocional]*, Simon & Schuster, Nueva York, 1996, p. 64.

[58] Chris R. Brewin, «Understanding Cognitive Behavioral Therapy: A Retrieval Competition Account», *Behavior Research and Therapy*, 44 (2006), p. 769.

[59] John Watkins, «Enquiry into Causes of Suicide, Particularly Among the English and Remedies of the Evil Suggested in The Peeper: A Collection of Essays», en P. Seaver, *The History of Suicide in England*, vol. 5, Routledge (2012), p. 365.

[1] Georges Poulet, «Phenomenology of Reading», *New Literary History*, vol. 1, n.º 1, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1969, p. 56.

[2] Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience* [*Fenomenología de la experiencia estética*], Northwestern University Press, Evanston, 1973, p. 171.

[3] Emily Brontë, *Wuthering Heights: A Norton Critical Edition* [*Cumbres borrascosas*], Richard J. Dunn ed., Norton, Nueva York, 2003, 4ª ed., p. 20. Traducción al español de la cita tomada de Cristina Sánchez-Andrade, Siruela, Madrid, 2010.

[4] Poulet, p. 56.

[5] Colin Radford, «How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?» en *Arguing About Art*, Alex Neill y Aaron Ridley eds., McGraw Hill, Nueva York, 1995, pp. 165-175.

[6] Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy* [*Los problemas de la filosofía*], Oxford University Press, Londres, 1912, p. 285.

[7] Kendall Walton, «Fearing Fictions», en *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, 2004, pp. 307-319.

[8] Immanuel Kant, *Critique of Judgment* (1790) [*Crítica del juicio*], Hackett Publishing Co, Indianápolis, 1987, p. 182, (49.5.314). Traducción al español de la cita tomada de Alejo García Moreno y Juan Rovira, Biblioteca Virtual Cervantes.

[9] Hermann von Helmholtz, «The Perception of Vision», en *Treatise on Physiological Optics*, vol. 3 (1867), J. P. C. Southall ed., The Optical Society of America, Nueva York, p. 28.

[10] Para una visión de conjunto, véase Stefan Weis, «Subliminal Emotion Perception in Brain Imaging: Findings, Issues, and Recommendations», en *Understanding Emotion*, S. Anders ed., pp. 105-121.

[11] Joseph LeDoux, *Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are*, Penguin, Nueva York, 2002; véase también Joseph LeDoux, «Afterword: Emotional Construction in the Brain», en *The Psychological Construction of Emotion*, L. F. Barrett y J. A. Russell eds., The Guilford Press, Nueva York, 2014, pp. 459-463.

[12] K. V. Hindriks y J. Broekens, «Comparing Formal Cognitive Emotion Theories», Delft University of Technology, 2011, <<http://www.lorentzcenter.nl/lc/web/2011/464/presentations/Hindriks.pdf>>.

[13] Jesse Prinz, *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*, Oxford University Press, Oxford, 2004, p. 50.

[14] John Cleland, *Fanny Hill: Memoirs of a Woman of Pleasure* [*Fanny Hill. Memorias de una cortesana*], Wordsworth Editions, Ware, Hertfordshire, 2000, p. 14.

[15] Margaret Cavendish, *Observations upon Experimental Philosophy*, Eileen O'Neill ed., Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 209.

[16] «Letter 52», en *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess: 1887-1904* [*Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*], Jeffrey Masson ed., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985, p. 112.

[17] Sigmund Freud, «From the History of an Infantile Neurosis» (1918), *Standard Edition*, vol. 17, pp. 7-122.

[18] Gerald Edelman y Giulio Tononi, *A Universe of Consciousness: How Matter Becomes Imagination* [*El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación*], Basic Books, Nueva York, 2000, p. 101.

[19] Henry James, *The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts*, University of Wisconsin Press, Madison, 1956, p. 185.

[20] William James, *The Principles of Psychology* [*Principios de psicología*], vol. 2, Dover Publications, Nueva York, 1950, p. 672.

