

El yo disidente

Ana Martínez Pérez-Canales

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado
de Doctor en

Humanidades

Universidad Carlos III de Madrid

Director:

Julio Enrique Checa Puerta

Tutor:

Julio Enrique Checa Puerta

Mes de la defensa de tesis

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



AGRADECIMIENTOS

Siempre es difícil redactar el apartado agradecimientos en cualquier libro o publicación porque “nadie venimos de la nada”, y dejarte fuera del tintero personas que te han ayudado a llegar hasta aquí es imposible de evitar. Pero sí quisiera manifestar, de una manera especial, mi agradecimiento a tres personas, que más allá de la amistad que nos une, son quienes, finalmente, han hecho posible esta tesis: el profesor Julio E. Checa Puerta -Director y Tutor-, por la parte académica y de la Literatura, el psiquiatra Mariano Hernández Monsalve -supervisor médico-, por la parte de la Psiquiatría, y Pablo Minguez Lara (Fotografía), por la parte de la Imagen.

Este trabajo de investigación al abrirse en tres direcciones: Literatura, Psiquiatría e Imagen, ha requerido también de la ayuda, la colaboración, la paciencia, el empuje para no abandonar, y un abundante saber del que carezco, de muchas otras personas: desde Miguel Ángel Materazzi e Inés Puig, dos psiquiatras que viven en Buenos Aires y que me han enseñado y ayudado mucho a uno de los librereros de *La Central* (Madrid), Luis de Dios, que durante todos estos años me ha conseguido libros que me eran imprescindibles; desde familiares y amigos que han participado en los rodajes a la profesora de filología Carmen Belén Pascual, que ha revisado conmigo ciertas partes de la tesis; así como, de la colaboración del Gruppo di Protagonismo Articolo 32 (Trieste), formada por usuarios del Servizio Salud Mental Trieste (Italia).

Deseo agradecer su colaboración, en un lugar destacado, a todos aquellos que han intervenido directamente, dando su opinión sobre el autor o el personaje, en los audiovisuales: los psiquiatras Alberto Fernández-Liria, José Ramón López-Trabada, y Mariano Hernández Monsalve (ya citado como supervisor); el profesor de Filosofía de

la UC3 (Madrid), Fernando Broncano; el profesor de Historia de la UA (Barcelona), Miquel Izard, y el escritor Juan Marsé. Por último, dentro del campo profesional de la imagen, he podido contar a lo largo de estos seis años con el mismo equipo, lo que ha permitido dar un entramado homogéneo a la parte audiovisual de esta tesis: la montadora Adoración G. Elipe, la locutora Marta Barriuso, y el traductor y locutor italiano Marco Ricci.

Publicaciones

*Libro *Literaria(mente) El yo disidente* (co)autor Mariano Hernández Monsalve. (Uno:2015) [El material se usa con el correspondiente permiso]

El capítulo 2 del libro incluye una cita de Stanley Cavell que en la tesis aparece en el apartado “Introducción” como una de las dos premisas de las que se parte; se comenta el pensamiento de Pascal Quignard en su ensayo *Butes*, pero en la tesis sólo se cita la obra; se da breve referencia a Ludwig Wittgenstein en *Sobre la certeza*, y en la tesis se desarrolla ampliamente en el apartado “Objetivos”.

El contenido de los capítulos 3.3, 3.4, 3.5, 3.7 del libro dedicados, respectivamente, a Elias Canetti, Fernando Pessoa, Marcel Proust y James Joyce, coincide (salvo mínimas modificaciones) con la voz narrativa de los audiovisuales correspondientes y que forman parte de esta tesis doctoral. En el caso de Marcel Proust, si bien no se ha usado en el video el apartado del libro: “El *tumbado* en la literatura”, sí se citan obras y autores al principio del capítulo en la tesis. El contenido del capítulo del libro dedicado a Robert Walser, coincide muy parcialmente con la voz narrativa del audiovisual correspondiente, que también forma parte de esta tesis doctoral.

* *Revista digital Fronterad* tiene publicado el capítulo dedicado a Pessoa incluido en *Literaria(mente)* -que, como indicábamos arriba, coincide con la voz narrativa de su correspondiente audiovisual en la tesis.

<http://www.fronterad.com/index.php?q=soledad-como-disidencia-vida-fernando-pessoa-heteronimismodrama-em-gente> (04.06.2015)

*Mi página web <https://sites.google.com/site/elyodisidente/> (creada en 2015 sólo para esa ocasión) incluye muy breves fragmentos de los capítulos del libro y, principalmente, el apartado “Carpetas Temáticas”, que no está incluido en la tesis.

*El audiovisual dedicado al escritor Juan Marsé *Un día volveré, El amor como disidencia* fue incorporado (sin percibir yo retribución económica alguna) en la Biblioteca Digital del Instituto Cervantes.

Artículos remitidos para su publicación

El yo disidente, entregado a la Asociación Hispanistas Alemanes (2017).

Trieste, manuscrito enviado a la UC3M (15.05.18), tras el Congreso “La ciudad: imágenes e imaginarios”.

Importante

**Esta tesis, en su parte audiovisual, incluye múltiple material sujeto a derechos de autor: fragmentos de películas, fotografías, cuadros, ilustraciones, músicas. Estas fuentes se especifican con detalle en nota a pie de página en cada uno de los capítulos en los que se produce dicha inclusión, “Justificación de imágenes y banda sonora”. En cada audiovisual, figuran en los créditos de salida; los fragmentos de películas siempre aparecen, además, con un rótulo donde se indica título, año, director.

La canción *La leyenda del Tiempo* (Letra de Federico García Lorca) Pedro Javier González, Horacio Fumero & El Duende en Solera Flamenca, se incluye entera (sin recibir por tanto tratamiento de cita) en el audiovisual dedicado a Juan Marsé, *Un día volveré*, con autorización previa de Pedro Javier González.

Índice

I. CUESTIONES PRELIMINARES	9
I.1.- Introducción	10
I.2.- Objetivos	16
I.3.- Estado de la cuestión	50
I.4.- Metodología y estructura	58
II.- ESCRITORES. LA DISIDENCIA DEL SUJETO FICCIONAL	67
II a.-. Juan Marsé y <i>Un día volveré</i>	68
• El amor como disidencia	69
• Escaleta	97
• Justificación de las imágenes y banda sonora	105
II b.-. Elias Canetti y <i>Auto de fe</i>	157
• La (auto)destrucción como disidencia	158
• Escaleta	182
• Justificación de las imágenes y banda sonora	188
II c.-. James Joyce y <i>Finnegans Wake</i>	239
• El exilio del lenguaje como disidencia	240
• Escaleta	279
• Justificación de las imágenes y banda sonora	287
III.- ESCRITORES. LA DISIDENCIA DEL SUJETO BIOGRÁFICO	339
III a.- Fernando Pessoa y el heteronimismo: el <i>drama em gente</i>	340
• La soledad como disidencia	341
• Escaleta	370
• Justificación de las imágenes y banda sonora	378
III b.- Robert Walser, obra completa	431
• El autoexilio en la locura como disidencia	432
• Escaleta	464
• Justificación de las imágenes y banda sonora	472
III c.- Marcel Proust y <i>À la Recherche</i>	518
• La disidencia de un tumbado creativo.	519
• Escaleta	544
• Justificación de las imágenes y banda sonora.	554

IV.- CONCLUSIONES	620
V.- BIBLIOGRAFÍA.	631
VI.- AUDIOVISUALES	
1.- El amor como disidencia. Juan Marsé. <i>Un día volveré.</i>	
2.- La (auto) destrucción como disidencia. Elias Canetti. <i>Auto de fe.</i>	
3.- El exilio del lenguaje como disidencia. James Joyce. <i>Finnegans Wake.</i>	
4.- La soledad como disidencia. Fernando Pessoa. El hereronimismo.	
5.- El autoexilio en la locura como disidencia. Robert Walser. Obra completa.	
6.- La disidencia de un tumbado creativo. Marcel Proust. <i>En busca del tiempo perdido.</i>	
VII ANEXOS (Estado de la cuestión) -	657
1.- Revista <i>A.E.N.</i> Análisis de los artículos dedicados a una obra o autor literario (periodo 2000-2015).	658
2.- Revista <i>Átopos</i> Relación temas/autores-obras (periodo 2003-2016).	688

Cuestiones preliminares

Introducción

Introducción

El tema en cuestión es el resultado de diez años de investigación en los que estudio, escribo y, paralelamente, produzco seis audiovisuales. El recorrido es largo y el desarrollo del concepto pasa por las siguientes etapas:

Al principio, a lo largo de todo el año 2008, me centro en la búsqueda y selección de cerca de doscientos títulos de la narrativa del siglo XX en los que el tema de la novela pudiera enclavarse dentro del estudio Literatura y Psiquiatría. Estas novelas, releídas siguiendo un eje marcado después de la primera lectura, quedan clasificadas en distintos grupos temáticos, uno de ellos el *yo disidente*. La lectura de la novela *Las nubes* (1997) de Juan José Saer (Argentina, 1937- Francia, 2005), ambientada en la pampa Argentina a principios del siglo XIX, y que narra el “traslado” de cinco enfermos mentales desde Santa Fé (provincia de Entre Ríos) a Buenos Aires, me lleva a embarcarme (2009-2010) en la producción del largo documental *Otro espacio otro tiempo*, rodado en Argentina. En mi documental, como en *Las nubes*, dos psiquiatras viajan con cinco pacientes en una furgoneta durante una semana, desde Serodino (provincia de Entre Ríos y pueblo natal de Saer) a Buenos Aires. Las distintas historias de vida contadas a cámara por los protagonistas, en las que vemos cómo los trastornos mentales, en ocasiones, hunden sus raíces en la historia del país de cada cual, junto a toda la experiencia del viaje, me permiten pensar por primera vez el concepto el *yo disidente*. La lectura de la novela *Limonero real* (1974), también de Juan José Saer, me introduce en el laberinto de una soledad entendida como una disidencia de la vida -que dirá Fernando Pessoa (Portugal 1888-1935); a partir de ahí, percibo este mismo tipo de disidencia en el minotauro de *La casa de Asterión*, el cuento de Jorge Luis Borges (Argentina, 1899-Suiza,1986); en el protagonista de la novela *Hambre*, de Knut Hamsun (Noruega, 1859-1952); o en el sordo al que todo el mundo habla en la novela *El corazón es un cazador solitario*, de la

escritora Carson McCullers (EE.UU., 1917-1967). Pese a ciertas coincidencias en las apariencias y en el comportamiento con lo que entendemos como disidencia política, nada tiene que ver, realmente, la manera de situarse en la vida de estos personajes de ficción, y no digamos ya del poeta portugués Fernando Pessoa, con la disidencia política manifiesta de una escritora como Herta Müller (Rumania, 1953). El hambre que obsesiona al protagonista de la novela de Hamsun (escritor al que Claudio Magris (Trieste, 1939) dedica uno de los capítulos de su ensayo *El anillo de Clarisse*, y lo titula: “Entre las grietas del yo: Knut Hamsun”), un hombre del subsuelo doctoevskiano, un holgazán que no sabe a dónde ir y que está radicalmente solo en el mundo, es muy diferente del *ángel del hambre* del que habla la escritora alemana-rumana en su novela *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*, centrada en las experiencias de su amigo Oskar Pastior en un campo de concentración soviético, un *gulag* (1945). Para el hombre del que habla Hamsun hay comida, solo tendría que trabajar, pero presenta una marcada voluntariedad en vivir de otra manera; para el hombre que está en el gulag nunca hay comida, sino horas y horas de trabajos forzados. En relación con el posicionamiento existencial al que yo me refiero, es la propia mente la que te mete en el laberinto de la disidencia y luego, *no* siempre te deja salir. La lectura de las distintas obras de Herta Müller y su biografía, nos permiten diferenciar, ya en una primera instancia, lo que es una disidente política de un *yo disidente*.

Para poder adquirir herramientas que me permitieran profundizar en todo ello curso el máster *Teoría y Crítica de la Cultura*.UC3, Madrid (2013), y los trabajos que presento en las distintas asignaturas, así como en el Trabajo Fin de Máster, versan sobre el tema Literatura y Psiquiatría, convertido ya en un proyecto global de investigación titulado *Literaria(mente)*. Así, al analizar *4.48 Psicosis* de la dramaturga Sarah Kane

Reino Unido, 1971-1999) al objeto de preparar un audiovisual sobre esta obra como trabajo para la asignatura “Narrativas de la identidad” (2011), emerge, por primera vez y de una forma clara, el concepto el *yo disidente*.

A continuación, a lo largo de varios años, produzco primero cuatro audiovisuales sobre escritores centroeuropeos del siglo XX en los que la disidencia puede aparecer en el escritor y su obra o sólo en la ficción y no el autor, para intentar desplegar un abanico con algunas de las posibles maneras en las que puede mostrarse un *yo disidente*: “La disidencia de un tumbado creativo”, Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. “La (auto)destrucción como disidencia”, en *Auto de fe*, Elias Canetti. “La soledad como disidencia”, Fernando Pessoa y el heteronimismo. “El exilio del lenguaje como disidencia”, en *Finnegans Wake*, James Joyce. Al final de todo este hacer, publico junto con el psiquiatra Mariano Hernández Monsalve, el asesor por la parte psiquiátrica de todo el proyecto, un libro titulado *Literaria(mente) El yo disidente* (2015).

Por último, entre 2016 y 2018, animada por el profesor Julio E. Checa Puerta, preparo ya mi tesis doctoral sobre *El yo disidente*, y será en esta fase cuando desarrolle el cuerpo teórico de este concepto. Produzco, en esta nueva etapa, otros dos audiovisuales: “El amor como disidencia”, en *Un día volveré*, Juan Marsé, que incluye parte de la teoría y se diferencia del resto en que no incorpora la presencia de un psiquiatra, en tanto no toda *disidencia* es *locura*, y “El autoexilio en la locura como disidencia”, Robert Walser, en el que sí planteo la relación entre *locura* y *disidencia*. Es decir, esta tesis, finalmente, incluye seis audiovisuales situados, en importancia, al mismo nivel que el trabajo escrito.

De cada video hay su versión en italiano debido a que uno de los apartados finales de mi trabajo, es un debate con protagonistas de la enfermedad mental, en los Servicios de Salud Mental de Trieste (Italia).

En términos generales, para este trabajo parto de dos premisas, la primera sería que, de acuerdo con el pensamiento del filósofo norteamericano Stanley Cavell (EE.UU.,1926-2018), somos seres-especie y, en consecuencia, la Literatura -siempre abierta a la alteridad- nos ayuda a comprender lo que le pasa al otro. Cavell, en su obra *Reivindicaciones de la razón* reflexionando sobre el caso de Otelo, la relación de Otelo con Desdémona, y la simetría o asimetría aparentes respecto a otras mentes, expone lo siguiente:

[...] aspiro a entender cómo su vida representa a la mía, cómo la mía tiene los ingredientes de la suya, que guardamos una relación interna el uno con el otro; cómo mi felicidad depende de vivir tocado pero no derrumbado por sus problemas, o derrumbado pero no postrado: problemas de confianza y traición, de falso aislamiento y falsa compañía, del deseo y del miedo tanto de privacidad como de unión. [...] No reivindico haber explicado cómo la vida de un ser humano (ficcional o real) puede ser representativa de la vida humana en general, lo que quizá equivaldría a explicar la idea de que un ser humano es algo que guarda una relación interna con todos los otros seres humanos, que los seres humanos están mutuamente sintonizados, que son seres-especie. Lo que reivindico, por ejemplo, es que Otelo es representativo de ese modo, y que entender este hecho (literario) sería lo mismo que entender en qué consiste el problema (filosófico) de los otros, en particular por qué sus mejores casos asumen la forma que asumen.¹

La segunda premisa es una reflexión del filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein donde señala que, para salir del atolladero del desconcierto con el que nos movemos a la hora de comprender muchas cosas, necesitamos acabar con *el calambre mental* que nos

¹Stanley Cavell, *Reivindicaciones de la razón: Wittgenstein, escepticismo, moralidad, tragedia.*, trad. Diego Ribes (Madrid: Síntesis, 2003), 584.

aqueja. Así, en las páginas del *Cuaderno azul*, escribe:

Y nos encontramos con que hay desconcierto e incomodidad mental no sólo cuando nuestra curiosidad acerca de ciertos hechos no es satisfecha, o cuando no podemos encontrar una ley de la naturaleza que encaje con toda nuestra experiencia, sino también cuando una notación no nos agrada -tal vez debido a las diversas asociaciones que provoca-. Nuestro lenguaje común, que de las notaciones posibles es la que impregna toda nuestra vida, sostiene a nuestra mente de manera rígida en una posición, por así decirlo, y en esta posición la mente a veces se siente acalambrada, con el deseo de otras posiciones también.²

Mi trabajo de investigación sobre el *yo disidente* se plantea como reto encontrar, a partir de lo que grandes escritores han fabulado, otra *posición* mental desde donde pensar en algunos comportamientos inquietantes, enigmáticos, que observamos en la condición humana.

² Ludwig Wittgenstein, *El libro azul. The blue book.*, trad. Ivo Hernández (Venezuela: Bid & co. Editor, 2018), 172.

Objetivos

Objetivos

El presente trabajo pretende dotar al concepto El *yo disidente* de un cuerpo teórico lo suficientemente riguroso que permita su uso en distintos ámbitos, académico, de la salud mental o sólo a nivel personal, partiendo de que un yo no es algo objetivable ni cuantificable por medios científicos. El *yo disidente* es un concepto con el que pretendo acercarme a la *complejidad del alma humana*, que diría Pessoa.

La *disidencia* a la que me voy a referir no es una disidencia política o religiosa. La escritora, Premio Nobel de Literatura 2009, Herta Müller y toda su obra son un ejemplo claro de una disidencia exclusivamente política: todo su discurso narrativo se oculta detrás de metáforas complejas y ambivalentes (el gran faisán, el rey, la bestia del corazón, son algunos ejemplos) que resultaban imprescindibles para sobrevivir a los Servicios de Inteligencia en la Rumania de Ceaucescu. Herta Müller huye a Alemania en 1987 y toda su obra, que podríamos catalogar dentro del género de autoficción, es presa de su biografía. Ni tampoco una disidencia como la que presenta, por ejemplo, el joven protagonista de la obra de teatro *Disidente, claro* (*Dissident il va sans dire*, 1976) del dramaturgo francés Michel Vinaver (Francia, 1927), que refiere un caso de disgregación familiar e inadaptación social. Los escritores que he seleccionado no participan de estos modelos de disidencia, política, social, o religiosa, sino que, ya *a priori*, en una primera lectura, muestran un yo hegemónico con unas cualidades diferentes que he determinado en llamar el *yo disidente*.

Entre los seis autores seleccionados (Juan Marsé, Elias Canetti, James Joyce, Robert Walser, Fernando Pessoa y Marcel Proust) no se cuenta ninguna escritora, no porque el *yo disidente* no pueda aparecer hegemónico en una mujer sino porque, consciente de que tendría que dedicar muchas horas a este trabajo de investigación, he optado por

algunos de los escritores que más me gustan. Así, del mismo modo, que no están Franz Kafka (Bohemia, 1883- Austria, 1924) y Samuel Beckett (Irlanda, 1906- Francia, 1989), aunque recurra a ellos para explicar determinadas situaciones o actitudes, tampoco están Elfriede Jelinek (Austria, 1946), Ingeborg Bachmann (Austria, 1926- Italia, 1973) ni Alda Merini (Italia, 1931-2009), por citar algunas, siendo escritores y escritoras con posibilidades, si las estudiáramos en profundidad, de presentar en su biografía o en su biografía y en su obra un *yo disidente*. La poeta Anne Sexton (EE.UU, 1928-1974) con *Vive o muere* y la dramaturga Sarah Kane con *Psicosis 4.48*, son otras dos autoras en las que podríamos estudiar el suicidio como *disidencia*, aunque, como indico al principio, me he centrado sólo en el género narrativo.

También quisiera compartir aquí la sospecha de que, a partir de cierto momento histórico, posiblemente a finales de los años cuarenta, coincidiendo con la paz que vino tras las dos guerras mundiales, el *yo disidente* como tal deja de aparecer “nítido” en la literatura, tanto en la obra como en la biografía de sus autores. Haciendo breve referencia a otros escritores que he citado antes porque ellos me llevaron a reflexionar sobre la figura del *yo disidente*, Borges publica *La casa de Asterión* en 1947; y Carson McCullers *El corazón es un cazador solitario* en 1940. Y no deja de ser curioso, que el único lugar donde siguen apareciendo autores con un marcado y casi indudable *yo disidente* sean austriacos: Thomas Bernhard y Elfriede Jelinek, como si el círculo se cerrara en Viena.

Al mismo tiempo, en tanto “El *yo disidente*” es un capítulo más de un trabajo global de investigación sobre Literatura y Psiquiatría, iré relacionando ambos aspectos ya que literatura, psicopatología y psicoterapia son tres dimensiones distintas para acercarnos a la complejidad del psiquismo que comparten el interés y la necesidad por la versión *narrativa* de la experiencia humana. La literatura ocupa el espacio realidad ficción, es

acción creativa, y busca producir emociones en el lector, no relatar hechos; la psicopatología se vale de métodos rigurosos de observación y categorización; la psicoterapia vista como una construcción de *narrativas terapéuticas* con el propósito de propiciar cambios para mejorar la salud mental de la persona que sufre. Esta nueva línea terapéutica busca rescatar la importancia del relato, la historia, la mirada y escucha clínica, rescatar lo subjetivo, singular y específico, como campo del saber propio de lo psíquico.³ Explorar la relación entre *locura* y *disidencia* es también un objetivo de este trabajo de investigación. *Locura* es un término cultural, no clínico, y a su vez la *disidencia* tampoco es una categoría psiquiátrica, no es un síndrome, ni es un conjunto de síntomas. La *disidencia*, en principio, es una opción del ser humano, aunque luego pueda variar el grado de intencionalidad, voluntariedad, o de complacencia en cada uno de los casos.

Por esto mismo, he elegido escritores y/o novelas sobre los que cabe preguntarse si el autor o el personaje de ficción de la obra, según el caso, pudiera dar muestras, o no, de algún tipo de trastorno mental-, a modo de ejercicio de confrontación con la realidad, para redefinir contradicciones y/o incompatibilidades, presento *El yo disidente* ante un grupo de *protagonistas* de la enfermedad mental (así se denominan ellos a sí mismos), el Grupo Artículo 32, que viven en Trieste (Italia) -la primera ciudad del mundo donde se derribaron los muros de un manicomio (1973) y, a día de hoy, máximo referente a nivel internacional en salud mental comunitaria-, para saber si ellos, de alguna manera, se reconocen en este *yo disidente*.

³Alberto Fernández Liria, Mariano Hernández Monsalve y Beatriz Rodríguez de la Vega, *Psicoterapias en el sector público: un marco para la integración*. (Madrid: AEN 1997) 143-162.
<http://afliria.info/download/psicoterapias-en-el-sector-publico-un-marco-para-la-integracion-2/> (30.3.15)

El yo *disidente*

1.- De la unidad del yo a una constelación

El yo *disidente*, como tal, se podría afirmar que nace en Viena (Austria), en el cambio de siglo. Ciertamente tiene un claro antepasado en San Petersburgo: *El hombre del subsuelo* de Fiodor Dostoievski (Rusia, 1821-1881), y otro muy lejano: el griego Butes,⁴ un héroe de los Argonautas al que el escritor francés Pascal Quignard (Francia, 1948) ha dedicado un libro, pero realmente adquiere visibilidad en la capital del imperio austrohúngano, en la misma ciudad donde nacen el discurso freudiano, la música dodecafónica, y *El hombre sin atributos* de Robert Musil. Y estos acontecimientos son un ejercicio artístico e intelectual inseparable de la crisis del sujeto tradicional y su descomposición. El filósofo Joan-Carles Mèlich en su artículo "El ocaso del sujeto (La crisis de la identidad moderna: Kleist, Nietzsche, Musil)" escribe:

Lo que es verdaderamente característico de la modernidad tardía, del final de trayecto en el que vivimos, no es tanto "*la muerte de Dios*" cuanto "la crisis del hombre", de "lo humano". [...] Esta "crisis" del hombre (o del sujeto) hunde sus raíces en el romanticismo alemán (Kleist) y resurge con ímpetu en la filosofía trágica de Nietzsche, alcanzando su apogeo en la Viena de principios del siglo XX. [...] La modernidad se caracteriza, sin duda, por la aparición de un "cogito" poderoso (Descartes). Sin embargo, la modernidad tiene otra cara: la crisis del sujeto, lo que denominamos su ocaso (Hume). La ambivalencia de la modernidad se observa con claridad en el clímax del sujeto y su descomposición. La modernidad podría definirse como la época en la que el sujeto aparece como el centro, y a la vez, como la época en

⁴ Pascal Quignard, *Butes*, trad. Carmen Pardo y Miguel More (Madrid: Sextopiso, 2011).

la que el sujeto se disuelve, [...] y este sujeto disuelto es lo que pone en contacto la obra de Kleist con la de Nietzsche, y ésta con la de Musil.

Sin hablar explícitamente del sujeto, el filósofo Friedrich Nietzsche (Alemania, 1844-1900) en *Humano, demasiado humano* [La moral como autodivisión del hombre, 57] afirma que la unidad del yo es falsa, es una ilusión, una ficción:

[...] La joven enamorada desea poder comprobar con la infidelidad del amado la abnegada fidelidad de su amor. El soldado desea caer en el campo de batalla por su patria victoriosa: pues con la victoria de su patria triunfa su deseo supremo. La madre le da al hijo aquello de que ella misma se priva: sueño, la mejor comida, en ciertas circunstancias su salud y sus bienes. ¿Son todas estas situaciones altruistas? ¿Son actos de moralidad *milagros*, puesto que, según la expresión de Schopenhauer, son “imposibles y, sin embargo, reales”? ¿No está claro que en todos estos casos el hombre antepone *algo de sí* un pensamiento, un anhelo, un producto, a *algo distinto de sí*, que por consiguiente *divide* su ser y sacrifica una parte a los demás? ¿Es algo *sencillamente* diferente cuando un testarudo dice: “prefiero caer a cederle a este hombre el paso”? En todos los casos mencionados se da la *inclinación hacia algo* (deseo, impulso, anhelo); ceder a ella, con todas sus *consecuencias*, no es en cualquier caso “altruista”. En la moral el hombre no se trata como *individuum*, sino como *dividuum*.⁵

Friedrich Nietzsche junto con Karl Marx (Alemania, 1818 - Reino Unido, 1883) y Sigmund Freud (Moravia, 1856 - Reino Unido, 1939) integran lo que el filósofo Paul Ricoeur (Francia, 1913-2005) en *Freud: una interpretación de la cultura* (1970), ha

⁵ Friedrich Nietzsche, “La moral como autodivisión del hombre” [57], en *Humano, demasiado humano*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (España: Akal, 1996), 76.

dado en llamar la escuela de la sospecha.⁶ Estos tres pensadores, estos tres maestros de la sospecha, con sus respectivas interpretaciones de la cultura, pusieron en duda una verdad hasta ese momento admitida por todos: la soberanía y autonomía del sujeto.

Ricoeur concluye:

En el fondo, la Genealogía de la moral en el sentido de Nietzsche, la teoría de las ideologías en el sentido marxista, la teoría de los ideales y las ilusiones en el sentido de Freud, representan tres procedimientos convergentes de la desmitificación. [...] los tres, finalmente, lejos de ser “detractores” de la conciencia, apuntan a una extensión de la misma.⁷

Ricoeur entiende que para Freud “la conciencia será una instancia dentro de la triada inconsciente-preconsciente-consciente”; y el psicoanálisis “una arqueología del sujeto”.⁸ Al mismo tiempo, considera que todo aquel que quiera estudiar los textos freudianos que tratan sobre el yo o sobre la conciencia tendrá que aceptar que el *pienso, existo* se tambalea.⁹ Si bien el término sujeto no forma parte del vocabulario de Freud, cuando describe el aparato psíquico siempre habla de división: Yo/ello/superyó, nunca de unidad. Para Ricoeur uno de los mayores méritos de Freud sería ese viaje hasta lo más profundo del sujeto:

Freud ha enriquecido de dos maneras diferentes este mundo de la interioridad; dos maneras que corresponden, la una a la refundición de la teoría de las pulsiones, esto es, a la introducción del narcisismo, y la otra al paso de la primera tópica a la segunda

⁶ Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, trad. Armando Suárez (Barcelona: siglo XXI, 1970), 33.

⁷Ricoeur, *Freud*, 34.

⁸Ricoeur, 370.

⁹Ricoeur, 375.

(yo, súperyo, ello). Freud avanza por ambos flancos hacia las profundidades abisales de la interioridad, a la par que dramatiza cada vez más la relación con la realidad.¹⁰

Al pensar sobre el *ello* freudiano, otra opinión importante a tener en cuenta, es la del filósofo canadiense Charles Taylor (Canadá, 1931) que en su ensayo *Las Fuentes del yo*, afirma que “la voluntad schopenhaueriana es el antepasado directo del ello freudiano”;¹¹ y que “el de Freud es un magnífico intento de recuperar la libertad y el autodomínio, la dignidad del sujeto desvinculado, de cara a las profundidades interiores”.¹²

Una muestra más de la interrelación entre los tres pensadores de la sospecha la encontramos en que Nietzsche recoja también el legado de Schopenhauer sobre “el sentido de hondura interior del ser humano”;¹³ así, en *Más allá del bien y del mal* reflexiona sobre la idea del “ello” con estas palabras:

En lo que respecta a la superstición de los lógicos: yo no me cansaré de subrayar una y otra vez un hecho pequeño y exiguo, -que esos supersticiosos confiesan de mala gana, -a saber: que un pensamiento viene cuando “él” quiere, y no cuando “yo” quiero; de modo que es un *falseamiento* de los hechos decir: el sujeto “yo” es la condición del predicado “pienso”. Ello piensa: pero que ese “ello” sea precisamente aquel antiguo y famoso “yo”, eso es, hablando de modo suave, nada más que una hipótesis, una aseveración, y, sobre todo, no es una “certeza inmediata”. En definitiva, decir “ello piensa” es ya decir demasiado: ya ese “ello” contiene una *interpretación* del proceso y no forma parte de él.¹⁴

¹⁰Ricoeur, 237.

¹¹ Charles Taylor, *Fuentes del yo, La construcción de la identidad moderna*, trad. Ana Lizón (Barcelona: Paidós, 2006), 606.

¹² Taylor, *Fuentes del yo*, 606.

¹³ Taylor, 606.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, “De los prejuicios de los filósofos, [17]”, en *Más allá del bien y del mal*, 27-59, trad. Andrés Sánchez Pascual, 3ª ed. (Madrid: Alianza, 2017), 48.

Desde el momento en que Freud publica, en 1900, *La interpretación de los sueños*, el psicoanálisis pasa a formar parte de la cultura moderna. El psicoanalista Jacques Lacan (Francia, 1901-1981), en su seminario dictado el 13 de enero de 1954 “Sobre los escritos técnicos de Freud”, señala que dejando a un lado todo lo escrito por Freud sobre temas mitológicos, etnográficos, culturales, etc. “incluso en *La interpretación de los sueños*, se trata todo el tiempo, constantemente de técnica”.¹⁵ Freud ejerció el peso de la autoridad y en todos sus textos “encara el problema de las reglas prácticas que se deben observar”¹⁶ para evitar desviaciones y asegurar el porvenir del análisis, análisis cuyo objetivo primordial será “reescribir la historia: [...] que el sujeto reviva, rememore, en el sentido intuitivo de la palabra, los acontecimientos formadores de su existencia, no es en sí tan importante. Lo que cuenta es lo que reconstruye de ellos”.¹⁷ Para Freud, según afirma Lacan en su seminario “La resistencia y las defensas” (incluido en los citados *Escritos técnicos*), “el centro de gravedad del sujeto es esta síntesis presente del pasado que llamamos historia”.¹⁸

Nietzsche, gran precursor e inspirador del modernismo, ya había planteado, como decíamos antes, que la noción del sujeto opera como una ficción lógica, como un esquema operativo controlado por la razón, “según el cual el yo podría no disfrutar una unidad garantizada a priori”,¹⁹ y su pensamiento se proyecta en autores como Robert Musil (Austria, 1880- Suiza, 1942) quien en su novela inacabada *El hombre sin atributos* señala: “el yo pierde el sentido que ha tenido hasta ahora, como soberano

¹⁵ Jacques-Alain Lacan, “Introducción a los comentarios sobre los escritos técnicos de Freud (1953-1954)”, en “El momento de la resistencia”, en *El Seminario de Lacan, libro 1*, 19-35, texto establecido por Jacques-Alain Miller, trad. Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, (Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1981), 22.

¹⁶ Lacan, *Seminario*, 22.

¹⁷ Lacan, 29.

¹⁸ Lacan, 63.

¹⁹ Taylor, *Fuentes del yo*, 628.

promulgador de leyes”,²⁰ es decir, el yo queda reducido a un agregado de relaciones psíquicas cuya unidad resulta meramente "económica".

También el filósofo Ludwig Wittgenstein (Austria, 1889-Reino Unido, 1951) participará de las mismas inquietudes que el resto de los artistas e intelectuales vieneses, y estudiará la relación entre el lenguaje, el pensamiento y el mundo. Compartirá con todos ellos la preocupación por “la crisis del lenguaje, la crisis gramatical, la fractura de la relación entre el lenguaje y el mundo”.²¹

La influencia de Nietzsche se hizo sentir también en la noción sobre la naturaleza que pasó a ser pensada como una “inmensa fuerza amoral”,²² ya no será posible -escribe Taylor- mantener “la *creencia* romántica en la bondad inherente del hombre y de la naturaleza”.²³ Si el Romanticismo había conquistado Europa con su imagen de la naturaleza como fuente interior,²⁴ el arte del siglo XX dará un giro para escapar a las restricciones del yo. Taylor lo expresa así:

El arte del siglo XX ha ido más hacia dentro, se ha inclinado a explorar, incluso a celebrar, la subjetividad; ha explorado nuevas sinuosidades del sentimiento, penetrado en el caudal de la conciencia, engendrando escuelas de arte correctamente denominadas "expresionistas". Pero al mismo tiempo, en su faceta más extensa ha implicado frecuentemente una descentralización del sujeto [...] o incluso que disuelve el yo tal como se concibe habitualmente en favor de una nueva constelación.²⁵

La fragmentación de la experiencia, en el arte del siglo XX, según Taylor, la

²⁰ Robert Musil, *El hombre sin atributos*, trad. José María Sáenz, vol. 1 (Barcelona: Seix Barral, 2008), 483.

²¹ Joan-Carles Mèlich, “La sabiduría del silencio. Ensayo para una lectura pedagógica del Tractatus de Wittgenstein”, *Ars Brevis*, no. 13, (2007): <http://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/view/104620> (10.08.18)

²² Taylor, *Fuentes del yo*, 627.

²³ Taylor, 627.

²⁴ Taylor, 503.

²⁵ Taylor, 619.

podemos verificar en la obra de artistas como Musil, Proust y Joyce:

Y así, el giro hacia dentro, hacia la experiencia o la subjetividad, no significó un vuelco hacia el *yo* que había que articular, allí donde se entiende como unión de la naturaleza y la razón, o del instinto y la energía creativa. Al contrario, el giro hacia dentro puede llevarnos más allá del *yo*, como es habitualmente comprendido, hacia una fragmentación de la experiencia que pone en entredicho las nociones comunes de identidad, como sucede con Musil, por ejemplo; o más allá de esto hacia una nueva clase de unidad, una nueva manera de habitar en el tiempo, como observamos, por ejemplo, en Proust [...] ²⁶ Proust dice también que somos “plusiers personnes superposées”. Y Joyce en *Finnegans Wake* explora el plano de la experiencia en el que las lindes de la personalidad devienen fluidas. ²⁷

La consideración del problema del *yo* y toda su complejidad conceptual, está presente en el pensamiento del filósofo Ludwig Wittgenstein en sus distintas etapas; podemos encontrarla ya en su obra *Investigaciones filosóficas*, y concretamente en [IF#404] donde lo expresa de la siguiente manera:

“Cuando digo “siento dolor”, no señalo alguna persona que siente ese dolor, puesto que en cierto sentido no sé en absoluto *quién* lo siente”. Y esto se puede justificar. Pues sobre todo: de hecho, yo no dije que tal o cual persona siente dolor, sino “siento...”. Bien, con ello no nombro a ninguna persona. Como tampoco lo hago cuando *me quejo* de dolor. Aunque el otro infiere por los quejidos *quién* siente dolor.

¿Qué significa saber *quién* siente dolor? Significa, por ejemplo, saber qué persona dentro de esta habitación es la que tiene dolor: o sea, ese que está sentado ahí, o aquel

²⁶ Taylor, 627.

²⁷ Taylor, 628.

que está de pie en el rincón, el alto de cabellos rubios, etc.- ¿Qué pretendo decir con eso? Pues que hay criterios muy diversos de "identidad" de las personas.

Ahora bien, ¿cuál es el que me lleva a decir que "yo" siento dolor? Ninguno.

[IF#404]²⁸

El uso de la palabra "Yo", para Wittgenstein, no parece esencial, según lo expresa en las páginas de sus apuntes en *El Cuaderno azul* (1933-1934):

Cuando dije de corazón que sólo yo veo, también me sentí inclinado a decir que por "Yo" en realidad no quería decir L.W. aunque en beneficio de mis semejantes podría decir: "Ahora es L.W. quien realmente ve", aunque no sea esto realmente lo que quiero decir. Casi podría decir que al decir "Yo" me refiero a algo que ahora habita en L.W., algo que los demás no pueden ver. (Me refería a mi mente, pero sólo podría señalarla a través de mi cuerpo). [...] Ahora bien, la idea de que el verdadero Yo vive en mi cuerpo está conectada con la gramática particular de la palabra "yo", y los malentendidos que esta gramática suele producir.²⁹

Sobre el pronombre en primera persona en Wittgenstein, el filósofo estadounidense Saul A. Kripke (EE.UU, 1940), en *A propósito de Reglas y Lenguaje privado* (1982), entiende que no se está refiriendo ni a un nombre ni a una persona en particular ni entidad en particular. Así, Kripke concluye:

Por lo tanto el pronombre en primera persona no ha de asimilarse ni a un nombre ni a una descripción definida que se refiera a ninguna persona particular o a otra entidad. [...] En *Investigaciones* sobrevive el carácter especial del yo como algo que no ha de identificarse con ninguna entidad escogida de ninguna manera ordinaria,

²⁸ Ludwig Wittgenstein, [IF, 404], en *Tractatus lógico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*, trad. *Sobre la certeza* Josep Lluís Prades y Vicent Raga (Madrid: Gredos, 2009), 419.

²⁹ Wittgenstein, *El libro azul*, 191.

pero se concibe como derivando de una peculiaridad "gramatical" del pronombre de primera persona, no de ningún misterio metafísico especial.³⁰

El *Tractatus lógico-philosophicus* nos habla de un sujeto trascendental, un sujeto que no es el cuerpo, ni la mente, ni el ser humano, ni la persona que cada uno es -mucho menos el individuo Ludwig Wittgenstein, de acuerdo con el artículo “¿De qué sujeto trata la filosofía del segundo Wittgenstein?” de Antoni Defez (España, 1958), donde dice:

El sujeto trascendental no pertenece al mundo -de hecho, ni siquiera tendría sentido decir que existe- [...] El sujeto trascendental es una condición *a priori* de la posibilidad de la conciencia lingüística del mundo que se muestra en esa misma conciencia lingüística, en el hecho de que toda realidad humanamente negociable -y no tendría sentido hablar de ninguna otra- es siempre una realidad hablada.³¹

El sujeto trascendental de Wittgenstein debemos entenderlo como actividad, como acción -dice Defez-, como “la actividad no mundana que convierte los signos en símbolos, la que da vida al lenguaje”.³² Más adelante, en la etapa de *Investigaciones filosóficas* ya no habla del sujeto, sin que ello implique -continúa opinando Defez- que estemos hablando de la muerte del sujeto o de una filosofía del no-sujeto, sino que:

Los seres humanos -los sujetos- son, para Wittgenstein, seres naturales expresivos, simbólicos, intencionales, creativos, rituales y ubicados en comunidades que, desde su naturaleza común pero a través socializaciones divergentes, crean

³⁰ Saul A Kripke, *A propósito de Reglas y Lenguaje Privado*, trad. Jorge Rodríguez Marqueze (Madrid: Tecnos, 2006), 154.

³¹ Antoni Defez, “¿De qué sujeto trata la filosofía del segundo Wittgenstein?” *Daimon*, no. 47 (2009): 83-92. <http://revistas.um.es/daimon/article/view/97491> (10.08.18)

³² Defez, 84.

significaciones, instituciones, reglas, es decir, realidades intensionales, significados, mundos, etc.³³

Antes de abrir el abanico -un objeto que, en su propio movimiento de abrirse y cerrarse, aporta en sí mismo la metáfora de lo que nos sucede a cada uno de nosotros con nuestro propio *yo disidente*, es decir: tan pronto está cerca, casi hegemónico, como está lejos, en los límites de “ese” que somos- para hacer un recorrido breve del pensamiento que imperaba en la Viena del cambio de siglo, representado en el músico Arnold Schoenberg (Austria, 1874 - EEUU, 1951), el filósofo Ludwig Wittgenstein y el escritor Robert Musil, que soporta esta figura del yo, desde la literatura psiquiátrica quisiera citar al neurólogo y psiquiatra español Carlos Castilla del Pino en su libro *El delirio, un error necesario*, precisamente cuando se refiere, en el apartado “Presupuestos psicológicos”, a la distinción conceptual entre el sujeto y el yo, y la función yoica del sujeto. “El yo se observa, el sujeto se infiere”,³⁴ pues, como anticipaba al principio, uno de los objetivos primordiales de esta tesis es comprender determinadas actitudes y/o comportamientos de algunas personas.

Castilla del Pino, en lo que respecta a la distinción entre el yo y el sujeto nos dice lo siguiente:

El yo es una representación del sujeto para la re-presentación que ha de hacer con los demás. Desde su atalaya, el sujeto controla el yo que consideró *ad hoc*, lo modifica sobre la marcha, lo aparca incluso, impide que otros posibles yoes *non ad hoc* se interfieran, etc.³⁵

³³ Defez, 85.

³⁴ Carlos Castilla del Pino, *El delirio, un error necesario* (Oviedo: Nobel, 1998), 55.

³⁵ Castilla del Pino, *El delirio*, 41.

Sabedor de que esta identificación entre el sujeto y el yo genera confusión, para explicar mejor el funcionamiento de los distintos yoes que configuran al sujeto, Castilla del Pino escribe:

La identificación *sujeto y yo* (habitual en psicología y psicopatología) siembra la confusión e impide explicar el hecho de que una misma persona pueda manifestarse bajo diferentes yoes, a veces incluso contradictorios, uno veraz y otro mendaz, agresivo y dócil, moralista y violador, etc. todos del mismo sujeto. Cada uno de nosotros usa un yo distinto – lo que en el lenguaje coloquial se denomina presentarse “con una manera de ser”- para cada situación. [...] Ese alguien al que pertenece *el conjunto de yoes es el sujeto*.³⁶ [...] Pero el sujeto, conviene añadir, es más que el conjunto de los yoes con que se presenta en cada situación. Además de la construcción de yoes, tiene unas funciones relacionadas con ella: el sujeto *transforma* el yo para adecuarlos a la realidad cambiante; los almacena (hay una memoria contextual, de yo/situación, susceptible de ser evocada) para tenerlos disponibles, bien para evocarlos, bien para usarlos en situaciones similares; finalmente, los *relega* como inservibles, ineficaces, contraproducentes etc. tras el fracaso habido en una situación (es necesario recordar los yoes negativos para no volver a construirlos).³⁷

A diferencia del sujeto, el yo sí es observable y su lugar es el cuerpo; y a la hora de construir un *proyecto del yo*, el sujeto se enfrenta al conflicto nuclear del ser humano; en palabras de Castilla del Pino:

La inaceptación de sí mismo, conflicto nuclear del ser humano, es la inaceptación instrumental de su cuerpo, con el que no logra dar la imagen erótica, estética, fisiológica, actitudinal o intelectual deseada.³⁸

³⁶ Castilla del Pino, 48.

³⁷ Castilla del Pino, 49.

³⁸ Castilla del Pino, 58.

El sujeto que no sea capaz de conjugar sus yoes de forma que le permitan satisfacer sus deseos caerá en una situación de impotencia, de *depreciación narcisista*,³⁹ e intentará suplantar la realidad por la fantasía (no confundir la fantasía con la imaginación, que sí tiene un pie en la realidad). La inaceptación de sí mismo por cuestiones ineludibles como la fealdad, la falta de inteligencia o atractivo erótico, conduce al sujeto a un estado de desequilibrio interno que puede llevarle, decía Freud, al alcohol, a las drogas o a la psicosis, es decir, a la locura.⁴⁰ y para Castilla del Pino “la locura, el delirio [...] no es la huida desde la realidad a la fantasía, sino el intento (grotesco, inaceptable por parte de los demás) de convertir la fantasía en realidad”.⁴¹

Volviendo a la teoría de un *yo disidente* que explicara ciertas actitudes del sujeto, empieza a ser viable cómo, ante determinadas circunstancias, ese *yo (disidente)* pudiera ser el requerido por el sujeto para sobrevivir en la realidad que lo circunda.

2.- La Viena de principios del siglo XX: Schoenberg, Wittgenstein y Musil.

El compositor Arnold Schoenberg, el filósofo Ludwig Wittgenstein y el escritor Robert Musil comparten la Viena del cambio de siglo (del XIX al XX) y el periodo de entreguerras. Y precisamente a esta ciudad residencial, Viena, capital de Kakania⁴² como denomina Musil al Imperio austrohúngaro, dedica el escritor austriaco las primeras líneas de su obra.

G. Steiner en su artículo - titulado como el vals- "*Wien, Wien, nur du allein*" (Viena, Viena, solamente tú) afirma:

³⁹ Castilla del Pino, 61.

⁴⁰ Castilla del Pino, 60.

⁴¹ Castilla del Pino, 60.

⁴² El traductor en nota al pie indica que las iniciales empleadas en el Imperio austro-húngaro eran: k.k. (pronunciación: kak, abreviatura de kaiserlich Königlich = imperial-real)

[...] el siglo XX tal como lo hemos vivido en Occidente es, en lo esencial, un producto y un artículo de exportación austrohúngaros. Nuestra vida interior se desarrolla en un paisaje cartografiado por Freud y sus discípulos y discrepantes, o en conflicto con ese paisaje. Nuestra filosofía y el lugar central que asignamos al lenguaje en el estudio del pensamiento humano se derivan de Wittgenstein y de la Escuela de Viena del positivismo lógico. La novela después de Joyce está dividida principalmente entre los dos polos de la narración introspectiva y la experimentación lírica definidos por Musil y por Broch. Nuestra música sigue dos grandes corrientes: Bruckner, Mahler y Bartók, por una parte, y la de Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, por otra. [...]. Podríamos prolongar la lista.⁴³

Steiner, en este mismo artículo, también nos recuerda que “en esta ciudad el joven Hitler fabricó su inspirado veneno”,⁴⁴ y que Viena fue “la ciudad desde la cual se filtró el Holocausto”.⁴⁵

Curiosamente, como cuando hacemos el juego de poleas en el pozo para subir o bajar un balde de agua, mientras se produce la descomposición imperial, la emancipación étnica, el antisemitismo, de ese mismo pozo, emergen grandes pensadores, artistas y científicos. Pero no cualquiera sino un maestro de la sátira, el periodista vienés/antivienés Karl Kraus (Bohemia, 1874- Austria, 1936)⁴⁶ en uno de sus escritos, *El pequeño Brockhaus*, fechado en 1911, exclama: “¡Dónde estará la madre que nos

⁴³ George Steiner, “Wien, Wien, nur du allein” (1979), en *George Steiner en The New Yorker*, 65- 71, trad. María Cándor (Madrid: Siruela, 2009), 65.

⁴⁴ Steiner, 66.

⁴⁵ Steiner, 66.