[21] John Dewey, *Art as Experience* [*El arte como experiencia*], en *The Collected Works of John Dewey*, vol. 10, Jo Ann Boydston ed., Southern Illinois University Press, Carbondale, 1987, p. 31.

[22] *Ibíd.*, p. 219.

[23] *Ibíd.*, p. 220.

[24] Véase Steven Pinker, *The Language Instinct: How the Mind Creates Language* [*El instinto del lenguaje*], William Morrow, Nueva York, 1994.

[25] Mark C. Langston, Tom Traburro y Joseph Magliano, «A Connectionist Model of Narrative Comprehension», en *Understanding Language Understanding: Computational Models of Reading*, Ashwin Ram y Kenneth Loorman eds., MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999, pp. 182-183.

[26] George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By* [*Metáforas de la vida cotidiana*], The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

[27] Véase V. Boulenger, O. Hauk y F. Pulvermüller, «Grasping Ideas with the Motor System: Semantic Somotopy in Idiom Comprehension», *Cerebral Cortex*, 19 (2009), pp. 1905-1914; J. Yang y H. Shu, «Involvement of the Motor System in Comprehension of Non-Literal Action Language: A Meta-Analysis Study», *Brain Topography*, <<http://dx.doi.org/10.1007/s10548-015-0427-5>>

[28] John Kaag, «The Neurological Dynamics of the Imagination», *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 8 (2008), pp. 183-204.

[29] Arthur Glenberg y Michael P. Kaschak, «Grounding Language in Action», *Psychonomic Bulletin & Review*, 9 (2002), pp. 558-565.

[30] Lisa Aziz-Zadeh y Antonio Damasio, «Embodied Semantics for Actions: Findings from Functional Brain Imaging», *Journal of Physiology-Paris*, 102 (2008), pp. 35-39.

[31] Maria Brincker, «The Aesthetic Stance: On the Conditions and Consequences of Becoming a Beholder», en *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*, Alfonsina Scarinzied, Springer, Dordrecht, 2014, pp. 117-138.

[32] [Ibíd.](#), p. 132.

[33] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* [*Fenomenología de la percepción*], p. 186.

[34] *Ibíd.*, p. 193.

[35] Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* [*Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*], p. 86.

[36] *Ibíd.*, p. 227.

[37] Susanne Langer, *Feeling and Form* [*Sentimiento y forma*], Scribner & Sons, Nueva York, 1953, p. 220.

[38] Robert E. Innis, *Susanne Langer in Focus: The Symbolic Mind*, Indiana University Press, Indianápolis, 2008, p. 142.

[39] D. W. Winnicott, «The Location of Cultural Experience», en *Playing and Reality* [*Realidad y juego*], Routledge, Londres, 1989, p. 96.

[40] Massimo Ammaniti y Vittorio Gallese, *The Birth of Intersubjectivity: Psychodynamics, Neurobiology and the Self*, Norton, Nueva York, 2014, p. 5.

[41] *Ibíd.*, p. 16.

[42] M. Jabbi, J. Bastiaansen y C. Keysers, «A Common Anterior Insula Representation of Disgust Observation, Experience and Imagination Shows Divergent Functional Connectivity Pathways», *PLOS one*, 3 (2008), <<http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0002939>>

[43] Aristóteles, *The Poetics*, 14 (3-4), en *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*, vol. 2, Jonathan Barnes ed., Princeton University Press, Princeton, 1984, p. 2326. Traducción al español de la cita tomada de Alfredo Llanos, *Poética*, Leviatán, Buenos Aires, 1991.

[44] Antonio Damasio, «The Somatic Marker Hypothesis and the Possible Functions of the Prefrontal Cortex», *Philosophical Transactions of the Royal Society London*, 351 (1996), pp. 1413-1420.

[45] Tomas Jivanda, «Brain Function “Boosted for Days After Reading a Novel”», *The Independent*, 8 de septiembre de 2013.