⁴⁶ Pierre Hadot, en *Wittgenstein y los límites del lenguaje*, trad. Manuel Arranz, (Valencia: Pre-textos, 2007), 137, apunta que es interesante el parentesco entre Karl Kraus y Ludwig Wittgenstein, en lo referente al lenguaje y sus límites. Y a modo de ejemplo cita un aforismo de Kraus: "Cuando no avanzo es porque he tropezado con el muro del lenguaje. Entonces me retiro con la cabeza ensangrentada. Pero me gustaría ir más lejos"

sujete la frente cuando algún día, de mayores, vomitemos toda nuestra cultura! [...] Me alivio mucho con ese flujo del saber al olvido.”⁴⁷

2.1.- El retrato sonoro de la crisis del sujeto. Arnold Schoenberg

Dentro del gran debate sobre el lenguaje que se abre en la Viena del cambio de siglo debemos destacar también la gran revolución del lenguaje musical que tuvo lugar con la invención de la música dodecafónica. Y si bien otros músicos, como Debussy, declaraban que había que deshacerse de la tonalidad nadie fue tan consecuente como Schoenberg en su renuncia. Hacia 1914 este músico vienés crea un estilo en el cual un sistema descentralizado reemplaza a un sistema centralizado: el de la tonalidad.⁴⁸ El pianista y teórico musical Charles Rosen (EEUU, 1927- 2012) en su ensayo *Schoenberg* especifica cuál fue el *verdadero acto revolucionario*, y lo expresa así:

El verdadero acto revolucionario no fue tanto la destrucción de la referencia tonal⁴⁹ con los *Georgelieder* en 1908-1909, sino la renuncia a la forma temática con *Erwartung en 1909*. Schoenberg suprimió en esta obra todos los medios tradicionales por los cuales se suponía que la música lograba su inteligibilidad: repetición de temas, integridad y transformación discursiva de motivos claramente reconocibles, estructura armónica basada en el marco de referencia tonal.⁵⁰

Surge así la Segunda Escuela de Viena. El movimiento fue liderado por Arnold Schoenberg y sus discípulos: Anton Webern (Austria, 1883-1945) y Alban Berg (Austria, 1885-1935). Desarrollaron obras brevísimas, miniaturas. La segunda de *Tres*

⁴⁷ Karl Kraus, “El pequeño Brockhaus”, en *Escritos*, ed. y trad. José Luis Arántegui (Madrid: La balsa de la Medusa, 2010), 121.

⁴⁸ Charles Rosen. *Schoenberg*, trad. Fernán Díaz (Barcelona: Acantilado, 2014), 74.

⁴⁹ Rosen, *Schoenberg*, 36. “La tonalidad no es, como a veces se pretende, un sistema con una nota central sino con un acorde triádico perfecto central: todas las demás triadas, mayores y menores, están dispuestas en torno a la central en un orden jerárquico. Esta triada central, llamada tónica, determina la tonalidad de la pieza musical de que se trate.”

⁵⁰ Rosen, 49.

piezas para violonchelo y piano, opus II, de Webern, escrita en 1914 dura solamente trece segundos. “Hay obras de Webern, de sólo unos compases de duración, que parecen cristalizar la modernidad.”⁵¹

La técnica dodecafónica, inventada más tarde, en 1921, se sustenta sobre el sistema atonal. Y “de estos dos principios: el principio de la unidad del material musical, y el principio del desarrollo motivico y de variación, se deriva la técnica dodecafónica.”⁵²

El público vienés consideró la música de Schoenberg un ultraje moral, un insulto, un escándalo; durante las representaciones se sucedían silbidos, violentas pitadas, a veces aplausos. Por suerte, Schoenberg pudo defender sus propuestas estéticas en *Die Fackel*, el periódico de Karl Kraus. Charles Rosen plantea una pregunta importante:

[...] ¿acaso avanzó tanto en la destrucción del sistema tonal, que durante un tiempo había gobernado la música occidental, con el fin de dar fuerza al sentimiento de ansiedad que impregnaba a su público y a su propio universo?⁵³

Paralelamente, mientras el sistema atonal de Schoenberg desplaza de su lugar exclusivo y hegemónico al sistema tonal (como mínimo hubieron de compartir el espacio musical, “más que opuestos, -dice Rosen- fueron en realidad movimientos paralelos”,⁵⁴ el yo unitario romántico en el que se dan el instinto y la imaginación creativa juntos, se disuelve en pro de una nueva concepción.

2.2.- Ludwig Wittgenstein

Los aspectos del pensamiento del filósofo Ludwig Wittgenstein, en los que me apoyo y/o sirven de referencia para explicar tanto las propias actitudes de un yo *disidente*

⁵¹ Steiner, “Wien, Wien, nur du allein”, 67.

⁵² Rosen, *Schoenberg*, 84.

⁵³ Rosen, 26.

⁵⁴ Rosen, 2.

como su comprensión por parte de los demás, son: los *juegos del lenguaje*, la imaginación, su argumento sobre la falsedad de un modelo privado de lenguaje, y algunas de sus observaciones sobre palabras y expresiones del lenguaje que caracterizan estados de certeza, conocimiento y duda (publicadas bajo el título de *Sobre la certeza*).

El autor de *Investigaciones filosóficas* en *Sobre la certeza* nos muestra que siempre es posible pensar de otro modo: “del hecho de que a mí -o a todos- me parezca así no se sigue que sea así. Sin embargo, es posible preguntarse si tiene sentido dudar de ello” [SC, 2];⁵⁵ y nos alerta de que al recorrer siempre los mismos caminos llegamos a pensar que son los únicos posibles. Este pensamiento de Wittgenstein, que recorre toda su filosofía, soporta este trabajo de investigación sobre *El yo disidente*.

Los juegos de lenguaje

Wittgenstein plantea un nuevo método de análisis del lenguaje basado en los *Sprachspiele, juegos de lenguaje*.⁵⁶ Para Wittgenstein, el lenguaje es una red inacabable de *juegos del lenguaje*. Y entre todos ellos se da un "parecido de familia", muestran relaciones de semejanza o similitud en la diferencia, están en neta proximidad unos con otros. A su vez, *Los juegos del lenguaje* están inmersos en "formas de vida" e “imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida”. [IF, 19]⁵⁷. “La expresión *juego del lenguaje* debe poner de relieve aquí que hablar un lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida.” [IF, 23].⁵⁸ “El conjunto de respuestas -explica Saul A. Kripke- en las que concordamos y el modo en que se entretajan en nuestras actividades, es nuestra forma de vida.”⁵⁹

⁵⁵ Wittgenstein, [SC, 2], 641.

⁵⁶ Wittgenstein en el *Cuaderno marrón* habla de "juegos del lenguaje" como "sistemas de comunicación"

⁵⁷ Wittgenstein, [IF #19], 179.

⁵⁸ Wittgenstein, [IF # 23], 185.

⁵⁹ Kripke, *A propósito*, 108.

Y todo *juego del lenguaje* tiene una gramática, es decir, una estructura normativa que dicta -de manera implícita- y regula cómo hablar con propiedad, cómo escribir con propiedad, cómo usar los símbolos con propiedad. “Cuando cambian los juegos del lenguaje cambian los conceptos y con éstos, los significados de las palabras.” [SC,65];⁶⁰ “Un significado de una palabra es una forma de utilizarla. Porque es lo que aprendemos cuando la palabra se incorpora a nuestro lenguaje por primera vez.” [SC, 61]⁶¹

A la par, el concepto clave para entender el de *juego de lenguaje* es el de "regla", ya que el lenguaje se *juega* en el seno de una comunidad. Las reglas constituyen un conjunto no un sistema, y su papel consiste en hacer posible la comunicación entre las distintas personas. Ser aceptado como "jugador", como participante, como ser razonable, es ser aceptado como persona que va a seguir las reglas del juego. Para Wittgenstein "la locura es una cuestión gramatical antes que patológica",⁶² el aspecto normativo es prioritario. El loco es aquel que se sale del contexto normativo aceptado.

La imaginación

La imaginación es uno de los aspectos centrales en la filosofía de Wittgenstein y juega un papel primordial en el hundimiento de la cordura; cito a continuación parte de la entrevista grabada por mí, en video, al profesor de Filosofía en la Universidad de Vanderbilt (EEUU) José Medina, durante el curso impartido en el máster *Teoría y Crítica de la Cultura*, Universidad Carlos III, Madrid, para el trabajo final de su asignatura “Seminario de Investigación”.

Pregunta.- Profesor Medina, ¿qué papel juega la imaginación en el hundimiento de la cordura?

⁶⁰ Wittgenstein, [SC, 65], 659.

⁶¹ Wittgenstein, [SC, 61], 659.

⁶² José Medina, filósofo, profesor *Máster Teoría y crítica de la cultura*. UC3 Madrid. Entrevista en video para mi trabajo para su asignatura “Seminario de investigación”.

Tanto en el mantenimiento de la cordura como en su hundimiento la imaginación para Wittgenstein juega un papel fundamental. La imaginación es una de las nociones centrales de su reflexión sobre el ser humano y sobre la agencia humana. La imaginación no es para él un lujo, algo que unos pueden tener y otros no, sino una que es una necesidad: para hacerse persona, para hacerse agente, para hacerse hablante, se necesita la imaginación. ¿Por qué? Para empezar porque para actuar necesitas tener una imagen de tu cuerpo, verte a ti mismo en un espacio, imaginar cómo eres y cómo te ven los demás; para hablar, para comunicarte necesitas jugar con significados y necesitas moverte en el mundo de lo posible, imaginar escenarios posibles. Por tanto, para Wittgenstein, la imaginación es algo central y es algo que se necesita para ser hablante con propiedad, para ser agente con propiedad, para ser alguien normal, considerado normal.

La imaginación también juega un papel fundamental en el hundimiento de la cordura. Cuando nuestra imaginación se desconecta de la imaginación de los demás, es decir, de aquellas personas con las que interactuamos: nuestra familia, nuestras instituciones, nuestra sociedad, se desencadena un problema comunicativo, un problema agencial, un problema normativo. Y puede ser tanto por defecto de imaginación como por exceso de imaginación. Por exceso de imaginación, por ejemplo, Wittgenstein tiene muchas reflexiones sobre cómo, a veces, somos capaces de imaginar cosas que nuestra razón todavía no puede digerir; cómo, a veces, nuestra imaginación nos juega malas pasadas porque va más allá de lo que somos capaces de asimilar en nuestra vida. E imaginamos cosas que nos pueden hundir. Un ejemplo clásico en la literatura sería Otelo, en este personaje vemos cómo su imaginación influenciada, en este caso, por la imaginación de otra persona -Yago- crea un mundo imaginario que le desborda y que no puede asimilar y que le lleva a un estado casi de locura.

Wittgenstein habla de los problemas normativos que se dan no con el exceso de imaginación sino con el defecto de imaginación. Cuando perdemos la capacidad de imaginar nuestro cuerpo como un cuerpo normal, como un cuerpo aceptable, por ejemplo; cuando perdemos la capacidad de imaginar nuestras acciones como acciones aceptables, razonables, dignas; o somos incapaces de imaginar algunas de nuestras capacidades normales.

Sobre el lenguaje privado

Todo lo que concierne a si es posible o no un lenguaje privado es muy importante en mi trabajo, en primer lugar porque James Joyce y su obra *Finnegans Wake* forman parte del mismo, e incluso hay testimonios de algunas personas que afirman que el escritor y su hija Lucia, que padecía un trastorno mental grave, tenían un lenguaje privado; y por otra, por la tendencia en las personas que padecen esquizofrenia a fabricar neologismos y palabras ininteligibles.

Wittgenstein afirma: “podríamos llamar *lenguaje privado* a los sonidos que ningún otro entiende pero yo *parezco entender*.” [IF, 269]⁶³. Respecto a la controversia generada en torno a la reivindicación de Wittgenstein sobre un lenguaje privado, el filósofo norteamericano Stanley Cavell (EEUU, 1926), en *Reivindicaciones de la razón* señala:

Wittgenstein [...] En la #243 introduce la discusión consecutiva de este tema *preguntando*: “¿Pero sería también imaginable un lenguaje [además del lenguaje con el que ciertas personas podrían hablar sólo en monólogos, y que podría ser entendido por otros] en el que una persona pudiera anotar por escrito o dar expresión vocal a sus vivencias internas- sus sentimientos, estados de ánimo, etc.- para su uso privado?”,

⁶³ Wittgenstein, [IF #269], 359.

donde "privado" significa que "otra persona no puede entenderlo".⁶⁴ La consecuencia de esta pregunta es que realmente no podemos imaginar, o mejor que cuando intentamos, por decirlo así, imaginarlo, estamos imaginando algo distinto de lo que creemos [...]. ¿Cuál es, pues, el punto en cuestión de "intentar" imaginar un "lenguaje" que "otra persona" "no puede" "entender"? Evidentemente, el esfuerzo se dirige a aclarar algo sobre el carácter público del lenguaje, algo sobre la *profundidad* con la que se concuerda en el lenguaje.⁶⁵

Saul A. Kripke en su ensayo antes citado, *Wittgenstein. A propósito de Reglas y Lenguaje privado*,⁶⁶ sin entrar ahora a profundizar en la discusión de si en Wittgenstein cabe o no la etiqueta de "escéptico",⁶⁷ plantea el problema del lenguaje de la siguiente manera:

[...] El problema principal *no* es: "¿Cómo podemos mostrar que el lenguaje privado -o alguna otra forma especial de lenguaje- es *imposible*"; sino más bien: "¿Cómo podemos mostrar que un *lenguaje cualquiera* (público, privado o lo que sea) es *posible*?" [...] el problema principal de Wittgenstein es que parece que ha mostrado que *todo* lenguaje, *toda* formación de conceptos, es imposible, es realidad ininteligible".⁶⁸

⁶⁴ Wittgenstein, *Investigaciones Filosóficas* ed. Gredos ofrece otra traducción #243 *¿Pero sería también imaginable un lenguaje en el que uno pudiera anotar o expresar sus vivencias internas- sus sentimientos, estados de ánimo, etcétera-para su uso propio? ¿Es que no podemos hacerlo en nuestro lenguaje ordinario? - Pero eso no es lo que quiero decir. Las palabras de este lenguaje deben referirse a lo que sólo puede ser conocido por el hablante, a sus sensaciones inmediatas, privadas. Otro no puede, por tanto, entender este lenguaje.*

⁶⁵ Cavell, *Reivindicaciones de la razón*, 455.

⁶⁶ La interpretación de Kripke ha sido muy criticada por otros filósofos que opinan que no hay razones para considerar a Wittgenstein un escéptico.

⁶⁷ Kripke, en "La paradoja wittgensteiniana", *A propósito de Reglas y Lenguaje Privado*, escribe: "el reto lanzado por el escéptico adopta dos formas. En primer lugar, el escéptico pone en duda que haya *hecho* alguno que consista en que yo quise decir más, en vez de cuás, que dé respuesta a su reto escéptico. En segundo lugar, pone en duda que yo posea razón alguna para tener tanta confianza en que ahora debo responder "125", en vez de "5"."

⁶⁸ Kripke, *A propósito*, 75.

Kripke, como podemos continuar leyendo en el capítulo "La solución y el argumento del "Lenguaje privado"" del ensayo citado, sugiere que Wittgenstein enuncia una paradoja escéptica y ofrece una "solución escéptica": "La solución escéptica no nos permite hablar de que un único individuo, considerado por sí mismo y aisladamente, quiera decir nunca nada con sus palabras."⁶⁹

Así para Kripke el argumento del lenguaje privado está en las secciones que preceden a la [IF#243], concretamente en la [IF#202], donde Wittgenstein niega el "modelo privado" de seguir una regla, y estas son sus palabras:

Por tanto "seguir la regla" es una práctica. Y *creer* seguir la regla no es seguir la regla. Y por tanto no se puede seguir "privadamente" la regla, porque de lo contrario creer seguir la regla sería lo mismo que seguir la regla.⁷⁰

He referido en los párrafos anteriores la interpretación del filósofo Saul Kripke respecto a Wittgenstein y el lenguaje privado. Otros filósofos valoran como inaceptable considerar a Wittgenstein un escéptico, un ejemplo de ello lo encontramos en la conferencia antes citada del filósofo wittgenstaniano Antoni Defez, y a continuación cito su opinión, más allá de la controversia, porque realmente lo que nos interesa ahora es aclarar lo más posible el pensamiento de Wittgenstein sobre este tema. Defez propone entenderlo de la siguiente manera:

La imposibilidad del lenguaje privado no reside en el escepticismo que generaría una posición irrealista y, por tanto, en la necesidad de unas reglas de uso públicas, sino en el hecho de que ni siquiera podría comenzar a existir. La imposibilidad del lenguaje privado obedece a la falta de corrección de los presupuestos en que se

⁶⁹ Kripke, 81.

⁷⁰ Wittgenstein [IF #202], 331.

basaría su supuesta posibilidad, esto es, que ni la realidad ni los seres humanos son lo que el realismo metafísico se imagina que son. Ahora bien, pese a ello ¿no seguiría todavía siendo correcta la interpretación de que el lenguaje necesita de reglas públicas, y que esta es la única manera de entender no escépticamente que es seguir una regla? Sí, desde luego, pero no a la manera como lo interpreta Kripke.⁷¹

Como decía al principio de este apartado, la propuesta de Wittgenstein sobre un lenguaje privado está en la base de nuestro trabajo sobre la *disidencia* de James Joyce, en *Finnegans Wake*. Joyce nunca pretendió hacer una obra imposible de leer sino una obra divertida, nos dio sus "reglas", explicó en distintas ocasiones cómo construía las nuevas palabras, y colaboró en la traducción de su obra, especialmente en el capítulo "Anna Livia Plurabelle".

Sobre la certeza

Wittgenstein en *Sobre la certeza* plantea sus diferencias con el escepticismo. En la búsqueda del conocimiento es imprescindible cuestionarnos nuestras *creencias* o *supuestos*, introducir la duda. Pero no se trata de dudar todo, por eso Wittgenstein afirma que “pertenece al juego del lenguaje de los nombres de las personas que cada cual sabe su nombre con la máxima seguridad” [SC, 579].⁷² Es decir, la duda no puede extenderse a todos los enunciados, existen los "marcos de referencia" que expresan aquellas *creencias* que damos por sentadas cuando nos encontramos en el contexto de lo cotidiano, y que son aquellas que el escéptico pretende hacernos dudar. Tanto los escépticos como los anti-escépticos están de acuerdo en afirmar que los seres humanos percibimos sensaciones. Sin embargo, mientras los anti-escépticos sostienen que estas sensaciones nos informan sobre el mundo real, ya que representan y/o corresponden a la

⁷¹ Defez, “¿De qué sujeto trata la filosofía del segundo Wittgenstein?”, 89.

⁷² Wittgenstein, [SC, 579], 799.

realidad material, los escépticos niegan esto último, y por tanto para ellos no existe tampoco ninguna razón para creer que el mundo material exista.⁷³

El problema de la certeza, básicamente, es la distinción entre *creer* y *saber*: “La diferencia entre los conceptos de *saber* y estar seguro no tienen ninguna importancia, excepto cuando *Sé* quiere decir: no puedo equivocarme.” [SC,8].⁷⁴ Pero nosotros no estamos obligados a creer ante un tribunal, por ejemplo, al testigo que dice “No me equivoco”. Wittgenstein afirma: “La certeza es, por así decirlo, un tono en el que se constata cómo son las cosas; pero del tono no se sigue que uno esté justificado”. [SC,30]⁷⁵

2.3.- *El hombre sin atributos*, Robert Musil

El hombre sin atributos, escrita por Robert Musil entre 1930 y 1942, es una novela filosófica. Y participa de lo filosófico porque lleva al lector a hacerse preguntas sobre la existencia y sobre la realidad del ser, y el sentido de la vida. Además, es una reflexión sobre los últimos días del imperio austrohúngano y sobre los valores que la modernidad ha promovido. Para Robert Musil el tema central de su novela es “¿cómo debe comportarse un intelectual ante la realidad?”,⁷⁶ y en un curriculum vitae escrito hacia 1938 hace, sobre su propia novela, esta referencia:

Con el pretexto de describir el último año de la existencia de Austria se plantean en ella preguntas relativas al sentido y la existencia del hombre moderno, a las que

⁷³ M.A. Tejedor Palau "La crítica de Wittgenstein al escepticismo: Moore y "Sobre la certeza", *Anales del Seminario de Metafísica* no. 30 (1996): 287-296.

<https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/viewFile/.../17080> (24/01/16)

⁷⁴ Wittgenstein, [SC,8], 643.

⁷⁵ Wittgenstein, [SC,30], 649.

⁷⁶ Robert Musil, en una entrevista con Oskar Maurus Fontana en 1926, fuente: Wikipedia. (1.05.18)

responde de una manera totalmente novedosa, cargada de ligera ironía como profundidad filosófica.⁷⁷

Sin embargo, el crítico literario alemán Marcel Reich-Ranicki (Polonia, 1920-Alemania, 2013), en su libro *Siete precursores. Escritores del siglo XX*, en el capítulo “Robert Musil: La ruina de un gran narrador”, pone en duda que esa sea la tarea del novelista:

[...] la narrativa moderna, ¿tiene realmente entre sus tareas la transmisión más o menos directa de ideas y conocimientos? ¿es útil o, incluso, admisible utilizar el lenguaje de la narración, sea el nivel que sea, como mero revestimiento de reflexiones y especulaciones, de razonamientos filosóficos? ¿No estamos -tal vez aquí deberíamos seguir preguntándonos- ante un abuso, un abuso desmedido y patente de la forma de la novela?⁷⁸

Si para Marcel Reich-Ranicki *El hombre sin atributos* documenta el fracaso de Robert Musil, al que sin embargo califica de artista extraordinario, para el escritor y profesor en la Universidad de Trieste (Italia) Claudio Magris, autor, entre otras publicaciones, del libro *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, obra de referencia muy importante en mi trabajo sobre el *yo disidente*, la novela *El hombre sin atributos* es “la mayor enciclopedia de la sociedad contemporánea, precisamente porque es ilimitada, fragmentaria e inconclusa.”⁷⁹ Y define la experiencia del personaje musilino, no como una odisea sino como “una trayectoria rectilínea que se lanza al infinito, que no retorna jamás a sí misma.”⁸⁰

⁷⁷ Marcel Reich-Ranicki, “Musil, La ruina de un gran narrador”, en *Siete precursores, Escritores del siglo XX*, 153-203, trad. José Luis Gil Aristu, (Barcelona, Galixia Gutenberg, 2003), 177.

⁷⁸ Reich-Ranicki, *Siete precursores*, 203.

⁷⁹ Claudio Magris, “Tras este infinito: Robert Musil”, 261-314 en *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, trad. Pilar Estelrich (Navarra: EUNSA, 2012), 307.

⁸⁰ Magris, *El anillo*, 307.

Si los personajes errabundos de Novalis van “siempre hacia casa”, aun sin saberlo los de Musil no pueden regresar a casa jamás, están faltos y huérfanos de ella desde el principio. Los personajes de Musil se convierten en distintos de sí mismos, como en las mutaciones de ciencia-ficción, irreconocibles y extraños incluso para sí mismos. Su identidad se difumina, su unidad y continuidad se interrumpe. [...] La subjetividad se libera de cualquier conexión y se disuelve y disemina a la vez.⁸¹

La novela es muy extensa, trata diversos temas y, entre ellos, busca contestar a la pregunta qué es el amor (a lo largo de toda la tercera parte, titulada “Hacia el imperio milenario (Los criminales)” y en las páginas póstumas, Ulrich y su hermana gemela Agathe conversan sobre qué es "propiamente" el amor).

El protagonista de la novela, Ulrich, el *hombre sin atributos*, es un hombre que “busca la vida exacta, esencial, depurada de la casualidad y de la repetición de lo irrelevante”,⁸² algo que, como señala Robert Musil sólo puede existir en la literatura, y que también fantasea con la posibilidad de vivir tal como se lee: “omitiendo lo que no agrada”.⁸³ Este hombre posee varias cualidades que podemos asociar a un *yo disidente*.

El hombre sin atributos es un hombre que “ha aprendido a renunciar”.⁸⁴ Emplea un esfuerzo titánico en no hacer nada.⁸⁵ Aun siendo un burgués vive como un aristócrata, no ocupa ningún lugar preciso en la sociedad y es “un hombre inepto para la vida práctica.”⁸⁶ Es un hombre que afirma: “Mi naturaleza está construida como una máquina que desvaloriza la vida sin cesar”,⁸⁷ y es un hombre que sustituye la falta de atributos por energía y vehemencia.

⁸¹ Magris, 307-308.

⁸² Magris, *El anillo*, 310 - 311.

⁸³ Musil, *El hombre sin atributos*, vol. 1, 585.

⁸⁴ Musil, 15.

⁸⁵ Musil, 14 - 15.

⁸⁶ Musil, 20.

⁸⁷ Musil, *El hombre sin atributos*, vol. 2, 250.

En el hombre sin atributos se asiste a un desbordamiento de la subjetividad. No existe ya un hombre completo frente a un mundo completo -dice Ulrich- sino un algo humano que se mueve en un líquido nutritivo común.⁸⁸

A diferencia del hombre *con* atributos, Arnheim, el millonario prusiano, que vive en la realidad, Ulrich, el *hombre sin atributos* -aunque también los tiene, pero no los usa- vive en el mundo de las posibilidades. Musil lo explica de la siguiente manera:

Pero si se da un sentido de la realidad, y nadie dudará que tiene su razón de ser, se tiene que dar también algo a lo que se pueda llamar sentido de la posibilidad. [...]

Así cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es. [...]. Tales hombres de la posibilidad viven, como se suele decir, en una tesitura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjetiva. [...]

Un individuo semejante no es en modo alguno un asunto muy inequívoco. Dado que sus ideas, mientras no degeneren en vanas quimeras, no son otra cosa que realidades todavía no nacidas, también él tiene, como es natural, sentido de la realidad posible y da en el blanco mucho más tarde que el sentido, congénito en la mayoría de los hombres, para las posibilidades verdaderas. [...] Un hombre inepto para la vida práctica - que no solamente lo parece, sino que de hecho lo es- no sirve ni se le puede confiar cosa alguna en las relaciones humanas. Empezará acciones que significarán para él algo distinto que para los demás, pero pronto se dará por satisfecho, en cuanto consiga reducirlo todo a una idea rara.⁸⁹

Un *hombre sin atributos* (que sí puede tener un padre con atributos) consta de atributos sin hombre y en su mundo llega a parecer una ingenuidad vivir las propias vivencias. De nuevo, en palabras de Robert Musil:

⁸⁸ Magris, *El anillo*, 300.

⁸⁹ Musil, *El hombre sin atributos*, vol. 1, 18-20.

Sin exagerar mucho podía decir que en su vida, todo se había desarrollado como si las cosas estuvieran más relacionadas entre sí, que en contacto con él. [...]

Sin duda los atributos determinan al hombre y lo componen, incluso no siendo él idéntico a ellos; [...] Su conciencia no había sufrido daño, ni se había viciado o vanagloriado, y no conocía la necesidad de reparaciones, ni de ese aceite llamado *examen de conciencia*. ¿Era un hombre fuerte? No lo sabía. [...] Tampoco dudaba de que la diferencia entre tener o no tener las propias experiencias y atributos era simplemente una diversidad de actitud, en cierto sentido un acto de voluntad, o la elección de un estilo de vida entre la mediocridad general y la originalidad personal. [...] Actualmente, la responsabilidad tiene su punto de gravedad, no ya en el hombre, sino en la concatenación de las cosas. ¿No es cierto que las experiencias se han independizado del hombre? [...] Ha surgido un mundo de atributos sin hombre, de experiencias sin que uno las viva, [...].⁹⁰

De estas últimas, en relación con las cualidades que identifican a un *yo disidente*, destaca el que “no conocía la necesidad de reparaciones, ni de ese aceite llamado *examen de conciencia*.”

El hombre *con* atributos, el hombre verdaderamente práctico que “cuando desea elevarse, necesita de una alegoría,”⁹¹ representado por Arnheim, el millonario prusiano, que “además estaba convencido de que la riqueza es un atributo del carácter”,⁹² se da cuenta de que a Ulrich -el hombre *sin* atributos- le falta el instinto bruto de adquisición, el deseo de conseguir dignidades y grandeza; se da cuenta de que se nos presenta como

⁹⁰ Musil, 154-155.

⁹¹ Musil, 144. El párrafo completo dice: Cuando desea elevarse, necesita de una alegoría. Cuando la nieve le molesta, la compara a los cándidos senos femeninos y, en cuanto llega a aburrirse de los pechos de su mujer, los compara a la blanca nieve: quedaría espantado si un día viera los pezones de su esposa transformados en cornudos picos de paloma o en corales engastados, pero en una comparación poética le seducen. Es capaz de transformar todo-la nieve en piel, la piel en pétalos, los pétalos en azúcar, el azúcar en polvo, el polvo otra vez en nieve- porque su única preocupación es, al parecer, ver en una cosa otra distinta, lo cual es una prueba de que no puede resistir largo tiempo en ningún lugar donde se encuentra.

⁹² Musil, 427.

un hombre puramente teórico,⁹³ de que “en el conjunto de este hombre había algo intacto y libre”,⁹⁴ y que conserva un alma intacta: “¡Este hombre tiene alma!”.⁹⁵ En cierto modo Arnheim -el hombre *con* atributos- se refería a que:

Este hombre conservaba todavía un alma intacta. [...] todos los hombres con el tiempo, bien lo sabía él, disgregan su alma descomponiéndola en inteligencia, moral y grandes ideas, lo cual es un proceso irrevocable. En su mejor enemigo, el proceso no había llegado a su fin.⁹⁶

A modo de resumen, estas serían las cualidades que un *yo disidente* comparte con *el hombre sin atributos* de Robert Musil:

- Es un hombre que ha aprendido a renunciar y que emplea un esfuerzo titánico en no hacer nada.
- Es un hombre que conserva un alma intacta y libre, le falta ese instinto bruto de adquisición, el deseo de conseguir dignidades y grandeza.
- No concede a lo que es más importancia que a lo que no es. Tiene su razón de ser más que en el sentido de la realidad, en el sentido de la posibilidad.
- Su conciencia no conoce la necesidad de reparaciones, ni de ese aceite llamado *examen de conciencia*.
- No manifiesta interés por la política.
- Piensa que se debe vivir como se lee, es decir omitiendo lo que no agrada.
- Cede a su pasión sin preocuparse por el juicio de los demás.
- Su naturaleza está construida como una máquina que desvaloriza la vida sin cesar.

⁹³ Musil, 558.

⁹⁴ Musil, 559.

⁹⁵ Musil, 559.

⁹⁶ Musil, 559.

- Tales hombres de la posibilidad, viven, como se suele decir, en una tesitura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjetiva.
- Es un hombre - que no dice *no* a la vida, sino *todavía no*, y que se dedica de pleno a la observación de la realidad.

Por otra parte, más allá de poseer las cualidades de *un hombre sin atributos*, el yo *disidente* se nos presenta indivisible, y no hace concesiones. Y es posible que se mueva en un espacio vacío, y con las puertas abiertas, donde nadie quiere entrar. Para afirmar esto estoy pensando en *Gregor Samsa*, el escarabajo de Franz Kafka, quien, en su *disidencia* extrema, ante la explotación que sufre por parte de su familia y el entorno, deviene en animal (y para Kafka la esencia animal es la salida, una línea de fuga: recordemos su relato *Informe para una Academia*). Pero semejante esfuerzo desembocará en fracaso. *Gregor Samsa*, uno de los personajes de ficción más importantes de la literatura universal, es -como apunta George Steiner (Francia, 1929), en *Tolstoi o Dostoievski*- descendiente directo del protagonista de *Memorias del subsuelo*:

Deseo decirles, señores (tanto si les interesa oírlo como si no), por qué no he podido nunca convertirme en insecto. Les declaro solemnemente que a menudo he deseado convertirme en insecto, pero nunca pude lograr mi deseo. (*Memorias del subsuelo*).⁹⁷

Pero, mientras al *hombre del subsuelo*, como señala Vladimir Nabokov (Rusia, 1899-Suiza, 1977) en su *Curso sobre Literatura europea*, los principios que le mueven son irracionales, absurdos e inhumanos, el escarabajo de Kafka es un personaje absurdo en

⁹⁷ Fiodor Dostoievski, *Memorias del subsuelo*, trad. Bel Atreides y Coral Climent (Barcelona: DVD ediciones Los cinco elementos. 2005), 26.

un mundo absurdo. *Gregor Samsa* “entabla una lucha patética y trágica por salir de él e incorporarse al mundo de los seres humanos... y muere de desesperación.”⁹⁸(Nabokov, a su vez, rechaza cualquier implicación religiosa o freudiana en el texto de Kafka).

A partir de aquí, con este marco teórico como referencia, paso a analizar a continuación distintos modelos de disidencia que habrán de cumplir, sólo hasta un cierto punto, algunas de las cualidades del *hombre sin atributos*.

⁹⁸ Nabokov, Vladimir, "Franz Kafka. *La metamorfosis*", en *Curso de literatura europea*, 369-417, trad. Francisco Torres Oliver (Barcelona, Zeta, 2009), 375.

Estado de la cuestión

Estado de la cuestión

Al objeto de investigar si el concepto *El yo disidente*, como otra más posible interpretación de los trastornos psíquicos, aparece ya en el ámbito de la literatura psiquiátrica he puesto el foco en dos campos: a) su antecedente en el pensamiento de Michel Foucault, Franco Basaglia, y otros; b) publicaciones en español y seminarios o encuentros celebrados en España, principalmente, en el periodo 2000-2015. Sin dejar de revisar las tesis doctorales producidas en el ámbito de las Humanidades, dedicadas a los escritores en los que he centrado en mi tesis.

He tenido en cuenta, en un primer apartado, el concepto de la *locura* como disidencia, como posicionamiento político, en el pensamiento de Michel Foucault (Francia, 1926-1984), Erving Goffman (Canadá, 1922-EEUU, 1982), Franco Basaglia (Italia, 1924-1980), Leo Navratil (Austria, 1921-2006), y el conjunto de textos del movimiento antipsiquiátrico. "La locura como disidencia" aparece de manera más o menos explícita en algunos de los principios del movimiento antipsiquiátrico nacido en la década de los 60, en los planteamientos de Michel Foucault, y en el pensamiento del psiquiatra italiano Franco Basaglia. Así como en los trabajos del psiquiatra austriaco Leo Navratil: sus estudios sobre el arte realizado por pacientes diagnosticados de esquizofrenia del Hospital de Gugging, en las cercanías de Viena, causaron un impacto notable en los medios psiquiátricos y artísticos internacionales. Navratil captó la calidad y la *disidencia* de estos «pequeños *maestros* de la locura», personas que inmersas en su mundo practican un "arte sin querer" y sin destinatario.

Excepto en el caso del psiquiatra Leo Navratil que habla de una disidencia existencial más próxima a nuestro *yo disidente*, el resto plantean la disidencia del loco como un posicionamiento político, y/o social. Franco Basaglia considera que en los

manicomios sólo están los desheredados, e incluye no solo a los pobres sino también a aquellos desheredados del amor, personas pertenecientes a familias con recursos económicos que han decidido ingresar a parientes que les resultan molestos por sus ideas políticas o por su orientación sexual. Así el movimiento antipsiquiatría (Cooper, Laing) se posiciona políticamente y cuestiona el poder del psiquiatra sobre el paciente. "La psiquiatría - escribe David Cooper (Sudáfrica, 1931- Francia, 1986) - es un sistema mediador de represión que enlaza las operaciones macropolíticas del Estado centralizador con la micropolítica del individuo y de los que le rodean, [...]. La lucha disidente está en todas partes." ⁹⁹ Si bien Basaglia, él, a sí mismo, según manifestó en una de sus conferencias en Brasil, no se consideraba un antipsiquiatra, fue incluido por otros dentro del movimiento de la antipsiquiatría.

Junto a los trabajos de Thomas Szasz (Hungría, 1920-2012)¹⁰⁰ autor de *El mito de la enfermedad mental*. 1960) y de otros autores como Cooper con su obra *Psiquiatría y Antipsiquiatría*¹⁰¹ y R.D. Laing (Escocia, 1927-1989) autor de *Razón y violencia*. 1964, escrito junto con Cooper, que fueron los que establecieron las bases teóricas del movimiento antipsiquiátrico, una obra clave en la elaboración de las teorías antipsiquiátricas fue *Historia de la locura en la época clásica* (1961) de M. Foucault, (Las aportaciones de Wittgenstein son decisivas también en el pensamiento de Foucault como se aprecia en *Las palabras y las cosas*. 1966 y *El orden del discurso*. 1970.)

Muchos trabajos de Foucault tienen por eje temático la locura, la enfermedad mental, la alienación y la sinrazón. La tesis que Foucault sostiene se resume en estos términos:

⁹⁹ David Cooper, *¿Quiénes son disidentes?*, trad. Nuria Pérez de Lara (Valencia: Pre-textos, 1978), 47.

¹⁰⁰ Thomas Szasz en el Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Milán, (1976), declaración: "Todos los psiquiatras serán culpables de crímenes contra la humanidad mientras haya un solo paciente encerrado contra su Voluntad en una institución psiquiátrica cualquiera". Cita aparecida en Cooper, 44

¹⁰¹ David Cooper, *Psiquiatría y Antipsiquiatría*, trad. Jorge Piatigorsky, Buenos Aires (Argentina) Locushypocampus, 1976 ([https://colectivoantipsiquiatria.files.wordpress.com /.../psiquiatria-y-antips...pdf](https://colectivoantipsiquiatria.files.wordpress.com/.../psiquiatria-y-antips...pdf) / internet, (11.01.2016).

no se puede hablar de “enfermedad mental”, sino sólo a partir de una reflexión sobre el hombre mismo. Cuando en los siglos XVIII y XIX se humaniza la locura, el loco dejará de ser un "poseído" y pasará a ser una persona que ha perdido sus "facultades mentales", pero se le privará de libertad y acabará siendo un desposeído: el alienado, el enfermo mental, será excluido del mundo, vivirá confinado en un manicomio. Las personas "excluidas" de la sociedad y las relaciones de dominio ocupan un lugar central en el pensamiento de Foucault. Los conflictos sociales se vuelven de este modo conflictos mentales. “No se está alienado porque se está enfermo, sino que en la medida en que se está alienado, se está enfermo.”¹⁰² Las enfermedades son la *consecuencia* de las contradicciones sociales, y son, para aquel convertido en "extranjero", una de las formas de defensa.

El cierre de los hospitales psiquiátricos, conocido como proceso de desinstitucionalización, debe mucho a los trabajos de investigación sobre la institución total, cárceles y manicomios del sociólogo norteamericano Erving Goffman (*Internados*, 1961),¹⁰³ donde llega a la siguiente conclusión:

[...] muchas de las conductas aberrantes, extrañas y problemáticas de los pacientes de los hospitales psiquiátricos se debían más a la cultura en la que se veían obligados a vivir que a cualquier enfermedad que pudiera haber justificado incluso que los llevaran al hospital.¹⁰⁴

Franco Basaglia trabajó, primero en el hospital de Gorizia y luego en el de Trieste, siempre bajo el principio "La libertà è terapeutica", y fue el promotor en su país de la

¹⁰² Michel Foucault, *Enfermedad mental y personalidad*, trad. Emma Kestelboim (Barcelona: Paidós, 2002), 115.

¹⁰³ Erving Goffman, *Internados*, trad. María Antonia Oyuela de Grant, 2ª ed. (Buenos Aires: Amorrortu, 2009).

¹⁰⁴ Larry Davidson, Jaak Rakfeldt y John Strauss, “El cierre del hospital”, en *Las raíces del movimiento de recuperación psiquiátrica*, 185-226, Madrid, Fundación para la investigación y el tratamiento de la esquizofrenia y otros trastornos, 2014, 190.

Ley 180/1978 que permitió el cierre progresivo de los hospitales psiquiátricos en toda Italia, (de hecho, a día de hoy Italia es el único país del mundo que cuenta con una ley que dicta la abolición de todos los manicomios y prohíbe nuevas edificaciones), a la par que puso en marcha la apertura de pequeños departamentos de hospitalización en los hospitales generales o en los Centros de Salud diseminados por el territorio, considerados la base de la nueva red de asistencia; así como la creación de pequeñas estructuras protegidas para personas incapaces de vivir en familia o solas; y la oferta de un tratamiento terapéutico y voluntario.¹⁰⁵ Las instituciones psiquiátricas se habían convertido en lugares donde los pacientes quedaban encerrados, sin salida, y donde perdían todos sus derechos civiles. Digamos que el "método Basaglia" reconoce el papel central del sujeto como agente de la recuperación y la necesidad de que la comunidad cambie para dar cabida a algunas personas con enfermedades mentales graves. Basaglia no sólo fue "el hombre que cerró los hospitales".¹⁰⁶

Dentro del bloque teórico, hay un trabajo donde aparece la disidencia en el sentido de impugnación o conculcación, por su posición subjetiva, de los imperativos e ideales sociales. Enrique Rivas Padilla (España, 1939-2015) en su libro *Pensar la psicosis. El trato con la disidencia práctica o el diálogo con el psicótico disidente*, (Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2005), propone pensar la psicosis en la orientación de Freud y Lacan, y busca los puntos de encuentro, el diálogo, entre la psiquiatría y el psicoanálisis. Pero más allá de su mirada lacaniana, en relación directa con nuestro trabajo de investigación, tiene un capítulo titulado "La disidencia psicótica". La clave fundamental de su trabajo es que el psicótico es un *disidente*.

¹⁰⁵ Pasquale Evaristo, *Psiquiatría y salud mental*, trad. Patrizia Picamus (Trieste: Asteroides, 2000), 21.

¹⁰⁶ Davidson, Rakfeldt y Strauss, *Las raíces del movimiento*, 199.

En el psicótico la disidencia se da en acto, y no de forma consciente. Es un acto de impugnación adialéctica, no articulada en el discurso del sentido. La disidencia en el psicótico es una doble disidencia. Por un lado, contraviene con su postura todo aquello que el Otro social o familiar le demanda. La otra disidencia se trasmite en la propia familia. [...] En el núcleo familiar es donde el psicótico ejerce o materializa su disidencia o su rebelión en muchos órdenes de la convivencia. Pero la disidencia en los elementos concretos y manifiestos de la conducta del sujeto es la traducción en el campo del comportamiento de la disidencia estructural que afecta a la propia constitución subjetiva del psicótico, es decir, la otra disidencia, la que subyace a los trastornos del comportamiento. [...] La psicosis podríamos definirla como el paradigma del malentendido del lenguaje. La psicosis se trata de una relación específica del sujeto con la lengua. La disidencia psicótica implica la disolución de los lazos que sostienen al sujeto en la trama discursiva.¹⁰⁷

Por otra parte, he analizado dos publicaciones y encuentros en el ámbito de la psiquiatría: la *Revista* del AEN (Asociación Española Neuropsiquiatría) y la revista *Átopos*, en el periodo 2000-2015. [Adjunto un dossier con material al respecto]. Analizo también algunos artículos que van apareciendo: *Locas letras* de Fernando Colina, *Conocimiento e Identidad en Fernando Pessoa* de Antonio Diéguez, etc. Destaca la sugerente publicación de la Asociación Galega de Saúde Mental, *Siso-Saúde*, nº 56-57, (2015)¹⁰⁸ con uno de sus apartados dedicado a “La otra psiquiatría” que incluye trabajos como “La devastación de Sarah Kane” escrito por varios autores, “Leopoldo María Panero y las palomas de la identidad”, de Aitor Francos.

¹⁰⁷ Enrique Rivas Padilla, "La disidencia psicótica", en *Pensar la psicosis. El trato con la disidencia práctica o el diálogo con el psicótico disidente*, 257-264 (Málaga, Miguel Gómez Ediciones, 2005), 258-260.

¹⁰⁸ *Siso-Saúde, Boletín Asociación Galega de Saúde Mental*, nº 56-57, (2015). <http://www.agsm-aen.org/isiso.php?id=9>

En el marco de las tesis doctorales he revisado también aquellas producidas dentro del ámbito de la Medicina: *Scott y Zelda Fitzgerald y el psicoanálisis: la construcción de Suave es la noche*, de Nuria Esteve Díaz (Madrid, 2017); *Psicopatobiografía de Leopoldo María Panero*, de J.D. Gutiérrez Castillo (Málaga 2015), o que, aun adscritas al Área de Bellas Artes, por ejemplo, tratan el tema de la salud mental: *Creación artística y enfermedad mental*, de María del Río Diéguez (Madrid, 2006).

He hecho un seguimiento de los seminarios y encuentros de ámbito nacional que versan sobre creatividad y locura, por ejemplo: *Literatura y locura: los límites habitables* en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP), agosto 2014; y de las Jornadas anuales organizadas por *La otra psiquiatría*.

Durante mi estancia en Buenos Aires (agosto 2017), en las horas de una tutoría de supervisión de mi trabajo, desde el ámbito de la psiquiatría, he visionado una gran parte del material filmado por Miguel Ángel Materazzi, psiquiatra argentino y ex director del Hospital Psiquiátrico Tiburcio Borda (Buenos Aires, Argentina), para su proyecto terapéutico “Psicocine”, y tampoco aquí aparece el concepto el *yo disidente*.

Si bien el concepto la locura como *disidencia* aparece en la obra de Foucault etc. y en los distintos artículos publicados en revistas especializadas de psiquiatría encontramos aproximaciones a la enfermedad mental desde la literatura, no reconozco el concepto tal como lo presento en mi trabajo: un *yo disidente* identificable como un *hombre sin atributos* y que en situaciones realmente *extremas* puede, metafóricamente, como *Gregor Samsa*, devenir en insecto.

Al mismo tiempo, quisiera hacer constar que, a lo largo de estos años, he publicado junto con el psiquiatra Mariano Hernández Monsalve un libro titulado *Literaria(mente)*. *El yo disidente* (2015); he presentado, como ponente, el proyecto sobre Literatura y Psiquiatría en el Congreso Mundial de Salud Mental de Buenos Aires, Argentina (2013)

y he participado con una comunicación sobre El *yo disidente* en el Congreso de Asociación Alemana de Hispanistas celebrado en Múnich, Alemania (2017). También he proyectado algunos de mis audiovisuales en los siguientes espacios académicos: Colegio de Médicos de Buenos Aires, Marcel Proust y Fernando Pessoa. Servicio de Psiquiatría del Hospital Universitario Agostino Gemelli (Roma, Italia) (2014), *Auto de fe*, Elias Canetti. Celebración del Bloomsday/16 en la ciudad de Trieste (Italia), *Finnegans Wake*, James Joyce. Universidad Carlos III de Madrid (2017) durante una de las clases de la asignatura “Tendencias Literarias en la Cultura Contemporánea”, *Un día volveré*, Juan Marsé. Este mismo trabajo se puede visionar en la Biblioteca digital del Instituto Cervantes. Hasta la fecha de hoy, nadie ha puesto en mi conocimiento que el concepto el *yo disidente* estuviera ya perfilado por algún otro autor. Es más, durante la preparación del rodaje del audiovisual “El autoexilio en la locura como *disidencia*”, dedicado a Robert Walser, me puse en contacto por carta con el profesor italiano Claudio Magris, exponiéndole mi proyecto de tesis doctoral y solicitándole su colaboración con una entrevista en Trieste. Colaboración que me fue denegada en una larga y amabilísima carta, escrita y firmada por él, aduciendo razones de trabajo y compromisos, pero -en ningún momento- el profesor Magris hizo comentario alguno que pudiera sugerir que yo investigaba sobre algo ya definido.

Metodología y Estructura

Metodología y estructura

El presente trabajo parte de la observación, en la vida y en la literatura del siglo XX, de un yo que he dado en nombrar *disidente*, concepto que, de acuerdo al rastreo realizado en distintas publicaciones y del que se da referencia en el apartado ESTADO DE LA CUESTION, a la fecha de iniciar este trabajo, en ningún lugar aparece como tal. El apartado OBJETIVOS está dedicado, por una parte, a determinar el lugar y momento histórico en el que podemos pensar que nace este *yo disidente*, que concretamente sería la Viena de finales del siglo XIX principios de XX, y, por otra parte, a indicar aquello que pretendo, de alguna manera, demostrar y que podría enunciarse del siguiente modo: en todos nosotros, existe un *yo disidente* que se puede presentar de múltiples maneras que no se agotan en los ejemplos que desarrollaré a continuación. La existencia de este yo podría ayudarnos a explicar y entender determinados comportamientos y/o actitudes que presentan algunos seres humanos en determinados momentos de su vida.

En el apartado titulado ESCRITORES analizo la presencia de este *yo disidente* en la biografía y/o en la obra de ficción de seis escritores paradigmáticos dentro de la literatura europea del siglo XX. Este estudio está dividido, a su vez, en dos bloques: un primer bloque titulado “La disidencia del sujeto ficcional”, en el que el *yo disidente* aparece sólo en la obra de ficción; y un segundo bloque, que lleva por título “La disidencia del sujeto biográfico”, en el que el *yo disidente* aparece tanto la biografía del escritor como en la obra. Estos dos bloques, ordenados, en ambos casos, por fecha descendente de nacimiento quedan distribuidos de la siguiente manera:

A) La disidencia del sujeto ficcional.

“El amor como disidencia”. Juan Marsé (1933), *Un día volveré*.

“La (auto) destrucción como disidencia”. Elias Canetti (1905-1994), *Auto de fe*:

“El exilio en el lenguaje como disidencia”. James Joyce (1882- 1941), *Finnegans Wake*.

B) La disidencia del sujeto biográfico.

“La soledad como disidencia”. Fernando Pessoa (1888- 1935), el heteronimismo.

“El exilio en la locura como disidencia”. Robert Walser (1878-1956), toda su obra.

“La disidencia de un tumbado creativo”. Marcel Proust (1871-1922), *En busca del tiempo perdido*.

He optado por esta distribución porque en el apartado dedicado a Juan Marsé, *Un día volveré*, se incluye parte de la teoría, concretamente, aquellas cualidades que el *yo disidente* toma prestadas de *El hombre sin atributos*. Al mismo tiempo, el protagonista de la novela *Un día volveré* nos permite presentar, podríamos decir, un ejercicio práctico de cómo ese *yo disidente* que se encuentra en los límites de “ese” que somos pasa a ser hegemónico. Y también, entre los seis casos analizados, es el único ejemplo en el que no cabe pensar que pudiera haber un trastorno mental sino una postura existencial. Finalmente, es el único audiovisual que puede contar con la presencia y colaboración del autor de la obra, Juan Marsé.

Dado que El *yo disidente* forma parte de un proyecto global sobre Literatura y Psiquiatría, en el estudio correspondiente a cada escritor incorporo reflexiones sobre el mundo psicótico, procedentes de la literatura especializada: José María Álvarez, Franco Basaglia, Carlos Castilla de Pino, Fernando Colina, David Cooper, Michel Foucault, Jean Garrabé, Mariano Hernández, Jacques Lacan, Guillermo Rendueles, Louis A. Sass, son algunos de los psiquiatras y/o psicólogos y/o psicoanalistas citados. Del mismo modo que en cada audiovisual interviene un psiquiatra valorando el “supuesto” caso clínico. Con la excepción del dedicado a “El amor como disidencia”, en *Un día volveré*,

Juan Marsé, en tanto que ni toda locura es disidencia ni toda disidencia es locura, he querido poner un ejemplo en el que no fuera necesario valorar si el protagonista pudiera padecer un trastorno mental

Mi trabajo presenta, al mismo tiempo que un material escrito, seis audiovisuales, de aproximadamente treinta minutos. Por ello, para cada ejemplo de disidencia, ya aparezca sólo en la obra de ficción o aparezca en la biografía del escritor y en su obra, encontraremos tres apartados: 1º) Estudio 2º) Escaleta, y 3º) Justificación de las imágenes y de la banda sonora.

Cada uno de los Estudios individuales presenta, al principio, un apartado breve en el que se anticipa el objetivo, es decir, qué tipo de disidencia vamos a explorar, y un apartado final con unas conclusiones, que incluyen el evaluar, de una manera genérica, no cualidad por cualidad, -puesto que identificar cada escritor y/o protagonista como un *yo disidente* es una propuesta entendida como un acto intuitivo no cuantificable, es decir, como una percepción sutil no una constatación científica-, hasta qué punto cada uno de los *yoes disidentes* del que hemos hablado cumple con el marco de referencia establecido: las cualidades del *hombre sin atributos*. Evidentemente, cumplen, en tanto han sido elegidos previamente por ello, pero siempre puede haber algún matiz que marque alguna diferencia con el modelo musiliano.

La escaleta y el guion cinematográfico son dos herramientas imprescindibles para rodar y montar cualquier proyecto audiovisual, ambas se estructuran partiendo de conceptos básicos: *escena* y *secuencia*. Una *escena* es un fragmento del relato en el que la acción transcurre en un mismo escenario o decorado, una misma unidad de tiempo y espacio. Cuando hay una ruptura de tiempo o espacio es otra *escena* (se pasa a otro escenario u a otro tiempo). Una *secuencia* es uno o varios fragmentos del relato (puede

constar de una *escena* o de varias *escenas*) con unidad dramática, independientemente de que haya uno o más escenarios y salto o no en el tiempo. En la práctica no se diferencian y se confunden, pues hay muy diversos criterios por parte de los guionistas sobre su definición. La mayor parte obvian el tema limitándose a escribir números sucesivos sin detallar la palabra *escena* o *secuencia*. Otros ponen *secuencia* y cada vez que cambian de escenario o decorado (lo que sería teóricamente *escena*) pasan a la siguiente *secuencia* pues consideran los términos *escena* - *secuencia* como similares (uno, lenguaje teatral; otro, lenguaje cinematográfico). En este trabajo he optado por los números sucesivos, reservando la palabra *secuencia* para aquellos momentos en los que hago referencia del uso, en mi audiovisual, de una *secuencia* o del fragmento de una *secuencia* concreta de una película.

Así, la Escaleta aporta: a) una sinopsis del tema de cada *escena-secuencia*, b) qué tipo de imágenes la ilustrarán (imágenes rodadas por mí, fotografías, cuadros, ilustraciones, y/o fragmentos *secuencia(s)* película (s)); c) Sonido -prácticamente siempre, la voz narradora, salvo que sea la voz de Joyce leyendo Anna Livia Plurabelle, o la voz de Bruno Ganz leyendo un texto de Elfride Jelinek, por ejemplo- d) Música.

El apartado Justificación de las imágenes y de la banda sonora que aparecen en cada audiovisual, incluye una introducción de carácter general, y, a continuación, sobre la base de un guion cinematográfico (que en principio solo debe incluir indicaciones de rodaje y montaje) he añadido, para esta ocasión, para cada *secuencia-escena* un apartado titulado “Justificación” donde aporto algunos datos sobre aquellas imágenes o músicas que precisen más información. Dentro de cada *secuencia-escena* el material, con su referencia de fuente, está ordenado por orden de aparición, de tal manera que cualquier montador podría editar el mismo audiovisual que yo he hecho. Dado el exceso de material fotográfico usado en los seis audiovisuales, y aunque un guion sólo está

concebido para trabajar con él, no he ido acotando frase a frase la narración para adjuntar a continuación la fotografía correspondiente, que en algunos casos habría podido ser una opción, porque he considerado que, en este trabajo, sólo habría dificultado su lectura.

Todas las imágenes, ilustraciones, acuarelas pintadas de acuerdo a guion, y músicas de la banda sonora, están justificadas, no están elegidas al azar. Dado que en cada uno de los seis audiovisuales hay un leitmotiv que sirve de hilo narrativo, en la introducción previa a cada Justificación se indican los aspectos más generales pero que, a su vez, determinan luego la elección de cada imagen, foto, *secuencia* película y/o música.

El documentalista chileno Patricio Guzmán (Santiago de Chile, Chile, 1941), director de *La batalla de Chile* (1975), *Nostalgia de la luz* (2012), etc. considera que si bien el documental no es un ensayo literario sí puede aspirar a serlo, y este sería mi caso; aunque el guion definitivo siempre se termina de escribir en la sala de montaje. Para Patricio Guzmán la diferencia entre un ensayo y un documental sería:

Sin embargo, una película documental --hay que recordarlo-- no es un ensayo literario. No necesariamente contiene una exposición, análisis y conclusión (tesis, antítesis, síntesis) como el género ensayístico lo exige en el mundo de las letras y las ciencias. Puede aspirar a serlo. No obstante, por regla general un documental suele ser un conjunto de impresiones, notas, reflexiones, apuntes, comentarios sobre un tema, por debajo del valor teórico de un ensayo, sin que por ello deje de ser un buen filme documental. Puede afirmarse que una película documental se sitúa por encima del reportaje periodístico y por debajo del ensayo científico, aunque a menudo utiliza los recursos narrativos de ambos y está muy cerca de sus métodos.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Patricio Guzmán, “El guion en el cine documental” (1997).
[https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental) (31.10.2018)

Los recursos narrativos empleados son: en primer lugar, la emoción, los sentimientos -como dice Patricio Guzmán, la emoción es irremplazable, no se puede imaginar un documental sin ella- y luego, la voz del narrador, imágenes de archivo, ilustraciones fijas, fragmentos de películas, grabaciones de obras de teatro, música, efectos de postproducción; así como entrevistas a psiquiatras, un filósofo, un historiador o el propio escritor, para el dedicado a *Un día volveré* de Juan Marsé. Desde el punto de vista metodológico, soy consciente de que el propio formato, en tanto que he seleccionado *secuencias* de películas emblemáticas, de gran fuerza visual, puede llegar a dificultar, en algunos fragmentos, mantener el nivel de presencia de la voz narrativa.

Finalmente, el apartado CONCLUSIONES. Aquí también se mencionan los resultados del encuentro en Trieste (Italia) con Gruppo di Protagonismo Articolo 32.

Después de BIBLIOGRAFÍA, en ANEXOS incorporo un *dossier* donde queda reflejado mi análisis de dos publicaciones especializadas del ámbito de la psiquiatría: la *Revista del AEN*, (Asociación Española Neuropsiquiatría), entre los años 2000-2015. y la revista *Átopos*, dirigida por el psiquiatra Manuel Desviat, en el periodo 2003-2015. Al principio, cuando ya me decido a trabajar plenamente en el proyecto Literatura y Psiquiatría, no centrada aún en el *yo disidente*, busco constatar si este nexo tiene o puede llegar a tener interés para los profesionales de la psiquiatría, qué papel ocupa la Literatura en las revistas especializadas. También indago qué relevancia, qué espacio físico se le da dentro de la publicación, cuáles son las preferencias literarias, quién hace estas reseñas, con qué mirada son analizadas o reseñadas las obras, si es una mirada desde la clínica o desde el psicoanálisis, o es sólo una crítica literaria que no busca sacar conclusiones que puedan ser aplicadas en una conversación terapéutica, por ejemplo. A su vez, este análisis me permite constatar que el *yo disidente* no aparece en ninguna

publicación, lo más próximo es algún texto no literario en el que la persona con psicosis aparece como un disidente y por tanto, puedo trabajar, libremente.

Respecto al Formato, estas son las normas que he seguido:

Todo el texto está escrito en Times New Royal, cuerpo de letra 12, a doble espacio. Sangría de la primera línea a 0.5. Las citas, en cuerpo de letra 11 con sangría 1.6; las notas a pie de página, con cuerpo de letra 10.

En los apartados Escaleta y Justificación de imágenes y banda sonora (excepto en la Introducción general) no se hace la citada sangría de primera línea -ni en el texto ni en las citas- para facilitar su lectura, dada la presencia de largas listas de fotografías, películas, ilustraciones.

Las notas a pie de página y la bibliografía siguen el Manual de Estilo de Chicago.

Escritores

Escritores

La disidencia del sujeto ficcional

Juan Marsé (1933) y *Un día volveré*.

El amor como disidencia.

Juan Marsé. *Un día volveré*

Objetivo

Un día volveré está escrita en los primeros años de la Transición en España; algunas personas, como por ejemplo Manuel Vázquez Montalbán (España, 1939-Tailandia, 2003), han visto en esta novela una novela sobre la Transición y concluyen que de ahí la frase final: *Esconde la pistolita y vámonos*. Este trabajo sigue una línea de investigación diferente: la *disidencia* de Jan Julivert, el protagonista, que una vez más no es una disidencia política o religiosa sino aquella a la que le llevará el amor.

Con esta obra de ficción pretendo hacer algo parecido a un ejercicio práctico del largo proceso, pues supuestamente no es inmediato, que aúpa al *yo disidente* hasta el centro de la personalidad del sujeto. Trataré de mostrar cómo, poco a poco, el *yo disidente* emerge cada vez con más frecuencia, toma determinadas decisiones, y, finalmente, es quien gobierna al sujeto. (Recordar aquí que he partido de que sólo analizaré aquellos casos donde el *yo disidente* llega a ser hegemónico). Al ser narrada la vida de Jan Julivert paso a paso, su trayectoria vital nos permite analizar los hechos y sopesar si cumple o no con algunas de las cualidades de *un hombre sin atributos*, es decir, con las cualidades de las que participa el protagonista de la novela de Robert Musil que, a su vez, son las que he considerado definen a un *yo disidente*.

Para analizar el amor como *disidencia*, como motor de *disidencia*, me apoyaré en el pensamiento de Marcel Proust sobre la ilusión del amor y las muertes sucesivas del yo.

Juan Marsé, galardonado con el Premio Cervantes en el año 2008, nace en Barcelona en 1933. Tiene por delante una feroz guerra civil -del 36 al 39- y una larga y dura posguerra bajo un régimen dictatorial que dará sombra de águila al país durante cuarenta años.

Aunque guarda entre los recuerdos de la guerra alguna imagen del bombardeo de Barcelona en el 38, y la de su padre llorando en el balcón al paso de las tropas vencedoras, Joan pasa casi toda su primera infancia en el campo del Baix Penedès, con sus abuelos, alejado de lo peor.¹¹⁰ El novelista Juan García Hortelano en el prólogo a *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, plantea que para estos niños del 36:

Habrán de pasar lustros o quizá sólo tres años para que descubran que vivieron en el infierno. Y es que, a partir de ese día, a estos niños les va a suceder todo, para, tres años más tarde, vivir sin que les vuelva a suceder nada nuevo.[...] Ninguno cuenta con suficiente edad para marchar a las trincheras. [...] Todos ellos, pues, se hicieron hombres a lo largo de la interminable paz que se abatió sobre su país.¹¹¹

El final de la guerra civil supone para "casi" todos estos niños la vuelta al colegio.

A partir de 1943 la infancia y juventud de Joan Marsé transcurren en Barcelona, en el barrio de Gracia, rodeado de multitud de míseros niños *charnegos*, hijos de refugiados de la guerra y del hambre de la posguerra, que, al igual que sucede en Somorrostro y

¹¹⁰ Allí, en el pueblo, en 1940, Marsé oirá por primera vez que es hijo adoptivo de Pep Marsé y Berta Carbó. Su biografía, escrita por Josep María Cuenca, titulada *Mientras llega la felicidad*, da cuenta de que este asunto nunca le afectó realmente, nunca supuso un drama para él, ni siquiera en las dos únicas ocasiones en que coincidió con su padre biológico, Mingo Faneca, que le dio en adopción, al fallecer la madre a los pocos días del parto. Y aunque siempre se habla de "la historia del taxi", la entrega en adopción del recién nacido debió ocurrir de alguna otra manera menos cinematográfica dado que ambos hombres, Pep y Mingo, (al igual que Casimir, hermano de Berta Carbó) eran miembros del Partido Nacionalista Estat Català, y ambas familias mantuvieron contacto a lo largo de la vida. Ya novelista, el propio Juan Marsé en su autorretrato publicado en el diario El País, "Domingo", 27 diciembre 1987, 24, dejará constancia de su incurable nostalgia por *Enmascararse, disfrazarse, camuflarse, ser otro*. (ver Cuenca, 501). Y en su novela *El amante bilingüe* el protagonista, Joan Marés, se pondrá la careta de Juan Faneca.

¹¹¹ Juan García Hortelano, "Prólogo", 7-41 en *El grupo poético de los 50 (Una antología)* (Madrid: Taurus, 1978), 7-8.

otras zonas de barracas, pueblan las peladas laderas del Monte Carmelo. *Charnego* o *murciano* eran apodos que usaban entonces los catalanes para referirse, de manera peyorativa, a los inmigrantes castellanohablantes residentes en Cataluña. De estos años de convivencia en el barrio nacerá uno de sus personajes más logrados: el *Pijoaparte*.

Muchos niños salieron al exilio, los que se quedaron no lo tuvieron tampoco nada fácil: vinieron años de hierro. Al tiempo que los chicos del barrio juegan con pólvora u organizan sonadas peleas de piedras, Joan -con 13 años- deja atrás la escuela y empieza a trabajar de aprendiz en un taller de joyería. Y durante los meses que su padre pasa en la cárcel, hará doble jornada y le sustituirá por las noches en un tostadero clandestino de café.¹¹²

El franquismo de la posguerra, período de férrea oscuridad, se afianza en la sociedad española sirviéndose del miedo y la delación, y apoyándose en una "clientela" que se exhibe bajo palio y que ni siquiera oculta ante Dios sus espurias ambiciones. Para un obrero de una barriada pobre de Barcelona resulta casi imposible abandonar la vía muerta.

Pese a esta dificultad, al cabo de un tiempo, sin dejar el taller, al que estará vinculado durante quince años, Marsé se convierte en un escritor autodidacta. Logra publicar su primera novela, *Encerrados con un solo juguete*, en 1960. La editorial *Seix Barral* ve en él una oportunidad casi única ya que es un escritor que no procede de la burguesía, como el resto de sus escritores, sino del sector obrero. “Era -dirá Manuel Vázquez Montalbán- la gran esperanza blanca, proletaria y mestiza del principado *Seix Barral*.”¹¹³ Carlos Barral le apoya desde el principio -su amistad durará toda la vida- y,

¹¹² Josep María Cuenca, *Mientras llega la felicidad. Una biografía de Juan Marsé* (Barcelona: Anagrama, 2015).

¹¹³ Cuenca, *Mientras llega la felicidad*. [retrato escrito por Manuel Vázquez Montalbán, en diario *El País*, 1993], 594.

en 1961, la editorial otorga al joven novelista barcelonés una pequeña beca para que se establezca y trabaje un tiempo en París.

Juan Marsé, de acuerdo con el libro de Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, forma parte de un grupo, no compacto, de creadores y autores que desde los años cincuenta, tras veinte años de posguerra buscan expresar la realidad que les rodea.

[...] hablan con un lenguaje nuevo y menos encorsetado, y empiezan a explicar el mundo de la posguerra desde su experiencia de muchachos socializados en el franquismo pero ansiosos de desembarazarse de su opresiva vulgaridad y su reaccionarismo fatal.¹¹⁴

Fueron poetas, novelistas o ensayistas de la Dictadura. [Entre ellos, Ignacio y Josefina Aldecoa, Carlos Barral, Juan Benet, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Jesús Fernández Santos, Antonio Gamoneda, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Rafael Guillén, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Luis Martín-Santos, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Jaime Salinas, Rafael Sánchez Ferlosio, José Ángel Valente]. Todos sufrieron una desculturización deliberada por parte del Régimen, y -escribe García Hortelano- tendrán que educarse solos, lo que provocará, por reacción inversa, el culto a la amistad:

Exilio de la inteligencia, opresión del pensamiento y silencio conforman respectivamente, para quienes viven entonces sus años de aprendizaje, ausencia de

¹¹⁴ Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, vol 7, en *Historia de la Literatura española*. José-Carlos Mainer, dir., Gonzalo Pontón, coord. (Barcelona: Crítica, 2011), 3.

maestros, represión mental y mengua de instrumentos culturales. Sólo lograrán sobrevivir los que se eduquen a sí mismos. Tras precoces, autodidactas.¹¹⁵

El régimen franquista que apretaba sus tuercas con la llave de la censura pudo arrebatarse la infancia y la juventud pero no pudo arrebatarse la *luz* en forma de copos de nieve que él cazaba como un furtivo en los cines del barrio, el cine Delicias o el cine Rovira, y que recrea en el relato *El fantasma del cine Roxy*. En “el tronante gallinero”, en aquel “palco fantástico que olía a meados y a serrín”,¹¹⁶ cabalgando y disparando dentro y fuera de la pantalla, besando a la rubia platino, siendo un fantasma o el ladrón de Bagdad, Marsé adquirirá sus recursos narrativos.

Aún con fama de ser un escritor particularmente lento, parsimonioso, tiene escritas quince novelas, algunos cuentos, y varios guiones de cine. Así como colaboraciones, semanales o esporádicas, en la revista *Por favor, Triunfo, Ínsula, Destino*, y en periódicos como *El País* y *La Vanguardia*, entre otros. Citaremos sus novelas: *Encerrados con un solo juguete* (1960), *Esta cara de la luna* (1962), *Últimas tardes con Teresa* (1966), *La oscura historia de la prima Montse* (1970), *Si te dicen que caí* (1973), *La muchacha de las bragas de oro* (1976), *Un día volveré* (1982), *Ronda de Guinardó* (1984), *El amante bilingüe* (1990), *El embrujo de Shanghai* (1993), *Rabos de lagartija* (2000), *Canciones de amor en Lolita's Club* (2005), *Caligrafía de los sueños* (2011), *Noticias felices en aviones de papel* (2014), *Esa puta tan distinguida* (2016). Su agente literaria fue Carmen Balcells, y en su discurso, en la recepción del premio Cervantes (2008), Marsé le dedicó estas palabras:

Y de manera muy especial deseo mencionar a Carmen Balcells, mi agente literaria

¹¹⁵ García Hortelano, *El grupo poético de los 50*, 13.

¹¹⁶ Juan Marsé, "El fantasma del cine Roxy", 43-109, en *El teniente bravo* (Barcelona: Plaza&Janés, 1993), 44-45.

de toda la vida, de ésta y la de más allá, sobre todo desde el día que tomé prestada una ocurrencia de Groucho Marx y le dije: "Querida Carmen, me has dado tantas alegrías, que tengo ordenado, para cuando me muera, que me incineren y te entreguen el diez por ciento de mis cenizas".¹¹⁷

Gran admirador de la novela del siglo XIX, y en cuyo homenaje, escribe *Últimas tardes con Teresa* (1966), su primer éxito editorial. Los protagonistas de esta novela son: Teresa, una señorita bien de la alta burguesía catalana, y un *charnego*, un inmigrante del sur: el *Pijoaparte*, un ladrón de motos, un muchacho pobre con una deslumbrante sonrisa, que al intentar seducir a la dueña del descapotable blanco solo busca "violiar el impenetrable secreto de un sol desconocido, de una colección de cromos rutilantes y luminosos nunca pegados al álbum de su vida".¹¹⁸

El propio autor en una entrevista explica: "El tema de *Últimas tardes con Teresa* no es otro que el de la apariencia de la realidad. Teresa confundía a un pobre chaval -el *Pijoaparte*-, que era sólo un obrero de barrio, con un militante obrero politizado".¹¹⁹ Marsé se reconoce como escritor realista pero se desmarca del realismo social con estas palabras:

De entrada, yo distinguiría entre "realismo" como definición de una vertiente literaria [...] y el llamado "realismo social", que fue una manifestación de la modistería literaria, que diría Ridruejo, con la cual no me identifiqué lo más mínimo. Esta manifestación tenía una finalidad que en sí misma era noble, generosa, bien intencionada, y era una forma de resistencia frente al franquismo; pero eso literariamente no podía ir muy lejos, sobre todo porque las obras estaban más cargadas de ideas que de vida auténtica. [...] Yo suelo citar a Woody Allen y su frase

¹¹⁷ <http://www.rtve.es/rtve/20141024/discurso-juan-marse-premio-cervantes-2008/1035186.shtml> (5.3.17)

¹¹⁸ Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, 4ª ed. (Barcelona: Debolsillo, 2015), 62.

¹¹⁹ Juan Marsé, "El *Pijoaparte* sería hoy un inmigrante del Magreb" *El País*, 4 diciembre del 2005 www.elpais.com (9.7.16).

de que la realidad es el único sitio en donde puedes hacerte con un bistec. Por eso cuando me cuelgan la etiqueta de realista no me importa; [...] Mientras no se diga que hago metaliteratura... Porque odio esta palabreja.¹²⁰

Hay quien considera que esta novela, *Últimas tardes con Teresa*, sigue el rumbo marcado por *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Fernández Santos, al respecto Marsé puntualiza:

Lo he dicho muchas veces: yo leí *Tiempo de silencio* bastante tiempo después de su publicación y no me entusiasmó; y hace relativamente poco la releí y la verdad es que no me gustó nada. Me parece demasiado conceptual y no es el tipo de novela que a mí me interesa. Los personajes no son de carne y hueso.¹²¹

El espacio que comprende los barrios de La Salud, Gracia, Monte Carmelo, y El Guinardó: *su* Barcelona, y los años de la posguerra en España, son las coordenadas espacio-temporales en las que se encuadran toda su narrativa (con la excepción del relato *El teniente Bravo* donde la acción transcurre en Ceuta, ciudad donde Marsé hizo el servicio militar). María Esperanza Domínguez, en su artículo "Juan Marsé esencialismo simbólico",¹²² analiza tanto el bestiario del escritor como el tejido simbólico que le van a permitir insinuar sin nombrar: las arañas negras estampadas por Falange en los muros representan el miedo; la suciedad: el agua sucia, las ratas, los escombros, es la imagen del país en la posguerra; la grava del jardín bajo los pies es el paraíso inalcanzable; los descampados simbolizan los espacios desaparecidos con la dictadura que serán ocupados por los niños para sus juegos; las hogueras de San Juan en

¹²⁰ Cuenca, *Mientras llega la felicidad*, 497.

¹²¹ Cuenca, 305.

¹²² María Esperanza Domínguez Castro, "Juan Marsé: esencialismo simbólico", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Vol. 25 (2007): 57-81 revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/download/DICE0707110057A/11774 (18.05.16).

Un día volveré son el fuego reparador, un rito que anuncia la venganza en el barrio; el pez dorado simboliza el poder del dinero, y el dragón del parque Güell a San Jorge y el dragón, emblema de Cataluña. Toda su obra creativa se asienta sobre la infancia, la memoria y la imaginación. Como dijo la poetisa Anne Sexton “un escritor es alguien que con unos muebles hace un árbol”.¹²³

Juan Marsé construye una épica del fracaso y la derrota. Para él, “los hombres atesoran sueños y fantasías, utopías y presunciones, antes de verse derrotados”.¹²⁴ El escritor y político Dionisio Ridruejo que en 1942 abandona las filas del franquismo y se pasa al antifranquismo, gesto que en aquellos años era duramente represaliado, define a estos personajes de Marsé como “hombres de otra índole que enfrentan una circunstancia dramática: la de la última esperanza de invertir el resultado de una guerra perdida”.¹²⁵ Sus héroes son los derrotados.

Es el creador de un recurso literario extraordinario: las *aventis*. El propio Marsé, en una introducción a *Si te dicen que caí* (1973), novela con la que el escritor se despide de su infancia y adolescencia, y primera novela en la que hace uso de este recurso, escribe:

Utilizando la técnica narrativa que me permitía un juego infantil muy popular aquellos años en el barrio (el juego de contar *aventis*, sentados en corro) fui desplegando la trama novelesca real sobre diversas y sucesivas tramas ficticias. [...]Esta posible memoria pertenece a unos niños que, jugando, ordenan unos hechos - a menudo contradictorios, inverosímiles- que han oído contar a sus mayores, o que han entrevisto o intuido según su propia estatura personal y social. Es decir: tantean la verdad mediante espejismos, apariencias.¹²⁶

¹²³ Anne Sexton, *Vive o muere*, trad. Julio Mas Alcaraz, 3ª ed., (Madrid: Vitruvio, 2009), 40.

¹²⁴ Cuenca, *Mientras llega la felicidad.*, carta de Marsé a Victor Erice en relación al guión para adaptar al cine *El embrujo de Shanghai*, 557.

¹²⁵ Cuenca, 383.

¹²⁶ Cuenca, 390.

Los niños se cuentan historias fantaseadas, “mezcla de películas, tebeos e historias dramáticas que había en casa”,¹²⁷ para entender la realidad que los rodea, y construyen "mentiras verdaderas". En *Si te dicen que caí*, la historia que se cuentan esos chavales de barrio en la posguerra se ve confirmada en la realidad.

Dionisio Ridruejo -uno de los autores del *Cara al sol* del que Marsé extrajo el título de su novela-¹²⁸ escribió un artículo sobre *Si te dicen que caí* que acabó convertido en prólogo del libro, donde, concretamente, sobre las *aventis*, dice:

[Marsé] acude a un recurso muy inteligente: las *aventis*, que es como el más imaginativo de los niños testigo llama a sus relatos que no son mentiras, sino interpretaciones o recomposiciones (a la luz de una lógica imaginativa más coherente que la de la realidad) de lo que podrían ser o haber sido las cosas que sólo se han contemplado a medias, como tras la fisura de un tabique. Estas *aventis* hacen leyenda, con sentido trágico, de los hechos reales que, descritos en su anecdótico verismo, serían "demasiado humanos".¹²⁹

Juan Marsé, en la entrevista grabada en video en su casa, en Barcelona (febrero 2016) para incluir en el audiovisual que completa este trabajo de investigación, nos explica a cámara, como creador del personaje, quién es Jan Julivert Mon, el protagonista de *Un día volveré*. El escritor considera que la novela sólo quiere reflejar lo que estaba pasando, en el año 82, en España: muerto Franco, los viejos luchadores antifranquistas, "hombres de hierro, forjados en tantas batallas", prefirieron una conciliación nacional y pasar página. Y colabora también dándonos su opinión respecto a mi propuesta de ver en este personaje un *yo disidente*, y un ejemplo del amor como motor de *disidencia*.

¹²⁷ Carles Geli, "Juan Marsé, un cuentista "vago y perfeccionista"", *El País* (2017). https://elpais.com/cultura/2018/07/05/babelia/1530802150_226983.html (18.03.18) [cita de Marsé, aparecida en la crónica de la presentación de su nuevo libro *Colección particular* (Barcelona: Lumen, 2017)].

¹²⁸ Gracia y Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad*, 649.

¹²⁹ Cuenca, *Mientras llega la felicidad*, 383.

Marsé dice que si bien Jan Julivert sí pudiera ser disidente de muchas cosas, para él es fundamentalmente un derrotado:

[...] uno de tantos derrotados en la guerra civil que intenta rehacer su vida o más bien echar en el olvido determinadas cosas y salvar "algunas" que tienen que ver con la fidelidad a sí mismo, a sus ideales, a su vida personal. [...] Es simplemente una cuestión de denominación, es decir, lo que usted le llama "disidente" y yo le llamo simplemente un "derrotado", que crea unas expectativas que se frustran porque no va a lo que la gente cree.¹³⁰

La novela *Un día volveré* narra las expectativas que genera entre los vecinos del barrio el regreso a casa, después de 13 años de cárcel, de un luchador antifranquista: Jan Julivert Mon.

La historia es narrada por un hombre que, en su infancia, formó parte del grupo de niños del barrio que, primero, mientras Jan Julivert estuvo en la cárcel, se contaron *aventis* y fabularon su vuelta; y luego, ya de chavales, es testigo del desencanto del barrio cuando pasan los meses y nada ocurre, "aparentemente".

Hay dos ficciones muy separadas en el tiempo unidas principalmente por la memoria de uno de los vecinos: el viaje Suau, pintor de carteles de cine. Los diálogos entre los otros personajes que aparecen: Balbina, su cuñada, y Néstor, su sobrino; antiguos camaradas de la lucha libertaria; el comisario Polo; el juez Klein, y otros, irán recomponiendo "aquello" que "parece" que pudo acontecer una noche del 47, y también en otros momentos de la vida de Jan Julivert allá por los años 34 y 36, y durante las noches de los bombardeos del 38, conectando así ambas ficciones. Al verle regresar (estamos en el año 59) todos esperan o, confían, en que pronto este hombre pondrá en

¹³⁰ Transcripción literal de la entrevista a Juan Marsé en febrero 2016 que aparece en el audiovisual que completa este trabajo de investigación.

marcha "un huracán de venganzas" contra los que le delataron o humillaron a su vieja madre en este tiempo atrás. Realmente, es la memoria, *Esa puta tan distinguida*, parafraseando el título de la última novela de Juan Marsé, la que genera el texto.

Y lo que en verdad pasó en aquel inverosímil verano del 36 en Cataluña y luego en la posguerra, es importante, como dijo el periodista norteamericano Lincoln Steffens, “que lo sepan ellos y no lo olvidemos nosotros”.¹³¹

Miquel Izard, profesor de historia en la Universidad de Barcelona, en la entrevista realizada para el audiovisual, responde a dos preguntas: ¿Cuál es el contexto histórico y político en el que vive el protagonista de *Un día volveré*, la novela de Juan Marsé? Y ¿quiénes eran estos "pistoleros" que aparecen en la novela? Considera que, dadas las circunstancias políticas internacionales, la resistencia al golpe dado por las tropas franquistas quedó, tras aquel inverosímil verano del 36 en Cataluña, en manos de la CNT y la FAI. Los primeros años del franquismo, una vez instalado en el poder, fueron años de verdadera hambre y de un terror paralizante, y los pocos hombres que optaron por continuar la lucha, y que entre otras cosas se dedicaban a atracar bancos para ayudar a los miles y miles de personas que estaban en la cárcel o que tenían a sus familiares en la cárcel, fueron catalogados por el régimen como "pistoleros". Izard considera que este término, "pistolero", a la vez confuso y descalificador pues asimila a estos hombres con delincuentes, debe sustituirse por otro. Y añade:

Por otra parte, con un sistema tan dictatorial como el de Franco, yo recuerdo algo parecido del de Pinochet o del de Videla, la única posibilidad de enfrentarse es

¹³¹ Miquel Izard, es profesor Historia en la Universidad de Barcelona, Tiene publicado, entre otros, un libro titulado *Que lo sepan ellos y no lo olvidemos nosotros, El inverosímil verano del 36 en Cataluña*, (Barcelona: Virus, 2012). En la Introducción Izard indica que el título del libro es una frase de Lincoln Steffens. El profesor Miquel Izard fue expulsado de la Universidad por participar en la Capuchinada (encierro estudiantil en un convento del barrio de Sarriá, Barcelona, 1966).

utilizando unos mecanismos que desde el poder se llama terrorismo pero que en realidad no es terrorismo es una justicia social que tiene que ser violenta porque la represión es más violenta que cualquier otra cosa.¹³²

El título de uno de sus libros reproduce una frase del periodista de investigación norteamericano Lincoln Steffens, y apunta la idea fundamental del discurso del profesor Izard: *Que lo sepan ellos y no lo olvidemos nosotros*. Algo que también reivindica Marsé en todas sus novelas: no echar la memoria en el olvido.

A continuación y a partir del pensamiento de Robert Musil en *El hombre sin atributos* (1943) y del de Marcel Proust en su *En busca del tiempo perdido*, principalmente, pero también del de Hans Magnus Enzensberger en *El perdedor radical*, Marcel Reich-Ranicki en *Siete precursores, escritores del siglo XX*, el poeta Jaime Gil de Biedma en *Diario de un artista seriamente enfermo*, y el escritor Thomas Bernhard en *El sótano*, permitiendo que todos dialoguen entre ellos y con la novela, intentaré mostrar cómo el amor es el motor de la *disidencia* de Jan Julivert, el protagonista de *Un día volveré* de Juan Marsé. Una *disidencia* que irá *in crescendo* hasta llevarle a su trágico final; recordemos que no hay mayor *disidencia* que el suicidio aunque no será él, Jan Julivert, quien levante la mano contra sí mismo, que diría Jean Amery.¹³³

En el documental que completa este trabajo de investigación, a este diálogo se le suma una selección de películas, imágenes de archivo, fotografías, y canciones, es decir, otras distintas voces que acompañan con intención el texto narrativo, con objeto de, a partir de este diálogo cruzado entre distintos intelectuales y artistas, crear algo así como

¹³² El texto es transcripción de la entrevista realizada en Barcelona, el 23 junio 2016, para el audiovisual que completa el presente trabajo de investigación.

¹³³ El título del ensayo de Jean Amery es *Levantar la mano sobre uno mismo. Discurso sobre la muerte voluntaria*.

un artefacto esférico que según lo vayamos girando nos dé las claves de este modelo de *disidencia*.

El *yo disidente* toma prestados del protagonista de la novela *El hombre sin atributos*,¹³⁴ escrita por Robert Musil, una serie de "cualidades": Es un hombre que ha aprendido a renunciar¹³⁵ y que emplea un esfuerzo titánico en no hacer nada.¹³⁶ Es un hombre puramente teórico y que conserva un alma intacta.¹³⁷ No concede a lo que es más importancia que a lo que no es. Tiene su razón de ser más que en el sentido de la realidad, en el sentido de la posibilidad.¹³⁸ Su conciencia no conoce la necesidad de reparaciones, ni de ese aceite llamado *examen de conciencia*.¹³⁹ No manifiesta interés por la política.¹⁴⁰ Piensa que se debe vivir como se lee, es decir omitiendo lo que no agrada.¹⁴¹ Cede a su pasión sin preocuparse por el juicio de los demás (esto es lo decisivo). Y, su naturaleza está construida como una máquina que desvaloriza la vida sin cesar.¹⁴² "Tales hombres de la posibilidad, viven, como se suele decir, en una tesitura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjetiva".¹⁴³

Por supuesto, *el hombre sin atributos* sí tiene atributos sólo que no los usa, siendo la pasividad activa su mayor "cualidad". Es un hombre -dice Musil- que no dice *no* a la vida, sino *todavía no*, y que se dedica de pleno a la observación de la realidad.

Si bien para Juan Marsé, según puntualiza en la entrevista, la historia de amor entre

¹³⁴ Musil, *El hombre sin atributos*, vol. 1, 15.

¹³⁵ Musil, 14-15.

¹³⁶ Musil, 15.

¹³⁷ Musil, 558.

¹³⁸ Musil, 18.

¹³⁹ Musil, (la cursiva es de Musil) 154.

¹⁴⁰ Musil. A esta conclusión se llega después de leer todas las conversaciones de Ulrich con Diotima (la "abeja reina" de la empresa la Acción Paralela -como la denomina Guelbenzu-, y con Arnheim (el hombre con atributos). José María Guelbenzu "Merodeando en torno a *El hombre sin atributos* de Musil", *Revista de Libros* (2002)

<http://www.revistadelibros.com/articulos/el-hombre-sin-atributos-de-musil> (31.10.2018).

¹⁴¹ Musil, 585.

¹⁴² Musil, *El hombre sin atributos*, vol. 2, 250.

¹⁴³ Musil, *El hombre sin atributos*, vol.1, 18.

el protagonista y el juez es sólo un recurso narrativo para sorprender al lector, para mí la *disidencia* de Jan Julivert Mon radica en su lealtad absoluta a un amor, o quizá mejor dicho, a un "sueño" entreabierto a pleno sol un abril del 36. Jan sabía con antelación -ellos le habían prevenido- que aquella mañana del 59, sentado al volante, si no saltaba a tiempo del coche, lo iban a matar. Muere acribillado a balazos por lealtad a un hombre "inadmisible", en su caso. Su "sueño" no era ya un mundo utópico, el sueño de sus camaradas libertarios, sino aquel controvertido amor. Y ese "sueño" que busca Jan Julivert bien pudiera ser el paraíso que busca Ulrich, el *hombre sin atributos*. En "Viaje al Paraíso", Ulrich dice:

Yo no era un idiota cuando quería buscar el paraíso. Quería averiguar cómo se descubre a partir de determinados efectos un planeta invisible. ¿Y qué ha pasado? Se ha disuelto en una ilusión óptica del alma y en un mecanismo fisiológico repetible. ¡Como en todas las personas!"¹⁴⁴

El hombre sin atributos es una novela inconclusa y la segunda parte está dedicada a la historia entre Ulrich y Agathe, es decir al amor entre los dos hermanos, y en sus páginas póstumas hay seis proyectos de capítulo pasados a limpio y corregidos por Musil, entre los que figuran "Dificultades donde no se buscan" y "No es sencillo amar" donde el escritor austriaco busca encontrar respuesta a "cómo, sencillamente, se ama; o dicho de otro modo, qué es *propiamente* el amor".¹⁴⁵ Y estas serían algunas de sus reflexiones:

Cada uno hace del otro la muñeca con la que se ha jugado en sueños de amor [...]

En tanto se la ame, y porque se la ama, todo es encantador; pero no a la inversa.

¹⁴⁴ Musil, *El hombre sin atributos* (Páginas Póstumas), vol. 2, 866.

¹⁴⁵ Musil, 635.

Jamás ha amado una mujer a un hombre por sus opiniones y pensamientos, o un hombre a una mujer por los de ella;¹⁴⁶ ¿No has amado nunca a una persona sobre todas las cosas, despreciándote a ti mismo por ello? [pregunta Agathe a Ulrich];¹⁴⁷ todo es una imaginación o bien esta imaginación es un todo [...] - ¡O sea, que no depende en absoluto de nada!-gritó Agathe concluyendo-. Ni de lo que es una persona, ni de lo que opina, ni de lo que quiere, ni de lo que hace;¹⁴⁸ ¡El amor todo es supervalorado! Ahí tienes al loco [Moosbrugger] que, en una alucinación de sus sentidos, saca el cuchillo y agujerea a un inocente que ocupa exactamente el lugar de su alucinación: ¡pues en el amor ése es el normal! - diagnosticó Ulrich, y se echó a reír.¹⁴⁹ Amar no es, ni mucho menos, tan fácil como quiere hacer creer la naturaleza.¹⁵⁰

Musil elige, para hablar del amor, el amor incestuoso entre Ulrich y Agathe. El crítico literario Marcel Reich-Ranicki en su ensayo citado “Robert Musil. La ruina de un gran narrador”, en el que hace una crítica muy negativa de esta novela, para él una novela abocada al fracaso, en referencia a este amor considera que, como en todo amor incestuoso, “en tanto los hermanos pertenecen a una élite secreta, su amor constituye una experiencia esotérica y es, al mismo tiempo y sobre todo, protesta, conjura, y rebelión contra la sociedad, contra el mundo”.¹⁵¹ Y señala que prestemos atención sobre un encuentro sumamente importante entre los dos hermanos:

Sentía como si fuera él mismo la persona que había ido hasta la puerta y avanzaba hacia él: sólo que era más bella y aparecía sumida en un resplandor en el que nunca se

¹⁴⁶ Musil, 631.

¹⁴⁷ Musil, 632.

¹⁴⁸ Musil, 633.

¹⁴⁹ Musil, 634.

¹⁵⁰ Musil, 644.

¹⁵¹ Reich-Ranicki, “Musil, La ruina de un gran narrador”, 201.

había visto. La idea de que su hermana era una repetición y una variación ensoñada de sí mismo se apoderó de él por primera vez.¹⁵²

Al pensar en el amor como *disidencia* en el protagonista de *Un día volveré*, pudiera ser una posibilidad pensar que, para el joven Jan Julivert, el juez Klein era también, en palabras de Marsé, "una variación ensoñada de sí mismo".

El personaje es presentado por Marsé como un buen chico, hijo de cenetistas convencidos, algo violento, que con 13 años empezó a trabajar de pintor de paredes, y aficionado al boxeo:

Después de diez combates como profesional, de los que ganó siete por K.O. y dos a los puntos, haciendo uno nulo, en abril del 36 era el aspirante más calificado para disputar el campeonato de Cataluña.¹⁵³

La figura del boxeador, es una figura que fascina, en general, a los escritores. La escritora norteamericana James Carol Oates (EE.UU., 1938) tiene un sugerente ensayo titulado *Del boxeo* en el que explica que:

El escritor contempla a su contrario en el boxeador, que es todo exhibición pública, todo riesgo e, idealmente, improvisación: él conocerá su límite de una manera que el escritor, como todos los artistas, nunca llega a conocer. [...] Esa fascinación tiene que ver con el deslumbrantemente explícito despliegue de masoquismo del boxeo; "masoquismo" en su sentido más holgado, más sugerente y, podríase decir, más poético. Porque, contrariamente a las nociones estereotipadas, el boxeo tiene que ver primordialmente con ser herido, no con herir. [...] Avanzar por el dolor hacia el triunfo -o la semblanza del triunfo- es la esperanza del escritor, como lo es del

¹⁵² Reich-Ranicki, 201.

¹⁵³ Juan Marsé, *Un día volveré* (Barcelona: Plaza y Janés, 1982), 66.]

boxeador. [...] La diferencia para el boxeador es que la derrota, la humillación y la vergüenza no son sino parte del riesgo; el daño físico, incluso la muerte, también acechan.¹⁵⁴

También encontramos, en *Del boxeo*, algunas reflexiones que pueden ayudarnos a comprender al personaje, es decir, a Jan Julivert Mon. El boxeador - y aquí Oates cita, a su vez, la novela *Fat City* de Leonard Gardner- tiene la psicología del “hombre que ha nacido para el combate, el hombre que sólo sabe pelear, sin importar la naturaleza suicida de su vocación”.¹⁵⁵ Oates menciona algunos rasgos característicos de la personalidad del boxeador y del boxeo en general:

Ellos saben, como pocos podríamos saber de nosotros mismos, qué poder físico y psíquico poseen: de cuánto son capaces.¹⁵⁶

[El boxeo] Nada contiene que no sea del todo intencionado. [...] El viejo adagio del boxeo -sin duda falso- según el cual no te pueden dejar K.O. si ves venir el golpe, y si te *propones* que no te dejen K.O., tiene un significado más sutil e intimidador: nada de lo que le suceda al boxeador en el *ring*, incluso la muerte -su muerte- es ajeno a su voluntad o al fracaso de la misma. Lo que sugiere es un modelo de mundo en el que somos humanamente responsables no sólo de nuestros propios actos sino también de aquellos ejecutados contra nosotros.¹⁵⁷

Del mismo modo en que el boxeador es entrenado para luchar hasta que no pueda más, también es entrenado -o está por naturaleza dotado- para pelear de pie aún inconsciente.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Joyce Carol Oates, *Del boxeo*, trad. José Arconada (Barcelona, Debolsillo, 2017), 93-94.

¹⁵⁵ Oates, 90.

¹⁵⁶ Oates, 23.

¹⁵⁷ Oates, 32.

¹⁵⁸ Oates, 151.

Retomando de nuevo la novela, según va desvelando poco a poco el viejo Suau, esta sería la historia: Jan Julivert iba camino de ser un buen boxeador, pero una mañana de abril del 36 se rompió una muñeca al encaramarse a un árbol para recuperar una pelota de tenis que se había quedado enganchada en una rama. Junto a la cancha de tenis, Jan conversó por primera vez con Luis Klein, un joven atractivo de ojos azules. Cuando empezó la guerra Jan se marchó al frente de Aragón, con su hermano, y combatió en la Columna Durruti. Regresó con metralla en el hombro, y ahí se acabó el boxeo para él.

Jan Julivert y Luis Klein no volverían a encontrarse hasta el 38. Durante los bombardeos, una noche, ambos, casualmente, buscaron refugio bajo la alarma de las sirenas en el mismo piso de la Rambla de Cataluña. Allí, sin saber quién era quién, pasaron varias noches juntos. Finalmente, Luis Klein le contó cuál era su situación: trabajaba en los servicios de información franquistas, y necesitaba escapar a San Sebastián. Jan Julivert, *un hombre* -según lo presenta el escritor- “que no pestañeó jamás ante ningún peligro”,¹⁵⁹ podía haberlo entregado en aquella ocasión, pero le ayudó a huir.

Acabada la guerra, Luis Klein se convertiría en uno de los jueces más sanguinarios de la represión. Jan vivió esos años en la clandestinidad, al principio dedicado a la falsificación de pasaportes, y, más tarde, a poner bombas y a atracar bancos. En el 45, unos camaradas del grupo fueron sometidos a consejo de guerra y fusilados, Jan Julivert juró matar al juez que los había condenado. Cuando todo estaba preparado para atentar contra el tal juez Klein, que veraneaba solo y pasaba borracho todo el día en su finca, Jan se ofreció a hacerlo él solo. “No tenía más que empujar la verja como quien dice...,”¹⁶⁰ pero lo único que hizo fue prevenirle; y todo ello, porque, como acierta a decir Robert Musil en *El hombre sin atributos*:

¹⁵⁹ Marsé, *Un día volveré*, 15.

¹⁶⁰ Marsé, 274.

El surgimiento y mantenimiento del amor no depende de nada esencial. Es decir, que se ama a alguien pese a todo o, dicho de otra manera, por nada.¹⁶¹ Se ama a una persona porque se la conoce; y porque no se la conoce. Y se la conoce porque se la ama; y no se la conoce porque se la ama.¹⁶² Pero amar no es, ni con mucho, tan fácil como quiere hacer creer la naturaleza.¹⁶³

No se volverían a ver hasta el 47. Jan Julivert fue a su encuentro aprovechando el entierro del doctor Klein, asesinado accidentalmente por el grupo.¹⁶⁴ A partir de aquí los hechos se hacen aún más confusos. "Parece ser" que habían planificado marcharse juntos pero antes -nadie entiende por qué- Jan quiso atracar una fábrica de coches.

Nuestro menor deseo -escribe Marcel Proust-, aunque único como un acorde, admite en sí las notas fundamentales sobre las que se levanta toda nuestra vida y a veces, si suprimimos una de ellas, pese a no oírla, a no tener conciencia de ella, que no guarda la menor relación con el objeto, veríamos desaparecer todo nuestro deseo de dicho objeto.¹⁶⁵

Y todo salió mal aquella noche. Herido de bala llegó hasta un callejón del Guinardó, mas su "sueño" volvió a ser, usando palabras de Gil de Biezma (España, 1929-1990), "un resto de noche que han olvidado ahí".¹⁶⁶ Después, y en palabras de Marcel Proust, porque "siempre adoptamos decisiones definitivas por un estado de ánimo que no está destinado a durar"¹⁶⁷ y porque la pena, como el deseo, no procura analizarse, sino

¹⁶¹ Musil, *El hombre sin atributos*, (Páginas póstumas), vol. 2, 633.

¹⁶² Musil, 634.

¹⁶³ Musil, 644.