[46] Gregory S. Berns et al., «Short and Long-Term Effects of a Novel on Connectivity in the Brain», *Brain Connectivity*, 3 (2013), pp. 590-600.

[1] Søren Kierkegaard, *Repetition* [*La repetición*], en *Kierkegaard's Writings*, vol. 6, Princeton University Press, Princeton, 1983, p. 149.

[2] Catarina Suitner y Chris McManus, «Spatial Agency in Art», en *Spatial Dimensions in Thought*, Thomas W. Schubert y Anne Maass eds., Walter de Gruyter, Berlín, 2011, p. 283.

[3] Christian Döbel, Gil Diesendruck y Jens Bölte, «How Writing System and Age Influence Spatial Representations of Actions: A Developmental, Cross-Linguistic Study», *Psychological Science*, 18, n.º 6 (2007), pp. 487-491.

[4] Anne Maass y otros, «Groups in Space: Stereotypes and the Spatial Agency Bias», *Journal of Experimental Social Psychology*, 45, n.º 3 (2009), p. 495.

[5] Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible Followed by Working Notes [Lo visible y lo invisible]*, Northwestern University Press, Evanston, 1968, p. 268.

[6] Véase Eric Kandel, «The Biology of Memory: A Forty-Year Perspective», *The Journal of Neuroscience*, 29, n.º 41 (2009), pp. 12748-12756.

[7] Para una relación de las conclusiones sobre la inferencia perceptual inconsciente de Hermann von Helmholtz, el biofísico del siglo XIX, véase Gary Carl Hatfield, *The Natural and the Normative: Theories of Spatial Perception from Kant to Helmholtz*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1990, pp. 195-207.

[8] Karl Friston, «The Free Energy Principle: A Unified Brain Theory?», *Nature Reviews Neuroscience* (2010), <<http://dx.doi.org/10.1038/nrn2787>>

[9] Véase Daniel J. Simons, «Current Approaches to Change Blindness», *Visual Cognition*, 7 (2000), pp. 1-15.

[10] Steven B. Most y otros, «What You See is What You Set: Sustained Inattentional Blindness and the Capture of Awareness», *Psychological Review*, 112, n.º 1 (2005), pp. 217-242.

[11] Lawrence Weiskrantz, *Blindsight: A Case Study and Its Implications*, Clarendon Press, Oxford, 1986.

[12] Roger Sperry, «Neurology and the Mind-Brain Problem», *American Scientist*, 40, n.º 2 (1952), p. 292.

[13] Melvyn Goodale, «Acting Without Thinking: Separate Cortical Pathways for Visuomotor Control and Visual Perception», <www.csulb.edu/~cwallis/cscenter/hvr/abstracts/goodale.html>; véase también David Milner y Melvyn Goodale, «Two Visual Systems Re-Viewed», *Neuropsychologia*, 46, n.º 3 (2008), pp. 774-785.

[14] A. R. Luria, *Higher Cortical Functions in Man* [*Las funciones corticales superiores del hombre y sus alteraciones por lesiones locales del cerebro*], Basic Books, Nueva York, 1966, 2^a ed., p. 293.

[15] Para una perspectiva del proceso, véase Jenni A. Ogden, *Fractured Minds: A Case Study Approach to Clinical Neuropsychology*, Oxford University Press, Oxford, 2005, pp. 46-63; véase también Larry R. Squire, «The Legacy of Patient H.M. for Neuroscience», *Neuron*, 61, n.º 1 (2009), pp. 6-9.

[16] Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* [*La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*], Appleton, Londres, 1873, p. 23.

[17] David Freedberg y Vittorio Gallese, «Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience», *Trends in Cognitive Science*, 11, n.º 5 (2007), pp. 197-203.

[18] D. E. Merino y otros, «Action Observation and Acquired Motor Skills: an fMRI Study with Expert Dancers», *Cerebral Cortex*, 15, n.º 8 (2009), pp. 1243-1249.