¹⁶⁴ Esta escena, el asalto al meublé, aparece en *Si te dicen que caí*, cap. 15 (Barcelona: Lumen), 2015, 316-317 (*Un día volveré* bien pudiera ser la continuación de *Si te dicen...*)

¹⁶⁵ Marcel Proust, *Albertine desaparecida*, en *En busca del tiempo perdido*, [Por la parte de Swann. A la sombra de las muchachas en flor, La parte de Guermantes, Sodoma y Gomorra, La prisionera, Albertine desaparecida, El tiempo recobrado], trad. Carlos Manzano (Barcelona: Mondadori Debolsillo, 2006), 226-227.

¹⁶⁶ Jaime Gil de Biedma, *Diario de un artista seriamente enfermo*. (Barcelona: Lumen, 1974), 80.

¹⁶⁷ Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, 160.

satisfacerse”,¹⁶⁸ Jan, incomprensiblemente, mientras tropezaba en las oscuras calles de su sueño,¹⁶⁹ desdeñando la cita con su hermano para huir a Francia, buscó refugio en casa de su madre, indiferente a que esto sería su fin: esa casa era una ratonera.

No era posible que Jan, al cruzar aquella verja, confiara en salirse con la suya. En realidad nunca debió creerse del todo que Klein estuviera dispuesto a abandonar su posición y su familia. Balbina pensaba en el juez como un hombre acorralado que huía de sí mismo, incapaz por lo tanto de ofrecer afecto más allá de una relación furtiva. Lo mismo que Jan, probablemente: los dos estaban maleados por la misma adversidad, la misma intolerancia, la misma derrota. Jan lo sabía pero cerró los ojos a la evidencia. Todo acabaría una noche en un callejón del Guinardó, frente a un almacén abandonado, viendo alejarse aquel coche bajo la lluvia...¹⁷⁰

Pero para *el hombre sin atributos*, escribe Musil, “¡lo decisivo no es jamás lo que uno hace, sino siempre lo que uno hace después!”.¹⁷¹

Marcel Proust pensó siempre que “nada es más diferente del amor que la idea que nos hacemos de él”.¹⁷²Trató, en su obra *En busca de tiempo perdido*, de analizar todos los pasos que van desde el encuentro y el misterio que rodea la elección, a los efectos de la presencia y la ausencia del objeto amado, hasta llegar al desamor que no es más que la indiferencia absoluta y el trágico olvido.¹⁷³ Proceso que, a su vez, dará paso a que nazca un nuevo yo que como tal, un yo nuevo, nunca amó a aquel objeto de deseo. Proust, en *El tiempo recobrado*, concreta uno de sus pensamientos más importantes:

¹⁶⁸ Proust, 196.

¹⁶⁹ Referencia no textual, Proust, *Albertine desaparecida*, 83.

¹⁷⁰ Marsé, *Un día volveré*, 275.

¹⁷¹ Musil, *El hombre sin atributos*, vol.2, 80.

¹⁷² André Maurois, *En busca de Marcel Proust*, trad. Juan G. de Luaces (Barcelona: José Janés, 1951), 133.

¹⁷³ Proust. *El tiempo recobrado*, 140. "la ligera diferenciación debida a la similitud de sexo, se ajusta, a fin de cuentas, a las leyes generales del amor"

El recuerdo del amor me ayudaba a no temer la muerte. Porque comprendía que morir no era algo nuevo, sino que, por el contrario, desde mi infancia había muerto ya muchas veces. [...] Estas muertes sucesivas, tan temidas por el yo que debían aniquilar, tan indiferentes, tan dulces una vez que producidas, y cuando el que las temía no estaba allí para sentir las, me habían hecho comprender desde hacía un tiempo lo poco sensato que sería asustarme ante la muerte.¹⁷⁴

De igual modo, Jan Julivert ya no habría de temer a la muerte.

Si se hubiera cumplido la teoría formulada por Marcel Proust, a falta de nuevos elementos que realimentaran su amor (“¿donde quiera que sea deficiente el intercambio entre el estado amoroso y su oponente el objeto, el amor degenera como un tejido enfermo!”, escribe Robert Musil),¹⁷⁵ la memoria habría sido derrotada por el tiempo y Jan en los años de cárcel hubiera debido modificar su estado sentimental y olvidar al juez. Para Proust, la memoria cumple un papel primordial en el amor, si no hubiera memoria no habría amor pues “sólo podemos añorar lo que recordamos”¹⁷⁶ como “sólo podemos imaginar lo que está ausente”,¹⁷⁷ y, por tanto, pronto se consumiría el olvido definitivo. Proust en *Albertine desaparecida*, lo expresa de la siguiente manera:

Seguramente porque los recuerdos no siguen siendo siempre verdaderos y porque la vida está hecha de la perpetua renovación de las células es por lo que el amor no es eterno, pero dicha renovación, en el caso de los recuerdos, resulta retardada, de todos modos, por la atención que detiene, que paraliza, por un momento lo que debe cambiar y, como con la pena ocurre lo mismo que con el deseo de las mujeres, que

¹⁷⁴ Marcel Proust, *El tiempo recobrado*, Tomo III, en *A la busca del tiempo perdido*, * trad. Mauro Armiño, (Madrid: Valdemar/clásicos, 2000), 898-899 -salvo que se indique, como es el caso, seguimos la traducción de Carlos Manzano-.

¹⁷⁵ Musil, *El hombre sin atributos*, vol.2, 641.

¹⁷⁶ Proust, *Albertine desaparecida*, 79.

¹⁷⁷ Proust, *El tiempo recobrado*, 195.

engrandecemos al pensar en ellos, tener mucho que hacer volvería más fácil -tanto como la castidad- el olvido.¹⁷⁸

Aunque queramos mantenernos fieles a nuestros sufrimientos, el olvido, que no es sino el reverso de la memoria, siempre gana la batalla. Y, continúa diciendo Proust, es el tiempo, aunque haya en él errores ópticos como los hay en el espacio, el que trae progresivamente el olvido.

Por ello, posiblemente, en el caso de Jan Julivert, se debió cumplir la teoría proustiana y entonces ya no estaríamos hablando de *amor* sino de algo así como un pensamiento obsesivo de lealtad a uno mismo, que sustituyera aquel espacio vacío producto de la desaparición del sufrimiento - y de todo lo que éste entrañaba.¹⁷⁹

Será en los años de encierro donde se producirá el punto de no retorno que llevará a Jan Julivert Mon a su trágico final. Su *yo disidente* invadirá ahora el centro de su personalidad. “Cada uno de nosotros no es uno, sino que contiene numerosas personas, todas las cuales no tienen el mismo valor moral”,¹⁸⁰-escribe Proust-.

Jan Julivert, como nos cuenta ese otro gran *disidente*: el escritor Thomas Bernhard (Países Bajos, 1931- Austria, 1989) en su novela autobiográfica *El sótano*, sólo quería ir en la “dirección opuesta”,¹⁸¹ no en otra dirección ni “en la mejor de todas” sino en la “dirección opuesta”, el resto no entraban en consideración. De la misma manera, en su ¿novela?, o texto en prosa, *Los comebarato*, el protagonista un día toma la decisión de ir hacia la vieja encina y no hacia el viejo fresno, lo que le terminará conduciéndole al CPV (Comedor Público de Viena, donde se puede comer barato) y a tener el honor de conocer a *los comebarato*, y este será el acontecimiento más importante de su vida.

¹⁷⁸ Proust, *Albertine desaparecida*, 190.

¹⁷⁹ Proust, 189-193.

¹⁸⁰ Proust, 121.

¹⁸¹ Thomas Bernhard, *El sótano*, trad. Miguel Sáenz 5ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2002).

Todos los personajes de Bernhard se enfrentan a tener que tomar una decisión, que nunca será una opción errónea o no, sino simplemente inevitable, y siempre una decisión irrelevante aunque trascendente para ellos. Así, Koller, el protagonista de *Los comebarato*, afirma:

Todo hombre, no importa quién, lleva en sí un deseo supremo que nunca se hará realidad. [...] Con esa impresión vivían todos los hombres, y probablemente, decía Koller, este deseo irrealizado los mataba un día.¹⁸²

Y para Carlos Fortea, traductor de *Los comebarato*, sobre la buena acogida que tuvieron en España los cinco títulos que conforman la autobiografía de Thomas Bernhard, escribe:

¿Cuántos españoles de la generación de Bernhard no habían conocido el fanatismo político, la educación en internados religiosos y sus secuelas, las difíciles circunstancias de una posguerra? ¿Cuántos incluso no habían visto de cerca la tuberculosis y la muerte, si descendemos a la anécdota de la enfermedad? [...] Aspectos formales aparte, no es difícil forzar la interpretación para encontrar similitudes de contenido entre estos cinco libros y las obras de la generación que se llamó aquí de los "niños de la guerra".¹⁸³

Y es en la cárcel, cuando este luchador antifranquista hace suyo el veredicto de los demás y se asume como un perdedor. Hans Magnus Enzensberger (Alemania, 1929), poeta y ensayista representante del pensamiento alemán de posguerra, considera que:

Al fracasado le queda resignarse a su suerte y claudicar; a la víctima, reclamar satisfacción; al derrotado, prepararse para el asalto siguiente. El perdedor radical, por

¹⁸² Thomas Bernhard, *Los comebarato*, trad. Carlos Fortea, 3ª ed. (Madrid: Cátedra, 2012), 132.

¹⁸³ Carlos Fortea, "Introducción" 9-47, en *Los comebarato* de Thomas Bernhard, 45.

el contrario, se aparta de los demás, se vuelve invisible, cuida su quimera, concentra sus energías y espera su hora.¹⁸⁴

Antes de salir de prisión, Jan ya había hecho averiguaciones sobre el juez. Todos se barruntan que su objetivo es ajustar cuentas pasadas pero él se instala en el balcón de su casa, o en el bar Trola, junto a una ventana, siempre con un cigarrillo en los labios y bebiendo ginebra de garrafa, con una parsimonia deslumbrante. Se compra novelitas del Oeste, teje una bufanda para su sobrino o baja a comprar un litro de leche, y espera. En palabras de Marsé:

Había en su caminar, yendo o viniendo de estos cotidianos menesteres, una lentitud expectante que sugería una decidida actividad mental, apasionada y obsesiva. [...] Merecía la pena verle esperar, porque en esa clase de hombres la espera se convierte en un ritual de determinación.¹⁸⁵

Durante unos meses, hasta el atentado en el que morirán juntos, el ex boxeador trabajará de guardaespaldas del juez Klein, ahora un hombre enfermo tras sufrir un grave accidente de coche, que bebe sin medida, y mezcla todo tipo de pastillas, y pasa las noches casi a cuatro patas con jovencitos de medio pelo que intentan robarle todo lo que lleva encima. El juez Klein le presenta en los bares como "el perro de mi mujer" pero, sin que Jan Julivert lo perciba, lo ha reconocido por la voz.

Una noche de lluvia, en la Torre Klein, en un relámpago de la memoria, en "un minuto libre del orden del tiempo"¹⁸⁶ -dice Proust-, el presente fue fugazmente invadido por el pasado, y el tozudo guardián, como podemos leer en *Un día volveré*:

¹⁸⁴ Hans Magnus Enzensberger, *El perdedor radical*, trad. Richard Gross, 2ª ed. (Barcelona: Anagrama 2015), 8.

¹⁸⁵ Marsé, *Un día volveré*, 126.

¹⁸⁶ Proust. *El tiempo recobrado*, 196.

[...]volvió a experimentar súbitamente en su ánimo el tirón hacia abajo, el mismo vértigo que sintiera el primer día de cautiverio en una fría celda del penal de Burgos, años atrás, cuando algo le hizo comprender de pronto que su vida se descolgaba de la vida, que perdía pie, que ya nada volvería jamás a tener sentido, ni siquiera los recuerdos.^{187 188}

En esos segundos, mientras vomita en el jardín de la familia Klein, Jan Julivert, fugazmente, revive aquel doloroso momento y vislumbra la mentira por la que se jugó la vida, y extrae algo de verdad. Esa verdad que, para Proust, sólo podremos encontrar si somos afortunados:

Sin creer ni un instante en el amor de Albertine, había querido matarme veinte veces por ella, me había arruinado, por ella había destruido mi salud. Cuando se trata de escribir, somos escrupulosos, miramos muy de cerca, rechazamos todo lo que no es verdad. Pero mientras sólo se trata de la vida, nos arruinamos, nos ponemos enfermos, nos matamos por mentiras. Cierto que sólo de la ganga de esas mentiras (si ha pasado la edad de ser poeta) puede extraerse un poco de verdad. Las penas son unos servidores oscuros, detestados, contra los que se lucha, bajo cuyo dominio se cae cada vez más, unos servidores atroces, insustituibles, y que por vías subterráneas nos llevan a la verdad y a la muerte. ¡Felices aquellos que han encontrado la primera antes que la segunda, y para quienes, por más cercanas que deban estar una de la otra, la hora de la verdad ha sonado antes que la hora de la muerte!

El poeta, y gran amigo de Juan Marsé, Jaime Gil de Biedma, en su *Diario de un artista seriamente enfermo* (1974), obsesionado por la idea de momentos vividos que creía imborrables reflexionando sobre las teorías de Proust, escribe:

¹⁸⁷ Marsé, *Un día volveré*, 196.

¹⁸⁸ Proust, *El tiempo recobrado*, Vol. III, trad. Mauro Armiño, 787.

Si transferimos al tiempo nuestra experiencia sentimental del espacio[...] aquél queda por definición dotado de reversibilidad: es recorrible en todas direcciones. Igual que en una gran ciudad desconocida pasamos y repasamos por dos o tres lugares célebres, que nos sirven de referencia cada vez para ir a distinto sitio, yo presentía el futuro como un ámbito dentro del cual me orientaba volviendo a encontrar ciertos momentos... Era sólo cuestión de estar alerta, sabiendo qué buscaba, y de propiciar la suerte- o sea: de observar ritos.

El regreso era posible. Luego era capital conservar todo en orden -cada recuerdo en su fecha, cada imborrable imagen en su brillo-, a la espera de vivirlo otra vez.¹⁸⁹

Pero Jan Julivert, ya antes de salir de la cárcel, había decidido ser congruente con su destino. Hay personas que situadas frente al dilema “entre la pena y la nada” que plantea William Faulkner (EE.UU., 1897-1962) en *Palmeras Salvajes*, eligen la nada.

¿Es el protagonista de *Un día volveré* un desertor? No. “Mis ideas políticas, si te refieres a eso, no han cambiado. Ha cambiado mi relación personal con estas ideas”¹⁹⁰ - les dirá a sus ex camaradas-. Y la mañana del atentado, mientras arrancaba el coche del juez Klein, “[pensó] lo mismo que la primera vez que entró en esa casa, cinco meses atrás, cuando en cierto modo la decisión ya estaba tomada: no haría nada por facilitar las cosas, pero tampoco haría nada por evitarlas”.¹⁹¹

Tal vez, como en el cuento de Jorge Luis Borges, *La espera*, deseaba que los asesinos fueran un sueño y “en esa magia estaba cuando lo borró la descarga”.¹⁹²

El escritor Juan Marsé, en la citada entrevista, concluye:

¹⁸⁹ Jaime Gil de Biedma, *Diario de un artista seriamente enfermo* (Barcelona: Lumen, 1974),65.

¹⁹⁰ Marsé, *Un día volveré*, 245.

¹⁹¹ Marsé, 283.

¹⁹² Jorge Luis Borges, *El Aleph*, "La espera" 7ª ed. (Barcelona: Debolsillo, 2016), 177.

Es alguien que aparentemente viene a ajustar cuentas con el entorno; y en realidad, y este es el meollo de la novela, viene a ajustar cuentas consigo mismo. Si esto es un *disidente*, pues sí. Ajusta cuentas consigo mismo, hasta el final.

Podemos pensar que era el ajuste de cuentas entre *una parte* de su Yo ideal, forjado en su adolescencia, y uno de sus otros yoes, más fraudulento pero quizás más genuino. Jan Julivert Mon sabía que estaba acabado y “una vez más su intención enmascaraba otra”,¹⁹³ seguramente, quiso llegar al cielo media hora antes de que el diablo supiera que estaba muerto.¹⁹⁴

¹⁹³ Marsé, *Un día volveré*, 285.

¹⁹⁴ En relación a esta última frase, hay un dicho irlandés "May you be in heaven a full half hour before the devil knows you're dead." Y también hay una película *Before the Devil Knows You're Dead* (2007) escrita por Kelly Masterson, dirigida por Sidney Lumet y protagonizada por Philip Seymour Hoffman, Ethan Hawke, Albert Finney y Marisa Tomei. En España se distribuyó con el título *Antes que el diablo sepa que estás muerto*.

Conclusiones

Hemos visto cómo el proceso de *disidencia* es paulatino, una persona puede dar indicios en un momento determinado y luego nunca más, quedar ese yo replegado; o bien dejar abierta esa puerta que, explicado a la manera de Julio Cortázar (Bélgica, 1914-Francia, 1984), daría a un pasillo por el que, poco a poco, como un intruso, viene y se instala el *yo disidente*, dando lugar a que el resto de los yoes abandonen *la casa tomada*, tirando como aquellos dos hermanos la llave por la alcantarilla. Este sería el caso de Jan Julivert que hace todo un recorrido hacia una *disidencia* extrema; si el caso del escarabajo de Kafka su *yo disidente* lo lleva a convertirse en un insecto, en el caso de Jan Julivert lo lleva, como él mismo podría haber dicho, a “facilitar las cosas” para acabar de una vez.

Confrontado con *el hombre sin atributos* considero que cumple en su totalidad con el perfil musiliano. Julibert a partir del momento en que es detenido y encarcelado no opondrá más resistencia a que su *yo disidente* ocupe el centro de su personalidad, atrás quedarán sus otros yoes: el yo anarquista, el yo que amaba al juez, el yo boxeador, el yo atracador de bancos; en él ya sólo estará presente un yo que busca satisfacer su pena: no haber alcanzado su sueño. Ese *yo disidente*, que como el *hombre sin atributos* se caracteriza por su *pasividad*, y que ha tenido noticias, en la cárcel, de que sus ex compañeros buscan atentarse contra el juez, recorrerá -siempre al acecho- con sus ojos de gato y con la frialdad que antaño le caracterizaba, el breve camino, tantas veces soñado, que une la puerta de la cárcel con una muerte que él busca y convoca. Porque, para *el hombre sin atributos*, escribe Musil, “¡lo decisivo no es jamás lo que uno hace, sino siempre lo que uno hace después!”¹⁹⁵

¹⁹⁵ Ver nota al pie, 189.

El amor como disidencia

Juan Marsé. *Un día volveré*

Escaleta

Primer apartado: Juan Marsé, el escritor.

1.- Presentación del escritor Juan Marsé: Premio Cervantes y "niño de la guerra".

Un plano de Juan Marsé y fotografías guerra civil y posguerra española.

Sonido: Narradora en off.

Música.- *Que volen aquest gent*, María del Mar Bonet.

2. Infancia de un "niño de la guerra".

Imagen: Archivo CNT "Bombardeo Barcelona" y "Frente y retaguardia".

Sonido: Narradora en off.

Música: *Vinyes verdes vora el mar*, LLuis Llach

3.- El entorno: una infancia entre los niños charnegos o murcianos que habitan los barrios Monte Carmelo, La Salud, el Guinardó.

Imagen: fotografías niños *charnegos*, del Monte Carmelo, Somorrostro. (1940-1950)

Sonido: Narradora en off.

Música: *El pañuelo*, Paco de Lucía

* Fragmento de una *secuencia* de la película *Un tranvía llamado deseo* (1951), Elia Kazan (M. Brando dice "puedes apostar tu vida a que me quedo")

4.- Juventud: empieza a trabajar con 13 años en una joyería.

Imagen: fotografías de la época Barcelona.

Sonido: Narradora en off.

Música: *La casa que vull*, LLuis Llach.

5.- La España franquista: una vía muerta. La capacidad de Juan Marsé para empezar a rodar como escritor.

Rodaje en Museo Ferrocarril (Madrid), locomotoras antiguas en vía muerta. Maquetas de trenes circulando.

Sonido: Narradora en off.

Música: *Bye bye bird*, Sonny Boy Williamson II.

6.- Grupo de escritores al que pertenece Marsé. Otros escritores y amigos.

Imagen: fotografías escritores, (Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Ana María Matute, Juan García Hortelano, Manuel Vázquez Montalbán, Terence Moix, Ángel González, etc.), principalmente en grupo.

Jules et Jim, François Truffaut (1961), (final *secuencia* canción *Le tourbillon de la vie* más el principio de la *secuencia* del paseo en bicicleta).

Sonido: Narradora en off.

Música: *Le tourbillon de la vie*, versión de Jeanne Moreau.

7.- La censura.

Imagen: Cabecera de No-Do y fragmento *secuencia* de la película *Gilda* (1946), Charles Vidor, donde Rita Hayworth canta *Put The Blame On Mame*.

Sonido: Narradora en off.

8.- Últimas tardes con Teresa, primer éxito editorial. El Pijoaparte.

Imagen: foto Marsé, y dos fragmentos de distintas *secuencias* de la película "*Al final de la escapada*"(1960), Jean-Luc Godard

Sonido: Narradora en off.

9.- Las coordenadas espacio-temporales en las que encuadrar su narrativa: su Barcelona y la posguerra española.

Rodaje en la ciudad de Barcelona de símbolos utilizados por Marsé en sus novelas.

Sonido: Narradora en off.

Música: *Desfado*, Ana Moura.

10.- Los héroes de sus novelas: los derrotados de la guerra civil española.

Imagen: foto Marsé más fragmento película *Los 400 golpes* (1959), François Truffaut.

11.- Recurso narrativo creado por Marsé: las *aventis*

Imagen: foto Marsé más tres *secuencias* de la película *Barton Fink* (1991), J. Coen.

Sonido: Narradora en off.

Segundo apartado: novela *Un día volveré*

12.- Imagen: entrevista a JUAN MARSÉ

El escritor responde a dos preguntas:

1.- ¿Quién es para ud., como creador del personaje, Jan Julivert Mon, el protagonista de

Un día volveré?

2.- ¿Jan Julivert pudiera ser un *yo disidente*, y un ejemplo para nuestra propuesta: "el amor como disidencia"?

13.- Presentación de la novela.

Rodaje en el barrio de Gracia, "casa del protagonista", plazas, bar, calles...

Sonido: Narradora en off.

Música: *Hey Joe*, Billy Deville.

14.- Sinopsis de la novela.

Rodaje en Barcelona, el "bar" (el viejo Suau sentado ante un vermut)

Imagen: fragmento *secuencia* de la película *Elena* (2011), Andrei Zvyagintsev.

Sonido: Narradora en off.

15.- Presentación previa de Miquel Izard. Profesor Historia, Universidad de Barcelona, y entrevista.

Imagen: Archivo CNT (Entierro Durruti).

Sonido: Narradora en off.

Música: *A las barricadas* (Himno de la CNT).

Entrevista a Miquel Izard: ¿En qué contexto histórico se inserta la historia de *Un día volveré* y quiénes eran estos hombres, a los que el régimen franquista llamaba "pistoleros"?

Imagen: entrevista. Archivo CNT, Archivo NO-DO, fotografías.

Tercer apartado: el amor como *disidencia*

16.- A nivel teórico: qué entendemos por El yo *disidente* (a partir del pensamiento de Robert Musil en su novela *El hombre sin atributos*). Enumeración de cualidades.

Imagen: la grabación de la obra de teatro *La última cinta de Krapp* de Samuel Beckett, dirigida por Atom Egoyan (2000).

Sonido: Narradora en off.

17.- A un nivel particular: la *disidencia* de Jan Julivert (el protagonista). (1)

Rodaje en Barcelona ("aquella cancha de tenis" y plano subjetivo protagonista en coche por las calles del Guinardó el día del atentado).

Sonido: Narradora en off.

Música: *La leyenda del Tiempo* (letra Federico García Lorca), versión Pedro Javier González, Horacio Fumero & El Duende en Solera Flamenca.

* Autorizada la sincronización de esta canción por Pedro Javier González para usar completa en el audiovisual (fondo y créditos).

18.- A un nivel particular: la *disidencia* de Jan Julivert (el protagonista). (2)

Imagen: dos fragmentos de *Match point* (2005), Woody Allen.

Sonido: Narradora en off.

19.- El reencuentro fortuito, y el surgimiento del amor, entre un luchador antifranquista y un juez represor y sanguinario. (etapa 1938 a 1945). *Disidencia* (3)

En un mismo contexto: la ferocidad de la guerra y la fuerza del amor.

Imagen: dos fragmentos de la película *Apocalipsis now* (1979), Francis Coppola - sec.

"La cabalgata de las Walkirias" y sec. "El Coronel Kurtz lee poema *The Hollow men* de T.S. Eliot".

Rodaje: el cortejo del pavo real.

Sonido: Narradora en off.

Música: para las imágenes del pavo real, *La leyenda del tiempo* (continuación).

20.- Fin de la ilusión de huir juntos (año 1947). El personaje se hunde, se derrumba, es detenido y encarcelado. (4)

Imagen: dos fragmentos de la película *Down by law* (1986), Jim Jarmusch.

21.- Una cita de la novela: Balbina (la cuñada de Jan Julivert) reflexiona sobre aquella relación amorosa, y sobre su cuñado. (5)

Imagen: dos fragmentos de dos *secuencias* de la película *El sirviente* (1963), Joseph Losey.

Sonido: Narradora en off.

22.- Una cita de Robert Musil en *El hombre sin atributos*. (6)

Fotografía propia Museo Robert Musil en Klagenfurt (Austria).

Sonido: Narradora en off.

Música: *Trío para violín, viola y cello op. 45 [String 23]*, Arnold Schoenberg.

23.- Marcel Proust y su pensamiento sobre el amor, la memoria, el olvido. (7)

Imagen: fragmento película *Deseando amar* (2000), Wong Kar-Wai

Sonido: Narradora en off.

24.- El pensamiento de Marcel Proust aplicado directamente a la situación personal de Jan Julivert, ya en presidio. (8)

Imagen: fragmentos de dos *secuencias* de la película *Lo que queda del día* (1993), James Ivory.

Sonido: Narradora en off.

25.- Continuación de la reflexión proustiana anterior, pero viendo como el *yo disidente* invade ahora el centro de la personalidad de Jan Julivert. Conclusión de acuerdo con Enzensberger y su ensayo *El perdedor radical*. (9)

Imagen: fragmentos de tres *secuencias* de *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), Robert Bresson.

Sonido: Narradora en off.

Cuarto apartado: su *yo disidente* camina premeditadamente hacia una *disidencia* extrema: levantar la mano (otros, en su caso) contra uno mismo.

26.- Jan Julivert al salir de la cárcel regresa al barrio. Expectación de los vecinos. Parsimonia del viejo luchador antifranquista.

Rodaje local recreativo: un hombre maduro juega al billar

Sonido: Narradora en off.

Música: *La leyenda del tiempo* (continuación de la melodía).

27.- Jan Julivert, ex boxeador en su juventud, trabaja ahora de guardaespaldas del juez Klein.

Rodaje gimnasio: un hombre (el mismo que antes juega al billar) entrena golpes de boxeo en un gimnasio.

Sonido: Narradora en off.

Música: *Walk on the wild side*, Lou Reed.

28.- Pensamiento proustiano: las visitas o los relámpagos de la Memoria, único momento en el que podemos conocer la verdad, aplicado directamente al caso de Jan Julivert.

Imagen: la cárcel de Carabanchel, símbolo de la represión franquista (días antes de su destrucción). Documental *27 septiembre* (2009), Adolfo Dufour.

Sonido: Narradora en off.

Música: *El partisano*, Leonard Cohen.

29.- Reflexión del poeta Jaime Gil de Biedma sobre la teoría del Tiempo en Marcel Proust.

Imagen 1): *El tiempo recobrado* (1999), Raúl Ruíz.

Imagen 2): fragmento de la última *secuencia* de la película *Al final de la escapada* (1960), Jean-Luc Godard.

Sonido: Narradora en off.

30.- Una idea fundamental en la novela: Jan Julivert no es un desertor, ha permanecido fiel a sus ideas. Pero se dejará matar en el atentado contra el juez perpetrado por sus ex camaradas.

Rodaje: Barcelona, el coche, el atentado, la cancha de tenis.

Sonido: Narradora en off.

Música: *Se me olvidó que te olvidé*, Cigala & Bebo Valdés.

Epílogo

31.- Entrevista a Juan Marsé, dice cuál es el meollo de la novela.

32.- A modo de conclusión, un " podemos pensar..." que esto fue lo que sucedió.

Rodaje: el barrio, la *secuencia* del atentado, recuerdos, la mercería y la Luna.

Sonido: Narradora en off.

Música: *La leyenda del Tiempo* (continuación de melodía, y aquí directamente entra con los versos de Lorca)

El amor como disidencia

Juan Marsé. *Un día volveré*

Justificación imágenes y banda sonora

Introducción

El *leitmotiv* elegido para armar internamente este audiovisual es el *azar*. ¿Qué determina nuestro destino: el azar? ¿Tenemos algún poder sobre las decisiones que tomamos en nuestra vida?, ¿existe la libertad personal en la elección de nuestra vida? o ¿hay algo que, hagamos lo que hagamos, nos conduce a un destino? El director de cine Krzysztof Kieslowski (Polonia, 1941-1996), en su película *El azar* (1987) plantea estas cuestiones al mostrar lo diferente que puede llegar a ser la vida del protagonista según si toma o pierde un tren; el protagonista de *Los comebarato*, Thomas Bernhard (Países Bajos 1931- Austria 1989), repite una y otra vez que su vida cambió cuando “de pronto un día no había ido hacia el viejo fresno, sino hacia la vieja encina”;¹⁹⁶ Marcel Proust en *El tiempo recobrado*, en la escena de la biblioteca y después de las distintas "evocaciones" que ahí tienen lugar, nos dice que descubrir nuestra verdadera vida, “la realidad tal como la hemos sentido y que tanto difiere de lo que creemos”,¹⁹⁷ es algo que sólo nos lo brinda un azar.

Buscando mantener una coherencia narrativa, determinadas figuras se repiten en este audiovisual: la pelota de tenis, que se replica en la bola de billar; el coche, y el mayordomo. La pelota de tenis simboliza el azar. El coche es casi un segundo protagonista, pues la noche del 47 Jan Julivert, en el callejón bajo la lluvia, ve alejarse el coche del juez Klein en la oscuridad y ahí termina para él su esperanza de una

¹⁹⁶ Bernhard, *Los comebarato*, 62.

¹⁹⁷ Proust, *El tiempo recobrado*, 205.

felicidad; y trece años más tarde, ambos serán asesinados en el coche de Klein. Y la figura del mayordomo ocupa un papel destacado, en tanto en cuanto hay cierta obediencia y entrega, aun con dignidad, en la figura de Jan Julivert: sirvió a la causa revolucionaria anarquista y acabó 13 años en la cárcel; sirvió a su amante, el juez fascista, dado que le salvó la vida en un par de ocasiones, y finalmente, al salir de la cárcel, busca ponerse a su lado.

El protagonista de la novela *Un día volveré* escrita por Juan Marsé es un ejemplo de un *yo disidente*, concretamente, en su caso, del amor como motor de *disidencia*. El presente trabajo audiovisual pretende analizar, paso a paso, el camino que recorre el protagonista hasta su *disidencia*, en este caso desencadenada por un amor, y su trágico final.

Las imágenes que ilustran y refuerzan la voz narrativa podemos catalogarlas de la siguiente manera:

Filmoteca

Un tranvía llamado deseo (1951), E. Kazan (Turquía, 1909-EE.UU., 2003).

Jules et Jim (1961), François Truffaut (Francia, 1932-1984).

Gilda (1946), Charles Vidor (Hungría, 1900-Austria, 1959).

Al final de la escapada (1960), Jean-Luc Godard (Francia, 1930).

Los 400 golpes (1959), François Truffaut.

Barton Fink (1991), Joel Coen (EE.UU., 1954).

Elena (2011), Andrei Zvyagintsev (Rusia, 1964).

La última cinta de Krapp (2000), Atom Egoyan (Egipto, 1960).

Match Point (2005), Woody Allen (EE.UU., 1935).

Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coppola (EE.UU., 1939)

Down by law (1986), Jim Jarmusch (EE.UU., 1953)

El sirviente (1963), Joseph Losey (EE.UU., 1909- Reino Unido, 1984)

Deseando amar (2000), Wong Kar-Wai (Rep. Popular China, 1958)

Lo que queda del día (1993), James Ivory (EE.UU., 1928-2017)

Un condenado a muerte se ha escapado (1956), Robert Bresson (Francia, 1901-1999)

Septiembre del 75 (2009), Adolfo Dufour (España)

El tiempo recobrado (1999) Raúl Ruiz (Chile, 1941- Francia, 2011)

Archivo fotográfico (Fotografías de la guerra civil española y de la posguerra)

*Robert Capa, seudónimo de Endre Ernő Friedmann, (Hungría 1913-Vietnam 1954), fue corresponsal gráfico de guerra. Su reportaje *La guerra civil en España* (fotografiada desde el bando republicano) aparece en la revista *Vu*¹⁹⁸ el 23 septiembre del 36; se publica por primera vez la famosa imagen *Muerte de un miliciano. Cerro Muriano, Córdoba, 5 septiembre 1936*. También fue operador de cámara del documental *The March of Time*, 1937, en España.

*Henri Cartier-Bresson (Francia, 1908-2004), es considerado el padre del fotorreportaje. Cofundador de la agencia Magnum. Fotografizó la guerra civil española, llegó a Quinta del Ebro el 28 de octubre de 1937. El motivo de su viaje a España era rodar junto, con Herbert Kline, un documental: *Victoria de la vida*. También rodó el documental de 18 minutos de duración *Con la Brigada Lincoln en España*, al que se le había perdido la pista poco después de su estreno en el cine Cameo de Nueva York, en mayo de 1938.¹⁹⁹

*Agustí Centelles Ossó (ESpaña 1909- 1985), conocido como el “Robert Capa

¹⁹⁸ Semanario francés (1928-1940), fundado por Lucien Vogel. Publicaba trabajos monográficos: André Kertész, Brassai, Germaine Krull, Robert Capa, Gerda Taro, Marcel Ichac... En el campo ideológico era contraria al nazismo de Hitler por lo que fue la primera revista francesa en hablar y mostrar los campos de concentración de Dachau y Oranienburg en su edición del 3 de mayo de 1933.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Vu_\(revista\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Vu_(revista)) (23.12.17)

¹⁹⁹ <http://www.publico.es/culturas/henri-cartier-bresson-cineasta-guerra.html> (23.12.17)

español”, abandonó el país en 1939 con una maleta donde llevaba cerca de 4000 negativos. Maleta que escondió en la casa de unos campesinos franceses en Carcassonne. Volvió a por ella en 1975, tras la muerte de Franco.²⁰⁰ Suyas son las fotografías realizadas en el campo de concentración de Bram (1939), (no aparecen en mi audiovisual) donde él mismo estuvo recluido junto a muchos exiliados españoles; a su regreso a España el régimen sólo le permitió trabajar como fotógrafo industrial.

*Joan Colom (España, 1921-2017). Su última exposición retrospectiva (Museo nacional Arte de Cataluña, 2014) llevaba por título *Yo hago la calle*; fotografió el barrio chino de Barcelona de manera sistemática. En mi audiovisual aparece una de sus mejores fotos de la serie “*La calle*” (1958-1961).

*Eugeni Forcano (España, 1926), Premio Nacional de Fotografía 2012, cronista de los últimos años de la posguerra y el franquismo. Hasta 1975, su trabajo se centra en la denuncia social.

*Oriol Maspons (España, 1928-2013) fotógrafo de “*la Gauche Divine*”²⁰¹ es el autor de una emblemática foto de grupo de los escritores Jaime Gil de Biedma, Agustín Goytisolo, Carlos Barral y José María Castellet en la puerta de la editorial Seix Barral, y antes retrató los barrios de chabolas de Somorrostro (1958), y Puertollano (1963).

*Jaime Pato (España, 1922-2013) es hijo del fotógrafo salmantino Hermes Pato. Aunque algunas de sus fotografías, por ejemplo *Abrazo entre Franco y Eisenhower en Torrejón de Ardoz en 1959*, sirvieron de propaganda al régimen franquista, fotografió también la represión de la policía en las manifestaciones contra el régimen y la que exhibimos en este audiovisual: *Presos republicanos encarcelados en el penal de Ocaña*.

²⁰⁰ <https://daomagazine.com/agusti-centelles-fotografo-guerra-civil-espana/> (23.12.17)

²⁰¹ Sobre “la gauche divine” ver nota al pie nº 43.

Archivo fotográfico (retratos de Juan Marsé)

Pilar Aymerich (España, 1943)

Miquel Barceló Perelló (España, 1939-2013), es una de las personas a las que cita Juan Marsé en la parte dedicada a los agradecimientos, en su discurso de recepción del premio Cervantes de Literatura (2008).

Jorge Quiñoa (una fotografía de Juan Marsé y Eduardo Mendoza, firmada por él, aparece en la revista *JotDown*)

Julián Serrano (fotógrafo de la agencia Efe, me cedió un retrato suyo de Juan Marsé con su perro).

Archivo fílmico

*Fondos documentales del Archivo de la CNT (Fundación Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo):

Archivo cinematográfico de la revolución española 1936-1939

Vol.1 De las columnas a la militarización

Vol. 2 La Revolución

Vol. 4 La guerra

Barcelona del 36 al 39 vive, como el resto de España, una guerra civil, pero también vive una auténtica revolución social capitaneada por los anarquistas. La CNT dispone de bastante material filmado en Barcelona y en algunos de los frentes (situada la cámara en el bando republicano) durante la contienda.

**Los años del No-Do 1939-1940* (Vencedores y vencidos)

Nota.- Por mi parte, no hay, intencionadamente, ninguna imagen de los "vencedores" en la Guerra Civil española.

Imagen propia

Rodajes en Barcelona:

- Entrevista al escritor Juan Marsé, autor de *Un día volveré*, grabada en junio 2016.
- Intervención del profesor de Historia UAB, Miquel Izard (España, 1934), grabada en junio 2016.
- Las calles, fachadas de casas y plazas del barrio de Gracia. La casa que *juega* como vivienda de Jan Julivert.
- Las placas de casi todas las calles que se citan en la novela.
- La casa del barrio del Guinardó que *juega* como la Torre Klein (la vivienda del juez Klein).
- El Bar Delicias (barrio del Carmel) donde paraba el *Pijoaparte* en *Últimas tardes con Teresa*.
- El Parque Güell: la salamandra, de Gaudí.
- Vista panorámica de Barcelona (360°), desde el Mirador del Carmel (El Mirador de las baterías Antiaéreas).
- Los bunkers del Carmel, restos de baterías antiaéreas de la guerra civil española, situados en la cima del Turó de la Rovira.
- Una cancha de tenis y la pelota enganchada entre las ramas de un árbol (se corresponde con la escena, en la novela, en que Jan Julivert y el juez se encuentran por primera vez).
- La *secuencia* con la dramatización de la escena en la que Jan Julivert conduce el coche del juez y son asesinados la mañana del atentado (calles del Guinardó).

- La iglesia de Las Ánimas, en la calle Escorial (barrio de la Salud, colindante con Gracia).
- Una mercería.
- El bar que *juega* como el “bar Trola” con “el viejo Suau” bebiendo un vermut.
- La Luna llena del plano final de este audiovisual, vista desde el barrio de Gracia.

Rodajes en Madrid

- Trenes antiguos en vía muerta y maquetas trenes. Museo del Ferrocarril Madrid.
- El pavo real (parques El Retiro y Fuente del Berro).
- Unos peces en una pecera.

Imágenes (algunas inéditas) de mi largo documental *Otro espacio otro tiempo* (2010) rodado en Argentina:

- Un hombre ya maduro juega al billar y hace algunas jugadas magníficas. El billar nos permite mantener el *leit-motiv* del azar.
- El mismo hombre entrena golpes de boxeo en un gimnasio.
- Un coche abandonado (un Falcón -el modelo de coche que utilizaba la dictadura argentina en los secuestros- para desguace, que estaba delante de la casa natal del escritor argentino Juan José Saer, en Serodino, Argentina).

Recurso de postproducción

*Dibujo de Jan Julivert, por el ilustrador Fernando Negrotti, en cinco actitudes diferentes, para dar vida a las calles y personalizar la imagen.

* Efecto noche y lluvia sobre dos planos que “juegan” como la Torre Klein y el callejón del Guinardó.

*Efecto ráfaga de metralleta en el parabrisas del coche que conduce Jan Julivert (Gabriel Izard) en la dramatización del momento del atentado.

Música

Que volen aquesta gent?, María del Mar Bonet. (España, 1947)

Vinyes verdes vora el mar, Lluís Llach (España, 1948).

La casa que vull, Luis Llach.

El pañuelo, Paco de Lucía (España, 1947-2014).

Bye bye bird, Sonny Boy Williamson II (EE.UU. 1912-1948).

Le tourbillon de la vie, Jeanne Moreau (*Jules et Jim*).

Desfado, Ana Moura (Portugal, 1979)

Hey Joe, Willy Deville (EE.UU., 1950-2009).

A las barricadas, Himno de la CNT.

La leyenda del Tiempo (Federico García Lorca), Pedro Javier González, Horacio

Fumero & El Duende en Solera Flamenca.

Trío para Violín, Viola y Cello. Opus 45 [String 23], Arnold Schoenberg.

Walk on the wild side, Lou Read (EE.UU., 1942-2013).

El partisano, Leonard Cohen (Canadá, 1934-EE.UU., 2016).

Se me olvidó que te olvidé, El Cigala (España, 1968) & Bebo Valdés (Cuba, 1918-Suecia, 2013).

1A.- RÓTULO 1

Impresiona: El amor como disidencia. Un día volveré, Juan Marsé.

*Fotografía Juan Marsé, Julián Serrano.*²⁰²

Funde con....

Música: *Que volen aquesta gent?* M^a del Mar Bonet.

²⁰² Cedita por el fotógrafo Julián Serrano.

1.- CASA MARSÉ. Int. Día. ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Diversos planos de Juan Marsé en la casa.

Fotografía Soldado Republicano (1937), Agustí Centelles.²⁰³

Fotografía Enfrentamiento con los sublevados, en la Calle Diputación de la Ciudad Condal (1936), Agustí Centelles.²⁰⁴

Fotografía Niños sentados en la acera delante de casa bombardeada, Robert Capa.²⁰⁵

Fotografía El yugo y la flechas en un camino con ciclista, Oriol Maspons²⁰⁶

Fotografía La mujer de Gabriel Pernaut llora la muerte de su marido (1937), Agustí Centelles.²⁰⁷

NARRADORA (OFF).- Juan Marsé, galardonado con el Premio Cervantes en el año 2008, nace en Barcelona en 1933. Tiene por delante una feroz guerra civil -del 36 al 39- y una larga y dura posguerra bajo un régimen dictatorial que dará sombra de águila al país durante cuarenta años.

Música: *Que volen aquesta gent?* M^a del Mar Bonet.

Justificación

Tema: presentación del escritor Juan Marsé, Premio Cervantes y "niño de la guerra".

La canción con letra de Lluís Serrahima y música de María del Mar Bonet (1968), denuncia la represión del régimen franquista; fue escrita a raíz de una noticia aparecida en el periódico sobre la “extraña” muerte, delante de su madre, de Rafael Guijarro. Este joven estudiante, en Madrid, una vez detenido es llevado desde las dependencias policiales a su domicilio para un registro y “cae” por una ventana. Estuvo censurada por el régimen hasta 1977.

²⁰³ negativopositivo.wordpress.com (15.08.16).

²⁰⁴ negativopositivo.wordpress.com (15.08.16).

²⁰⁵ <https://lafotografiaprohibida.wordpress.com/tag/robert-capa/> (15.08.16).

²⁰⁶ <https://eldocumentalistaudiovisual.com/2014/07/14/olvidado-oriol-maspons/> (15.08.16).

²⁰⁷ <https://antonioperezrio.wordpress.com/2010/03/11/agusti-centelles/> (15.08.16).

Esta canción protesta acompaña todo el bloque y, especialmente, la fotografía *La mujer de Gabriel Pernaú llora la muerte de su marido* (1937), Agustí Centelles.

2.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO Y FÍLMICO

Fotografía Marsé. Julián Serrano.

Imágenes CNT 1936-1939 Archivo cinematográfico de la Revolución:

Volumen 4 La guerra.

Cap. 5 ¡Criminales! bombardeos sobre Barcelona.

Código de fuente: 03:00 a 03:43

Cap. 2 El frente y la retaguardia.

Códigos de fuente: 10:35 a 11:02 // 02:46 a 02:53 // 18:22 a 18:30

Volumen 1 Disco 1 De las columnas a la militarización.

Código de fuente: 03:18 a 03:33

*Fotografía Marsé, con seis años, en la escuela de Sant Jaume de Domenys.*²⁰⁸

NARRADORA (OFF).- Aunque guarda entre los recuerdos de la guerra alguna imagen del bombardeo de Barcelona en el 38, y la de su padre llorando en el balcón al paso de las tropas vencedoras, Joan pasa casi toda su primera infancia en el campo del Baix Penedès, con sus abuelos, alejado de lo peor. El novelista Juan García Hortelano en el prólogo a *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, plantea que para estos niños del 36: “Habrán de pasar lustros o quizá sólo tres años para que descubran que vivieron en el infierno. Y es que, a partir de ese día, a estos niños les va a suceder todo, para, tres años más tarde, vivir sin que les vuelva a suceder nada nuevo. Ninguno cuenta con suficiente edad para marchar a las trincheras. Todos ellos, pues, se hicieron hombres a lo largo de la interminable paz que se abatió sobre su país”.

²⁰⁸ Josep María Cuenca, *Mientras llega la felicidad*, dossier fotografías, (Barcelona: Anagrama, 2015).

El final de la guerra civil supone para "casi" todos estos niños la vuelta al colegio.

Música: *Vinyes verdes vora el mar*, Lluís Llach.

Justificación

Tema: infancia de un "niño de la guerra".

La casa que vull, Luis Llach

Toda la ciudad, el barrio, todo ha quedado destruido, los chicos han de abandonar la escuela para ponerse a trabajar y ayudar en casa, los padres pasan temporadas en la cárcel,.. ; la letra de la canción dice: “la casa que quiero/ que el mar la vea/ y unos árboles con fruto/ me la festejen./ Que lleve un camino/ reluciente de rocío[...]", he buscado el contraste entre lo que tocó vivir en la posguerra y la vida que anhelaba la población.

Durante la parte del documental que refiere la infancia y adolescencia de Juan Marsé he incorporado a la banda sonora a María del Mar Bonet y a Lluís Llach, dos cantantes catalanes que participaron en las protestas de la sociedad civil española contra el régimen.

3.- BARRIO DE EL CARMELO y BAR DELICIAS. Ext. Día. ARCHIVO FOTOGRAFICO y FILMOTECA.

Imágenes del barrio “El Carmelo”. Calles, gentes, actividad.... Situación del bar “Delicias”. En su exterior el camarero atiende a los clientes que se acomodan en la barra y las sencillas mesas.

*Dos fotografías del álbum familiar de Juan Marsé con su familia, año 1944.*²⁰⁹

*Fotografía Por bulerías. Canet del Mar 1963, Eugeni Forcano.*²¹⁰

*Fotografía Somorrostro 1958, Oriol Maspons.*²¹¹

²⁰⁹ Cuenca, *Mientras llega la felicidad*.

²¹⁰ http://www.elconfidencial.com/multimedia/album/cultura/2014-07-17/eugeni-forcano_164033/ (15.08.16).

²¹¹ <https://eldocumentalistaudiovisual.com/2014/07/14/olvidado-oriol-maspons/> (15.08.16).

*Fotografía Sin título (Niños Monte Carmelo), Oriol Maspons.*²¹²

*Fotografía Sin título (Familia en burro), Oriol Maspons.*²¹³

*Fotografía 1936, Anónima.*²¹⁴

*Fotografía Montjuic, 1937, Agustí Centelles.*²¹⁵

Fragmento de la película Un tranvía llamado deseo (1951), E. Kazan. Secuencia en la que Stanley/Marlon Brando pronuncia la frase "puedes apostar tu vida a que me quedo aquí". Código de fuente: 19:13 a 19:35

NARRADORA (OFF). -A partir de 1943 la infancia y juventud de Joan Marsé transcurren en Barcelona, en el barrio de Gracia, rodeado de multitud de míseros niños *charnegos*, hijos de refugiados de la guerra y del hambre de la posguerra, que, al igual que sucede en Somorrostro y otras zonas de barracas, pueblan las peladas laderas del Monte Carmelo. *Charnego* o murciano eran apodos que usaban entonces los catalanes para referirse, de manera peyorativa, a los inmigrantes castellanohablantes residentes en Cataluña. De estos años de convivencia en el barrio nacerá uno de sus personajes más logrados: el *Pijoaparte*.

Música: *El pañuelo* Paco de Lucía.

Justificación

Tema: el entorno: una infancia entre los niños *charnegos* o *murcianos* que habitan los barrios de Monte Carmelo, La Salud y el Guinardó.

De la película *Un tranvía llamado deseo*, la *secuencia* seleccionada es aquella en la que Stanley/Marlon Brando pronuncia la frase "puedes apostar tu vida a que me quedo aquí". Esta película está basada íntegramente en la obra homónima del dramaturgo

²¹² <https://odaaniepce.wordpress.com/2013/08/14/oriol-maspons-la-muerte-de-un-fotografo/> (15.08.16).

²¹³ <http://www.elcomercio.es/20130812/mas-actualidad/cultura/fallece-anos-oriol-maspons-201308121439.html> (15.08.16).

²¹⁴ http://lacuevaboreal.blogspot.com.es/2016_01_01_archive.html (15.08.16).

²¹⁵ <https://antonioperezrio.wordpress.com/2010/03/11/agusti-centelles/> (15.08.16).

norteamericano Tennessee Williams (EE.UU. 1911-1983), escrita en 1947. Al igual que Stanley (Marlon Brando), el *Pijoaparte* representa a los nuevos inmigrantes que vinieron para quedarse. Cada uno a su manera intentará conquistar a una mujer de una clase social superior.

El pañuelo, Paco de Lucía. El taconeo inicial de estas bulerías marca el ritmo de las imágenes de charnegos con los que convivió Juan Marsé en el barrio de Gracia.

4.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Fotografía *Los niños de Morelia, en el tren, refugiados españoles de la Guerra Civil enviados a México* (Anónima).²¹⁶

Fotografía *Grupo niños El Raval*, Joan Colom.²¹⁷

Fotografía *Niño solo*, Joan Colom.²¹⁸

Fotografía *Niños jugando a los fusilamientos, Barcelona (1937)*, Agustí Centelles.²¹⁹

Fotografía *Niños jugando con piedras*, Henri Cartier-Bresson.²²⁰

Fotografía *Juan Marsé con 13 años en el taller de joyería. Álbum familiar*.²²¹

Fotografía *Misa en galería presos Modelo Barcelona 1946*.²²²

Fotografía *Presos del Penal de Ocaña (Toledo) (11/7/1952)*, Jaime Pato.²²³

NARRADORA (OFF).- Muchos niños salieron al exilio, los que se quedaron no lo tuvieron tampoco nada fácil: vinieron años de hierro. Al tiempo que los chicos del barrio juegan con pólvora u organizan sonadas peleas de piedras, Joan -con 13 años- deja atrás la escuela y empieza a trabajar de aprendiz en un taller de joyería. Y durante

²¹⁶ <http://revistamira.com.mx/los-ninos-de-morelia-aniversario-79-de-su-llegada-a-mexico/> (16.08.16)

²¹⁷ <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/coleccion/artistas/img/col2gr.htm> (15.08.16)

²¹⁸ <http://www.azureazure.com/cultura/una-mirada-a-la-fotografia-espanola> (15.08.16)

²¹⁹ <http://daomagazine.com/agusti-centelles-fotografo-guerra-civil-espana/> (15.08.16)

²²⁰ <http://losdreamakers.com/2016/03/henri-cartier-bresson/> (16.08.16)

²²¹ Cuenca, *Mientras llega la felicidad*, (dossier fotografías)

²²² <http://memoriarepressiofranquista.blogspot.com.es/2015/12/franquismo-v-la-represion-eduardo.html>

²²³ <http://lahistoriaenlamemoria.blogspot.com.es/2015/09/lugares-de-la-memoria-democratica-penal.html> (16.08.16)

los meses que su padre pasa en la cárcel, hará doble jornada y le sustituirá por las noches en un tostadero clandestino de café.

Música: *La casa que vull*, Lluís Llach.

Justificación

Tema: Juventud. Marsé empieza a trabajar con 13 años en una joyería.

Las fotografías muestran la situación en la que se encontraban los niños en la postguerra.

5.- MUSEO DEL FERROCARRIL. Ext. Int. Día.

Trenes en vía muerta. Diversos encuadres de máquinas y vagones, más las maquetas que hay en el museo.

NARRADORA (OFF).-El franquismo de la posguerra, período de férrea oscuridad, se afianza en la sociedad española sirviéndose del miedo y la delación, y apoyándose en una "clientela" que se exhibe bajo palio y que ni siquiera oculta ante Dios sus espurias ambiciones. Para un obrero de una barriada pobre de Barcelona resulta casi imposible abandonar la vía muerta.

Pese a esta dificultad, al cabo de un tiempo, sin dejar el taller, al que estará vinculado durante quince años, Marsé se convierte en un escritor autodidacta. Logra publicar su primera novela, *Encerrados con un solo juguete*, en 1960. La editorial Seix Barral ve en él una oportunidad casi única ya que es un escritor que no procede de la burguesía, como el resto de sus escritores, sino del sector obrero. “Era -dirá Manuel Vázquez Montalbán- la gran esperanza blanca, proletaria y mestiza del principado *Seix Barral*”. Carlos Barral le apoya desde el principio -su amistad durará toda la vida- y en 1961 la editorial otorga al joven novelista barcelonés una pequeña beca para que se establezca y trabaje un tiempo en París.

Música: *Bye bye bird* Sonny Boy Williamson II.

Justificación

Tema: la España franquista, una vía muerta.

Los trenes en vía muerta sirven para ilustrar el inmovilismo del régimen franquista y su férrea oscuridad.

La maqueta ilustra principalmente la puesta en circulación del joven Juan Marsé, cuando viaja a París, y a su vez es una metáfora del "principado" Seix Barral, del que habla Vázquez Montalbán. El tren dando vueltas permite pensar en el título de primera novela de Marsé: *Encerrados con un solo juguete* (1960), que fue precisamente la novela que le puso en circulación. [Con esta novela Marsé opta la Premio Biblioteca Breve (instaurado en 1958 por la editorial Seix Barral) y, si bien el primer premio queda desierto, su novela queda finalista.]

Bye bye bird, Sonny Boy Williamson II. Este armónico, considerado uno de los más grandes del blues, acompaña con el sonido de su armónica las imágenes de las locomotoras y los trenes. Y también, de alguna manera, se justifica porque así empieza la novela *Un día volveré*: “Néstor tenía dieciséis años y aún llevaba la armónica sujeta al cinturón como si fuese una pistola”.

6.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Tres fotos de Juan Marsé en diferentes momentos de su vida:

*Marsé 1970,*²²⁴ *Marsé con Eduardo Mendoza,*²²⁵ *Marsé (Jorge Quiñoa) 2012.*²²⁶

Montaje de un mural con fotografías escritores del grupo, no compacto, años cincuenta, al que pertenece Juan Marsé. Se han seleccionado en su mayoría fotos de grupo para mostrar el culto a la amistad, de que habla Juan García Hortelano.

²²⁴ http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/05/babelia/1459865323_316178.html (16.08.16)

²²⁵ http://cultura.elpais.com/cultura/2004/04/21/actualidad/1082498402_850215.html (16.08.16)

²²⁶ <http://www.jotdown.es/2012/01/juan-marse-y-enric-gonzalez-o-el-oficio-de-ser-escriptor/>(16.08.16)

[Entre ellos, Ignacio y Josefina Aldecoa, Carlos Barral, Juan Benet, Francisco Brines, José Manuel Caballero Bonald, Jesús Fernández Santos, Antonio Gamoneda, Juan García Hortelano, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Rafael Guillén, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Luis Martín-Santos, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún, Jaime Salinas, Rafael Sánchez Ferlosio, José Ángel Valente].

*Fotografía: de izquierda a derecha Ana María Matute, Ana María Moix, Jaime Gil de Biedma, Alejandra Vidal, Carlos Barral, Juan Marsé, Yvonne Hortet (1970), álbum familiar.*²²⁷

*Fotografía: Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral y Castellet, en la puerta de la editorial Seix Barral (1961), Oriol Maspons.*²²⁸

*Fotografía Marsé y Carlos Barral.*²²⁹

*Fotografía Ángel González, Salinas, Ivonne y Carlos Barral, Juan García Hortelano (1962).*²³⁰

*Fotografía Juan Marsé, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José A. Goytisolo.*²³¹

*Fotografía Luis Martín Santos y Carlos Castilla del Pino.*²³²

*Fotografía Jaime Gil de Biedma y Ana María Matute.*²³³

*Fotografía Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio.*²³⁴

*Fotografía José Manuel Caballero Bonald, Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma.*²³⁵

²²⁷ Cuenca, *Mientras llega la felicidad*.

²²⁸ <https://marionespe.wordpress.com/2015/01/31/muntaner-505-donde-se-imaginan-las-colillas/> (16.08.16)

²²⁹ http://www.lavozdegalicia.es/noticia/literatura/2016/03/17/marse-regresa-50-anos-despues-renovadas-tardes-teresa/0003_201603G17P42991.htm (16.08.16)

²³⁰ www.cervantesvirtual.com (18.08.16)

²³¹ <https://dejaloqui.wordpress.com/tag/poesia/> (16.08.16)

²³² <http://hyperbole.es/2013/02/luis-martin-santos-un-recuerdo> (18.06.16)

²³³ <http://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/jaime-biedma-recuerdo-maria> (18.08.16)

²³⁴ <http://loffit.abc.es/society/efemerides/rafael-sanchez-ferlosio-172834/> (18.08.16)

²³⁵ <https://valledeelda.com/blogs/literatura/887-pandemico-y-celeste-gil-de-biedma-25-anos-despues.html> (18.08.16)

*Fotografía Juan Goytisolo.*²³⁶

*Fotografía Antonio Gamoneda.*²³⁷

*Fotografía José Ángel Valente.*²³⁸

*Foto Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Juan Marsé.*²³⁹

Fragmento de la película Jules et Jim (1961), François Truffaut. Secuencia en la que la protagonista, Jeanne Moreau, canta Le tourbillon de la vie- la misma música que se viene oyendo por debajo durante todo el bloque- y también el principio de la secuencia del paseo en bicicleta. Código de fuente: 56:48 a 59:35

NARRADORA (OFF).-Juan Marsé, de acuerdo con el libro de Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, forma parte de un grupo, no compacto, de creadores y autores que desde los años cincuenta, tras veinte años de posguerra, “hablan con un lenguaje nuevo y menos encorsetado, y empiezan a explicar el mundo de la posguerra desde su experiencia de muchachos socializados en el franquismo pero ansiosos de desembarazarse de su opresiva vulgaridad y su reaccionarismo fatal”. Fueron poetas, novelistas o ensayistas de la Dictadura. Todos sufrieron una desculturización deliberada por parte del Régimen, y -escribe García Hortelano- tendrán que educarse solos, lo que provocará, por reacción inversa, el culto a la amistad.

Música: Jeanne Moreau (Banda sonora de *Jules et Jim*)

Justificación

Tema: grupo de escritores al que pertenece Marsé.

Le tourbillon de la vie. Esta canción canta al amor pero canta también a la amistad; los

²³⁶ <http://www.entrelneas.org/leer.asp?a=juan-goytisolo> (18.08.16)

²³⁷ <http://grego.es/?p=8217> (18.08.16)

²³⁸ <http://revistacombate.com/revista/sombra-valente/> (18.08.16)

²³⁹ <http://www.elmundo.es/cultura/2015/09/09/55f041bc268e3ef6128b4588.html> (18.08.16)

protagonistas se unen, se separan, se vuelven a encontrar, como les habría de suceder a los poetas, escritores y ensayistas de la dictadura franquista. Al tiempo deja intuir esa frescura que Juan Marsé pudo encontrar en un París tan diferente de aquella España "nuestra".

7.- FILMOTECA y NODO.

*Cabecera del NO-DO.*²⁴⁰

Fragmento película Gilda (1946), Charles Vidor. Secuencia actuación Rita Hayworth cuando canta Put de Blame on name. Código de fuente 1:34:30 a 1:35:52

NARRADORA (OFF). -El régimen franquista que apretaba sus tuercas con la llave de la censura pudo arrebatarle la infancia y la juventud pero no pudo arrebatarle la *luz* en forma de copos de nieve que él cazaba como un furtivo en la oscura sala del cine Roxy. En “el tronante gallinero”, en aquel “palco fantástico que olía a meados y a serrín”, cabalgando y disparando dentro y fuera de la pantalla, besando a la rubia platino, siendo un fantasma o el ladrón de Bagdad, Marsé adquirirá sus recursos narrativos. Aún con fama de ser un escritor particularmente lento, parsimonioso, tiene escritas quince novelas, algunos cuentos, y varios guiones de cine.

Música: *Put de Blame on name*, Rita Hayworth. (Banda sonora de *Gilda*)

Justificación

Tema: la censura en la postguerra.

El *No-Do*, el noticiario propagandístico del régimen franquista entre el 42 y el 76, se exhibía obligatoriamente en todos los cines antes del pase de cualquier película. En los años 40 al terminar la película había que ponerse de pie en la sala, levantar el brazo de acuerdo con el saludo fascista, y cantar el *Cara al Sol* (el himno de Falange).

²⁴⁰ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/cabecera-del-no-do/1184321/> (16.08.16)

Gilda no es solo una película con una actriz bellísima, es una película de la que en España siempre se pensó que se nos había escatimado algo. (Lo cual, y quizá sólo en esta ocasión, no era cierto). Sin embargo, en algunos lugares de España las autoridades eclesiásticas dictaron pena de excomunión para quien fuera a ver esta película donde una chica se quita... un guante. La gente, al acudir a misa, podía ver la catalogación que tenían las películas recién estrenadas.

En la última novela de Marsé, *Esa puta tan distinguida*,²⁴¹ una prostituta muere estrangulada en el cine Delicias con una tira de fotogramas de *Gilda*.

8.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO y FILMOTECA

Fotografía Marsé (1960), Miquel Barceló. ²⁴²

*Fotografía Marsé junto al actor y cineasta Maurice Ronet (1963).*²⁴³

Fragmentos de la película Al final de la escapada (1960), Jean-Luc Godard. Secuencia en la que los protagonistas se conocen en Los Campos Eliseos (París) y secuencia en la que Belmondo mira los carteles de un cine. Códigos de tiempo: 09:21 a 10:20// 17:27 a 18:12

NARRADORA (OFF).-Gran admirador de la novela del siglo XIX, en su homenaje, escribe *Últimas tardes con Teresa* (1966), su primer éxito editorial. Los protagonistas de esta novela son: Teresa, una señorita bien de la alta burguesía catalana, y un *charnego*, un inmigrante del sur: el *Pijoaparte*, un ladrón de motos, un muchacho pobre con una deslumbrante sonrisa, que al intentar seducir a la dueña del descapotable blanco solo busca “violar el impenetrable secreto de un sol desconocido, de una colección de cromos rutilantes y luminosos nunca pegados al álbum de su vida”.

²⁴¹ Juan Marsé, *Esa puta tan distinguida* (Barcelona: Lumen, 2016), 16.

²⁴² Cuenca, *Mientras llega la felicidad*.

²⁴³ Cuenca.

El propio autor en una entrevista explica: “El tema de *Últimas tardes con Teresa* no es otro que el de la apariencia de la realidad. Teresa confundía a un pobre chaval -el *Pijoaparte*-, que era sólo un obrero de barrio, con un militante obrero politizado”. Marsé se reconoce como escritor realista, pero se desmarca del realismo social: “De entrada, yo distinguiría entre *realismo* como definición de una vertiente literaria [...] y el llamado *realismo social*, que fue una manifestación de la modistería literaria, que diría Ridruejo, con la cual no me identifiqué lo más mínimo”.

Justificación

Tema: *Últimas tardes con Teresa*, primer éxito editorial. El *Pijoaparte*.

Esta película de Godard (Francia, 1930) rompe ciertas normas cinematográficas como el *raccord* o el respeto a la continuidad espacio-temporal; o tiene detalles que rompen la ficción, como cuando Belmondo se dirige al espectador para contarle: "Estoy harto y cansado" justo antes de la *secuencia* final en la que la policía le dispara y da muerte.

Hay dos carteles de películas que hemos visto en una de las *secuencias* seleccionada para este montaje, "Vivir peligrosamente hasta el final" "Más dura será la caída" que, desde el principio, anuncian el final que le espera a Michel (Belmondo).

Los dos protagonistas muestran claras similitudes con el *Pijoaparte* y Teresa. Michel (Jean Paul Belmondo) es un delincuente, Patricia (Jean Seberg), una escritora norteamericana, niña de papá. La fractura social y personal no permite una relación entre ambos. Michel como el *Pijoaparte* sabe dónde está. Ambos hombres van a ser denunciados a la policía por una mujer que les "ama" (En la película de Godard, Patricia por miedo a que le retiren el pasaporte, y en *Últimas tardes con Teresa*, Hortensia - una muchacha de su barrio: El Carmel - por celos.)

9.- BARRIOS BARCELONA. Ext. Día.

Diversas imágenes y gentes de los barrios de La Salud, Gracia, Monte Carmelo, El Guinardo, a partir de una panorámica desde el Mirador del Carmel, donde quedan también restos de un par de bunkers de la Guerra Civil. Peces en una pecera.

NARRADORA (OFF).-El espacio que comprende los barrios de La Salud, Gracia, Monte Carmelo, y El Guinardó: *su* Barcelona, y los años de la posguerra en España, son las coordenadas espacio-temporales en las que se encuadran todas sus novelas. Dentro de ese espacio mental propio despliega un gran tejido simbólico (la araña negra, el agua sucia, el fuego, el coche abandonado, los peces, el dragón, ...) que le permite insinuar sin nombrar. Toda su obra creativa se asienta sobre la infancia, la memoria y la imaginación. Como dijo la poetisa Anne Sexton “un escritor es alguien que con unos muebles hace un árbol”.

Música: *Desfado*, Ana Moura.

Justificación

Tema: las coordenadas espacio-temporales en las que se encuadra su narrativa: *su* Barcelona y la posguerra española.

Con la panorámica de la ciudad de Barcelona, que se detiene en la parte que engloba el barrio de Gracia, la Salud, Horta-Guinardó y el Carmel, junto con las imágenes de los bunkers, se quieren ilustrar las coordenadas espacio-temporales entre las que se mueve la narrativa de Marsé: *su* Barcelona y la postguerra. Dado el final de la novela: “Esconde la pistolita y vámonos”, final por el que Vázquez Montalbán afirmaba que *Un día volveré* era una novela de la transición, la gente joven sentada encima de las baterías antiaéreas esperando la puesta de Sol refuerza la idea de lo lejos que queda, hoy, la guerra para muchos jóvenes, que quizás ni saben realmente dónde están sentados, en

tanto ningún gobierno en España ha hecho lo bastante por salvaguardar la Memoria histórica, que sin embargo es cometido prioritario en la narrativa de Juan Marsé.

La salamandra, concretamente la de Gaudí que está en el Parque Güell. Hay una escena en la novela en la que el sobrino (Néstor) pega una salamandra de plástico al techo de la habitación de su madre mientras ella duerme, pues en su fantasía desea que Jan Julivert sea su padre, e inventa esta treta para que él tenga que entrar en la habitación.

El fuego purificador, un recurso habitual en la narrativa de Marsé, aparece en esta novela en la escena en la que Jan Julivert, la noche de San Juan, baja a casa del vecino, el señor Folch, -que tras su detención se quedó con todos los muebles de su madre- y le pide que baje *esos* viejos muebles a la calle y ayude a los chavales del barrio a ponerlos en la hoguera.

La imagen con los trozos de vidrio clavados en lo alto del muro de una vivienda de Gracia (algo teóricamente prohibido hoy por normativa, pero ahí estaban) simboliza la represión policial del régimen franquista, de la que Marsé habla sin poder nombrar, dada la censura.

Unos peces dorados en una pecera (los peces son otra de las imágenes recurrentes en Marsé), ilustran una cita de Anne Sexton. Así, en la novela *El amante bilingüe* (Marsé) Marés, el protagonista, de niño, actúa una tarde en la villa de un burgués catalán y cuando al acabar le preguntan qué quiere de premio pide la pecera con el pez de oro que ha visto en el salón. Un chico bien vestido se burla de él y el pez acaba en el estanque del jardín, no lo volverá a ver nunca más. Y en esa pecera Joan Marés guarda las monedas que gana tocando el acordeón por las Ramblas.

Desfado es un fado muy alegre, y el estribillo dice “ai que tristeza /esta minha alegria/ Ai que alegria/ esta tao grande tristeza”. El fado portugués ni es triste ni es alegre es un intervalo, decía Pessoa. El fado canta la tristeza, la nostalgia, habla de las melancolías

del alma de las personas humildes; Fernando Pessoa decía también que “el fado es el cansancio del alma fuerte”.²⁴⁴El fado vino del mar y Juan Marsé deja que muchas de sus metáforas mantengan ese balanceo de los barcos de pesca en la faena, en alta mar.

10.- FILMOTECA

Fragmento de la película Los 400 golpes (1959), François Truffault. Secuencia final en la que vemos al protagonista, el niño, correr y correr por la playa hasta llegar al mar.

Código de fuente: 01:32:47 a 01:35:27.

NARRADORA (OFF).- Juan Marsé construye una épica del fracaso y la derrota. Para él “los hombres atesoran sueños y fantasías, utopías y presunciones, antes de verse derrotados”. El escritor y político Dionisio Ridruejo que en 1942 abandona las filas del franquismo y se pasa al antifranquismo, gesto que en aquellos años era duramente represaliado, define a estos personajes de Marsé como “hombres de otra índole que enfrentan una circunstancia dramática: la de la última esperanza de invertir el resultado de una guerra perdida”. Sus héroes son los derrotados.

Justificación

Tema: los héroes de sus novelas, los derrotados de la guerra civil española.

11.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO y FILMOTECA.

*Fotografía de Marsé en Monte Carmelo, Pilar Aymerich.*²⁴⁵

Fragmentos de dos secuencias película Barton Fink (1991), J. Coen.

1ª Secuencia: el guionista escribe encerrado en la habitación, Códigos de fuente: 35:55 a 36:30

2ª Secuencia: el guionista coge el paquete con el guión terminado y se marcha por un pasillo en llamas. Código de fuente: 01:41:12 a 01:42:17.

²⁴⁴ Fernando Pessoa, *Noticias Ilustrado*, 2º serie, nº 44, 14 de abril 1929.

<http://ensayopessoa.blogspot.com.es/2007/08/el-fado-y-el-alma-portuguesa.html> (20.08.16)

²⁴⁵ <http://www.llegeixbarcelona.net/archives/19889> (17.08.16)

NARRADORA (OFF).- Es el creador de un recurso literario extraordinario: las *aventis*. El propio Marsé, en una introducción a *Si te dicen que caí* (1973), primera novela en la que hace uso de este recurso, escribe: “Utilizando la técnica narrativa que me permitía un juego infantil muy popular aquellos años en el barrio (el juego de contar *aventis*, sentados en corro) fui desplegando la trama novelesca real sobre diversas y sucesivas tramas ficticias.[...]Esta posible memoria pertenece a unos niños que, jugando, ordenan unos hechos -a menudo contradictorios, inverosímiles- que han oído contar a sus mayores, o que han entrevisto o intuido según su propia estatura personal y social. Es decir: tantean la verdad mediante espejismos, apariencias”.

Justificación

Tema: recurso narrativo creado por Marsé: las *aventis*.

La película *Barton Fink* es un relato del proceso creativo, de ese infierno en el que el escritor vive al estrujarse la mente para que aflore el texto que él quiere escribir (son cientos los papeles que quedan arrugados sobre la mesa, el suelo o la papelera antes de que se logren unas buenas líneas y una buena historia).

El hotel en el que el guionista (John Turturro) se encierra para escribir su guion es casi una puerta a la locura.

La película ilustra el trabajo creativo de Marsé para encontrar el recurso narrativo (las *aventis*) que utiliza en *Si te dicen que caí*, novela en la que además se hace apología de la imaginación.

12A.- RÓTULO 2

Un día volveré. Juan Marsé

12.- CASA JUAN MARSÉ. Int. Día. DIBUJOS JULIBERT.

En imagen, Juan Marsé responde a dos preguntas que no se oyen.

1.- ¿Quién es para ud., como creador del personaje, Jan Julivert Mon, el protagonista de *Un día volveré*?

2.- ¿Jan Julivert pudiera ser un *yo disidente* y su historia un ejemplo del “amor como motor de *disidencia*”?

Dibujos en acuarela de Jan Julivert, para tapar los cortes en la entrevista.

13.- BARCELONA BARRIO DE GRACIA. Ext. Día.

Recorrido por el barrio de Gracia, ajustado al texto de la novela

NARRADORA (OFF).-La novela *Un día volveré* narra las expectativas que genera entre los vecinos del barrio el regreso a casa, después de 13 años de cárcel, de un luchador antifranquista: Jan Julivert Mon.

La historia es narrada por un hombre que, en su infancia, formó parte del grupo de niños del barrio que, primero, mientras Jan Julivert estuvo en la cárcel, se contaron *aventis* y fabularon su vuelta; y luego, ya de chavales, es testigo del desencanto del barrio cuando pasan los meses y nada ocurre, "aparentemente".

Música: *Hey Joe*, en la versión de Willy Deville.

Justificación

Tema: presentación de la novela *Un día volveré*.

La canción *Hey Joe*, una melodía muy conocida (1966), arranca con un "1-2, 1-2-3 " que permite, primero marcar el ritmo y, segundo, anunciar que ya empezamos a contar la historia de la novela. La letra de la canción realmente es el argumento de un *western* y cuenta la historia de un hombre que mata a su mujer porque estaba con otro hombre, y huye a México. La gente del barrio también espera que el viejo “pistolero” haga todo un ejercicio de la venganza.

14.- SUAUI. CARTELES DE CINE. FILMOTECA

Planos de "el viejo Suau", hilo conductor de la novela.

Fragmento de la película Elena (2011), Andrei Zvyagintsev. Primera secuencia de la película en la que vemos, al tiempo que amanece, un largo plano fijo de una casa.

Código de fuente: 00:49 a 02:09

NARRADORA (OFF).-Hay dos ficciones muy separadas en el tiempo unidas principalmente por la memoria de uno de los vecinos: el viaje Suau, pintor de carteles de cine. Los diálogos entre los otros personajes que aparecen: Balbina, su cuñada, y Néstor, su sobrino; antiguos camaradas de la lucha libertaria; el comisario Polo; el juez Klein ,..., irán recomponiendo "aquello" que "parece" que pudo acontecer una noche del 47, y también en otros momentos de la vida de Jan Julivert allá por los años 34 y 36, y durante las noches de los bombardeos del 38, conectando así ambas ficciones. Al verle regresar (estamos en el año 59) todos esperan o, confían, en que pronto este hombre pondrá en marcha "un huracán de venganzas" contra los que le delataron o humillaron a su vieja madre en este tiempo atrás. Realmente, es la memoria, *Esa puta tan distinguida*, parafraseando el título de la última novela de Juan Marsé, la que genera el texto.

Justificación

Tema: sinopsis de la novela *Un día volveré*.

En este largo plano fijo de *Elena* todo sucede bajo una enorme quietud que, "aparentemente", como sucede a los ojos de los vecinos del barrio con Jan Julivert, no presagia acontecimiento alguno.

Acabamos de ver la calle y la casa donde va a vivir el protagonista de la novela de Marsé: una casa humilde en un barrio de trabajadores.

En *Elena*, nada más empezar, vemos una casa magnífica, una casa de gente adinerada, que nos permite pensar en la torre del juez Klein.

Elena es una película política, cuenta una historia que transcurre en la Rusia de hoy. Una mujer, casada con un hombre rico, tiene un hijo alcohólico -del anterior matrimonio- que vive en los suburbios, en la pobreza. La película trata sobre el poder del dinero y sobre todo del poder de los vínculos de la sangre.

Esta casa, a la que la luz del amanecer va dando forma poco a poco, por una parte, representa la Torre del juez Klein, y por otra, habla del poder del dinero.

De alguna manera, en *Un día volveré* vuelve a aparecer como en *Últimas tardes con Teresa*, o en *El amante bilingüe*, lo que José Luis Bellón Aguilera llama en su tesis doctoral *La mirada pijoapartesca (Lecturas de Marsé)*,²⁴⁶ en el capítulo "El gran teatro del mundo sentimental (burgués)", "la destrucción del mito del amor burgués o amor romántico como suceso capaz de saltarse, pijoapartesca, reglas que vienen dadas por las necesidades de reproducción de clase".

Cataluña y Jan Julivert han vivido la II República y la Revolución del 36. Y su derrota.

Elena y su familia han vivido el régimen comunista. Y su derrumbe.

15.- FILMOTECA Y CASA PRESENTACIÓN IZARD. Int. día. ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Imágenes CNT 1936-1939 Archivo cinematográfico de la Revolución. Volumen 2.- La Revolución. Cap. 5.- Entierro Durruti.

Imagen: DVD, CNT 1936-1939 Archivo cinematográfico de la Revolución. La Revolución (disco 1) Cap. 1.- Bajo el signo libertario. Cap. 4.- Barcelona trabaja para el frente.

Los años del No-Do 1939-1940.

²⁴⁶ José Luis Bellón Aguilera, "La mirada pijoapartesca (Lecturas de Marsé)" (Tesis de licenciatura, Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostrave, 2009)
[www.academia.edu/2108513/La_mirada_pijoapartesca_Lecturas_de_Marsé_\(5.2.17\)](http://www.academia.edu/2108513/La_mirada_pijoapartesca_Lecturas_de_Marsé_(5.2.17))

*Fotografía de Quique Sabater en la montaña.*²⁴⁷

*Fotografía de maquis: Massana, Sabater, Facerías y "Caraquemada".*²⁴⁸

*Fotografía de Facerías y el hijo de un amigo, en París.*²⁴⁹

*Fotografía diario El Caso, noticia muerte de Quique Sabater (1960).*²⁵⁰

*Fotografía de guerrilleros libertarios en el bosque: El maño, "Face", Enrique Martínez y Celedonio García (foto tomada por el libertario Domenec Ibars, en Pirineos, 1948).*²⁵¹

*Fotografía guerrilleros antifranquistas por la montaña.*²⁵²

NARRADORA (OFF) .-Y lo que en verdad pasó en aquel inverosímil verano del 36 en Cataluña y luego en la posguerra, es importante, como dijo el periodista norteamericano Lincoln Steffens, “que lo sepan ellos y no lo olvidemos nosotros”.

En su casa, *Intervención del profesor Miquel Izard.*

Responde a dos cuestiones:

1.- ¿Cuál es el contexto histórico y político en el que vive inmerso el protagonista de la novela *Un día volveré*?

2.- ¿Quiénes eran estos hombres a los que el régimen franquista llama "pistoleros"?

Juan Marsé nombra a Quico Sabater²⁵³ y a Facerías²⁵⁴ en *Un día volveré*.

Música: *A las barricadas*, himno de la CNT.

Funde a negro

²⁴⁷<http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20160319/40554979032/catalunya-maquis-guerrilleros-antifranquistas-guerrilla-franquismo.html> (28.08.16)

²⁴⁸ <http://territorimaquis.cat/fotos/?album=26> (28.08.16)

²⁴⁹ http://joseluisfacerias.blogspot.com.es/2012_08_01_archive.html (28.08.16)

²⁵⁰ Nota: ha sido imposible recuperar esta foto en internet. (28.08.16)

²⁵¹ <https://jjmlsm.wordpress.com/2016/04/13/grupo-de-facerias/> (28.08.16)

²⁵² <http://madrid.cnt.es/historia/cnt-durante-el-franquismo/> (28.08.16)

²⁵³ Marsé, *Un día volveré*, 91.

²⁵⁴ Marsé, 151.

16.- FILMOTECA

Diversos fragmentos, manteniendo el orden de la obra y encadenados, de *La última cinta de Krapp* (1958), Samuel Beckett -obra en un solo acto- filmada por el director de cine Atom Egoyan (2000) e interpretada por John Hurt, en la que vemos a un hombre mayor sentado delante de una mesa, manipulando un magnetofón y escuchando unas cintas.

Códigos de fuente: 00:09 a 00:30 (no hace nada) // 09:10 a 09:40 (busca cinta), 13: 24 a 13:51 (arranca la cinta), 16:39 a 17:00 (se acerca a la luz), 27:33 a 27:55 (PP), 34:32 a 35:07 (PG), 41:04 a 43:26 (monta la cinta de nuevo en la grabadora), 58:30 (ojos llorosos).

NARRADORA (OFF).-El yo *disidente* toma prestados del protagonista de la novela *El hombre sin atributos*, escrita por Robert Musil, una serie de "cualidades": Es un hombre que ha aprendido a renunciar y que emplea un esfuerzo titánico en no hacer nada. Es un hombre puramente teórico y que conserva un alma intacta. No concede a lo que es más importancia que a lo que no es. Tiene su razón de ser más que en el sentido de la realidad, en el sentido de la posibilidad. Su conciencia no conoce la necesidad de reparaciones, ni de ese aceite llamado *examen de conciencia*. No manifiesta interés por la política. Piensa que se debe vivir como se lee, es decir omitiendo lo que no agrada. Cede a su pasión sin preocuparse por el juicio de los demás. Y su naturaleza esta construida como una máquina que desvaloriza la vida sin cesar. “Tales hombres de la posibilidad, viven, como se suele decir, en una tesitura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjetiva”.

Justificación

Tema: qué entendemos por El yo *disidente* (a partir del pensamiento de Robert Musil en su novela *El hombre sin atributos*). Enumeración de sus “cualidades”.

El propio Beckett, según nos cuenta Anthony Cronin en su libro *Samuel Beckett El último modernista*, resumió, en una ocasión, en Berlín (1977), al personaje de su obra *La última cinta de Krapp* (1958), de la siguiente manera:

Krapp es un escritor de sesenta y nueve años de edad, [...] de ninguna manera senil, [...] al que algo se le ha helado por dentro [...] y que está hasta las pestañas de amargura, tanto que rezuma amargura. [...] Vive solo, habla consigo mismo desgranando monólogos, [...] es como un "tejón en su madriguera".²⁵⁵

En este bloque, ilustrado con la obra de Beckett, se enumeran las cualidades que el *yo disidente* toma prestadas del *hombre sin atributos* de Robert Musil.

Observamos en el personaje de Krapp, un *yo disidente* que reúnen algunas de las condiciones de las que estamos hablando. Krapp (por cierto, esta palabra suena como mierda en inglés: *crap*) reniega de su yo anterior, de aquel yo joven que habla de amor en una de las cintas, y, enfadado con aquel yo, vuelve, desde su yo actual, a interpretar aquel acontecimiento del pasado, dejando grabada una nueva cinta, que se suma a lo que él guarda como memoria objetiva de su vida. El yo de hoy no se reconoce en el yo de entonces. Para Krapp, el protagonista, la posibilidad de alcanzar la felicidad es algo que se ha desbaratado; y algo similar siente Jan Julivert Mon. Cronin reproduce otra cita en la que Beckett afirma:

Sí. Krapp parece pensar que tal vez se le ha escapado la oportunidad [...] pensé en escribir una obra sobre la situación opuesta, en la que la señora Krapp, la muchacha del bote de remos, le diera la lata, en cuyo caso su fracaso y su

²⁵⁵ Anthony Cronin, *Samuel Beckett. El último modernista*, trad. Miguel Martínez-Lage (Segovia: La Uña Rota, 2012), 495.

soledad serían exactamente iguales.²⁵⁶ [...]Sus mejores años ya son cosas del pasado, "de cuando la felicidad era posible".²⁵⁷

Ese yo de hoy que no se reconoce en el yo de entonces, del que habla Beckett, es un yo tal y como también lo concibe Marcel Proust, otro de los escritores que citaré a lo largo del audiovisual para explicar la *disidencia* del protagonista de la novela de Juan Marsé, *Un día volveré*.

17.- BARCELONA. Ext. Día.

Barcelona ("aquella cancha de tenis" y plano subjetivo protagonista en coche por las calles del Guinardó el día del atentado).

NARRADORA (OFF).-La *disidencia* de Jan Julivert Mon radica en su lealtad absoluta a un amor, o quizá mejor dicho, a un "sueño" entreabierto a pleno sol un abril del 36. Jan sabía con antelación -ellos le habían prevenido- que aquella mañana del 59, sentado al volante, si no saltaba a tiempo del coche, lo iban a matar. Muere acribillado a balazos por lealtad a un hombre "inadmisible", en su caso. Su "sueño" no era ya un mundo utópico, el sueño de sus camaradas libertarios, sino aquel controvertido amor.

Música: *La leyenda del tiempo* (letra de Federico García Lorca), versión Pedro Javier González, Horacio Fumero & El Duende en Solera Flamenca.

Justificación

Tema: poner en conocimiento del espectador el tipo de *disidencia* que vamos a encontrar en Jan Julivert (el protagonista). (1)

La leyenda del tiempo. La letra de esta canción son unos versos de Lorca, de su obra de teatro *Así que pasen cinco años*: "El sueño va sobre el tiempo flotando como un velero/ nadie puede abrir semillas en el corazón del sueño". Al contar con la autorización

²⁵⁶ Cronin, *Samuel Beckett*, 497.

²⁵⁷ Cronin, 497.

de Pedro Javier González para poder usar esta canción entera, no con valor de cita, esta canción, en mi audiovisual, se escucha en los bloques donde se hace referencia a ese “sueño” de Jan Julivert.

18.- TABERNA. Ext. Int. Día. FILMOTECA

El viejo Suau, sentado en la taberna, nos recuerda que volvemos a la historia de la novela.

Dos fragmentos de la película Match point (2005), Woody Allen utilizando el leit- motiv de este audiovisual: el azar.

1º) Secuencia en la que la pelota de tenis va de un lado a otro de la red. Código de fuente: 01:03 a 01:39

2º) Secuencia en la que el asesino tira el anillo robado al río pero éste rebota en la barandilla y cae en tierra. Código de fuente: 1:42:45 a 1:43:12

NARRADORA (OFF).-Uniendo cabos, según va desvelando poco a poco el viejo Suau, esta sería la historia: Jan Julivert, hijo y hermano de cenetistas convencidos, era un buen chico, aunque algo violento, que con 13 años empezó a trabajar de pintor de paredes. Iba camino de ser un buen boxeador, pero una mañana de abril del 36 se rompió una muñeca al encaramarse a un árbol para recuperar una pelota de tenis que se había quedado enganchada en una rama. Junto a la cancha de tenis, Jan conversó por primera vez con Luis Klein, un joven atractivo de ojos azules. Cuando empezó la guerra Jan se marchó al frente de Aragón, con su hermano, y combatió en la Columna Durruti. Regresó con metralla en el hombro, y ahí se acabó el boxeo para él.

Justificación

Tema: el proceso de Jan Julivert hacia la *disidencia*. El primer encuentro. (2)

Esta película encaja perfectamente con el *leitmotiv* elegido para montar este audiovisual: el azar.

1ª.- La pelota de tenis va y viene de un jugador a otro hasta que golpea la red y queda en suspenso en el aire. No sabemos en qué lado caerá. La voz en off, en esta *secuencia* de *Match Point*, nos dice “aquel que dijo más vale tener suerte que talento conocía la esencia de la vida”.

2ª.- El joven asesino lanza el anillo al río, con intención de desembarazarse de las pruebas contra él (antes ha tirado el resto de las joyas) pero rebota en la barandilla y cae en tierra. La policía lo interrogará como sospecho del doble crimen pero el anillo finalmente aparecerá en el bolsillo de un traficante muerto, y él quedará libre.

Woody Allen muestra en *Match point* la importancia del *azar* en la vida: que la pelota caiga a este lado o al otro de la red; que el anillo robado caiga a este lado del río o al agua....

En la novela, el que aquella mañana de abril del 36 la pelota cayera fuera de la cancha y se quedara enganchada en el árbol permitió que Jan y Klein conversaran por primera vez. Lo mismo sucede la noche de los bombardeos de Barcelona en el 38: el azar los lleva a coincidir en la misma casa.

19.- FILMOTECA.

Dos fragmentos de la película Apocalypse Now (1979), Francis Ford Coppola. (Basada en la novela El corazón de las tinieblas de Joseph Conrad)

1.- *La secuencia La Cabalgata de las Walkirias (el ataque al poblado). Código de fuente: 34:15 a 35:38*

2.- *La secuencia en la que el coronel Kurtz (Marlon Brando) lee el poema The Hollow men (Los hombres huecos), T.S. Eliot (1925). Código de fuente: 2:01:10 a 2:02:13.*

NARRADORA (OFF).-Jan Julivert y Luis Klein no volverían a encontrarse hasta el 38. Durante los bombardeos, una noche, ambos, casualmente, buscaron refugio bajo la alarma de las sirenas en el mismo piso de la Rambla de Cataluña. Allí, sin saber quién

era quién, pasaron varias noches juntos. Finalmente, Luis Klein le contó cuál era su situación: trabajaba en los servicios de información franquistas, y necesitaba escapar a San Sebastián. Jan Julivert, *un hombre* -según lo presenta el escritor- “que no pestañeó jamás ante ningún peligro”, podía haberlo entregado en aquella ocasión pero le ayudó a huir.

Acabada la guerra, Luis Klein se convertiría en uno de los jueces más sanguinarios de la represión. Jan vivió esos años en la clandestinidad, al principio dedicado a la falsificación de pasaportes, y, más tarde, a poner bombas y a atracar bancos. En el 45, unos camaradas del grupo fueron sometidos a consejo de guerra y fusilados, Jan Julivert juró matar al juez que los había condenado. Cuando todo estaba preparado para atentar contra el tal juez Klein, que veraneaba solo y pasaba borracho todo el día en su finca, Jan se ofreció a hacerlo él solo.

Justificación

Tema: el proceso hacia la *disidencia*. El reencuentro fortuito, y el surgimiento del amor.

(3)

1ª.- La *secuencia* La Cabalgata de las Walkirias (el ataque al poblado).

2ª.- La *secuencia* en la que el coronel Kurtz (Marlon Brando) lee el poema *The Hollow men* (Los hombres huecos), T.S. Eliot (1925).

En ambos casos, España y Vietnam del Norte, había un gobierno de izquierdas Y en ambos casos, aunque en diferente momento histórico, aviones de una potencia extranjera bombardean a la población civil y juega un papel muy importante la guerra de guerrillas. Y se desencadena ¡el horror! de la guerra, de la muerte, de las crueldades gratuitas.

El poema de T. S. Eliot *The Hollow men* (1925) en sus dos primeros versos, que son los que oímos claramente pronunciar al coronel Kurtz (Brando), dice: “We are the hollow

men/ We are the stuffed men (Somos los hombres huecos/somos los hombres rellenos)”. Recordemos que el propio Eliot incluye en el título de este poema esta anotación “Mistah Kurtz- he dead”. *The Hollow men* es un canto a la *Divina Comedia* de Dante: de nuevo, personajes anónimos que vagan sin consuelo. “Let me be no nearer / In death’s dream kingdom, (no me acerque yo más/ en el reino de sueño de la muerte)”.²⁵⁸ Utilizar esta *secuencia* nos permite calificar al juez como ¡el horror! y acentuar el desconcierto que nos provoca el que Jan Julivert mantenga vivo su amor por "este" hombre.

19 A.- VERJA MANSIÓN BARRIO EL GUINARDÓ. Ext. Int. Día. PAVOS REALES EN LOS PARQUES FUENTE DEL BERRO Y EL RETIRO (MADRID). Ext. Día.

Imagen de la verja del portón de una mansión del Guinardó, plano ajustado al texto de la novela de Marsé.

Imágenes de pavos reales, algunos con la cola desplegada.

NARRADORA (OFF).- “No tenía más que empujar la verja como quien dice...”, pero lo único que hizo fue prevenirle; y todo ello, porque, como acierta a decir Robert Musil en *El hombre sin atributos*: “El surgimiento y mantenimiento del amor no depende de nada esencial. Es decir, que se ama a alguien pese a todo o, dicho de otra manera, por nada. [...] Se ama a una persona porque se la conoce; y porque no se la conoce. Y se la conoce porque se la ama; y no se la conoce porque se la ama. [...] Pero amar no es, ni con mucho, tan fácil como quiere hacer creer la naturaleza”.

²⁵⁸ T.S. Eliot, *Poesías reunidas 1909-1962*, trad. José María Valverde (Madrid: Alianza, 1978), 104.

Justificación

El pavo real despliega su cola en los rituales de apareamiento y cortejo. Ilustra metafóricamente algunas de las palabras sobre el amor de Robert Musil en *El hombre sin atributos*.

La leyenda del Tiempo. Continúa sonando esta canción pues volvemos sobre ese “sueño” de Jan Julivert.

20.- TABERNA. Int. Día. FILMOTECA

Un plano del viejo Suau para recordarnos que volvemos a la novela.

Fragmento de la película Down by law, (1986). Jim Jarmusch. Secuencia: un travelling en el que la cámara partiendo de un cementerio sigue a una limusina negra que recorre la calle principal de una zona de suburbios. Código de fuente: 00:12 a 01:19 y 02:07 a 02:44.

NARRADORA (OFF).-No se volverían a ver hasta el 47. Jan Julivert fue a su encuentro aprovechando el entierro del doctor Klein, asesinado accidentalmente por el grupo. A partir de aquí los hechos se hacen aún más confusos. "Parece ser" que habían planificado marcharse juntos, pero antes -nadie entiende por qué- Jan quiso atracar una fábrica de coches. “Nuestro menor deseo, -escribe Marcel Proust- aunque único como un acorde, admite en sí las notas fundamentales sobre las que se levanta toda nuestra vida”.

Y todo salió mal aquella noche. Herido de bala llegó hasta un callejón del Guinardó, mas su "sueño" volvió a ser, usando palabras de Gil de Biezma, “un resto de noche que han olvidado ahí”. Después, y en palabras de Marcel Proust, porque “siempre adoptamos decisiones definitivas por un estado de ánimo que no está destinado a durar” y porque “la pena, como el deseo, no procura analizarse, sino satisfacerse”, Jan, incomprensiblemente, mientras tropezaba en las oscuras calles de su sueño, desdeñando

la cita con su hermano para huir a Francia, buscó refugio en casa de su madre, indiferente a que esto sería su fin: esa casa era una ratonera.

Justificación

Tema: el proceso hacia la *disidencia*. El fin de una ilusión, el personaje se derrumba. (4)

Down by law es una comedia en la que tres hombres coinciden en la celda de una cárcel y luego se fugan juntos. La *secuencia* seleccionada es un *travelling* desde un coche que recorre un barrio de la ciudad al amanecer.

En la novela *Un día volveré* el coche ocupa un lugar importante, aparece en dos momentos claves: la cita en el callejón del Guinardó, la noche del 47 en la que los dos amantes hubieron podido huir juntos; y, trece años más tarde, cuando son asesinados en el coche, por ex camaradas de Jan Julivert, en una de las calles del Guinardó.

Por otro lado, el coche viejo, abandonado en un descampado, es una de una imagen recurrente en la narrativa de Marsé.

21.- FILMOTECA.-

Dos fragmentos de la película El sirviente (1963), Joseph Losey.

1.- *Secuencia: el futuro mayordomo entra en la casa. Código de fuente: 03:17 a 03:52*

2.- *Secuencia: el juego con la pelota de tenis en la escalera. Código de fuente: 1:26:59 a 1:29:30.*

NARRADORA (OFF).- “No era posible que Jan, al cruzar aquella verja, confiara en salirse con la suya. En realidad, nunca debió creerse del todo que Klein estuviera dispuesto a abandonar su posición y su familia. Balbina pensaba en el juez como un hombre acorralado que huía de sí mismo, incapaz por lo tanto de ofrecer afecto más allá de una relación furtiva. Lo mismo que Jan, probablemente: los dos estaban maleados por la misma adversidad, la misma intolerancia, la misma derrota. Jan lo sabía, pero

cerró los ojos a la evidencia. Todo acabaría una noche en un callejón del Guinardó, frente a un almacén abandonado, viendo alejarse aquel coche bajo la lluvia”. [escribe Juan Marsé en *Un día volveré*].

Justificación

Tema: el proceso hacia la *disidencia*. Una reflexión -dentro de la propia novela- sobre “aquella” relación amorosa. (5)

La película, con guion del dramaturgo y Premio Nobel Harold Pinter, tiene como trasfondo la lucha de clases, las diferencias sociales, y en este caso la relación amo-siervo. Papeles que, tanto en la película de Losey como en la novela de Marsé, no están claramente definidos: en ambos personajes hay servilismo y dominación. Y uno de los momentos en que se da esta ambigüedad es en la *secuencia* seleccionada, cuando ambos, en la escalera, "juegan" a lanzarse -con bastante agresividad- la pelota de tenis.

Se ha seleccionado esta *secuencia* también para mantener el hilo narrativo con *Match Point*, y con la novela de Marsé: la pelota de tenis que, en el 36, se queda enganchada en las ramas de un árbol y que dará pie a que Jan y el juez se conozcan.