[19] James J. Gibson, *Ecological Approach to Visual Perception*, Psychology Press, Nueva York, 2015, pp. 119-136.

[20] Para un claro punto de vista, véase Joseph LeDoux, «Manipulating Memory», *The Scientist Magazine*, www.the-scientist.com, 1 de marzo de 2009, <<http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/27171/title/Manipulating-Memory/>>

[21] Susanne Langer, «On Cassirer's Theory of Language and Myth», en *The Philosophy of Ernst Cassirer*, Paul Arthur Schlipp ed., Tudor Publishing Company, Nueva York, 1949, p. 383.

[22] Susanne Langer, *Feeling and Form* [*Sentimiento y forma*], p. 220.

[23] Aby Warburg, citado en Ernst Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* [*Aby Warburg. Una biografía intelectual*], University of Chicago Press, Chicago, 1986, 2^a ed., p. 246.

[24] Andrea Pinotti, «Memory and Image», *The Italian Academy for Advanced Studies in America*, 8 de octubre de 2003, <<http://italianacademy.columbia.edu/fellow/andrea-pinotti>>

[25] Steven Pinker, *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature* [*La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*], Viking, Nueva York, 2002, p. 418.

[26] Para una vision general, véase Tabitha M. Powledge, «Behavioral Epigenetics: How Nurture Shapes Nature», *BioScience*, 61, n.º 8 (2011), pp. 588-592.

[27] Aby Warburg, citado en Gombrich, p. 219.

[28] *Ibíd.*, p. 220.

[29] Giorgio Agamben, «Aby Warburg and the Nameless Science», en *Potentialities: Collected Essays in Philosophy* [*La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*], Stanford University Press, Stanford, 1999, p. 90.

[30] Para distintos puntos de vista académicos de la cuestión, véase el catálogo de la exposición «Orazio y Artemisia Gentileschi», Keith Christiansen y Judith Mann eds., The Metropolitan Museum of Art y Yale University Press, Nueva York, 2001.

[31] Søren Kierkegaard, *Kierkegaard's Journals and Notebooks*, vol. 1, *Journals AA-DD*, Neils Jørgen Cappelørn, Alastair Hannay, David Kangas, Bruce H. Kirmmse, George Pattison, Vanessa Rumble y K. Brian Söderquist eds., Princeton University Press, Princeton, 2007, p. 246.

[1] Siri Hustvedt, *The Blazing World* [*El mundo deslumbrante*], Simon & Schuster, Nueva York, 2014, p. 336. Traducción al español de la cita tomada de Cecilia Ceriani, Anagrama, Barcelona, 2014.

[2] Margaret Cavendish, *Observations Upon Experimental Philosophy*, Eileen O'Neill ed., Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 153.

[3] Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* [*La estructura de las revoluciones científicas*], University of Chicago Press, Chicago, 1996, 3^a ed.

[4] Wilhelm Wundt, *Outlines of Psychology*, Williams & Norgate, Londres, 1897, p. 10.

[5] Véase Christopher G. Goetz, Michael Bonduelle y Toby Gelfand, *Charcot: Constructing Neurology*, Oxford University Press, Oxford, 1995.

[6] Sigmund Freud, *New Introductory Lectures on Psycho-Analysis* (1933) [*Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932-1936)*], *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. 22, Hogarth Press, Londres, 1964.

[7] Stanley Cobb, *Borderlands of Psychiatry*, pp. 19-20.

[8] Robert J. Campbell, *Campbell's Psychiatric Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 2004, 8^a ed.

[9] Siri Hustvedt, *The Shaking Woman* [*La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*], pp. 3-5. Traducción al español tomada de Cecilia Ceriani, Anagrama, Barcelona, 2010.

[10] Selim R. Benbadis, «Psychogenic Nonepileptic Seizures», en *The Treatment of Epilepsy: Principles and Practice*, Elaine Wyllie ed., Lippincott Williams & Wilkins, Filadelfia, 2004, 4^a ed., pp. 623-630.