Podemos intuir o fabular que cuando ambos se reencuentran la noche del 38 durante los bombardeos, el amo bien pudiera haber sido Jan Julivert, el joven anarquista que le ayuda a huir. Sin embargo, cuando en el 47, en el callejón del Guinardó el juez Klein decide no huir con él, el juez es el amo. Sin embargo, cuando al salir de la cárcel, en el 59, Jan entre a trabajar de guardaespaldas en la Torre Klein, los papeles se irán alternando según la situación: en la barra de los bares, el juez le insulta con desprecio, aunque luego se deja conducir mansamente hasta casa. Y en la Torre, aun pareciendo el siervo, Jan es el amo. De hecho, aun sabiendo que lo van matar, que los van a matar a los dos, es Jan quien acepta, en nombre de ambos, este final.

22.- FOTOGRAFÍA.

Fotografía (propia) fachada del Museo Robert Musil en Klagenfurt (Austria) (agosto 2015).

NARRADORA (OFF).-Pero para *el hombre sin atributos*, escribe Musil, “¡Lo decisivo no es jamás lo que uno hace, sino siempre lo que uno hace después!”.

Música: *Trío para violín, viola y cello op. 45 [String 23]*, Arnold Schoenberg.

Justificación

Tema: el punto más alto en el proceso hacia la *disidencia*. Una reflexión de Robert Musil. (6)

Trío para violín, viola y cello op. 45 [String 23], Arnold Schoenberg. El *yo disidente* nace en Viena al mismo tiempo que la música dodecafónica y *el hombre sin atributos*.

23.- FILMOTECA

Fragmentos de la película Deseando amar, (2000). Wong Kar-Wai. Secuencia en la que los protagonistas se cruzan arriba de las escaleras que bajan a una casa de comidas donde ella compra la sopa de fideos. Código de fuente: 13:31 a 15:54.

NARRADORA (OFF).- Marcel Proust pensó siempre que “nada es más diferente del amor que la idea que nos hacemos de él”. Trató, en su obra *En busca de tiempo perdido*, de analizar todos los pasos que van desde el encuentro y el misterio que rodea la elección, a los efectos de la presencia y la ausencia del objeto amado, hasta llegar al desamor que no es más que la indiferencia absoluta y el trágico olvido. Proceso que, a su vez, dará paso a que nazca un nuevo yo, que como tal, un yo nuevo, nunca amó a aquel objeto de deseo. Proust, en *El tiempo recobrado*, concreta uno de sus pensamientos más importantes: “El recuerdo del amor me ayudaba a no temer la muerte. Porque comprendía que morir no era algo nuevo, sino que, por el contrario, desde mi

infancia había muerto ya muchas veces. [...] Estas muertes sucesivas, tan temidas por el yo que debían aniquilar, tan indiferentes, tan dulces una vez que producidas, y cuando el que las temía no estaba allí para sentirlas, me habían hecho comprender desde hacía un tiempo lo poco sensato que sería asustarme ante la muerte”.

De igual modo, Jan Julivert ya no habría de temer a la muerte.

Justificación

Tema: el *yo disidente* pasa a ser *hegemónico* cuando tiene lugar la muerte del yo que amaba. Marcel Proust y su pensamiento sobre el amor, la memoria, el olvido. (7)

Fa yeung nin wa (花樣年華), (traducción literal: *La magnificencia de los años pasa como las flores*), conocida en español como *Deseando amar* está ambientada en Hong Kong años 60. *Deseando amar* es poesía visual. Un crítico de cine la definió como la historia de amor más triste del mundo. Y es, por supuesto, una reflexión sobre el amor que aquí nos sirve para ilustrar el pensamiento de Proust. *Deseando amar* es un juego de infidelidades, de personajes dobles. Un hombre y una mujer, casados, viven una misma situación: descubren que sus parejas respectivas están manteniendo una relación en común. Los protagonistas son infieles a sus parejas que les son infieles. Y en medio de toda esa frustración, están *deseando amar*. Sin embargo, es el título auténtico de la película china: *La magnificencia de los años pasa como las flores* el que más se acerca a lo que el director nos quiere contar.

El director, Wong Kar-Wai, reconoce su deuda con Bresson, otro de los directores que hemos incluido en este trabajo audiovisual.

24.- FILMOTECA

Tres fragmentos de la película Lo que queda del día (1993), James Ivory.

1ª Secuencia: solos en el despacho, el ama de llaves (Emma Trompson) arrebatada el

libro al mayordomo (A. Hopkins). Código de fuente: 1:24:38 a 1:27:15

2ª Secuencia: cuando años más tarde él va a visitarla, despedida en la parada del autobús. Código de fuente: 1:59:34 a 2:00:12

3ª Secuencia: el mayordomo regresa a su coche bajo la lluvia y enciende los faros. Código de fuente: 2:00:38 a 2:02:77

NARRADORA (OFF).-Si se hubiera cumplido la teoría formulada por Marcel Proust, a falta de nuevos elementos que realimentaran su amor, la Memoria habría sido derrotada por el tiempo y Jan en los años de cárcel hubiera debido modificar su estado sentimental y olvidar al juez. La Memoria cumple un papel primordial en el amor, si no hubiera memoria no habría amor: “Sólo podemos añorar lo que recordamos como sólo podemos imaginar lo que está ausente. Y, seguramente porque los recuerdos no siguen siendo siempre verdaderos [...] es por lo que el amor no es eterno”. Y aunque queramos mantenernos fieles a nuestros sufrimientos, el Olvido, que no es sino el reverso de la Memoria, siempre gana la batalla. Y es el tiempo, aunque haya en él errores ópticos como los hay en el espacio, el que trae progresivamente el olvido. Por ello, posiblemente, sí se debió cumplir la teoría proustiana y en el caso de Jan Julivert ya no estaríamos hablando de *amor* sino de algo así como un pensamiento obsesivo de lealtad a uno mismo, que sustituyera aquel espacio vacío producto de la desaparición del sufrimiento - y de todo lo que éste entrañaba-.

Justificación

Tema: un *yo disidente* hegemónico. El pensamiento de Marcel Proust aplicado a la situación personal de Jan Julivert, ya en presidio. (8)

Esta película está basada en la novela del escritor japonés Kazuo Ishiguro (Japón, 1954)

Los restos del día.

Vuelve a aparecer aquí, y la elección es intencionada, la figura del mayordomo. Este mayordomo es totalmente distinto al de Losey pero volvemos a encontrarnos con una figura servil aunque vista desde un ángulo muy diferente. Su servilismo no se manifiesta en su relación con el ama de llaves, ambos pertenecen a la misma clase social, sino con su ideal de vida. Aspira, y se auto exige, ser el mejor mayordomo; incluso en el momento de la muerte de su padre, momento en el que ni siquiera ahí abandona su puesto en el salón.

El mayordomo es un hombre reprimido, anodino, impasible, frío, incommovible, que ha desperdiciado su vida para cumplir con su deber en el trabajo; pasados muchos años se dará cuenta de ello y reconocerá ante el ama de llaves que “ya es demasiado tarde para hacer retroceder el tiempo”.²⁵⁹ La película es el viaje interior del mayordomo. El protagonista de *Un día volveré* es tan bien un hombre con un poderoso dominio de sí mismo, que no deja apenas traslucir sus emociones.

En una *secuencia* anterior hemos utilizado, para ilustrar el pensamiento de Marcel Proust y la complejidad del amor, la película *Deseando amar*, y ahora tomamos dos fragmentos de *Lo que queda del día* para plasmar la impotencia para amar, el no atreverse a amar. Pensamos que las imágenes ilustran el paso del tiempo, el peso que dejaron los gestos, las miradas, todo lo que se anheló. Y también ilustran la teoría proustiana de que sólo en la memoria y en momentos fugaces, de gran potencia, podemos recuperar el tiempo perdido, ya olvidado.

El plano en el que Hopkins enciende los faros del coche guarda cierto *racord* con el faro rojo (peligro) que veremos en otro plano más adelante, casi al final de este audiovisual, minutos antes del atentado contra el juez.

²⁵⁹ Kazuo Ishiguro, *Los restos del día*, trad. Ángel Luis Hernández Francés, 7ªed, (Barcelona: Anagrama, 1994), 245.

25.- FILMOTECA.

Fragmentos de tres secuencias de la película Un condenado a muerte se ha escapado (1956), Robert Bresson. Código de fuente: 15:02 a 17:22.

1ª Secuencia: el condenado en la celda todavía esposado.

2ª Secuencia: el condenado asomado a los barrotes oye los disparos cuando otros son fusilados; momento en el que una mujer que acudía a visitar a algún preso, al escuchar la ráfaga, da media vuelta.

3ª Secuencia: el condenado en su celda intenta averiguar si hay alguien en las celdas contiguas.

NARRADORA (OFF).- Será en los años de encierro donde se producirá el punto de no retorno que llevará a Jan Julivert Mon a su trágico final. Su *yo disidente* invadirá ahora el centro de su personalidad. “Cada uno de nosotros no es uno, sino que contiene numerosas personas, todas las cuales no tienen el mismo valor moral”, escribe Proust. El *yo disidente* es un yo "discreto" y "oscuro" casi un "intruso". Es un yo que siente un profundo deseo de "desligarse" de todo. Jan Julivert, como el escritor Thomas Bernhard (otro gran *disidente*), sólo quería ir en la “dirección opuesta”, no en otra dirección ni “en la mejor de todas” sino en la “dirección opuesta”, el resto no entraban en consideración.

En la cárcel, este luchador antifranquista hace suyo el veredicto de los demás y se asume como un perdedor. Para Hans Magnus Enzensberger, poeta y ensayista representante del pensamiento alemán de posguerra: “Al fracasado le queda resignarse a su suerte y claudicar; a la víctima, reclamar satisfacción; al derrotado, prepararse para el asalto siguiente. El perdedor radical, por el contrario, se aparta de los demás, se vuelve invisible, cuida su quimera, concentra sus energías y espera su hora”.

Justificación

Tema: un *yo disidente* hegemónico. Continuación del pensamiento de Marcel Proust aplicado a la situación personal de Jan Julivert. Conclusión de acuerdo con Enzensberger y su ensayo *El perdedor radical*. (9)

La película de Robert Bresson está ambientada en Francia, durante la ocupación alemana, II Guerra Mundial, 1943. La acción transcurre dentro de una celda y nos permite captar el aislamiento al que está sometido el preso, que -a su vez- planea su fuga.

Para argumentar nuestra propuesta de que, en el caso de Jan Julivert, será durante su encierro en la cárcel cuando su *yo disidente* invadirá el centro de su personalidad, queremos mostrar que un hombre encerrado durante 13 años de su vida en una celda, en durísimas condiciones, con palizas, hambre, -y como dice Proust, sin nada que realmente su amor: una carta, una visita, ...- ese hombre no podrá preservar su amor por aquel objeto de deseo. Se producirá, irremediablemente, la muerte del yo que amaba al juez, y el nacimiento de un yo nuevo.

26.- SALÓN BILLAR. Int. Día.

Un hombre ya maduro juega al billar.

Sonido ambiente.

NARRADORA (OFF).- Antes de salir de la cárcel, Jan ya había hecho averiguaciones sobre el juez.

Todos se barruntan que su objetivo es ajustar cuentas pasadas pero él se instala en el balcón de su casa, o en el bar Trola, junto a una ventana, siempre con un cigarrillo en los labios y bebiendo ginebra de garrafa, con una parsimonia deslumbrante. Se compra novelitas del Oeste, teje una bufanda para su sobrino o baja a comprar un litro de leche, y espera. “Había en su caminar, yendo o viniendo de estos cotidianos menesteres, una lentitud expectante que sugería una decidida actividad mental, apasionada y obsesiva.

[...] Merecía la pena verle esperar, porque en esa clase de hombres la espera se convierte en un ritual de determinación”.

Justificación

Tema: la novela, Jan Julivert al salir de la cárcel regresa al barrio. Expectación de los vecinos. La parsimonia del viejo luchador antifranquista.

Si bien el billar es un juego de cálculo también, al menos poéticamente, es un juego de azar. Y la vida, quizá, una larga partida de billar. Unos versos del poema *El jugador de billar*, del poeta argentino Andrés Neuman, dicen:

La carambola surge del azar, / no del empeño. Afilas/ tu modo de esperar perdiendo la conciencia/ en el brillo de fémur de la bola. / Estás rendido/ al espejismo de la perfección. /¿Cuántas serán las fórmulas/ que habrás de malgastar -los números, el ángulo-/ antes de comprender/ el cálculo inmediato de la casualidad.²⁶⁰

En la novela hay una referencia a una mesa de billar que ocupa un rincón del Bar Trola. Ilustra la parsimonia de la espera de Jan Julivert y, al mismo tiempo, muestra a un hombre inteligente, preciso, con mucha capacidad de concentración, y capaz de soportar presión.

27.- GIMNASIO. Int. Día.

El mismo hombre que jugaba al billar ahora entrena golpes de boxeo en un gimnasio.

NARRADORA (OFF).- Durante unos meses, hasta el atentado en el que morirán juntos, el ex boxeador trabajará de guardaespaldas del juez Klein, ahora un hombre enfermo tras sufrir un grave accidente de coche, que bebe sin medida, y mezcla todo tipo de pastillas, y pasa las noches casi a cuatro patas con jovencitos de medio pelo que

²⁶⁰ Andrés Neuman, *El jugador de billar, Década (Poesía 1997-2007)* (Barcelona: Acantilado, 2008), 181.

intentan robarle todo lo que lleva encima. El juez Klein le presenta en los bares como "el perro de mi mujer" pero, sin que Jan Julivert lo perciba, lo ha reconocido por la voz.

Música: *Walk on the wild side*, Lou Read

Justificación

Tema: La novela: Jan Julivert, exboxeador en su juventud, trabaja ahora de guardaespaldas del juez Klein.

Ilustrar, no sólo el pasado púgil del protagonista sino también las noches en las que, en sus meses de guardaespaldas, acaba a trompazos con los que rodean al juez Klein. "El boxeador es entrenado para luchar hasta que no pueda más".²⁶¹

La canción *Walk on the wild side*, ese "camina por el lado salvaje" concuerda perfectamente con la actitud del protagonista, Jan Julivert.

28.- CASA y CALLEJÓN. Ext. Noche. FILMOTECA

Casa que simula ser la Torre de Klein y un callejón, planos grabados en el Guinardó y barrio de Gracia.

Fragmento del documental Septiembre del 75, Adolfo Dufour (2009). Secuencia del interior de la cárcel medio derruida de Carabanchel (Madrid), días antes de su demolición. Código de fuente: 1:07:10 a 1:08:43.

Efectos de postproducción: planos de noche (la mansión que simula ser la Torre Klein) con lluvia.

NARRADORA (OFF).-Una noche de lluvia, en la Torre Klein, en un relámpago de la Memoria, "en un minuto libre del orden del tiempo" dice Proust, el presente fue fugazmente invadido por el pasado, y el tozudo guardián "volvió a experimentar súbitamente en su ánimo el tirón hacia abajo, el mismo vértigo que sintiera el primer

²⁶¹ Oates, *Del boxeo*, 151.

día de cautiverio en una fría celda del penal de Burgos, años atrás, cuando algo le hizo comprender de pronto que su vida se descolgaba de la vida, que perdía pie, que ya nada volvería jamás a tener sentido, ni siquiera los recuerdos”.

Efectos de postproducción: planos de noche con lluvia.

Música: *El partisano*, Leonard Cohen.

Justificación

Tema: el pensamiento proustiano, las visitaciones o los relámpagos de la Memoria, único momento en el que podemos conocer la verdad, aplicado directamente al caso de Jan Julivert

Este documental sobre los fusilamientos de 1975, en España, aporta imágenes de la cárcel de Carabanchel (Madrid), que funcionó de 1944 a 1999 y fue uno de los grandes símbolos de la represión franquista, grabadas unas semanas antes de ser demolida totalmente en octubre del 2008.

En la novela, Jan Julivert, una noche de lluvia en la Torre de Klein, tiene una de esas "revelaciones" de las que habla Proust, cuando le viene a la memoria todo lo que sintió en el callejón del Guinardó en el año 47 al ver alejarse el coche, y lo que revive es su primer día de cautiverio en la cárcel (en su caso, la cárcel de Burgos).

El partisano. La letra de esta canción dice:

Cuando cruzaron la frontera me aconsejaron que me rindiera. Yo no podía hacer eso. Cogí mi fusil y desaparecí. He cambiado muchas veces de nombre, he perdido a mi mujer y a mis hijos, pero tengo muchos amigos [...] Éramos tres esta mañana, sólo quedo yo esta noche, pero seguiré adelante.

29.- FILMOTECA.-

Fragmento de la película El tiempo recobrado (1999), Raúl Ruiz. Código de fuente: 01:41:00 a 01:42:24.

Fragmento secuencia final Al final de la escapada (1960), Jean-Luc Godard . Código de fuente: 01:23:17 a 01:24:37.

NARRADORA (OFF).- El poeta, y gran amigo de Juan Marsé, Jaime Gil de Biedma, en su *Diario de un artista seriamente enfermo* (1974), sobre las teorías de Proust, reflexiona: “Si transferimos al tiempo nuestra experiencia sentimental del espacio[...] aquél queda por definición dotado de reversibilidad: es recorrible en todas direcciones. [...] Era sólo cuestión de estar alerta, sabiendo qué buscaba, y de propiciar la suerte- o sea: de observar ritos. El regreso era posible. Luego era capital conservar todo en orden -cada recuerdo en su fecha, cada imborrable imagen en su brillo-, a la espera de vivirlo otra vez”.

Pero Jan Julivert, ya antes de salir de la cárcel, había decidido ser congruente con su destino. Hay personas, que situadas frente al dilema “entre la pena y la nada” que plantea William Faulkner en *Palmeras Salvajes*, eligen la nada.

Justificación

Tema: reflexión del poeta Jaime Gil de Biedma sobre la teoría del Tiempo en Marcel Proust, y la actitud del protagonista de la novela.

Marcel Proust dice que pequeñas sensaciones estimuladas por los sentidos: la vista, el olfato, el oído, -es decir: un aroma (el té), una visión (los campanarios de Martinville), un olor (los baños públicos de Los Campos Elíseos) ...-, pueden activar recuerdos que permanecen ocultos, en el fondo de la Memoria. Y si tenemos la inmensa suerte de que esto suceda, y por eso tenemos que permanecer atentos, aunque revivir ese recuerdo tendrá la duración de un relámpago, podremos, en esos instantes, recuperar, vivir de

nuevo, el tiempo perdido. Si tiene lugar la revelación, podremos ir en dirección contraria en el Tiempo. Y esto es a lo que se refiere Gil de Biezma en el texto citado en el off, y es lo que quiere ilustrar el director de cine chileno Raúl Ruíz, en su película *El tiempo recobrado*.²⁶²

La *secuencia* seleccionada es aquella que coincide con el traspie que da el Narrador al tropezar con unos adoquines mal encuadrados, cuando se dirige caminando al palacio de Guermites.²⁶³ El maduro Marcel para no perder el recuerdo evocado, (del mismo modo que aquel té con magdalenas le permitió evocar su infancia en Combray) titubeando, permanece en la misma postura inestable intentando resolver el enigma de la felicidad que esas imágenes de frescor, luz deslumbrante, le proponen. Finalmente, lo reconoce: es Venecia. Allí en el baptisterio de San Marcos había tenido la misma sensación al pisar dos losas desiguales.

Pero Jan Julivert ya no quiere "recordar" nada, no quiere volver a vivir, ni por un instante siquiera recuperar, momentos pasados felices, perdidos. Quiere acabar.

30.- CALLE. COCHE. Ext. Int. Noche. MUSEO FERROCARRIL. SALA MONTAJE.

Los momentos anteriores al atentado en el que morirán juntos, montaje con planos de "recuerdos", y la secuencia del coche, con "Julivert" al volante, circulando por El Guinardó, más semáforo en rojo grabado en Museo del Ferrocarril (Madrid).

²⁶²Adolfo Vasques Roca, "Proust y Deleuze; signos, tiempo recobrado y memoria involuntaria". *Revista Almiar, Margen cero*, no. 40 (2008) <http://www.margencero.com/articulos/new/proust.html> (16.2.17) "El tiempo recobrado es antes que una puesta en escena del libro, un ensayo cinematográfico sobre Proust. Ruiz no sólo nos cuenta una historia poliédrica sobre el ocaso y las ilusiones perdidas, sino que también, siguiendo a Bergson y a Gilles Deleuze, nos hace partícipes de la sensación del paso del tiempo (la *durée* bergsoniana). Echando mano de recursos visuales y técnicos muy originales, Ruiz se las arregla para provocar en el espectador sensaciones similares a las que provoca la lectura de Proust. Elegante y lento por necesidad, el filme de Ruiz es una reflexión sobre la fugacidad del tiempo, el fracaso emocional, las elecciones fatales («y pensar que he gastado los mejores años de mi vida con una mujer que no era de mi tipo», dice Swann), y la redención a través del arte que se reitera en los siete tomos de *En busca del tiempo perdido*".

²⁶³ Proust, *El tiempo recobrado*, 190.

Efectos de postproducción: ráfaga de metralleta en el parabrisas del coche.

Efecto de postproducción: el negativo película se suelta de la bobina y pasa a toda velocidad.

NARRADORA (OFF).-¿Es el protagonista de *Un día volveré* un desertor? No. “Mis ideas políticas, si te refieres a eso, no han cambiado. Ha cambiado mi relación personal con estas ideas” -les dirá a sus ex camaradas-. Y la mañana del atentado, mientras arrancaba el coche del juez Klein, “[pensó] lo mismo que la primera vez que entró en esa casa, cinco meses atrás, cuando en cierto modo la decisión ya estaba tomada: no haría nada por facilitar las cosas, pero tampoco haría nada por evitarlas”.

Tal vez, como en el cuento de Jorge Luis Borges *La espera*, deseaba que los asesinos fueran un sueño y “en esa magia estaba cuando lo borró la descarga”.

Música: *Se me olvidó que te olvidé*, El Cigala & Bebo Valdés.

Justificación

Tema: la fidelidad de Jan Julivert a sus ideas políticas, no es un desertor. Se dejará matar en el atentado contra el juez perpetrado por sus ex camaradas porque también es fiel a su sueño.

La iglesia de Las Ánimas, en la calle Escorial (barrio de la Salud, colindante con Gracia) es un lugar clave en la narrativa de Marsé: parte de la trama de *Si te dicen que caí* transcurre en la cripta, es el refugio donde los chicos se reúnen a contar *aventis*. Por otro lado, *Un día volveré* es, en parte, la continuación de *Si te dicen que caí*. Para ilustrar una frase de Jan Julivert a sus ex camaradas: “Mis ideas políticas si te refieres a eso, no han cambiado. Ha cambiado mi relación personal con estas ideas”, hemos puesto una panorámica que baja desde la cruz de la Iglesia de las Ánimas (del “barrio de La Salud) a la acera de la calle Escorial, una de las calles citadas también en la novela *Un día volveré*.

Se me olvidó que te olvidé . El fragmento musical seleccionado es la parte instrumental, el piano de Bebo Valdés, pero la letra de la canción “se me olvidó que te olvidé, como nunca te encontré entre las sombras escondida, y la verdad no sé por qué se me olvidó que te olvidé, a mí que nada se me olvida”, está próxima a la línea del pensamiento de Proust sobre el olvido.

31.- CASA MARSÉ. Int. Día.

Intervención de Juan Marsé a cámara, en nuestra entrevista:

MARSÉ.- Es alguien que aparentemente viene a ajustar cuentas con el entorno; y en realidad, y este es el meollo de la novela, viene a ajustar cuentas consigo mismo. Si esto es un *disidente*, pues sí. Ajusta cuentas consigo mismo, hasta el final.

32.- BARRIO, CANCHA, CALLEJÓN, MERCERÍA. Ext. Int. Día. Noche.

*Resumen rápido de imágenes de una vida detalles del barrio, imágenes que marcaron el principio y el final de su historia de amor: la cancha de tenis y el callejón una noche bajo la lluvia, la mercería (esta imagen está ahí porque el dueño de la mecería es quien aquella noche fatídica del 47 ve entrar a Jan Julivert en la casa de su madre y lo delata a la policía).*²⁶⁴

NARRADORA (OFF).-Podemos pensar que era el ajuste de cuentas entre *una parte* de su Yo ideal, forjado en su adolescencia, y uno de sus otros yoes, más fraudulento pero quizás más genuino. Jan Julivert Mon sabía que estaba acabado y “una vez más su intención enmascaraba otra”, seguramente, quiso llegar al cielo media hora antes de que el diablo supiera que estaba muerto.

Música: *La leyenda del Tiempo*. (Letra de Federico García Lorca) Pedro Javier González, Horacio Fumero & El Duende en Solera Flamenca.

²⁶⁴ Marsé, *Un día volveré*, 60.

Justificación

Las imágenes que marcaron el principio y el final de su historia de amor: la cancha de tenis y el callejón una noche bajo la lluvia, la mercería (esta imagen está ahí porque el dueño de la mercería es quien aquella noche fatídica del 47 ve entrar a Jan Julivert en la casa de su madre y lo delata a la policía),²⁶⁵ y planos del barrio donde los chavales se contaron *aventis*.

La imagen de la Luna, imagen de cierre, ilustra la cita del viejo proverbio irlandés: “Procura estar en el cielo media hora antes de que el diablo sepa que has muerto”, que también es el título de una película de Sidney Lumet (*Antes que el diablo sepa que has muerto*, 2007) y, como Marsé es un gran aficionado al cine, me pareció un buen guiño final.

La leyenda del Tiempo. Acabado el OFF, para cerrar el audiovisual, oímos por primera vez los versos de Lorca “el sueño va sobre el tiempo flotando como un velero/ nadie puede abrir semillas en el corazón del sueño”, “fuera cual fuera ese sueño”, como dice Marsé.

Música: *La leyenda del Tiempo* (letra de Federico García Lorca) Pedro Javier González, Horacio Fumero & El Duende en Solera Flamenca.

33.- RÓTULOS DE SALIDA

Continúa sonando *La leyenda del Tiempo* (Letra de Federico García Lorca) Pedro Javier González, Horacio Fumero & El Duende en Solera Flamenca.

²⁶⁵ Marsé, 60.

Elias Canetti (1905-1994) y *Auto de fe*.

La (auto)destrucción como disidencia

Elias Canetti (1905-1994). *Auto de fe*.

No se podrá rechazar la suposición de que detrás de cada paranoia, como detrás de cada poder, se halla la misma tendencia profunda: el deseo de barrer a los otros del camino, el deseo de servirse de los demás para que con ayuda uno llegue a ser el único.

"El caso Schreber"²⁶⁶

(*Masa y poder*. Elias Canetti)

Objetivo

Auto de fe, novela escrita por Elias Canetti, nos permite estudiar la *disidencia* en un personaje de ficción, y concretamente: la (auto)destrucción como *disidencia*, en su protagonista, Peter Kien, que presenta un trastorno psicótico, delirante.

*Auto de fe*²⁶⁷ (cuyo título original, en alemán, es *Die Blendung*, *El deslumbramiento*) es una de las mejores novelas de la literatura del siglo XX. Su autor, Elias Canetti, escritor búlgaro descendiente de judíos sefardíes que eligió para escribir la lengua

²⁶⁶ Elias Canetti, "El caso Schreber", en Schreber, *Memorias de un enfermo de nervios*, trad Horst Vogel (Madrid: Sextopiso, 2008), 615-652. [El libro incluye en suplementos *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia*, Sigmund Freud, trad. José Luis López Ballesteros].

*Las *Memorias* fueron publicadas en 1903, Canetti no lee esta obra hasta 1949, e impresionado por "*la indisoluble conexión entre paranoia y poder*", escribe dos capítulos sobre Schreber en *Masa y poder*.

* El delirio del magistrado Dr. Paul Schreber consistía en que *debía consentir a la realización de una misión tan indigna como inexcusable: dejarse transformar en mujer para posteriormente ser fecundado por Dios y procrear una nueva raza*, José María Álvarez, "Paul Schreber, sus psiquiatras y manicomios" 198-208, en *Estudios sobre la psicosis* (Barcelona: Xoroi, 2013), 199.

²⁶⁷ Elias Canetti, *La escuela del buen oír: Auto de fe. El Testigo Oidor. Las voces de Marrakesch*, trad. Juan José del Solar, [incluye "Apéndice 1: El primer libro: "Auto de fe", "Apéndice 2, Sobre los caracteres"], Ed. y trad. Juan José del Solar (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003).

alemana, fue galardonado en 1981 con el premio Nobel de Literatura, y practicó a lo largo de toda su vida el pensamiento libre. El periodista y editor suizo Hansres Jacobi (Suiza 1926-2006) en una crónica en el *Neue Zürcher Zeitung* se refería a él en estos términos:

Elias Canetti pertenece a la literatura austriaca pero su patria es el mundo entero, es un pensador preocupado por el destino de nuestro mundo [...] Tanto por sus hallazgos filosóficos-culturales como por su empeño de las formas literarias, Canetti va por delante de su tiempo y posee en sus ideas y opiniones una admirable independencia, rara en los tiempos que corren. Tiene además el coraje de expresar cosas que otros eluden.²⁶⁸

Elias Canetti en su "Discurso de agradecimiento"²⁶⁹ al recibir el premio en Estocolmo dijo deber mucho a tres divinidades urbanas: Viena, Londres y Zurich. Tres ciudades de una Europa a la que habían pertenecido los cuatro hombres que marcaron su vida: Karl Kraus, "el mayor satírico de la lengua alemana y que le vacunó contra la guerra"; Franz Kafka "al que fue dado hacerse pequeño y sustraerse así al poder"; Robert Musil del que aprendió que "se puede acometer una obra durante décadas, sin saber si se terminará"; y Hermann Broch: "No creo que su obra me haya influido, pero en el trato con él alcancé a percibir el don que le hizo capaz de llevarla a cabo, y ese don fue su memoria respiratoria".

Auto de fe, concluida en el año 1931 (novela que, en un principio, Elias Canetti pensó titular *Kant se prende fuego*)²⁷⁰ y que nace en los años en que Elias Canetti

²⁶⁸ *Elias Canetti, Imágenes de una vida*, trad. textos Kristian Wachinger, adaptación a la ed. española Ignacio Echevarria (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), 147.

²⁶⁹ Elias Canetti, "Agradecimiento en Estocolmo (10 de diciembre de 1981)", en *La conciencia de las palabras, Teatro. Ensayos. Miscelánea*, ed. Juan José del Solar, trad. Carlos Fortea, Adan Kovacsics, José Manuel de Prada-Samper y Juan José del Solar (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012), 679-680.

²⁷⁰ Canetti, *La escuela del buen oír*, (Apendice I) ,793.

decide consagrar su vida a investigar sobre la masa, analiza y disecciona ese *deslumbramiento*, esa ceguera (a su vez tan temida por Peter Kien, el protagonista de la novela), de la inteligencia en Centroeuropa a las puertas del ascenso al poder del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial; aunque algunos de estos intelectuales, como dijera Hannah Arendt (Alemania, 1906 - EE.UU., 1975) , cayeran en su propia trampa y realmente no desearan lo que vino después.²⁷¹ Claudio Magris, en *El anillo de Clarisse*, en el capítulo titulado "Los electrones enloquecidos: Elias Canetti y su *Auto de fe*", dice que esta novela narra "la grandiosa tragedia de la inteligencia individual que [...] intenta eliminar el mundo y refugiarse en el espacio enrarecido y abstracto del pensamiento".²⁷²

La novela se divide en tres partes: "Una cabeza sin mundo", "Un mundo sin cabeza", y "Un mundo en la cabeza". De esta manera, el escritor adelanta ya, sutilmente, que nos va a hablar sobre la relación entre erudición y locura. Sorprende que un escritor de veintiséis años fuera capaz de aventurarse a descifrar el naufragio de la razón; premonitorias son las páginas finales de esta gran novela que anticipan la quema de libros organizada por la Unión Estudiantil Nacional Socialista en Berlín y otras ciudades alemanas el 10 de mayo de 1933.

Para una interpretación de *Auto de fe*, serán referencia imprescindible la propia autobiografía del autor: *La lengua salvada*, *La antorcha al oído* y *Juego de ojos*; y dos apéndices escritos también por Canetti: "El primer libro: *Auto de fe*" y "Sobre los caracteres". Así como su libro *El Testigo oidor, cincuenta caracteres*²⁷³ y su obra de teatro *Comedia de la vanidad*. Otro texto clave es el ensayo de Claudio Magris titulado

²⁷¹ Hannah Arendt, *¿Qué queda? Queda la lengua materna*. Entrevista realizada por Günter Gauss y emitida por televisión de Alemania Occidental el 28 de octubre de 1964. 73 minutos. <https://www.youtube.com/watch?v=WDovm3A1wI4>, cita textual minuto 43:00: "De éstos no todos eran asesinos, sólo eran gente que cayó en su propia trampa, tampoco ellos querían lo que vino después". (24.06.17)

²⁷² Magris, *El anillo de Clarisse*, 293.

²⁷³ Canetti, *La escuela del buen oír* (Apendice II), 795.

"Los electrones enloquecidos", donde define *Auto de fe* como "una parábola visionaria y gélida del delirio autodestructivo a que se ha entregado la razón occidental".²⁷⁴

La reflexión sobre la muerte, y la lucha contra ella, ocupan un lugar central en toda la obra de Canetti, y desde el principio de empezar a escribir *Auto de fe* tuvo claro su final: el Hombre-libro se prendería fuego con su biblioteca y arderían juntos en ese incendio (Kien significa tea, en alemán). Para entenderlo hay que retroceder a un 15 de julio de 1927, pues ese día fue para Canetti el más decisivo de su vida desde la muerte de su padre. Esa mañana después de que un tribunal absolviera a los asesinos de varios obreros y calificara dicho veredicto de "sentencia justa", los obreros vieneses prendieron fuego al Palacio de Justicia; hubo noventa muertos por disparos de la policía.²⁷⁵

Canetti, para esta novela, concibe personajes extremos e inverosímiles, los enfrenta unos con otros, con el fin de indagar en el ser humano. Busca poner ante los ojos del hombre los horrores que él mismo ha desatado, de la misma manera que hicieran Matthias Grünewald en su *Retablo de Isenheim* (1512-1516), Francisco Goya en *Los Caprichos* (1797-1798) y George Grosz en *Ecce homo* (1922-1923). En la primavera del 27, Canetti pasó en Colmar un día entero ante el cuadro de Grünewald y pudo captar "una reminiscencia del horror que los seres humanos suelen infligirse unos a otros".²⁷⁶ En Viena, en la habitación de alquiler donde vivirá seis años, colgó unos fotograbados del *Retablo de Isenheim* y empezó a escribir su novela. Necesitaba el espanto que le provocaban esas imágenes, los detalles más descarnados de la

²⁷⁴ Magris, *El anillo*, 292.

²⁷⁵ Canetti, *La antorcha al oído*, obra completa, vol. 4, ed. y trad. Juan José del Solar (Barcelona: Debolsillo, 2011), 283.

²⁷⁶ Canetti, *La antorcha al oído*, 267.

Crucifixión, llegando a establecer, según cuenta en *El juego de ojos*,²⁷⁷ un vínculo con ellos.

Una de las vías de acceso a la realidad pasa por los cuadros, no cree que haya otra mejor.²⁷⁸ [...] Los cuadros son redes, lo que aparece en ellos es la pesca conservable.²⁷⁹ [...] Son pocos los cuadros que necesitamos para nuestra propia vida, poco se nos perderá de ésta si los descubrimos a tiempo.²⁸⁰

El cuadro de Rembrandt *Sansón cegado por los filisteos* le enseña lo que es el odio. *Auto de fe* retrata la mentalidad y el tipo de discurso, muchas veces grotesco e irracional, que dio paso a tanta indignidad y ansias de poder. Los personajes viven aislados en sí mismos, y muestran una dosis importante de violencia tanto en sus principios como en su modo de enfrentarse a las situaciones, convirtiéndose, de uno en uno, en unos seres asociales. Fabrica una realidad monstruosa para que afloren nuestros demonios interiores.

Auto de fe es una novela inseparable de las pinturas de George Grosz, pintor expresionista alemán exiliado en EEUU al que el escritor conociera en Berlín una noche de 1928. El pintor le regaló su carpeta de dibujos *Ecce homo* y, a partir de ese día, Canetti nunca dejó de ver Berlín con los ojos de Grosz.

Elias Canetti se ejercitó en el aprendizaje del *buen oír*. Del escritor vienés Karl Kraus, editor de *La Antorcha*, aprendió que “era posible hacer cualquier cosa con las palabras de otros”,²⁸¹ Karl Kraus primero y el doctor Avraham Sonne (Polonia 1983-Israel, 1950) más tarde serían influencias decisivas en su vida. Partiendo de la "cita acústica" de la que habla Kraus, Canetti elaborará su teoría de la *máscara acústica*; en

²⁷⁷ Canetti, “*El juego de ojos*, obra completa, vol. 5, trad. Andrés Sánchez Pascual, ed. Juan José del Solar (Barcelona: Debolsillo 2006), 26.

²⁷⁸ Canetti, *La antorcha al oído*, 140.

²⁷⁹ Canetti, 140.

²⁸⁰ Canetti, 141.

²⁸¹ Canetti, 252.

sus largos paseos nocturnos recorría las calles de Viena y los bares de la Leopoldstrasse convertido sólo en oídos.²⁸² Se paraba a escuchar de cara a la pared, sobre todo a los tipos más odiosos, y que carecían del poder de la palabra, y a observar cómo el lenguaje en lugar de unirlos los separaba. La incomunicabilidad de los seres humanos es uno de los pilares básicos de la teoría canettiana del personaje, expresada por el escritor con estas palabras:

Comprendí que los hombres se hablan unos a otros, pero no se entienden; que sus palabras son golpes que rebotan contra las palabras de los demás; que no hay ilusión más grande que el convencimiento de que el lenguaje es un medio de comunicación entre los hombres.²⁸³

Canetti define las *máscaras acústicas* como el perfil sonoro, la suma de rasgos distintivos del habla individual. En su ensayo *Masa y poder*, en “El personaje y la máscara”, lo explica así:

La máscara se interpone entre lo peligroso que está detrás de ella y el observador; y así puede, si es utilizada correctamente, conjurar lo que resulta peligroso al que la observa. (...) Es un personaje con un comportamiento propio. No bien lo conocemos y sabemos qué distancia exige de nosotros, nos protege de lo peligroso que él mismo contiene.²⁸⁴

El yo fragmentado y *habitado* por distintos personajes era uno de los temas que más interesaban a Canetti. Juntando todos los *personajes* monomaniacos -construidos a partir de *máscaras acústica* - que aparecen en *Auto de fe*, escribe Magris, tendríamos un

²⁸² Canetti, 254.

²⁸³ Elias Canetti, *Masa y poder*, 4 ed. (Barcelona: Debolsillo, 2011), 539-540.

²⁸⁴ Canetti, *La escuela del buen oír*; esta cita de *Masa y Poder* aparece en el prólogo escrito por José Manuel de Prada Samper pp. XXV.

solo individuo completo.²⁸⁵ Canetti para esta definición de sus personajes hace uso de la nomenclatura de la época, hoy en desuso. La monomanía se definía como un *delirio parcial*, una *idea fija*. Rafael Huertas, especialista en historia de la Psiquiatría, en su libro *La locura* nos dice que los monomaniacos eran tratados como “locos que no lo parecen”, pues si se exceptuaba el contenido de su delirio, siempre limitado y concreto, eran capaces de discurrir y actuar de manera razonable”.²⁸⁶ El médico francés Jean Étienne Dominique Esquirol (Francia,1772-1840), describió tres tipos de de monomanías:

[...] intelectuales (deducciones razonantes a partir de un principio falso), afectivas (perversión de los afectos y del carácter) e instintivas (afectación esencial de la voluntad que conduce al enfermo a cometer actos incontrolados).²⁸⁷

Antes de dedicarse plenamente a escribir sobre el Hombre-libro, es decir sobre Peter Kien (el protagonista de *Auto de fe*), Canetti tenía el proyecto de escribir *La Comedia humana de la locura*. Él mismo relata en *La antorcha al oído*²⁸⁸ que mientras trabajaba en su casa en Viena tenía ante sus ojos Steinhof, la ciudad de los locos, y que mirando la muralla que la circundaba, y pensando en aquellos enfermos, durante un año entero se dedicó a esbozar ocho personajes, llevados a un punto límite y que no se comunicaban entre sí. Canetti los imaginaba todos juntos en la sala del pabellón que había destinado para ellos. Cada uno de ellos tenía un deseo principal que lo alejaba de los otros, cada uno tenía su manera de ver las cosas y sentía sólo dentro de ciertos cauces. El Soñador o Visionario, por ejemplo, quería irse de la Tierra, fugarse al espacio cósmico, todos sus

²⁸⁵ Magris, *El anillo*, 296.

²⁸⁶ Rafael Huertas, *La locura* (Catarata: Madrid, 2014), 77.

²⁸⁷ José María Álvarez, "¿Qué fue de la paranoia?", 229-305, en *Estudios sobre la psicosis* (Barcelona: Xoroi, 2013), nota nº 368, 262.

²⁸⁸ Canetti, *La antorcha al oído*, 355.

pensamientos apuntaban a cómo salir de la Tierra, su intenso afán descubridor estaba impregnado de su aversión hacia lo que veía aquí, a su alrededor. Su apetencia de cosas nuevas e inauditas se alimentaba del asco por todo "lo de aquí"; había también un Hombre-verdad, un Fanático religioso, un Coleccionista, un Despilfarrador, un Enemigo de la Muerte, un Actor, y el Hombre-libro. "Saltaba a la vista no solo que nadie entendía al otro, sino que tampoco quería entenderlo".²⁸⁹

Mariano Hernández Monsalve (España, 1953), Psiquiatra, Jefe Servicios Salud Mental Distrito Tetuán (Madrid), y Ex presidente AEN (Asociación Española de Neuropsiquiatría), en la entrevista concedida para el audiovisual correspondiente, partiendo de que la novela *Auto de fe* es una novela de ficción y, como tal, no pretende describir una sintomatología específica que de una manera verosímil refleje un perfil del trastorno psíquico, pues la mayoría de los personajes creados por Canetti son inverosímiles, considera que hay varios aspectos que pueden tener particular interés para la Psiquiatría. Uno de ellos es esa irracionalidad que circula de manera subterránea por toda la novela y que deja ver esos demonios y pasiones que habitualmente permanecen soterrados por un pacto generalizado entre nosotros. En Peter Kien sí podemos encontrar, siempre dentro de la ficción, una caricatura próxima a perfiles conocidos en la clínica; Peter Kien aparece como un sujeto muy autista, esquizoide y que da muestras de paranoia:

Está irracionalidad – continúa Mariano Hernández- solamente tiene cabida en sí, en esta persona, a través de un mundo alucinatorio y un mundo de delirios, y a

²⁸⁹ Canetti, 354-355.

medida que van avanzando los distintos relatos el personaje va estando cada vez más cercano a estar siendo absorbido y presa, y estar funcionando en virtud de esa presencia de un mundo de alucinaciones visuales, de alucinaciones corporales o cenestésicas, de alucinaciones auditivas.

Otra aportación interesante para la psiquiatría, en palabras de Mariano Hernández, sería la forma particular en que nos presenta la *petrificación* de Peter Kien, pues nos ayuda a conocer y profundizar en la subjetividad del sujeto petrificado: muchas personas con algunas psicosis, en algún momento de su vida, muestran ser absolutamente insensibles a la mirada, el afecto, la visión, la contemplación estética, emocional o erótica del otro.

Otras dos aportaciones importantes, para este psiquiatra, serían: la forma en que Peter Kien es poseído por el lenguaje, de una manera avasalladora y alienante; y por último, la presencia de una figura antagónica al resto de los otros personajes, tan monolíticos, el psiquiatra: George Kien, un personaje más humano, aunque fracase a la hora de dar un sentido y significado a la vida de su hermano.

Elias Canetti en el apartado "Una cabeza sin mundo" dedica el capítulo "La petrificación" a este recurso psicótico: el ahora mendigo Peter Kien, desde su desamparo, ante la violencia y las palizas que le propina Teresa, a la que ve como "un tigre sanguinario y ávido de carne humana",²⁹⁰ tras reflexionar sobre su situación:

El presente es el culpable de todos los dolores. [...] El pasado es bueno y no le hace mal a nadie; en él había podido moverse libremente por espacio de veinte años y había sido feliz. En cambio, ¿quién se siente feliz en el presente?²⁹¹

²⁹⁰ Canetti, *Auto de fe*, 188.

²⁹¹ Canetti, 192.

Y ante el miedo a que Teresa -su mayor enemigo- lo mate (apuntar aquí la correlación que existe entre psicosis y certeza, pues “la certeza constituye el elemento esencial de la experiencia de la locura”),²⁹² y sin tener a dónde huir, Peter Kien decide *petrificarse*:

Apretó una contra otra sus enjutas piernas. Con el puño cerrado, su mano derecha fue a posarse en la rodilla. El antebrazo y el muslo quedaron unidos en completa calma. Con el brazo izquierdo se reforzó el pecho. La cabeza se irguió levemente. Sus ojos escrutaron la lejanía. Intentó cerrarlos, pero su negativa le reveló que era un sacerdote egipcio de granito. Se había convertido en estatua. La historia no le había abandonado. En el Antiguo Egipto encontró un refugio seguro. Mientras la historia estuviera de su parte, nadie podría matarlo.²⁹³

Podemos pensar, a partir de la lectura del libro del psicoanalista Darian Leader (EE.UU., 1965) *¿Qué es la locura?* que, en el caso de Peter Kien y de acuerdo a cómo él se comporta al principio de la novela, estamos ante un caso de locura silenciosa, discreta, pero en un momento determinado “la unión de las palabras a la realidad se disuelve. [...] el lenguaje de la realidad se desmorona”,²⁹⁴ los significantes se desconectan de los significados, es decir, los objetos pierden su significado cotidiano: silla, mesa, biblioteca, y se vuelven amenazadores. Leader se remite a lo que pensaba Lacan al respecto:

Lacan pensaba que estas tres dimensiones -el lenguaje, la visualización y el cuerpo- están forzosamente unidas para dar a nuestra vida un sentido de estabilidad y, de hecho, establecer nuestro sentido básico de realidad. Cuando se desvinculan, cada una de las dimensiones, puede trastocar y destrozar la vida de la persona. A estos

²⁹² Álvarez, *Estudios sobre la psicosis*, 329.

²⁹³ Canetti, *Auto de fe*, 195.

²⁹⁴ Darian Leader, *¿Qué es la locura?*, trad. Raquel Vicedo (Madrid: Sextopiso, 2013), 61.

registros los denominó lo "simbólico", lo "imaginario" y lo "real". Lo simbólico es el mundo del lenguaje y la ley, lo imaginario es la imagen física, y lo real es la vida libidinosa del cuerpo, los estados de agitación y excitación morbosa que nos asaltan.²⁹⁵

De entre todos esos personajes monolíticos, encapsulados, deshumanizados, que *habitan* en Peter Kien resaltan cuatro: Teresa -su ama de llaves-; Benedikt Pfaff - el portero de la finca donde vive el propio Peter Kien-; Fischerle -el enano, jugador de ajedrez-; y Georg Kien -su hermano, psiquiatra-. Canetti combina lo grotesco, las *máscaras acústicas* y el monólogo interior para presentar los delirios de sus personajes. Cada *máscara acústica* se obceca en su discurso, excluye cualquier otro punto de vista.

Canetti trabajó toda su vida, obsesivamente, sobre la metamorfosis; en *Masa y poder* le dedica cerca de cien páginas, siendo de especial interés para nosotros el apartado "El personaje y la máscara", donde explica la máscara en la esfera de lo visual como experiencia afín a la que conocemos a través del oído:

La metamorfosis suele concluir en el personaje. Es propio de este no admitir ya otra metamorfosis. El personaje es claro y está delimitado en todos sus rasgos. No es natural, sino una creación del hombre. [...] De la pluralidad de innumerables e incesantes metamorfosis, todas posibles, surge una muy concreta que queda fijada en personaje.

Por su rigidez, la *máscara* se diferencia de todos los demás estados finales de la metamorfosis. En lugar de la multiplicidad expresiva del rostro, siembre cambiante, la *máscara* supone exactamente lo contrario: una rigidez y una constancia perfectas.

La máscara es *clara*, expresa algo muy concreto y determinado, ni más ni menos. La máscara es *rígida*: ese algo concreto y determinado no cambia.

²⁹⁵ Leader, 63.

Es verdad que tras una máscara puede haber otra. [...] Pero también esta es una máscara, un estado final propio. [...] De máscara a máscara todo es posible, pero solo mediante un *salto brusco*, [...]

El efecto de la máscara es principalmente hacia fuera. Crea un *personaje*. [...] que no cambie en absoluto es lo que en ella produce *fascinación*.

Porque inmediatamente detrás de la máscara comienza el secreto. [...] Expresa mucho, pero es más lo que oculta. Es una *barrera de separación*: cargada de un contenido peligroso que no nos es lícito conocer y con el que no nos es posible familiarizarnos, se nos aproxima mucho [...]

La máscara, pues, es precisamente aquello que no se transforma, inconfundible y perdurable, algo inmutable en el juego siempre cambiante de la metamorfosis.²⁹⁶

El espejo es un elemento clave en el pensamiento canettiano y cobra máxima presencia en su obra de teatro *Comedia de la vanidad* (1934), donde “hace uso de la estilización grotesca para ilustrar el sometimiento del individuo al Estado totalitario”.²⁹⁷

¿Podría haber una prohibición lo suficientemente fuerte como para apartar a los hombres de su imagen reflejada? ¿En qué extravíos caería la vanidad si uno arremetiese tan violentamente contra ella? [...] Concebí la primera parte de *La Comedia de la vanidad*, el gran desvarío. [...] Como acompañamiento acústico se oye el fragor de los espejos que la gente rompe a pelotazos en barracas levantadas expresamente con ese fin. La gente lleva consigo sus espejos y sus fotografías; los primeros, para romperlos a golpes; las segundas, para quemarlas.²⁹⁸

Esta obra escrita en el 34 pone de manifiesto la claridad con la que Canetti percibía todos los peligros que acechaban con el ascenso del nacionalsocialismo.

²⁹⁶ Canetti, *Masa y poder*, 535-540.

²⁹⁷ Cecilia Dreymüller, “Elias Canetti”, en *Incisiones. Panorama crítico de la narrativa en lengua alemana desde 1945* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008), 143-153, 151.

²⁹⁸ Canetti, *El juego de ojos*, 123.

Canetti, en "Un mundo sin cabeza" coloca al gran sinólogo Peter Kien ante un espejo para que contemple su deteriorado rostro, y, principalmente, su enorme soledad:

Se acercó al espejo de una peluquería y contempló sus rasgos. Dos ojos de un azul acuoso y ni asomo de mejillas. Su frente era una pared de roca hendida. La nariz, cresta vertical de una estrechez vertiginosa, se precipitaba a las profundidades. Muy abajo, totalmente disimulados, acechaban dos infinitos insectos negros. Nadie habría sospechado que eran las ventanas de la nariz. Su boca era una ranura de distribuidor automático. [...] al contemplar su imagen -solía no contemplarse nunca-, se sintió de pronto muy solo.²⁹⁹

Soledad que le llevará a entrar en un local, El Cielo Ideal, donde su yo pasará a ser *habitado* por un grupo de truhanes de entre los que destaca Fischerle, un bribón, un hombre inteligente, un enano jorobado, jugador de ajedrez, un embaucador que vive entre prostitutas y rufianes de baja estopa, que será quien cada noche, cuando el Hombre-libro regrese a la habitación del hotel donde se hospeda, le ayude a empaquetar sus libros, es decir, a ordenar su cabeza; siempre sin perder de vista la billetera del sinólogo.

Teresa como enemigo es una percepción simbólica, es el lado oscuro. Peter Kien, el intelectual, se adjudica a sí mismo todos los valores positivos de las dos culturas que habita, la alemana y la de Confucio, pero según vaya perdiendo la razón, hará el trabajo del portero: observará los pantalones de los vecinos de su propio inmueble a través de la mirilla de la puerta situada casi a la altura del suelo. La violenta misoginia del portero se empareja perfectamente con la misoginia de Peter Kien, con la de Fischerle, e incluso con la de Georg Kien, el hermano psiquiatra, que pretende o aparenta ser un mujeriego cuando lo que en verdad le gusta es hablar con el "gorila" (un antiguo paciente que

²⁹⁹ Canetti, *Auto de fe*, 214.

hablaba un idioma incomprensible) y, por extensión, con los locos de su manicomio; y el portero se presentará ante Georg Kien como "el mejor amigo de su señor hermano".

Y el psiquiatra -el único personaje con el que Peter Kien es capaz de dialogar, aunque tenga otra visión del mundo y de la vida- intentará conciliar, al final de la novela, la batalla, de tintes mortales y que se libra a golpes, entre Peter Kien y Teresa.

Nos encontramos ante un hombre -Peter Kien- que proclama ser "el mayor sinólogo vivo" cuya metáfora es una marioneta china: la marioneta de sí mismo. Kien es una víctima de su propia avaricia por el saber, pero por un saber que esté sólo en caracteres chinos porque él, de la vida, del mundo, no sabe nada, ni quiere saber nada. Teresa -que es una parte de sí mismo- representa en primer lugar la avaricia por el dinero, distinta a la del sinólogo pero avaricia al fin y al cabo, y en segundo lugar muestra una sexualidad que siempre roza el mal gusto, pero que es la misma que Peter Kien reprime, puesto que siente aversión por las mujeres: su misoginia alcanza unos niveles altísimos e inunda toda la novela: todos los personajes, incluida Teresa -por supuesto-, chapotean sobre ese magma burbujeante de extrema misoginia.

Cuando Peter Kien, encerrado en sus rituales: paseo matinal, lectura, silencio, empiece a perder la cabeza, creará que una mujer, Teresa -su ama de llaves-, con la que *imagina* que ha contraído matrimonio, le golpea y maltrata. Después de *petrificarse* (insensibilizarse frente a sus miedos interiores) huirá de su propia casa, eso sí, y tengámoslo en cuenta, llevándose el talonario de cheques.

Friedrich Nietzsche sentencia en *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que es* (1888): "No es la duda, es la certeza lo que hace locos a los hombres".³⁰⁰ Y el filósofo vienés Ludwig Wittgenstein, uno de los pensadores más importantes del siglo XX, en *Sobre la*

³⁰⁰ Loc. cit. Álvarez, *Estudios sobre la psicosis*, 329.

certeza,³⁰¹ de acuerdo con su método de preguntas y contexto, plantea, entre otros muchos, estos ejemplos:

"¿No puede extraviarse mi juicio por completo? ¿No podría suceder que todos los que entraran en mi habitación afirmaran lo contrario, que incluso me dieran "pruebas" de modo que yo, de repente, pareciera como un loco entre gente normal o como alguien normal rodeado de locos? [...] No puedo llegar a poner en duda lo que ahora me parece la cosa menos dudosa?" (420),³⁰² "Pero ¿no podría volverme loco si sucedieran cosas que ahora mismo ni siquiera sueño?"(421)³⁰³

Peter Kien es presentado por Canetti como un sujeto paranoico. El psiquiatra Carlos Castilla del Pino (España, 1922-2009), en su libro *El delirio, un error necesario* (1998), explica:

El término paranoide, usado ya por Hipócrates, designa originariamente marginación de la razón; pero debe entenderse como al borde de lo razonable. Inicialmente paranoico no era sinónimo de locura, sino algo así como una situación intermedia entre cordura y locura. Por eso, el paranoico aparca la razón y no se comporta como razonable en algún aspecto de su relación con el mundo. De aquí que, usando de términos antiguos, el paranoico fuera un monomaniaco (de persecución, de grandeza, de exaltación mística, de enfermedad, etc).³⁰⁴

Castilla del Pino pasa, a continuación, a definir así la *paranoidia* (término empleado por Castilla):

³⁰¹ De acuerdo con el prólogo a la edición original alemana firmado por G.E.M. Anscombe y G.H. von Wright, *Sobre la certeza* contiene todo lo que Wittgenstein escribió sobre el tema durante su último año y medio de vida. "No vivió lo suficiente para seleccionar y corregir este material"; "la numeración de los párrafos ha sido realizada por los editores". Ver Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. "Sobre la certeza", trad. Josep LLuis Prades y Vicent Raga (Madrid: Gredos, 2009), 637-638.

³⁰² Wittgenstein, *Sobre la certeza*, 753.

³⁰³ Wittgenstein, 753.

³⁰⁴ Castilla del Pino, *El delirio, un error necesario*, [nota 16], 131.

El término *paranoidia* fue introducido por mí para describir el paso, muchas veces insensible, de la de la suspicacia que depara la conciencia de la inseguridad básica al delirio persecutorio, de alusión, de posible infidelidad de la pareja (en términos generales, al delirio sensitivo de referencia: *Beziehungswahn*). O, por el camino opuesto, los de exaltación intelectual o social, como reacción a la depreciación intelectual o social de que se cree objeto (en forma, por ejemplo, de no reconocimiento de sus méritos y valía).³⁰⁵

El Psicólogo Clínico y Psicoanalista José María Álvarez en su artículo "¿Qué fue de la paranoia?", incluido también en su libro *Estudios sobre la psicosis*:

El paranoico es aquel sujeto convencido de estar sometido y capturado por Otro caprichoso, siempre malvado; un Otro en el que se identifica, ante todo un goce del que él es objeto. Y como no puede desprenderse de su Otro -aunque a veces lo intenta con el paso al acto- porque su certeza y su verdad son precisamente la existencia real de ese Otro, encuentra su mejor recurso en delirar, o sea, en inventar una trama muy racional de significaciones con las que explicarse el porqué de esa captura a su pesar, trama delirante cuya función está orientada a distanciarse o controlar a ese malvado gozador-perseguidor que le acecha a todas horas y todos los días de su vida.³⁰⁶

El psiquiatra Fernando Colina (España, 1947), en su libro *Melancolía y paranoia*, presenta “dos ejes que nos ayudan a conocer al hombre, tanto en sus manifestaciones ordinarias como en todo el espectro de la psicopatología”.³⁰⁷ En la parte dedicada a la paranoia, Colina propone una mirada diferente con ánimo de escapar del uso habitual de esta palabra, planteando la posibilidad de un eje paranoico que se diera en todo sujeto, en todos los niveles y actos de la vida:

³⁰⁵ Castilla del Pino, *El delirio, un error necesario*, 116.

³⁰⁶ Álvarez, *Estudios sobre la psicosis*, 301.

³⁰⁷ Fernando Colina, *Melancolía y paranoia* (Madrid: Síntesis, 2011), 11.

El término paranoia lo adscribimos aquí a cuatro dominios distintos. Tres de ellos son convencionales y responden a los usos más frecuentes de la psiquiatría. El primero alude a la paranoia como un tipo de personalidad bien reconocido. El segundo se entiende como sinónimo del delirio crónico no disociado. El tercero, por su parte, coincide con la forma paranoide de esquizofrenia. Por último, el cuarto campo de análisis, que es el que más nos interesa [...], escapa del uso habitual. Representa un eje paranoico que, al modo del melancólico [...], recorre y condiciona toda la experiencia humana, tanto la que consideramos normal, pues todos en cierta medida somos paranoicos, como la que calificamos de patológica. [...]³⁰⁸

El cuarto dominio recoge la posibilidad de entender la paranoia como un ingrediente sustancial del sujeto, al modo de un eje ensamblador, se extiende por todos los niveles y actos de su vida. La desconfianza exagerada, la interpretación abusiva y la sensación de ser perjudicado recorren, como la tristeza lo hace en el caso del eje melancólico, todas las formas de la existencia.³⁰⁹

Volviendo sobre Peter Kien, en sus alucinaciones y en sus delirios, ocupa un lugar estrella otro personaje monomaniaco: Benedikt Pfaff, el portero, un ex policía, un salvaje, que vive encerrado en su cubil, lugar en donde es dueño de maltratar a su esposa y a su hija, a la que apoda "mi detenida", y de vapulear a todo aquel que se acercara hasta el inmueble a pedir limosna. Benedikt Pfaff representa aquella violencia que, poco a poco, iban mostrando en su lenguaje y en sus modos, de la misma manera que los más ignorantes, los intelectuales centroeuropeos, ya años antes del triunfo del Nacionalsocialismo. Cuando Canetti lee en Viena, el 17 de abril de 1935, en el gran salón de la Schwarzwaldschule, a un gran público formado por miembros de la

³⁰⁸ Colina, *Melancolía y paranoia*, 96.

³⁰⁹ Colina, 100.

Sezession y del Hagenbund, pintores, escultores, los arquitectos del Neuer Werlbund, y escritores como Robert Musil, el terrible capítulo "El bueno de papá" (capítulo en el que Benedikt, el portero, maltrata a su hija) provoca el espanto entre los vieneses, y él mismo hace este comentario:

[...] sin duda los vieneses conocían bien el poder de sus porteros, y no creo que nadie, mientras estuvo allí junto con los demás, expuesto a la acción de aquel personaje, se hubiera atrevido a poner en duda su veracidad.³¹⁰

Tanto Teresa, el ama de llaves, como el portero, Benedikt, se expresan de una manera siempre mezquina y violenta, repitiendo una y otra vez determinadas frases cortas: "¡Pero oiga!, ¡Hablar puede cualquiera!" repetirá Teresa mostrando una gran ignorancia del idioma alemán, reducido en ella a unas cincuenta palabras. La noche que pasan todos en comisaría el terror se apoderará del portero y no se cansará de repetir "¡colegas, soy inocente!", "¡no soy un delincuente!".³¹¹

Darian Leader, en el citado ensayo *¿Qué es la locura?*, explica cómo el delirio viene a ser realmente la solución del problema, no el problema, y se apoya en Freud:

Los fenómenos de psicosis más "sorprendentes y llamativos", observó Freud, son "intentos de restitución o recuperación". El delirio, para Freud, no es un síntoma primario de psicosis, sino un intento de autocura.

Para Freud, la mayor parte de la psicosis es recuperación, el esfuerzo por recrear la realidad o restablecer el contacto con ella.³¹²

En la línea de lo premonitorias que fueron las palabras de Elias Canetti en *Auto de fe*, recordemos que el escritor, en esta obra, busca poner ante los ojos del hombre los

³¹⁰ Canetti, *El juego de ojos*, 237.

³¹¹ Canetti, *Auto de fe*, 368.

³¹² Leader, *¿Qué es la locura?*, 93.

horrores que él mismo ha desatado, y dentro de la irracionalidad y el ejercicio del mal que llegó a desencadenarse durante la Segunda Guerra Mundial, cabe destacar dos figuras, cada una contrapunto ético de la otra: el teniente coronel de las SS Adolf Eichmann y el piloto norteamericano que participó en el bombardeo de Hiroshima, Claude Eatherly. Hannah Arendt, filósofa alemana de origen judío, tras la derrota de Alemania, intentará mostrar en su obra *Eichmann en Jerusalén* las menguadas dotes intelectuales de hombres como Eichmann quien durante el juicio contra él celebrado en Jerusalén demostró ser incapaz de expresar una sola frase que no fuera una frase hecha, y afirma:

[...]la lengua alemana invariablemente le derrota."³¹³ "Su incapacidad para hablar iba estrechamente unida a su incapacidad de pensar."³¹⁴ pero a la par declaró - indignantemente- "que siempre había vivido en consonancia con los preceptos morales de Kant."³¹⁵ "Tal y como dijo una y otra vez a la policía y al tribunal, él cumplía con su deber, no solo obedecía órdenes sino que también obedecía la ley".³¹⁶ "Lo que para Eichmann constituía un trabajo, una rutina cotidiana, con sus buenos y malos momentos, [organizar el transporte en trenes hasta los campos de exterminio], para los judíos representaba el fin del mundo."³¹⁷

Y es este común denominador, esta absoluta indiferencia, esta incapacidad de *pensar*, mayoritaria entre la población alemana en relación con la Solución Final, lo que Hannah Arendt calificó, sin mitigar la responsabilidad de la culpa, como "la banalidad del mal". Y ese mal es banal - explica el filósofo Aurelio Arteta (España, 1945) en su

³¹³ Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, trad. Carlos Ribalta, 7ª ed (Barcelona: Debolsillo, 2013), 78.

³¹⁴ Arendt, 79.

³¹⁵ Arendt, 199.

³¹⁶ Arendt, 198.

³¹⁷ Arendt, 114.

ensayo *Mal consentido*³¹⁸ no por su cantidad ni por su calidad sino por la "desproporción" entre la parvedad de los móviles que lo desencadenan y la gravedad de sus estremecedores resultados. La tesis de la banalidad -dice Arteta- adquiere mayor rigor cuando se desembara de su encarnación en figuras como Eichmann.

Claude Eatherly, el comandante que pilotaba el B23 del ejército de los EEUU que un seis de agosto de 1945 dio la señal *go ahead!* para que otro avión bombardero, el B29, el famoso *Enola Gay*,³¹⁹ pilotado por Paul Tibbets, lanzara la bomba atómica, bautizada como *Little Boy*, sobre la ciudad japonesa de Hiroshima. El joven soldado fue recibido en su país como un héroe, pero él nunca pudo liberarse de la culpa de haber participado en esta acción de la que, por supuesto, era incapaz de imaginar con antelación los catastróficos resultados. Nunca se consideró a sí mismo "una pieza más del engranaje" sino siempre responsable del daño causado. Por sus manifestaciones públicas de arrepentimiento, Eatherly pasó a ser considerado por la sociedad americana un estorbo y una vergüenza. A diferencia del presidente Truman (EE.UU., 1884-1972) que el día de su 75 cumpleaños dijo que de lo que único de lo que se arrepentía en esta vida es de no haberse casado antes, o del sargento Joe Stiborik, responsable del radar del *Enola Gay*, que dijo que él no se sentía culpable de nada y que volvería a hacer lo mismo, Eatherly vivió víctima de su propio acto. Fue diagnosticado como enfermo mental por psiquiatras de un hospital militar, a pesar de haber sido separado del ejército en el año 47, e internado indefinidamente, por un tribunal civil, en un psiquiátrico para antiguos veteranos (Veterans Administration Hospital Waco, Texas), de donde sólo fugándose pudo recobrar su libertad.

³¹⁸ Aurelio Arteta, *El mal consentido, la complicidad del espectador indiferente* (Madrid: Alianza, 2010), 174-184.

³¹⁹ Enola Gay era el nombre de la madre de Paul Tibbets, y él bautizó así al aparato. Podemos pensar que algo tendrán que decir al respecto los freudianos.

La correspondencia que este hombre mantuvo durante todos esos años con el filósofo vienés Günther Anders (Polonia 1902-Sustria, 1992), primer marido de la filósofa Hannah Arendt, que llegó a escribir en su defensa una carta abierta al presidente Kennedy, muestra que Claude Eatherly nunca fue un enfermo mental. Para Günther Anders, el caso Eatherly personifica un mundo en el que podemos llegar a ser “inocentemente culpables”.³²⁰

Volviendo sobre la novela *Auto de fe*, Peter Kien recorre ahora el camino hacia su *disidencia* total, en su caso una *disidencia* "delirante".

Lo decisivo es que el sujeto delirante -dice Carlos Castilla del Pino- merced a su proceso patológico, ha construido un yo de tal magnitud que absorbe a todos los demás y lo presenta como único (para también una única realidad). [...] El delirante vive por y para su delirio. [...] ³²¹

Gracias al delirio el sujeto consigue un equilibrio que no poseía.³²²

Durante la noche que pasa detenido en comisaría por los disturbios que causa en las escaleras del Theresianum, convencido de que Teresa y el portero quieren vender sus libros, admite por primera vez sus alucinaciones y pide ayuda. Todos en comisaría quedan perplejos ante la cultura del "erudito bibliotecario" Peter Kien, algo que podemos interpretar a luz de libro *Sobre la locura*, de Colina:

Es la fuerza del pensamiento del loco, su brillantez, su sombrío presagio, su profunda especulación y su disposición diligente para hacer las preguntas que nosotros no nos hacemos, lo que le convierte en un ser amenazador. [...] Un psicótico hace preguntas muy molestas

³²⁰ Günther Anders, *El piloto de Hiroshima, Más allá de los límites de la conciencia. Correspondencia entre Claude Eatherly y Günther Anders*, trad. Vicente Gómez Ibáñez (Barcelona, Paidós, 2010).

³²¹ Castilla del Pino, *El delirio, un error necesario*, 126.

³²² Castilla del Pino, 129.

porque se las hace previamente él mismo, y porque brotan de un sujeto desvalido y hecho jirones del que no presumimos su lucidez. Pero al mismo tiempo mantiene silencios inquietantes y demoledores que nos cuesta soportar.³²³

Peter Kien queda en libertad y regresa a su casa. A continuación, mientras *se cree* encerrado en el cubil del portero y su trastorno mental se agudiza, llegando al extremo de seccionarse con un cuchillo el dedo meñique, es cuando recibe la visita del cuarto personaje principal que lo *habita*: su hermano psiquiatra. Y en el capítulo "Ulises, fecundo en ardides" Peter Kien, en su conversación con Georg Kien, el hermano psiquiatra, al recordar a la mujer de arriba (Teresa, su ama de llaves), momento en el que la voz le falla, inmediatamente comienza su discurso contra la mujer con esta frase:

¡Cura a tu enfermo de su mujer! Mientras la tenga cerca, estará loco y al borde de la muerte, [...] Encierra a todas las mujeres en tu sanatorio, haz con ellas lo que quieras, disfruta de la vida a fondo, muérete exhausto y estupidizado a los cuarenta años; ¡al menos habrás curado a los maridos enfermos y sabrás a qué deber fama y honores!³²⁴

Georg Kien -el psiquiatra- hará las gestiones para que salgan de su vida presente Teresa y Benedikt Pfaff con el fin de que el erudito sinólogo recupere la razón y pueda volver a la tranquilidad de su biblioteca. Cuando Georg regrese a su manicomio para ocuparse de sus "idiotas", Peter Kien tendrá el campo libre para encerrarse en su apartamento y prender fuego a todo.

Mientras las llamas devoran sus libros, el prestigioso sinólogo esperará la muerte,

³²³ Colina, *Sobre la locura*, 27.

³²⁴ Canetti, *Auto de fe*, 540.

subido en lo alto de una escalera, riéndose a carcajadas como nunca se había reído en su vida.

Para Claudio Magris el sublime final de *Auto de fe* es “el retrato de un delirio que sigue cegando mortalmente, el delirio que sueña salvar la vida aniquilando la vida”.³²⁵

Conclusiones

El *yo disidente* de Peter Kien (estamos ante un personaje de ficción), desprovisto, en su caso, de todo lo humano, de toda empatía, afectividad, sexualidad, se libera de todos sus otros yoes (Teresa, Fischerle, Benedick Plaff, ...) recurriendo para alcanzar esa liberación a la razón de un yo caracterizado en el hermano psiquiatra, que sí es capaz de escuchar. Y una vez libre, su *yo disidente*, en su caso delirante, que siempre ha vivido encerrado en la soberbia del saber y que hace una exaltación *delirante* de la razón, se instala en el centro de su personalidad y se desmarca definitivamente, en palabras de Castilla del Pino, de “la realidad que es y la sustituye por la realidad que se imagina”.³²⁶ Y en su decisión de inmolarse con su biblioteca, se hace dueño de su destino y encuentra su libertad, quizá convencido, como muchos psicóticos (de acuerdo con el psiquiatra Fernando Colina en su libro *Sobre la locura*),³²⁷ de su inmortalidad.

El erudito Peter Kien es un hombre soberbio que desprecia a todo el mundo y que guarda todo su saber para sí, negándose incluso a prestarle alguno de sus libros al niño que vive en su edificio, es más, lo echa escaleras abajo, sin que ello le cause el menor remordimiento. Peter Kien, aun lector y teórico admirador del pensamiento de Meng Tzu y Confucio, dos grandes maestros chinos que consideraban que el sabio debe

³²⁵ Magris, *El anillo*, 323.

³²⁶ Castilla del Pino, *El delirio, un error necesario*, 102.

³²⁷ Colina, *Sobre la locura*, 67-72 (cita: “Muchos psicóticos se creen inmortales. [...]Sea como fuere, no debemos pasar por alto esta condición inmortal si queremos estar a la altura de los planes del psicótico.”)

difundir sus conocimientos, guarda, no desprovisto de rencor hacia el ser humano, todo su saber para sí, quebrantando así los principios de los filósofos que más admira; es decir, en su vida y en la lectura también “omite lo que no le agrada, y cede a su pasión” sin hacer uso de ese aceite llamado *examen de conciencia*. Al tiempo, lleva su *pasividad* activa hasta el extremo de “petrificarse”. Y si para el *hombre sin atributos* lo decisivo es siempre lo que uno hace después, Peter Kien prenderá fuego a todo y se auto destruirá.

La auto(destrucción) como disidencia

Elias Canetti. *Auto de fé*.

Escaleta

Primer apartado: Elias Canetti, el escritor y objetivo de la novela *Auto de fe*

1.- Presentación del escritor Elias Canetti.

Imagen: la portada de la primera edición del libro, con dibujo Alfred Kubin y fotografías del álbum personal de Canetti.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Sinfonía no. 7 en A mayor, op. 92*, Ludwig van Beethoven.

2.- Primer objetivo de la obra: profundizar en la ceguera de la inteligencia en Centroeuropa. Fotos de Hitler; fotos intelectuales filonazis.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Sinfonía no. 7 en A mayor, op. 92*, Ludwig van Beethoven.

3.- Segundo objetivo de la obra: la relación entre erudición y locura.

Fotos de Canetti y e ilustraciones de Alfred Kubin. Fotos de la quema de libros en Berlín (1933)

Sonido: Narradora (off)

Música: *Sinfonía no. 7 en A mayor, op. 92*, Ludwig van Beethoven.

4.- Claudio Magris: conclusión principal sobre esta novela.

Imagen: fragmento *secuencia* película *El cielo sobre Berlín* (1987), Win Wenders.

Sonido: Narradora (off)

Segundo apartado: la construcción del personaje, y las máscaras acústicas.

5.- La construcción de los distintos personajes "monstruosos" que aparecen en *Auto de fe*.

Imagen: fotos de Canetti, y reproducción de los cuadros que marcaron su propia vida.

Fragmento *secuencia* película *El pianista* (2002), Roman Polanski.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Piano trío No 2 op. 100- 2nd mov.*, Franz Schubert.

6.- Importancia de la obra *Ecce homo*, del pintor George Grosz, en la mirada de Canetti.

Imagen: continuación de la anterior *secuencia* película *El cielo sobre Berlín* (1987), Win Wenders. (2)

Sonido: Narradora (off)

Música: continúa sonando la música de la película *El pianista* sobre las imágenes de la película *El cielo sobre Berlín*.

7.- El aprendizaje del buen oír. El concepto: máscaras acústicas.

Imagen: dibujos carpeta *Ecce homo* de George Grosz.

Sonido: Narradora (off)

Música: continuación *Piano trío No 2 op. 100- 2nd mov.* Franz Schubert

8.- El yo fragmentado y *habitado* por distintos personajes.

Imagen: fragmento *secuencia* película *El ángel azul* (1930), Josef von Sternberg.

Sonido: Narradora (off)

9.- Importancia del proyecto anterior a *Auto de fe*: una novela que hubiera llevado por título *La Comedia humana de la locura*. Uno de ellos, El Hombre-libro, será el protagonista de *Auto de fe*.

Imagen: fragmentos *secuencias* película *El ángel ebrio* (1948), Akira Kurosawa.

Sonido: Narradora (off)

Tercer apartado: *Auto de fe*, aspectos de interés para la psiquiatría.

10.- Mariano Hernández, Psiquiatra, aspectos de la novela *Auto de fe* que podrían ser interesantes para la Psiquiatría.

Intervención de Mariano Hernández Monsalve, psiquiatra.

Imagen: cuadros pintados por personas con trastorno psicótico, conocidos artistas Art Brut.

Cuarto apartado: la novela *Auto de fe*

11.- Las principales *máscaras acústicas* que aparecen en la novela.

Rodaje de una marioneta china (*máscara acústica*) que se mira en el espejo. Y rodaje del funcionamiento de la máscara acústica mediante forillos y sombras. Fotografías de gárgolas góticas. Cuatro dibujos de Grosz ilustrativos de los cuatro personajes monomaniacos que habitan en Peter Kien, el protagonista, el Hombre-Libro.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Lieder*, Rheinlegendchen, Christian Gerhaher Mahler.

12.- Cómo se articulan en Peter Kien (el protagonista), los *otros* yoes que lo *habitan*. (1)

Imagen: fragmento *secuencia* película *El testamento del doctor Mabuse* (1933), Fritz Lang.

Sonido: Narradora (off)

13.- Cómo se articulan en Peter Kien (el protagonista), los *otros* yoes que lo *habitan*. (2)

Imagen: fragmento *secuencia* película *El gabinete del Dr. Caligari*, (1920), Robert Wiene.

Sonido: Narradora (off)

14.-Descripción del proceso en el que Peter Kien pierde la cabeza (1)

Sus diarios paseos matinales por las librerías de Viena a la *petrificación* como recurso para dominar a Teresa, su ama de llaves. Huida de su apartamento.

Rodaje: la marioneta china pasa por delante del escaparate de una librería. Y de las primeras imágenes de la maqueta de la biblioteca de Peter Kien. La *petrificación*.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Piano Concierto n° 12*, W.A. Mozart.

15.- Descripción del proceso en el que Peter Kien pierde la cabeza (2)

Peter Kien, fuera de su casa y sin su biblioteca, se convierte en un hombre a la deriva.

Imagen: Fragmentos *secuencias* película *El ángel azul* (1930), Josef von Sternberg (2)

Sonido: Narradora (off)

Quinto apartado: reflexiones de otros intelectuales

16.- Ludwig Wittgenstein, reflexiones sobre la pérdida del juicio, en *Sobre la certeza*.

Imagen: fragmentos *secuencias* película *El ángel azul* 1930), Josef von Sternberg (3) y (4) y fotografía Ludwig Wittgenstein

Sonido: Narradora (off)

17.-Reflexión de Michael Haneke (director cine) sobre los orígenes de la barbarie nazi. *Auto de fe* como novela premonitoria de lo que estaba *por venir*. La violencia que impregnaba el lenguaje cotidiano, tanto el de los más ignorantes (representados en la novela por Teresa, el ama de llaves, y Benedick, el portero) como el de los intelectuales.

Imagen: fragmento *secuencia* película *La cinta blanca* (2009), Michael Haneke

Sonido: Narradora (off)

18.- Reflexión filosófica de Hannah Arendt: la expresión e hipótesis la "banalidad del mal".

Imagen: fragmentos *secuencias* película *Hannah Arendt* (2012), Margarethe von Trotta (incluyendo la *secuencia* donde aparecen las imágenes de archivo del juicio a Eichmann, 1961)

Sonido: Narradora (off)

Sexto apartado: desenlace, el camino hacia la *disidencia*.

19.- Una vez Peter Kien, el sinólogo, pierda definitivamente la cabeza, requerirá la presencia de *otro* de los personajes que le habitan, su hermano psiquiatra, para ser capaz de regresar a su biblioteca.

Imagen: fotografías de Stanley Kubrick y Weegee y fotomontajes de John Heartfield.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Violín Concierto A la memoria de un ángel*, Andante-Allegro, Alban Berg.

20.- El final de *Auto de fe*.

Rodaje del fuego, arde la maqueta de la biblioteca. Fotografías

Sonido: Narradora (off)

Música (fotografías): *Piano Concierto n° 12*, W.A. Mozart.

Música (fuego): *Violín Concierto "A la memoria de un ángel"*, Andante-Allegro, Alban Berg.

Epílogo

21.-La *disidencia* de Peter Kien.

Rodaje del fuego, maqueta de la biblioteca ardiendo.

Funde a blanco (ensoñación)

Sonido: Narradora (off)

Música: *Violín Concierto A la memoria de un ángel* Andante-Allegro, Alban Berg.

La (auto)destrucción como disidencia

Elias Canetti. *Auto de fe*

Justificación imágenes y banda sonora

Introducción

El *leitmotiv* elegido como hilo conductor interno de mi audiovisual es la figura del *ángel*. El ángel, para las tres religiones del Libro, es una figura creada por Dios, asexual, alada, transparente, y bella. Vladimir Nabokov en su cuento *La palabra* (1923) describe cómo su alma, ya en Paraíso, intenta hacer una petición a uno de los ángeles que le sonrío y se detiene a escucharle, pero no le salen las palabras:

Pasaban en enjambres, mirando al cielo. [...] Y yo, un mendigo cegado y azogado, seguía parado al borde del camino, con un mismo y único pensamiento que apenas lograba balbucear dentro de mi alma de mendigo: Llámales, díles... oh, díles que en esa la más espléndida de las estrellas de Dios hay una tierra, mi tierra... que se muere en la más absoluta y acongojada oscuridad.³²⁸

El filósofo alemán Walter Benjamin (Alemania, 1892- España, 1940) adquiere un cuadro pintado por el pintor Paul Klee en 1920 que le sirve para reflexionar sobre el ángel de la historia y sobre lo que llamamos el "progreso" en la Historia:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este

³²⁸ Vladimir Nabokov, *La palabra*, en *Cuentos completos*, trad. María Lozano (Alfaguara: Madrid, 2009), 760-763

aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.³²⁹

He buscado contextualizar las imágenes y la banda sonora tanto con la trama de la novela como con el momento histórico en el que Elias Canetti escribe este texto. He recurrido a imágenes, ya sean fotografías o películas, directamente vinculadas con la época, el autor, y su novela *Auto de fe*.

El material empleado para ilustrar el discurso narrativo se puede reordenar de la siguiente manera:

En primer lugar, está estructurado a partir de dos aspectos fundamentales durante todo el proceso creativo de esta novela: lo que Elias Canetti *veía* (siguiendo su relato autobiográfico *Juego de ojos*) y lo que el autor *oía* (siguiendo su relato autobiográfico *La Antorcha al oído*, titulado así en honor al escritor vienés y editor de la revista *La Antorcha*, Karl Klaus).

Lo que ven sus ojos mientras escribe *Auto de fe* (*Die Blumdegen*) son unos cuantos cuadros fundamentales en su formación y en su vida; los dibujos de la carpeta *Ecce homo* del pintor expresionista alemán George Grosz (1893-1959); el Sanatorio de

³²⁹ Walter Benjamin, "Sobre el concepto de historia", en *Obras*, libro 1, vol.2 (Madrid: Abada, 2008), 310.

Steinhoff (Viena, Austria), conocido como "La ciudad de los locos"; los personajes de la vida nocturna de Viena; y todas aquellas lecturas que contribuyeron a su formación humanística, como por ejemplo el poema de Gilgamesh.

Lo que sus oídos oyen mientras escribe *Auto de fe*, aleccionado por el inteligente discurso de Karl Kraus, le permitirá elaborar su teoría del personaje y las *máscaras acústicas*.

A partir de ahí, el material gráfico se puede catalogar de la siguiente manera:

Filmoteca

* Películas de la época, dirigidas por directores de nacionalidad alemana:

El ángel azul (1930), Josef von Sternberg (Austria, 1894 - EE.UU, 1969)

El testamento del doctor Mabuse (1933), Fritz Lang (Austria, 1890 - EE.UU.,1976)

El gabinete del doctor Caligari (1920), Robert Wiene (Alemania, 1873 - Francia, 1938)

* Películas que plantean una reflexión sobre el pasado inmediato, dirigidas

por directores de nacionalidad alemana y/o austriaca:

El cielo sobre Berlín (1987), Win Wenders (Alemania,1945)

La cinta blanca (2009), Michael Haneke (Alemania, 1942)

Hannah Arendt (2012), Margarethe von Trotta (Alemania, 1942)

* Una película que reflexiona sobre el pasado inmediato alemán, dirigida por un superviviente del holocausto judío, el director de cine polaco Roman Polanski, cuya madre falleció en el campo de exterminio de Auschwitz.

El pianista (2002), Roman Polanski (Francia, 1933)

* Una película (japonesa), para ilustrar la enajenación y la psicosis, la locura.

El ángel ebrio (1948), Akira Kurosawa (Japón, 1910-1998)

Archivo fotográfico

Álbum familiar de Elias Canetti (prácticamente todas proceden del libro *Elias Canetti*.

Imágenes de una vida. Galaxia Gutenberg)

Retratos de intelectuales alemanes filonazis.

Hitler a la salida de la cárcel de Landsberg.

La quema de libros en Berlín, (1933)

Fotografías del director de cine y fotógrafo estadounidense Stanley Kubric (EE.UU, 1928-1999)

Fotografías del ucraniano Weegee, seudónimo de Arthur H. Feling.

(Imperio austrohúngaro 1899 - EEUU 1968)

Archivo pictórico

Los cuadros que marcaron su vida, que le enseñaron lo que era el odio; para Canetti *los cuadros son redes, lo que aparece en ellos es la pesca conservable*.

La Colección Prinzhorn (El arte de los enfermos mentales). Ilustran la entrevista del psiquiatra Mariano Hernández Monsalve.

La colección de obras de expresión artística producidas por enfermos mentales, reunida por Hans Prinzhorn (1886-1933) en Heidelberg en los años veinte y presentada en su libro *Bildneri der Geisteskranken* (1922), ejerció una enorme influencia, aunque desconocida y oculta, en el arte del siglo XX.

Su análisis psicopatológico permitió, [...] describir un modo de funcionamiento psíquico que se encuentra, o que se cree encontrar, en el origen de comportamientos que no son patológicos, pero que no obstante son anormales en el sentido de que son excepcionales, como es la creación artística.³³⁰

³³⁰ Jean Garrabé. *La noche oscura del ser. Una historia de la esquizofrenia*, trad. Héctor Pérez-Rincón (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 114.

“El mejor libro de imágenes que jamás ha existido” –como lo calificó Paul Eluard– se difundió entre los surrealistas como una especie de “Biblia underground” y fue una fuente de inspiración tácita para varios artistas, como, por ejemplo, Paul Klee, Max Ernst, Alfred Kubin, y Jean Dubuffet. En los años treinta, con el ascenso del nacionalsocialismo en Alemania, la colección fue exhibida en la Exposición de Arte Degenerado, Munich (1937), aproximándola al trabajo de artistas modernos, para demostrar la afinidad entre los dos tipos de obras y, por consiguiente, el carácter psicopatológico y degenerado del arte contemporáneo.

Hitler en 1937, a poco de llegar al poder, organizó dos grandes exposiciones en Munich: la Gran Exposición de Arte Alemán, mostrando los ideales del nazismo: mujeres rubias, hombres atléticos. Y la Exposición de Arte Degenerado, que incluía obras de algunos de los grandes nombres internacionales como Paul Klee, Wassily Kandinsky y Oskar Kokoschka, junto con famosos artistas alemanes de la época, entre ellos Max Beckmann, Emil Nolde y Georg Grosz.

Archivo gráfico

Alfred Kubin (Austria, 1877-1959)

John Heartfield (Alemania, 1891-1968)

*Alfred Kubin es reconocido, a partir de su primera exposición en la Galería Paul Cassirer de Berlín en 1902, como uno de los mejores dibujantes e ilustradores del siglo. Fue miembro del movimiento expresionista *Der Blaue Reiter*. Ilustró las obras de una lista interminable de autores, desde A. Hoffmann, H. de Balzac, E. Canetti, G. Flaubert, F. Dostoievski, N. Gogol, A. Strindberg, etc. y prácticamente toda la obra de E.A. Poe entre 1908 y 1920, siendo una de las más conocidas la que hizo para el cuento *El cuervo*. En esta ilustración “en lugar de dibujar el animal dibujó su sombra, la sombra

es lo otro del objeto, del pájaro pero la sombra es lo otro de todas las cosas y, en general, del universo kubiniano”.³³¹

Los motivos y temas más repetidos de todas sus ilustraciones se podrían agrupar en varios apartados:

La naturaleza y la violencia que esta ejerce sobre el individuo, la violencia del ser sobre sus semejantes, la metamorfosis, la mujer como destructora del hombre, pero también la mujer como víctima y, por último, la muerte y sus diferentes representaciones.³³²

Su obra se ofrece como una continua búsqueda que aclare esas dos partes en las que el artista dice estar dividido: el yo y el caos.³³³

Kubin es también autor del libro *La otra parte*, ilustrado por él y donde está el germen de su pensamiento. El cineasta alemán del cine mudo Friedrich Wilhelm Murnau (Alemania 1888- EEUU, 1931) se inspiró en sus dibujos para varias *escenas* de la película *Nosferatu*. Alfred Kubin fue uno más de los artistas que los nazis incluyeron en su lista de artistas degenerados.

*John Heartfield (Alemania, 1891-1968) Artista marxista alemán, dadaísta, especializado en fotomontaje. Miembro fundador del *Komunistische Partei Deutschlands*. Hizo fotomontajes satíricos sobre el partido nazi. Empezó trabajando con el pintor George Grosz denunciando la Gran Guerra y más adelante todos sus collages fueron para denunciar, de una manera mordaz, el peligroso ascenso del nazismo. También colaboró con los republicanos en la Guerra Civil española, y es conocido su cartel *Madrid 1936*. Abandona Alemania en 1933 y se traslada a Praga.

³³¹ Alfred Kubin, *De mi vida. Desde la mesa de dibujante y otros escritos*, introducción, Sela Bozal, trad. Joaquín Chamorro (Madrid: Machado, 2016),41

³³² Kubin, 22

³³³ Kubin, 35

Imagen propia

Distintos rodajes en Madrid:

Escultura de una cabeza africana para presentar la estructura de la novela: "Una cabeza sin mundo", "Un mundo sin cabeza" y "Un mundo en la cabeza".

La *secuencia* de la marioneta china/ Peter Kien delante del espejo.

La *secuencia* de la marioneta china/ Peter Kien durante su paseo matinal, parado ante las librerías.

Imágenes de cuatro *máscaras acústicas*/forillos pintados, por encargo, copia de algunos dibujos de G. Grosz, que sirven para ilustrar a Teresa, el portero, el enano, el hermano psiquiatra.

Secuencia de la maqueta de la biblioteca y el hombre que la habita. (Kien significa tea en alemán)

Secuencia correspondiente al incendio de la biblioteca (maqueta).

Grabación intervención de Mariano Hernández Monsalve, psiquiatra.

La música

Pierrot Lunaire op.21, O alter duft, Arnold Schoenberg

Sinfonía no. 7 en A mayor, op. 92, Ludwig van Beethoven (Alemania, 1770 - Austria, 1827).

Piano trío No 2 op. 100- 2nd mov. Franz Schubert (Austria, 1797-1828)

Lieder, Rheinlegendchen, Christian Gerhaher Mahler (Bohemia, 1860- Austria, 1911)

Piano Concierto nº 12, W.A. Mozart (Austria, 1756-1791)

Violín Concierto A la memoria de un ángel, Andante-Allegro, Alban Berg. (Austria 1885-1935).

Die Moritat Von Mackie Messer, Bertold Brech & Kurt Weill, cantada por Ute Lemper, (Alemania, 1963).

Toda la música que acompaña las imágenes del audiovisual es la música se escuchaba en Viena y Berlín en los años 30. Por un lado, Arnold Schoenberg y Alban Berg representantes de la música dodecafónica y catalogados y censurados por Hitler como artistas "degenerados"; las piezas elegidas quizá sean, es posible, sus obras más conocidas. *Pierrot Lunaire, Op. 21* (1912) es un melodrama y obra crucial de Schoenberg. Este compositor era defensor de la soledad del artista como algo vocacional; tiene un ensayo titulado "Cómo se convierte uno en un solitario" (1937) en el que: "el elitismo y la cuestión del público (de su ausencia) se articulan alrededor de la noción de individualidad: La soledad del artista sería el índice su personalidad, el signo de su individualización en relación a una masa informe que absorbe ciegamente los valores de la tradición contra los cuales él se rebela".³³⁴

Alban Berg, autor también de la música de las óperas *Wozzeck* y *Lulú*, formaba parte del entorno cercano a Elias Canetti ya que era amigo de Alma Mahler Gropius, viuda del compositor Gustav Mahler (muerto a los 51 años), casada después con el arquitecto Gropius. Ella tenía dos hijas Anna Mahler y Manón Gropius. Cuando Anna, la hija, muere de poliomelitis, Berg compone el Concierto para violín *A la memoria de un ángel*. Y al entierro de Anna Mahler también acude Elias Canetti, que mantuvo con ella un breve idilio en 1933. Y escribe en *El juego de ojos* un apartado titulado *Entierro de un ángel*, y otro dedicado a Alban Berg, músico "famoso en el mundo entero, leproso en Viena".³³⁵

³³⁴ Domingo Fernández y Hortensia M^a Quintana, "Anotaciones filosófico-musicales a propósito de Pierrot Lunaire de Arnold Schönberg", 211-226, Las Palmas de Gran Canaria, UNED, Boletín Millares Carlo, 2002, 212 (loc. cita Luc Ferry, *Homo Aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset, Paris, 1990, p 23) <https://studylib.es/doc/.../anotaciones-filosofico-musicales-a-propósito-de-pierrot-l>. (22.07.17).

³³⁵ Canetti, *El juego de ojos*, 284.

Esta composición de Alban Berg, *Violín Concierto*, se ajusta al *leitmotiv* interno elegido para armar este audiovisual: la figura del ángel. La canción que se escucha en los créditos de salida, *Die Moritat Von Mackie Messer* (1928) escrita por Bertold Brech (Alemania, 1898-1956) & Kurt Weill (Alemania, 1900 - EE.UU., 1950) (ambos artistas fueron acusados por los nazis de “degenerados” y hubieron de huir de Alemania) e interpretada por la cantante alemana Ute Lemper, se ajusta también al *leitmotiv* del ángel en tanto habla de la corrupción y el dinero, al tiempo que, al cerrar el audiovisual, rinde homenaje a dos grandes y significativos artistas alemanes de aquel periodo.

Ambos artistas colaboraron juntos con el ánimo de revolucionar la escena teatral. Concretamente, esta canción pertenece a la obra *La ópera de los tres centavos* (una adaptación de una obra inglesa del siglo XVIII: *La ópera del mendigo*, de John Gay), estrenada en Berlín en 1928. El escritor y crítico teatral Marcos Ordoñez (España, 1957) escribió para el diario *El País* un retrato del tándem y lo tituló “Brecht & Weill, Sociedad Limitada”:

No podían ser más distintos. Brecht era un canalla desharrapado, belicoso y engreído, consciente de su genio. Kurt Weill venía de una familia judía muy religiosa y había sido un niño prodigio. Era taciturno, pulcro, educadísimo, con trajes impecables. Brecht era marxista y vestía como un obrero, con camisa rusa, gorra de hule y chaqueta de cuero. La música era la única ideología de Weill. Vivía con la cantante Lotte Lenya en un lujoso piso de Berlín, pero ella tenía docenas de amantes. Brecht vivía en cualquier lado, rodeado de actrices: su esposa, Marianne Zoff; su amante, Helene Weigel. Y la doliente Elizabeth Hauptmann, secretaria, confidente, dramaturga. Brecht quería poner patas arriba el orden burgués y, de paso, triunfar en el teatro y ganar mucho dinero. Weill era muy consciente de que la "nueva música" de Schönberg, Webern y Alban Berg sólo funcionaba en los cenáculos cultivados, y

aspiraba a conseguir una audiencia *popular*. En 1926, Weill se consagra como uno de los mejores compositores de su generación. Buscaba libretistas cuando escuchó por la radio *Un hombre es un hombre*, el primer éxito de Brecht, y cayó de rodillas. Escribió: "Es la obra más poderosa y original de nuestros tiempos". Se conocieron en la primavera del 27. "Nos unió", contaría, "la pasión por América, adorábamos sus escritores, sus películas y, sobre todo, el jazz". Inventaron una ciudad-paraíso, una nueva Sodoma y Gomorra, y la llamaron Mahagonny.³³⁶

1A.- RÓTULO

Impresiona: Auto de fe. Elias Canetti. La (auto)destrucción como disidencia

*Fotografía Elias Canetti.*³³⁷

Música: *Pierrot Lunaire* op.21, O alter duft, Arnold Schoenberg.

1B.- RÓTULO

Impresiona: Elias Canetti (Bulgaria 1905-1994)

*Fotografía Elias Canetti.*³³⁸

Música: *Pierrot Lunaire* op.21, O alter duft, Arnold Schoenberg

Funde con....

1.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO

*Die Blendung, portada primera edición (Auto de fe, es el título en la edición española) con dibujo del ilustrador Alfred Kubin (Austria, 1877-1959).*³³⁹

*Fotografía de su madre, Mathilde Canetti hacia 1912, y en el mismo plano, una fotografía de Canetti joven.*³⁴⁰

³³⁶ Marcos Ordoñez, "Brecht & Weill, Sociedad Limitada", *El País*, 22 (2007).
https://elpais.com/diario/2007/06/22/cultura/1182463201_850215.html (20.07.18)

³³⁷ Canetti, *Imágenes de una vida*, 141.

³³⁸ Canetti, 146.

³³⁹ <https://cdn.globalauctionplatform.com/37c9cc75-3286-460d-88db-a6fd00ea2b10/8eabee65-56b6-49c4-b505-a6fd00ecd2cb/original.jpg> (18.07.17)

*Fotografía de Mathilde Canetti con sus tres hijos, la abuela y la tía, en 1917.*³⁴¹

*Fotografía Elias Canetti recibe el Premio Nobel de Literatura (1981).*³⁴²

*Fotografía de Canetti en Mont Ventoux (La Provenza-Francia) 1957.*³⁴³

NARRADORA (OFF).- *Auto de fe* (cuyo título original, en alemán, es *Die Blendung*, *El deslumbramiento*) es una de las mejores novelas de la literatura del siglo XX. Su autor, Elias Canetti, escritor búlgaro descendiente de judíos sefardíes que eligió para escribir la lengua alemana fue galardonado en 1981 con el Premio Nobel de Literatura, y practicó a lo largo de toda su vida el pensamiento libre.