[11] *Ibíd.*, p. 626.

[12] *Ibíd.*, p. 627.

[13] *Ibíd.*

[14] *Ibíd.*, p. 628.

[15] *Ibíd.*

[16] A. Vincent y otros, «Prevalence of Fibromyalgia: A Population Based Study in Olmstead County, Minnesota, Utilizing the Rochester Epidemiology Project», *Arthritis Care & Research* (2012), <http://dx.doi.org/10.1002/acr.21896>.

[17] Véase M. L. Meevissey otros, «Cortisol and Post-Traumatic Stress Disorder: Systematic Review and Meta-Analysis», *British Journal of Psychiatry*, 191 (2007), pp. 387-392; M. Olf, W. Langeland y P. R. B. Gersons, «Effects of Appraisal and Coping on the Neuroendocrine Response to Extreme Stress», *Neuroscience and Biobehavioral Reviews*, 29 (2005), pp. 457-467; A. Jatzko y otros, «Hippocampal Volume in Chronic Posttraumatic Stress Disorder (PTSD): MRI Study Using Two Different Evaluation Methods», *Journal of Affective Disorders*, 94 (2006), pp. 121-126.

[18] T. B. Franklin y otros, «Epigenetic Transmission of the Impact of Early Stress Across Generations», *Biological Psychiatry*, 68 (2010), pp. 408-415.

[19] Charles S. Myers, *Shell Shock in France, 1914-1918*, Cambridge University Press, Cambridge, 1940.

[20] «Post-Traumatic Stress Disorder and A Veteran's Plea for Medical Attention»,
<http://health.groups.yahoo.com/group/Americans_Who_Support_PTSD_Veterans/message

[21] Pierre Janet, *The Major Symptoms of Hysteria*, p. 18.

[22] *Ibíd.*, p. 19.

[23] *Ibíd.*, pp. 293-316.

[24] *Ibíd.*, p. 172.

[25] *Ibíd.*, p. 131.

[26] T. H. Hurwitz y J. W. Prichard, «Conversion Disorder and fMRI», *Neurology*, 67 (2006), pp. 1914-1915. Citado en, y traducción de la cita tomada de, *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*, Anagrama, Barcelona, 2010; traducción al español de Cecilia Ceriani.

[27] K. M. Yazici y L. Kostakoglu, «Cerebral Blood Flow Changes in Patients With Conversion Disorder», *Psychiatry Research*, 83 (1998), pp. 163-168. Citado en, y traducción de la cita tomada de, *La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*, Anagrama, Barcelona, 2010; traducción al español de Cecilia Ceriani.

[28] Sigmund Freud, *Project for a Scientific Psychology* (1895) [*Proyecto de una psicología para neurólogos*], *Standard Edition*, vol. I, pp. 295-392.

[29] John Lysiak, «Epilepsy in My Life», *Injured Brains of Medical Minds: Views from Within*, Narinder Kapur ed., Oxford University Press, Oxford, 1997, pp. 389-392.

[30] *Ibíd.*, p. 389.

[31] Helen S. Mayberg y otros, «The Functional Neuroanatomy of the Placebo Effect», *American Journal of Psychiatry*, 159 (2002), pp. 728-737; Fabrizio Benedetti y otros, «Neurobiological Mechanisms of the Placebo Effect», *J of Neuroscience*, 9 (2005), pp. 10.390-10.402; A. K. Vallance, «Something Out of Nothing: The Placebo Effect», *Advances in Psychiatric Treatment*, 12 (2006), pp. 287-296.

[32] K. Goldapple y otros, «Modulation of Cortical-Limbic Pathways in Major Depression: Treatment Specific Effects of Cognitive Behavioral Therapy», *Archives of General Psychiatry*, 61 (2004), pp. 34-41.

[33] G. S. Dichter y otros, «The Effects of Psychotherapy on Neural Responses to Rewards in Major Depression», *Biological Psychiatry*, 66 (2009), pp. 886-897.

[34] Lisyak, p. 390.

[1] Émile Benveniste, *Problems in General Linguistics* [*Problemas de lingüística general*], University of Miami Press, Miami, 1971, p. 208.

[2] Søren Kierkegaard, *Søren Kierkegaard's Journals and Papers* [*Obras y papeles de Søren Kierkegaard*], vol. 1, Indiana University Press, Indianápolis, 1967, p. 8, B88, 1847, p. 302.

[3] Johannes Climacus, *Philosophical Fragments* [*Migajas filosóficas*], *Kierkegaard's Writings* vol. 7, Princeton University Press, Princeton, 1985, p. 168. En adelante se identificará esta fuente como *KW*.

[4] [Ibíd.](#), p. 255.

[5] G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit* [*Fenomenología del espíritu*], George Allen & Unwin Ltd., Londres, 2^a ed., 1931, p. 794.

[6] *Either/Or* [*O lo uno o lo otro*], 1, vols. 3 y 7.

[7] *The Concept of Anxiety* [*El concepto de la angustia*], *KW*, vol. 8, p. 115.

[8] *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments, KW [Post Scriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas]*, vol. 1, p. 27.

[9] Óscar Parcero Oubiña, «Miguel de Cervantes: The Valuable Contribution of a Minor Influence», en *Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions*, t. III, *Literature, Drama and Music* (*Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, vol. 5), Ashgate Farnham, 2009, p. 26.

[10] *Ibíd.*, p. 18.

[11] *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments* [*Post Scriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*], pp. 625-626.

[12] *Ibíd.*, p. 626.

[13] *Ibíd.*, p. 627.

[14] *The Concept of Anxiety* [*El concepto de la angustia*], p. 123.

[15] *Journals and Papers* [*Obras y papeles de Søren Kierkegaard*], (1839), p. 343.

[16] *Either/Or* [*O lo uno o lo otro*], 2.^a parte, p. 263.

[17] *Repetition [La repetición]* en *Fear and Trembling [Temor y temblor]*, *Repetition [La repetición]*, *KW*, vol. 6, p. 137.

[18] *Ibíd.*, p. 131.

[19] *Either/Or* [*O lo uno o lo otro*], 1.^a parte, p. 222.

[20] *Ibíd.*, p. 225.

[21] *Kierkegaard's Journals and Notebooks*, vol. 1, Journals AA-DD, Niels Jørgen Cappelørn, Alistair Hannay, David Kangas, Bruce H. Kirmmse, George Pattison, Vanessa Rumble y Brian Söderquist eds., Princeton University Press, Princeton, 2007, Journal DD: 62 (1837), pp. 233.

[22] *The Concept of Anxiety* [*El concepto de la angustia*], p. 72. Traducción al español de la cita tomada de Demetrio Gutiérrez Rivero, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

[23] *Ibíd.*

[24] *The Point of View* [*Mi punto de vista*], *KW*, vol. 22, p. 177.

[25] *Journals and Papers, Autobiographical, 1829-1848*, p. 243.

[26] *Either/Or [O lo uno o lo otro]*, 2.^a parte, p. 117.

[27] *Stages on Life's Way, KW*, vol. 11, p. 189.

[28] Sylviane Agacinski, *Aparté: Conceptions and Deaths of Søren Kierkegaard*, Florida State University Press, Tallahassee, 1988, p. 250.

[29] *Fear and Trembling* [*Temor y temblor*], p. 100.

[30] Fernando Pessoa, *The Selected Prose of Fernando Pessoa*, Grove, Nueva York, 2001, p. 256.

[31] Joakim Garff, *Søren Kierkegaard: A Biography*, Princeton University Press, Princeton, 2000, p. 232.

[32] *The Point of View* [*Mi punto de vista*], p. 79. Traducción al español de la cita tomada de José Miguel Velloso, Aguilar, Buenos Aires, 1972.

[33] Donald W. Winnicott, «Ego Distortion in Terms of the True and False Self», en *The Maturation Processes and the Facilitating Environment* [*Los procesos de maduración y el ambiente facilitador. Estudios para una teoría del desarrollo emocional*], Karnac Books, Londres, 1990, p. 143.

[34] *The Point of View* [*Mi punto de vista*], p. 84.

[35] *Ibíd.*, p. 72. Traducción al español de la cita tomada de José Miguel Velloso, Aguilar, Buenos Aires, 1972.

[36] *Ibíd.*, p. 73.

[37] Heidi Hansen y Leif Bork Hansen, «Maskineriets intrigante hemmelighed», *Kritik*, 83 (1998), pp. 118-128.

[38] David P. Moore y Basauk K. Puri, *Textbook of Clinical Neuropsychiatry and Behavioral Neuroscience*, CRC Press, Boca Ratón, 2012, p. 110.

[39] William James, *Varieties of Religious Experience* [*Las variedades de la experiencia religiosa*], en *William James: Writings 1902-1910*, The Library of America, Nueva York, 1987, p. 23.

[40] *Ibíd.*, p. 25. Traducción al español de la cita tomada de J. F. Yvars, Ediciones Península, Barcelona, 1986.

[41] Roger Poole, *Kierkegaard: The Indirect Communication*, University of Virginia Press, Charlottesville, 1993, p. 183.

[42] *Ibíd.*, p. 188.

[43] Krafft-Ebing, citado en Owsei Temkin, *The Falling Sickness: A History of Epilepsy from the Greeks to the Beginnings of Modern Neurology*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1971, 2^a ed., p. 363.

[44] Siri Hustvedt, *The Shaking Woman* [*La mujer temblorosa o la historia de mis nervios*], p. 139. Traducción al español de la cita tomada de Cecilia Ceriani, Anagrama, Barcelona, 2010.

[45] *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments* [*Post Scriptum no científico y definitivo a Migajas filosóficas*], p. 347.

[46] [Ibíd.](#), p. 234.

[47] *The Point of View* [*Mi punto de vista*], p. 189.

[48] *Ibíd.*, p. 89. Traducción al español de la cita tomada de José Miguel Velloso, Aguilar, Buenos Aires, 1972.

[49] *Ibíd.*, p. 214.

[50] *Practice in Christianity* [*Ejercitación del cristianismo*], *KW*, vol. 20, p. 280.

[51] *Ibíd.*, p. 67. Traducción al español de la cita tomada de Demetrio Gutiérrez Rivero, Trotta, Madrid, 2009.

[52] Robert Bretall ed., *A Kierkegaard Anthology* [*Søren Kierkegaard. Obras completas*], Princeton University Press, Princeton, 1946, p. 8.

[53] F. W. H. Myers citado en Edward F. Kelly y otros, *Irreducible Mind: Toward a Psychology for the 21st Century*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, 2007, p. 426.

[54] *The Point of View* [*Mi punto de vista*], p. 35.

[55] *Either/Or [O lo uno o lo otro]*, vol. 1, p. 309.

[56] Carol Adlam, *The Annotated Bakhtin: Bibliography*, para la Modern Humanities Research Association, vol. 1, David Gillespie ed., Maney Publishing, Londres, 2000, p. 329.

[57] Garff, p. 231.

La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres
Siri Hustvedt

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Título original: *A Woman Looking at Men Looking at Women*

Diseño de la cubierta: Planeta Arte & Diseño, basado en diseño original de © Christopher Lin

© Siri Hustvedt, 2016

© de la traducción, Aurora Echevarría, 2017

© Editorial Planeta, S. A., 2017

Seix Barral, un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.seix-barral.es
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): abril de 2017

ISBN: 978-84-322-3239-8 (epub)

Conversión a libro electrónico: Àtona - Víctor Igual, S. L.
www.victorigual.com