Música: *Sinfonía no. 7 en A mayor, op. 92*, Ludwig van Beethoven.

Justificación

Tema: presentación del escritor Elias Canetti. Su elección de la lengua alemana.

Portada diseñada por Kubin. En la portada se ve a un hombre con un libro en la mano y entre llamas, quizá no sea este dibujo de los más representativos de Kubin, pues él no se limitaba normalmente a poner imagen al texto, solía ilustrar con un motivo nuevo con el que aportaba su propia lectura de la narración.

Fotografías con su familia. He tenido en cuenta determinados detalles autobiográficos que considero de vital importancia:

El lugar que la madre³⁴⁴ ocupa en su vida es sumamente importante, ya que su padre muere cuando él tiene 7 años (*La lengua salvada* " La muerte del padre. La última versión");³⁴⁵ El último relato de la muerte del padre incorpora la "culpa" de la madre. Y ella, al morir el padre, impone al niño aprender el alemán en el menor espacio de

³⁴⁰ Canetti, *Imágenes de una vida*, 20.

³⁴¹ Canetti, 29.

³⁴² Canetti, 157.

³⁴³ Canetti, 113.

³⁴⁴ Canetti, *El juego de ojos*, 377-387.

³⁴⁵ Elias Canetti, *La lengua salvada*, obra completa 3, trad. Genoveva Dieterich, ed. Juan José del Solar, (Barcelona: Debolsillo, 2005), 92.

tiempo, para que pudiera estudiar en el colegio de Viena, dado que en 1913 abandonan Manchester (Inglaterra) y se trasladan a vivir un periodo breve de tiempo esta ciudad (1913-1916),

Mas tarde comprendí que no era solo por mí por lo que me enseñaba alemán entre sarcasmos y sufrimientos. Ella misma sentía una profunda necesidad de hablar conmigo en alemán, que era la lengua de su intimidad. [...] Su matrimonio se había realizado esencialmente en ese idioma. Mi madre no hallaba consuelo, sin su marido se sentía perdida e intentó ponerme a mí en su lugar lo antes posible. [...] Por eso me obligó a hacer en tan poco tiempo un esfuerzo que estaba por encima de las capacidades de cualquier niño; que consiguiera un buen resultado marcó la naturaleza profunda de mi alemán, una lengua materna implantada tardíamente y con verdaderos sufrimientos. Pero el sufrimiento no prevaleció, poco después se inició un periodo de felicidad que me ligó indisolublemente a esta lengua.³⁴⁶

Fotografía recepción Premio Nobel. Sobre este momento en *El corazón secreto del reloj* (1981) Canetti escribe: “Al asistir a homenajes ajenos, uno siente la ridiculez de los propios”.³⁴⁷

2.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO

*Fotografía Canetti, ya doctorado en Química por la Universidad de Viena, 1930.*³⁴⁸

Fotografía Canetti, con un espejo en la mano, leyendo fragmentos de Comedia de la vanidad, hacia 1935.

*Fotografía Hitler a la salida de la prisión de Landsberg (Munich).*³⁴⁹

³⁴⁶ Canetti, *La lengua salvada*, 107-125.

³⁴⁷ Loc. cita Canetti, *Imágenes de una vida*, 157.

³⁴⁸ Canetti, *Imágenes de una vida*, 58.

³⁴⁹ <https://motor.elpais.com/actualidad/los-coches-de-hitler-fuhrer/> (11.06.17)

*Fotografía Hitler aclamado a su paso por las calles de Munich. 9 noviembre de 1933.*³⁵⁰

*Fotografía del filósofo alemán Martin Heidegger (Alemania, 1889-1976).*³⁵¹

Fotografía del físico alemán Werner Heisenberg (Alemania, 1901-1976)

*Fotografía del escritor y filósofo alemán Ernst Jünger (Alemania 1895-1998).*³⁵²

*Fotografía de Leni Riefenstahl*³⁵³ (Alemania 1902-2002).

NARRADORA (OFF).-*Auto de fe*, concluida en el año 1931, analiza y disecciona ese *deslumbramiento, esa ceguera* de la inteligencia en Centroeuropa a las puertas del ascenso al poder del nazismo y de la Segunda Guerra Mundial. Canetti profundiza en la tragedia de la inteligencia individual que intenta eliminar el mundo y refugiarse en el espacio del pensamiento.

Música: *Sinfonía no. 7 en A mayor, op. 92*, Ludwig van Beethoven.

Justificación

Tema: su novela *Auto de fe (Die Blendung)*, 1931. Primer objetivo: profundizar en la ceguera de la inteligencia en Centroeuropa.

Fotografía Adolf Hitler (Austria, 1889- Alemania, 1945) a la salida de la prisión de Landsberg (Munich). Hitler, aunque condenado a cinco años de cárcel por intentar un golpe de estado contra el Gobierno bávaro (el Putsch de Munich, 1923) pronto fue absuelto, y solo estuvo preso 264 días. Durante su encarcelamiento escribiría *Mein Kampf (Mi Lucha)*, con la colaboración de Rudolf Hess.

³⁵⁰ <http://www.taringa.net/posts/imagenes/11270340/La-Segunda-Guerra-Mundial-Antes-de-la-guerra.html> (11.06.17)

³⁵¹ <http://www.critical-theory.com/tag/heidegger/> (11.06.17)

³⁵² http://nabias-puraliteratura.blogspot.com.es/2006/05/ernst-jnger_114762756104041078.html (11.06.17)

³⁵³ <http://alphahistory.com/nazigermany/leni-riefenstahl/> (11.06.17)

El filósofo Martin Heidegger (Alemania, 1889-1976) estuvo afiliado al Partido Nacionalsocialista Alemán de los Trabajadores desde 1933 hasta 1945. Su discurso en la Universidad de Friburgo (1933) mostraba su clara adhesión al nazismo.

Werner Heisenberg (Alemania, 1901-1976) estuvo a cargo de la investigación científica del proyecto nazi de fabricar una bomba atómica, aunque hay indicios de que intencionadamente no quiso acertar en los cálculos.

Ernst Jünger (Alemania, 1895-1998) fue capitán del ejército alemán durante la ocupación de Francia en 1940. Intelectual confuso, conservador, muy patriota, gran admirador de la guerra en sí misma, y autor del libro *Tempestades de acero*, modelo de una generación, se situó entre los intelectuales nacionalistas que no apoyaron a Hitler y siempre vieron la batalla perdida.

Leni Riefenstahl (Alemania, 1902-2003) fue admiradora de Hitler, y directora de películas de propaganda nazis.

3.- CABEZA AFRICANA, Int. Noche, y ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Tres planos de una escultura africana, de una misma cabeza, sobre los que se impresionan "Una cabeza sin mundo", "Un mundo sin cabeza" y "Un mundo en la cabeza".

*Fotografía Canetti, Londres, 1972.*³⁵⁴

*Fotografía de Canetti, en su domicilio de Zurich, 1980.*³⁵⁵

*Fotografía Canetti, Grinzing, 1936.*³⁵⁶ (Auto de fe terminada en 1931, se publica en 1935)

*Ilustración Ins Unbekannte, (Hacia lo desconocido), Albert Kubin (1900-1901)*³⁵⁷.

³⁵⁴ Canetti, *Imágenes de una vida*, 137.

³⁵⁵ Canetti, 153.

³⁵⁶ Canetti, 75.

³⁵⁷ <https://licricardososa.wordpress.com/2011/11/19/alfred-kubin-pinturas/> (11.06.17)

*Ilustración Selbstbetrachtung, Albert Kubin (1902)*³⁵⁸

*Dos fotografías de la quema de libros en Berlín (1933)*³⁵⁹

*Tercera fotografía quema de libros en Berlín (1933)*³⁶⁰

NARRADORA (OFF).- La novela se divide en tres partes: "Una cabeza sin mundo", "Un mundo sin cabeza", y "Un mundo en la cabeza". De esta manera, el escritor adelanta ya, sutilmente, que nos va hablar sobre la relación entre erudición y locura. Sorprende que un escritor de veintiséis años fuera capaz de aventurarse a descifrar el naufragio de la razón; premonitorias son las páginas finales de esta gran novela que anticipan la quema de libros organizada por la Unión Estudiantil Nacionalsocialista en Berlín y otras ciudades alemanas el 10 de mayo de 1933.

Música: *Sinfonía no. 7 en A mayor, op. 92*, Ludwig van Beethoven.

Justificación

Tema: segundo objetivo de *Auto de fe*, la relación entre erudición y locura. El naufragio de la razón occidental.

Ilustración *Ins Unbekannte, (Hacia lo desconocido)*, Albert Kubin: hombres que caminan en masa se adentran en las fauces de un extraño mamífero.

Ilustración *Selbstbetrachtung*, Albert Kubin: de la misma manera que en su novela *La otra parte* crea un mundo fantástico, a la par que terrorífico, para desde ese lugar mirar el mundo en el que vivimos. En esta ilustración una enorme cabeza decapitada, colocada en el suelo, se observa a sí mismo (sin cabeza).

4.-FILMOTECA

Fragmentos película El cielo sobre Berlín, Win Wenders (1987). Secuencias en las que

³⁵⁸ <http://www.stuartburch.com/03-blog/a-pearl-of-dream-realm-economics> (11.06.17)

³⁵⁹ <http://www.dw.com/es/10-de-mayo-1933-quema-de-libros-por-los-nazis/a-16805510>

³⁶⁰ <http://www.spiegel.de/fotostrecke/schriftsteller-erich-kaestner-und-die-buecherverbrennung-1933-fotostrecke-110313-6.html> (11.05.17)

tras unas nubes aparece un ojo que, a vista de pájaro, observa la ciudad de Berlín. Secuencia donde vemos al ángel en lo alto de la Catedral Berlin. Código de fuente: 02:10 a 03:10

NARRADORA (OFF).-Claudio Magris, en su libro *El anillo de Clarisse*, define *Auto de fe* como “una parábola visionaria y gélida del delirio autodestructivo a que se ha entregado la razón occidental”.

Justificación

Tema: Claudio Magris, su definición de *Auto de fe* (“Una parábola visionaria y gélida del delirio autodestructivo a que se ha entregado la razón occidental”).

La película, con guión de Peter Handke, sobrevuela Berlín antes de la caída del muro, los protagonistas son dos ángeles que no pueden ser vistos (sólo por los niños) y que tienen el poder de escuchar los pensamientos. Uno de los dos ángeles, por amor a los humanos, estará dispuesto a renunciar a su inmortalidad. La película intenta mostrar una Alemania que aún no se ha recuperado de la Guerra, y que debido a la presencia del muro que separa el Oeste del Este (1961-1989) no puede olvidar en ningún momento su pasado. La película, utilizando el recurso de que los ángeles pueden ver todo desde el cielo, y atravesar las paredes de los edificios, rinde homenaje a la arquitectura de Berlín. Hoy, el paisaje urbano ha cambiado por completo: los descampados que aparecen en la película de Win Wenders han sido sustituidos por vanguardistas edificios. El escritor W.G. Sebald (Alemania, 1944 - Reino Unido, 2001) en *Sobre la historia natural de la destrucción* habla de los bombardeos de los Aliados, durante la Segunda Guerra Mundial, convertidos, en Alemania, en un tabú colectivo:

[...] la incapacidad de toda una generación de escritores alemanes para describir y traer a nuestra memoria lo que habían presenciado;³⁶¹ del tabú impuesto a la destrucción externa e interna, y en su mayoría desde luego, como se demostrará aún, de una forma más bien discutible.³⁶²

El ángel (Bruno Ganz) situado en lo alto de los restos calcinados de la Catedral de Berlín, corrobora y refuerza el *leitmotiv* elegido para este audiovisual.

5.- ARCHIVOS FOTOGRÁFICO, PICTÓRICO y GRÁFICO. FILMOTECA.

*Fotografía de Canetti, en un café de Viena, 1937.*³⁶³

*El Retablo de Isenheim, de Matthias Grünewald (1746-1828), (detalle de Las tentaciones de San Antonio).*³⁶⁴ *El Retablo de Isenheim,*³⁶⁵ *de Matthias Grünewald (detalle de Descenso de la Cruz)*

*El Retablo de Isenheim,*³⁶⁶ *de Matthias Grünewald.*

*De qué mal morirá, (1799)*³⁶⁷ *de la serie Los Caprichos (nº 40), Francisco de Goya (1746-1828).*

*Ilustración de George Grosz, carpeta Ecce homo.*³⁶⁸

*La parábola de los ciegos (1568),*³⁶⁹ *Pieter Brueghel el viejo (1525-1569)*

*El triunfo de la muerte (1562),*³⁷⁰ *Pieter Brueghel el viejo,*

*Sanson cegado por los filisteos (1636),*³⁷¹ *Rembrandt van Rijn (1696-1669)*

³⁶¹ W.G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad. Miguel Sáenz, 3ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2003), 9.

³⁶² Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, 20.

³⁶³ Canetti, *Imágenes de una vida*, 78.

³⁶⁴ <http://nkriv.livejournal.com/1170736.html> (15.07.17)

³⁶⁵ <http://drawpaintprint.tumblr.com/page/385> (15.07.17)

³⁶⁶ <https://todoelrodeldmundo.files.wordpress.com/2011/09/altar-de-isenheim-primera-vista.jpg> (15.07.17)

³⁶⁷ http://brasilia.cervantes.es/FichasCultura/Ficha71110_04_1.htm (15.07.17)

³⁶⁸ George Grosz, *Ecce homo*, intr. by Henry Miller (London: Methuen & Coltd, 1966) lamina 46.

³⁶⁹ <http://arelarte.blogspot.com.es/2009/01/pieter-brueghel-el-viejo.html> (15.07.17)

³⁷⁰ <https://laexuberanciadehades.files.wordpress.com/2012/03/pieter-bruegel-el-viejo-el-triunfo-de-la-muerte.jpg> (15.07.17)

³⁷¹ <https://www.artelista.com/764-rembrandt-8001-ceguera-de-sanson.html> (15.07.17)

Fragmento secuencia El pianista (2002), Roman Polanski. Secuencia en la que el militar alemán coincide con el pianista en la casa del guetto de Varsovia donde éste se esconde y le ordena, con un autoritario gesto de barbilla, que toque el piano. Código de fuente: 02:01:45 a 02:02:43

NARRADORA (OFF). -Elias Canetti, para esta novela, concibe personajes extremos e inverosímiles, los enfrenta unos con otros, con el fin de indagar en el ser humano. Busca poner ante los ojos del hombre los horrores que él mismo ha desatado, de la misma manera que hicieran Matthias Grünewald en su *Retablo de Isenheim*, Francisco de Goya en *Los Caprichos* y George Grosz en *Ecce homo*. “[Porque] una de las vías de acceso a la realidad pasa por los cuadros.”- escribe en su autobiografía- "Los cuadros son redes, lo que aparece en ellos es la pesca conservable". "Son pocos los cuadros que necesitamos para nuestra propia vida, poco se nos perderá de ésta si los descubrimos a tiempo”.

El cuadro de Rembrandt *Sansón cegado por los filisteos* le enseña lo que es el odio. *Auto de fe* retrata la mentalidad y el tipo de discurso, muchas veces grotesco e irracional, que dio paso a tanta indignidad y ansias de poder. Los personajes viven aislados en sí mismos, y muestran una dosis importante de violencia tanto en sus principios como en su modo de enfrentarse a las situaciones, convirtiéndose, de uno en uno, en unos seres asociales. Canetti fabrica una realidad monstruosa para que afloren nuestros demonios interiores.

Música: *Piano trío No 2 op. 100- 2nd mov.*, Franz Schubert.

Justificación

Tema: la construcción de los distintos personajes "monstruosos" que aparecen en *Auto de fe*.

El *Retablo de Isenheim*, de Matthias Grünewald, (detalle de *Las tentaciones de San Antonio*).³⁷² El retablo tiene 9 paneles, el más conocido es su motivo central: La Crucifixión. Una fotografía del *Retablo*, como hemos explicado en el ensayo previo, lo acompañó durante seis años colgada en la pared de su habitación en Viena.

En *El pianista*, basada en las memorias del pianista polaco Wladyslaw Szpilman, *El pianista del gueto de Varsovia*, Polanski, cuenta la historia del gueto, con bastante distancia y frialdad, desde el punto de vista de alguien que ha sobrevivido al holocausto. Si Canetti dice que el cuadro de Rembrandt *Sanson cegado por los filisteos* le enseña lo que es el odio, Szpilman, que observa los hechos desde la ventana de la casa donde se esconde, capta todo el horror que, intencionadamente, Polanski nos oculta.³⁷³

En el fragmento seleccionado un oficial de la Gestapo "decide" salvar la vida de este judío al oírle tocar el *Nocturno en cis moll* de Chopin. Siguiendo el *leitmotiv* de mi audiovisual el oficial alemán representaría al ángel malo (Lucifer) que ejerce de *ángel* (bueno) del pianista.

Fuera ya de la película de Polanski, en la realidad, este capitán del ejército alemán se llamaba Wilm Hosenfeld y nació el 2 de mayo de 1895, era padre de familia y ejercía como pedagogo. Hosenfeld fue hecho prisionero por el Ejército Rojo (este hecho aparece en *El pianista*) e internado siete años en campos de detención soviéticos, donde falleció en 1952. En los diarios y cartas de este capitán del ejército alemán publicados en Alemania bajo el título *Ich versuche jeden zu retten* (*Intento salvar a todos*, editorial

³⁷² <http://nkriv.livejournal.com/1170736.html> (15.07.17)

³⁷³ Carlos Reviejo *El Cultural*. (2012). www.elcultural.com/revista/cine/Roman-Polanski/6032 (15.07.17)

Deutsche Verlags-Anstalt, 2004), hace una interpretación religiosa, apocalíptica, de lo que estaba ocurriendo:

¿Será que el diablo ha tomado forma humana? No lo dudo". [...] Nos hemos llenado de una vergüenza inexpugnable, de una maldición imborrable. No merecemos misericordia, todos somos culpables. Me avergüenzo de caminar por la ciudad, cualquier polaco tiene el derecho de escupirnos en la cara. (16 de junio de 1943, fecha de la destrucción del gueto de Varsovia).³⁷⁴

6.- FILMOTECA

Continuación del fragmento anterior de la secuencia película El cielo sobre Berlín (1987), Win Wenders (2). Secuencia en la que vemos al ángel (Bruno Ganz) sentado sobre el hombro de la Columna de la Victoria (Berlín). Código de fuente: 36:47 a 39:19

Música: continúa sonando la música de la película El pianista sobre la imagen de la película El cielo sobre Berlín.

NARRATIVA (OFF).-*Auto de fe* es una novela inseparable de las pinturas de George Grosz, pintor expresionista alemán exiliado en EEUU al que el escritor conociera en Berlín una noche de 1928. El pintor le regaló su carpeta de dibujos *Ecce homo* y, a partir de ese día, Canetti nunca dejó de ver Berlín con los ojos de Grosz.

Justificación

Tema: importancia de la obra *Ecce homo*, del pintor George Grosz, en la mirada de Canetti.

La justificación de esta "manipulación" y/o atrevimiento de mantener la música de *El pianista* para dar continuidad, marcar que seguimos hablando de lo mismo, que no hay

³⁷⁴ Ciro Krauthausen. "El oficial que salvó al pianista". *El País*. (2004). https://elpais.com/diario/2004/07/25/domingo/1090727553_850215.html (15.07.17)

ruptura temática. Al acabar la Segunda Guerra Mundial, Varsovia y Berlín quedaron arrasadas, pero ingenuamente, el ángel de *El cielo sobre Berlín*, está sentado en el hombro de la estatua que corona la columna de la Victoria, (1874) que conmemoraba dos victorias alemanas, la Guerra de las Siete Semanas contra el Imperio Austriaco en 1866, y la guerra Franco-prusiana contra el Imperio de Napoleón III. Desde allí arriba, el ángel, tranquilo, mira Berlín, pero Canetti miraba la ciudad con los ojos de Georg Grosz.

7.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. DIBUJOS CARPETA *ECCE HOMO*, GEORG GROSZ..

*Fotografía Canetti, en Marshfield, 1947.*³⁷⁵

*Fotografía de Karl Kraus*³⁷⁶

*Fotografía de la portada de la revista La Antorcha, (Die Fackel) editada por Kraus.*³⁷⁷

*Ilustraciones de la carpeta Ecce homo de Georg Grosz. Láminas, por orden de aparición, n° 52, n° 18, lámina a color II, n° 7, n° 34, n° 28, n° 19, n° 29, n° 15, lámina en color VII, n° 27, n° 45, n° 63, lámina a color n° 13, lámina a color XVI, lámina a color XIV.*³⁷⁸

NARRADORA (OFF). -Elias Canetti se ejercitó en el aprendizaje del *buen oír*. Del escritor Karl Kraus, editor de la revista *La Antorcha*, aprendió “que era posible hacer cualquier cosa con las palabras de otros”. Canetti en sus largos paseos nocturnos recorría las calles de Viena y los bares de la Leopoldstrasse convertido sólo en oídos. Se paraba a escuchar de cara a la pared, sobre todo a los tipos más odiosos, y que carecían del poder de la palabra, y a observar como el lenguaje en lugar de unirlos los separaba.

³⁷⁵ Canetti, *Imágenes de una vida*, 98.

³⁷⁶ http://www.ub.edu/las_nubes/critica/articulos/kraus.html (16.07.17)

³⁷⁷ <https://pictures.abebooks.com/ANTIQUARIATDUEWAL/12065016582.jpg> (16.07.17)

³⁷⁸ Grosz, *Ecce homo*.

La incomunicabilidad de los seres humanos es uno de los pilares básicos de la teoría canettiana del personaje. Así, noche tras noche, profundizó sobre lo que bautizaría más tarde como *máscaras acústicas*: el perfil sonoro, la suma de rasgos distintivos del habla individual. En su ensayo *Masa y poder*, escribe: “la máscara se interpone entre lo peligroso que está detrás de ella y el observador; y así puede, si es utilizada correctamente, conjurar lo que resulta peligroso al que la observa [...] Es un personaje con un comportamiento propio. No bien lo conocemos y sabemos qué distancia exige de nosotros, nos protege de lo peligroso que él mismo contiene”.

Música: [continuación] *Piano trio No 2 op. 100- 2nd mov.* Franz Schubert

Justificación

Tema: el aprendizaje del *buen oír*, la influencia del editor de *La Antorcha*: Karl Kraus. El concepto: *máscaras acústicas* Mostrar ese mundo nocturno, los cafés y las tabernas de la Leopoldstrasse, los lugares donde Canetti se paraba a escuchar, de espaldas a la pared; y los distintos tipos de hombres y mujeres que se veían por las calles de Berlín.

8.- FILMOTECA

Fragmento secuencia película El ángel azul (1930) Josef von Sternberg. (1º) . Secuencia en la vemos pasar las doce figuras del carillón del reloj de la iglesia, mientras suenan las ocho. Código de fuente: 02:43 a 03:18

NARRADORA (OFF). -El yo fragmentado y *habitado* por distintos personajes era uno de los temas que más interesaban a Canetti. Juntando todos los *personajes monomaniacos* - contruidos a partir de *máscaras acústicas* - que aparecen en *Auto de fe* tendríamos un solo individuo completo.

Justificación

Tema: el yo fragmentado y habitado por distintos personajes.

La película narra la tragedia de un profesor solterón de 50 años que acaba cayendo en las redes de una bella cabaretera, Lola. A partir de entonces, su vida será un descenso a los infiernos de la humillación y de la degradación moral. En el último momento, regresará a la escuela, de donde fue expulsado por su matrimonio con esa mujer de "dudosa moral", y caerá muerto en el aula. Vemos una clara similitud entre los personajes de la carpeta *Ecce homo* y los que aparecen en la película. *El ángel azul*, es la primera película sonora europea. La película está basada en la novela *Profesor Unrat* (1905) de Heinrich Mann. La película fue destruida por Hitler pero antes se pudo salvar una copia.

En la *secuencia* seleccionada, mientras el reloj de la iglesia da las horas, concretamente las agujas marcan las ocho, vemos pasar las figuras (decrépidas) de los doce apóstoles que forman parte del engranaje del carillón, que nos sirve como metáfora de los distintos yoes que habitan el sujeto. Las campanadas (un recurso sonoro, estamos en una de las primeras películas del cine sonoro) marcan el inicio de la jornada. El *leitmotiv* sonoro de esta película es el cacareo de la gallina, Josef von Sternberg lo usa al principio de la película, en la boda con la cabaretera y en el momento cumbre, de máximo climax, cuando el profesor es humillado y degradado en el cabaret al pedirle que cacaree en escena.

La película guarda "cierta" correspondencia con la historia que nos cuenta Canetti: el hombre culto, el profesor, que pierde la cabeza por una mujer, en este caso Lola, una atractiva cabaretera, no como en la novela donde el sinólogo "pierde" (en el sentido de que realmente enloquece) la cabeza por una ama de llaves fea con una falda azul hasta los pies que, a Peter Kien, el día de su boda, mientras la mira a hurtadillas, le hace

recordar aquel mejillón que, de niño, pateó en la playa hasta destrozarlo y averiguar qué tenía dentro: “se juró no dar un paso hasta no haberlo abierto. El mejillón se juró lo contrario”.³⁷⁹

Y nos permite mantener el *leitmotiv*, el ángel: Lola (Marlene Dietrich), que en el estribillo de una de sus actuaciones en el cabaret se muestra tal como es: “Ich bin von kopf bis fuss auf liebe eingestellt (Estoy hecha para el amor de la cabeza a los pies)”. Lola, el ángel, por un lado, le aporta una pasión sexual que, de otra manera, quizá no habría conocido nunca, pero, por otro lado, lo arrastra por caminos de humillación y sufrimiento.

9.- FILMOTECA

Fragmentos de dos secuencias de la película El ángel ebrio (1948), Akira Kurosawa.

1ª Secuencia: el doctor juega con una caja de música mientras el gánster, herido, dormita. Código de fuente: 1:01:12 a 1:02:13

2ª Secuencia: el gánster, en la playa, sufre un episodio alucinatorio. Código de tiempo: 1:09:23 a 1:10:54

NARRADORA (OFF).-Antes de dedicarse plenamente a escribir sobre el Hombre-libro, es decir sobre Peter Kien (el protagonista de *Auto de fe*), Canetti tenía el proyecto de escribir *La Comedia humana de la locura*. Él mismo relata en *La antorcha al oído* que mientras trabajaba en su casa en Viena tenía ante sus ojos Steinhof, la ciudad de los locos, y que, mirando la muralla que la circundaba y pensando en aquellos enfermos, durante un año entero se dedicó a esbozar ocho personajes, llevados a un punto límite y que no se comunicaban entre sí. Canetti los imaginaba todos juntos en la sala del pabellón que había destinado para ellos: El Soñador o Visionario, el Hombre-verdad, un

³⁷⁹ Canetti, *Auto de fe*, 61.

Fanático religioso, un Coleccionista, un Despilfarrador, un Enemigo de la muerte, un Actor, y el Hombre-libro. Cada uno de ellos tenía un deseo principal que lo alejaba de los otros, cada uno tenía su manera de ver las cosas y sentía sólo dentro de ciertos cauces. “Saltaba a la vista no solo que nadie entendía al otro, -escribe Canetti- sino que tampoco quería entenderlo”.

Justificación

Tema: importancia del proyecto anterior a *Auto de fe*, una novela que hubiera llevado por título *La Comedia humana de la locura*. Uno de ellos, El Hombre-libro, será el protagonista de *Auto de fe*.

Canetti trabajó en *La Comedia* teniendo ante sus ojos la muralla del Hospital y Asilo Regional de la Baja Austria para Enfermedades Mentales y Nerviosas de Steinhof (Viena), La ciudad de los locos.

La película del gran director japonés Akira Kurosawa, cuenta la historia de un doctor que se desvive por sus enfermos, pero cae continuamente en el alcohol y que termina estableciendo una extraña relación con un mafioso, herido de bala, al que atiende una noche.

He utilizado fragmentos de dos *secuencias*. En la primera, el doctor abre una caja de música y mueve una marioneta, cuya sombra en la pared aterroriza al gánster herido que delira por la fiebre. Esta *secuencia* enlaza, por esa marioneta, por un lado con el carillón de *El ángel azul*, y por otro hace un guiño a la *secuencia* de imagen propia en la que, de acuerdo al texto de Canetti, una marioneta china (Peter Kien) se mira en el espejo.

La segunda *secuencia* nos aporta imágenes de lo que pudiera ser un episodio psicótico con presencia de alucinaciones.

En cuanto a la figura del ángel, sería el doctor, en este caso.

10.- CONSULTA MARIANO HERNÁNDEZ MONSALVE. CENTRO SALUD MENTAL TETUAN (MADRID). Int. Día. ARCHIVO PICTÓRICO.

En imagen, Mariano Hernández Monsalve (Psiquiatra) nos dice algunos aspectos de la novela Auto de fe que podrían ser interesantes para la Psiquiatría. Cuadros pintados pacientes psiquiátricos para ilustrar la intervención y tapar cortes.

Colección Prinzhorn (1922)³⁸⁰ y cuadros de otros pacientes psiquiátricos:

August Natterer (1) (Alemania, 1868-1933)³⁸¹

Aloïse Corbaz.³⁸²

Martín Ramirez³⁸³ (Altos de Jalisco-México, 1865- EEUU, 1963)

August Natterer (2)³⁸⁴

Walter Stöhrer³⁸⁵

Adolf Wölfli (Berna-Suiza 1864-1930)³⁸⁶

Jakob Mohr (1910)³⁸⁷

Josef Förster³⁸⁸

Jaremtschuk.³⁸⁹

Un cuadro de la colección del Sanatorio de Waldau (no localizado)

Else Blankenhorn.³⁹⁰

³⁸⁰ Hans Prinzhorn, *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales* (Madrid: Cátedra, 2012)

³⁸¹<https://es.pinterest.com/pin/166492517446926899/> (17.07.17)

³⁸² http://pupamag.com/heroinas-aloise_corbaz/(17.07.17)

³⁸³ <http://imposturas-lagrieta4.blogspot.com.es/>(17.07.17)

³⁸⁴http://adriangramary.com/agramary/Articulos/Entradas/2011/4/13_DE_PRINZHORN_A_DUBUFFET__LA_REPERCUSION_DE_LAS_COLECCIONES_DE_ARTE_CREADO_POR_ENFERMOS_MENTALES_EN_EL_ARTE_DEL_SIGLO_XX.html (17.07.17)

³⁸⁵ <http://kultur-online.net/node/16011> (17.07.17)

³⁸⁶ <http://cursohistoriadisenio.blogspot.com.es/2014/03/informalismo-art-brut.html#!2014/03/informalismo-art-brut.html> (17.07.17)

³⁸⁷ <http://www.cieliparalleli.com/Scienza-e-Tecnologia/gli-illuminati.html> (17.07.17)

³⁸⁸ <http://www.taringa.net/posts/arte/17709619/Pintores-que-sufrieron-problemas-mentales.html>(17.07.17)

³⁸⁹ [\(17.07.17\)](http://galerie-zander.blogspot.com.es/2011/(17.07.17))

³⁹⁰http://kultura.idnes.cz/foto.aspx?r=vytvarneum&c=A090205_200303_vytvarneum_jaz&foto=JAZ28ee69_ELSE_BLANKENHORN_4267.JPG(17.07.17)

"Der Siegeszug der Sterelation" (1930), Wilhelm Werner (1898-1940)³⁹¹

Heinrich Anton Müller (¿1869? - Berna, Suiza 1939)

La clínica de Waldau (1921)³⁹², Adolf Wölfli

Adolf Wölfli.³⁹³

Seraphine Louis³⁹⁴ (Senlis, Francia, 1864- 1942).

Yayoi Kusama³⁹⁵ (Japón 1929)

Justificación

Cuadros pintados por psicóticos, conocidos artistas del arte marginal o Art Brut. Para el video he seleccionado la obra de los siguientes pacientes psiquiátricos, perteneciente a la Colección Prinzhorn: August Natterer, Jakob Mohr, Jaremtschuk, Josef Förster, Adolf Wölfli, Wilhelm Werner, Else Blankenhorn, Stoehrer, Johann Jnopf (Knupfer), Heinrich Anton Müller.

También aparecen los cuadros de otros pacientes psiquiátricos que no pertenecen a la colección Prinzhorn, como las del mexicano Martín Ramírez, la francesa Seraphine Louis, y la japonesa Yayoi Kusama.

Sobre algunos de estos artistas he encontrado alguna información:

Martín Ramírez. Vivió los últimos 30 años de su vida en un psiquiátrico, con diagnóstico de esquizofrenia.

Adolf Wölfli (Suiza, 1864-1930). Walter Morgenthaler, médico de la Clínica Waldau, se interesó por la labor de Wölfli, llegando a publicar en 1921 *Ein Geisteskranker als Künstler (Un paciente psiquiátrico como artista)* que sería la presentación de Wölfli ante el mundo artístico.

³⁹¹ <https://www.t4-denkmal.de/eng/Wilhelm-Werner> (17.07.17)

³⁹² <http://aracelirldeloleoalancel.blogspot.com.es/2016/05/adolf-wolfliel-art-brut-y-el-hombre-que.html> (17.07.17)

³⁹³ <http://mix.tn.kz/mixnews/fantasticheskaya-avtobiografiya-adolfa-velfli-277890/> (17.07.17)

³⁹⁴ <http://mujeresquehacenlahistoria.blogspot.com.es/2010/09/siglo-xix-seraphine-louis.html> (17.07.17)

³⁹⁵ <http://www.malba.org.ar/evento/yayoi-kusama-obsesion-infinita/> (17.07.17)

Jakob Mohr sufría "esquizofrenia paranoide", dibuja al psiquiatra con unos auriculares y manejando una máquina "maléfica" con la que le puede leer el pensamiento.

Josef Förster (nacido en 1878, vivió ingresado en un centro psiquiátrico en Ratisbona (Alemania)). Esta es su única obra. Förster explica así su obra: «Esto debe representar que, cuando uno no tiene ningún peso corporal que tenga que cargar, puede ir, entonces, a gran velocidad por el aire».

Wilhelm Werner estuvo ingresado en el hospital de Werneck con un diagnóstico de idiotez. Fue esterilizado a la fuerza. Hizo 40 dibujos para intentar llegar a un acuerdo con el "Triunfo de la esterilización". Fue una víctima de "Aktion T4" y asfixiado con monóxido de carbono en el centro de exterminio de Pirna-Sonnestein en 1940.³⁹⁶ El psiquiatra Jean Garrabé, en su historia de la esquizofrenia, titulada *La noche oscura del ser* (1992), sobre este tema tabú, dice que:

Sería necesario, en una historia de la esquizofrenia, observar si el exterminio sistemático de los enfermos mentales considerados incurables o afectados de trastornos que se consideraban ligados a la degeneración racial imaginada por la ideología nacionalsocialista, los sujetos que sufrían psicosis esquizofrénicas fueron particularmente victimados y cuántos de ellos pudieron perecer así.³⁹⁷

Heinrich Anton Müller considerado uno de los más importantes artistas del Art Brut, junto con Adolf Wölfli y Aloïse Heinrich, es uno de los más famosos. Sus primeras obras son de 1914.

Seraphine Louis fabricaba sus propias pinturas. Murió en el hospital psiquiátrico de Erquery. El director de cine Martin Provost llevó su vida al cine: *Séraphine* (2008)

³⁹⁶ <https://www.t4-denkmal.de/eng/Wilhelm-Werner> (17.07.17)

³⁹⁷ Garrabé, *La noche oscura del ser*, 135.

Yayoi Kusama vive voluntariamente en un psiquiátrico en el Hospital Seiwa para enfermos mentales (Japón).

11.- MARIONETA CHINA y PUESTA EN ESCENA DEL FUNCIONAMIENTO MÁSCARAS ACÚSTICAS. Int. Noche. DIBUJOS DE GROSZ, Int. Día. ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Rodajes de una marioneta china (máscara acústica) -Peter Kien- se mira en el espejo; muestra visual del funcionamiento de la máscara acústica mediante forillos pintados y actores.

Cuatro dibujos de Grosz, de su carpeta Ecce homo, ilustrativos de los cuatro personajes monomaniacos que habitan en Peter Kien, el protagonista, el Hombre-Libro. Láminas IV, VIII, XII, XV.

Dos fotografías de Gárgolas, ambas de la catedral de Salisbury (Inglaterra):

*Gargoyle, Salisbury Cathedral.*³⁹⁸

NARRADORA (OFF).- En la novela Auto de fe, de entre todos esos personajes monomaniacos que *habitan* en Peter Kien resaltan cuatro: Teresa - su ama de llaves- ; Benedikt Pfaff - el portero de la finca donde vive el propio Peter Kien- ; Fischerle - el enano, jugador de ajedrez- , y Georg Kien - su hermano, psiquiatra-. Cada *máscara acústica* se obceca en su discurso, excluye cualquier otro punto de vista. La *máscara* es rígida porque es la metamorfosis final, el personaje no admite ya más metamorfosis. Canetti combina lo grotesco, las *máscaras acústicas* y el monólogo interior para presentar los delirios de sus personajes.

Música: *Lieder*, Rheinlegendchen, Christian Gerhaher Mahler.

³⁹⁸ https://i0.wp.com/elfarodelondres.com/wp-content/uploads/2010/11/SalisburyCathedral_Gargoyle1.jpg (15.06.18)

Justificación

Tema: las principales *máscaras acústicas* que aparecen en la novela.

Para mostrar cómo funciona la *máscara acústica* canettiana sobre forillos transparentes (en este caso, telas de visillo) se han copiado, unos dibujos de Grosz, de la carpeta *Ecce homo*. El forillo permite ver la sombra del personaje que habla detrás.

Me he centrado en los cinco personajes más importantes que aparecen en la novela: el propio Peter Kien, y cuatro de sus otros yoes: Teresa, el ama de llaves; Benedikt Pfaff, el portero; Fischerle, el enano, jugador de ajedrez; y Georg Kien, el hermano psiquiatra.

Peter Kien es el protagonista de *Auto de fe*, en tanto él es el sujeto o individuo que contiene un yo potente con el que se muestra ante la sociedad de Viena como el más importante sinólogo vivo; y con este yo Peter Kien aparece como un hombre extremadamente culto que vive encerrado en su biblioteca y con sus libros. Y también él es quien contiene en sí mismo, y agrupa, al resto de los otros yoes que, en este caso, pasan a ser los otros personajes de la novela. Esos otros yoes, según el protagonista vaya perdiendo la cabeza, irán invadiendo el centro de su personalidad y desplazando la razón, hasta arrastrar al yo sinólogo erudito a la locura, a un delirio paranoico.

Imagen propia: La marioneta china se mira en el espejo. Esta marioneta escenifica a Peter Kien, el sinólogo erudito, quien considera que “uno se aproxima a la verdad aislándose por completo de los hombres”.³⁹⁹ Se ha elegido situarla ante el espejo porque el espejo es un elemento muy importante en el pensamiento de Canetti, y porque al principio de la segunda parte de *Auto de fe*, "Un mundo en la cabeza", cuando huye de su apartamento, Peter Kien al contemplar su imagen en el espejo “se sintió de pronto

³⁹⁹ Canetti, *Auto de fe*, 14.

muy solo.⁴⁰⁰ [...] La constitución del ego humano es simultánea a la constitución del álgter ego. Nos perdemos y nos encontramos al mismo tiempo en la imagen del espejo".⁴⁰¹

Ecce homo, George Gros. He seleccionado láminas diferentes que contienen las cuatro figuras que bien pudieran ser, es un supuesto, las que inspiraron a Canetti como Teresa, Benedikt, Fischerle y George Kien.

Teresa, aparece en la lámina XV

Benedikt aparece en la aparece en la lámina a color IV

Fischerle, aparece en la lámina XII

Georg Kien, aparece en la lámina VIII

Para explicar visualmente cómo funciona la *máscara acústica*, he diseñado el siguiente pequeño decorado: sobre cuatro telas de visillo (forillos), y en cada tela solo en uno de los lados (derecha o izquierda) he pedido que copien estos cuatro rostros, creación de Georg Grosz. Posteriormente, detrás de la tela e iluminados correctamente para crear la sombra, he situado cuatro personas (entre ellas yo misma) que repiten frases de estos personajes. (Estos cuatro planos que aparecen en este audiovisual proceden de un trabajo anterior, presentado para la asignatura Seminario de Investigación, del máster *Teoría y Crítica de la Cultura*).

Para ilustrar que la máscara es la metamorfosis final, he incluido dos "mascaras de piedra", dos gárgolas con rostro humano. Las gárgolas, seres monstruosos, también son figuras grotescas, como grotescas son las personalidades creadas por Canetti.

12.- FILMOTECA

Fragmentos de dos secuencias de la película El testamento del doctor Mabuse (1932),

⁴⁰⁰ Canetti, 214-215.

⁴⁰¹ Leader, *¿Qué es la locura?*, 65.

Fritz Lang.

1º Secuencia: El doctor Baum visita al doctor Mabuse en su habitación del asilo, quien de una manera frenética redacta en unas cuartillas, que va tirando al suelo, sus planes criminales. Código de fuente: 18:33 a 20:03

2º Secuencia: el doctor Baum en su despacho ve al fantasma del doctor Mabuse. Código de tiempo: 1:01:05 a 1:02:14

NARRADORA (OFF).-Los "otros" son el espejo negativo de nosotros mismos, el espejo donde proyectamos nuestra deformidad. Teresa como enemigo es una percepción simbólica, es el lado oscuro. Peter Kien, el intelectual, se adjudica a sí mismo todos los valores positivos de las dos culturas que habita, la alemana y la de Confucio, pero según vaya perdiendo la razón, hará el trabajo del portero: observará los pantalones de los vecinos de su propio inmueble a través de la mirilla de la puerta situada casi a la altura del suelo. La violenta misoginia del portero se empareja perfectamente con la misoginia del erudito Peter Kien, con la del enano Fischerle, e incluso con la de Georg Kien, el hermano psiquiatra, que pretende o aparenta ser un mujeriego cuando lo que en verdad le gusta es hablar con el "gorila" (un antiguo paciente que hablaba un idioma incomprendible) y, por extensión, con los locos de su manicomio; y el portero se presentará ante Georg Kien como "el mejor amigo de su señor hermano". Y el psiquiatra - el único personaje con el que Peter Kien, aunque tenga otra visión del mundo y de la vida, es capaz de dialogar - intentará conciliar, al final de la novela, la batalla, de tintes mortales, y que se libra a golpes, entre Peter Kien y Teresa.

Justificación

Tema: cómo se articulan en Peter Kien, el protagonista, los *otros* yoes que lo *habitan*.

(1)

Película expresionista del cine mudo alemán. Prohibida en Alemania por Joseph Goebbels, ministro para la Ilustración Pública y Propaganda del Tercer Reich (1933-1945), cuenta la historia de un criminal: Mabuse, recluido en una clínica psiquiátrica que tiene fascinado a un eminente psiquiatra: el Profesor Baum, el director de la clínica, con sus planes para fundar el Imperio del Crimen. La película es la descripción de una mente criminal. Fritz Lang indaga sobre esa fascinación que el nazismo ejerce ya en ese momento sobre el pueblo alemán hundido en una crisis económica tras la I Guerra Mundial. En una entrevista concedida a Erwin Leiser, (1968), Fritz Lang, comenta:

El periodo que siguió a la I Guerra Mundial fue un periodo de profunda desesperación en Alemania: histeria, cinismo, atrocidades desenfrenadas. Había una pobreza espantosa junto a una enorme y nueva riqueza. En esa época Berlín inventó una palabra que se refería a amontonar dinero: "Raffke". "Raffke" era el nombre para los nuevos ricos. El Dr. Mabuse es el prototipo de esta época. Es un jugador. Juega a las cartas, a la ruleta. Juega con la vida de los hombres y juega con la muerte. Durante esa época existió un cartel en Berlín: "Berlín, tu pareja de baile es la Muerte".⁴⁰²

Sobre la similitud entre el Dr. Mabuse y Hitler, Fritz Lang puntualiza:

Muchas veces se ha insinuado que el Dr. Mabuse era el arquetipo de un déspota, que yo había previsto a Hitler. No es cierto. (17:16) Para mí, Mabuse es un superhombre. Parecido al superhombre de Nietzsche en un sentido malo. Antes de irme de Alemania hice un tercer film sobre el Dr. Mabuse: *El testamento del Dr. Mabuse* (1932). En esta película efectivamente, yo puse en boca del Dr. Mabuse frases, en general asociadas a la línea del movimiento hitleriano. El Dr. Mabuse quiere llevar a los ciudadanos a socavar la autoridad que él mismo ha levantado por encima de sí: la

⁴⁰² Fritz Lang, *El Testamento del Dr. Mabuse*, DVD Sherlock films, disco Dos, extras, entrevista de Erwin Leiser a Fritz Lang, (1968), minuto 00:24 a 01:32.

autoridad del estado. Quiere que los ciudadanos lleguen a derrocar el estado, para así él poder construir su mundo sobre los escombros del estado: el mundo del crimen.⁴⁰³

Fritz Lang, entrevistado, en esta ocasión, por William Friedkin, el 21 y 24 de febrero de 1975, habla de su encuentro con Goebbels, en el Ministerio de Propaganda, en 1933, para tratar el tema de la confiscación de su película *El testamento del Doctor Mabuse*, y sobre por qué había puesto en boca de un criminal los slogans del Tercer Reich.⁴⁰⁴

Fritz Lang al respecto, dice:

Hitler decía: "El ciudadano promedio debe destruir las autoridades que ha creado" "Y, después, en la debacle, entre los restos crearemos nuestro reino por mil años." El doctor Mabuse dice casi lo mismo: "Y cuando todo esté destruido, sobre estos restos crearé mi reino de mil años de crímenes."⁴⁰⁵

Fritz Lang añade que, mientras transcurría la entrevista con Goebbels, y empapado en sudor, él solo pensaba en salir de ahí, ir al banco a sacar dinero y abandonar Alemania. Cuando llegó a su casa ya estaba rodeada por camisas pardas (así los denomina Fritz Lang). Logró llegar al tren de París, que salía a las 20.00 horas, de esa misma tarde. Consciente de que Goebbels había mandado vigilar tanto la estación de ferrocarril de Berlín como ese tren, nunca supo por qué no le detuvieron en la frontera de Bélgica, por qué, durante la inspección de pasaportes, los "camisas pardas" pasaron de largo y no entraron en su compartimento.

⁴⁰³ Lang, *El Testamento del Dr. Mabuse*, código 17:09 a 18:12

⁴⁰⁴ El espectro del Dr. Mabuse, en la secuencia seleccionada, le dice al doctor Baum: "El último propósito es proporcionar el reglamento sin límites del crimen, un estado de total inseguridad y anarquía, construido sobre los ideales aplastados de un mundo que está condenado a desaparecer. Cuando la gente se rige por el terror del crimen y enloquece a causa del horror y la consternación, cuando el caos se convierte en ley suprema, entonces ha llegado el reino del crimen." (Transcripción subtítulo película edición DVD citada)

⁴⁰⁵ Fritz Lang entrevistado por William Friedkin, febrero 1975, loc. cita del 34:53 al 35:31. <https://www.youtube.com/watch?v=D9AqC19EKjE> (23.07.17)

De las dos *secuencias* seleccionadas, en la primera vemos al Doctor Mabuse, encerrado en su megalomanía, que va acompañada de una creciente pérdida del sentido de la realidad, escribir febrilmente en unas cuartillas sin ni siquiera reparar en la presencia del doctor Baum. Sobre ello, Leader en el ensayo citado, afirma:

Escribir es increíblemente importante para el sujeto psicótico, ya que tiene una función apaciguadora. Si la cadena simbólica está dañada en la psicosis, la escritura ofrece un modo de reparar, de anudar, de reunir las palabras y la libido.⁴⁰⁶

La segunda *secuencia* seleccionada es aquella en la que el doctor Mabuse dice los esloganes de Hilter.

El juego entre el doctor Mabuse y luego su espectro, y el doctor Baum, y su ayudante, que recoge los papeles del suelo, nos permite presentar yoes diferentes que, juntándolos, podrían formar, como sucede en el caso de Peter Kien, un solo individuo completo. (Algo que, por supuesto, no es el objetivo de la propuesta de Fritz Lang en esta película).

13.-FILMOTECA

Fragmento de una secuencia de la película El gabinete del Dr. Caligari (1920), Robert Wiene.

1º Secuencia: el doctor Caligari tiene hipnotizado a su ayudante. Código de fuente: 59:57 a 1:00:25

2ª Secuencia: el doctor Caligari y su ayudante Celeste (hipnotizado) observan a Jane que, aterrada ante sus miradas, echa a correr. 40:35 a 41:24

NARRADORA (OFF).-Nos encontramos ante un hombre - Peter Kien- que proclama ser "el mayor sinólogo vivo" cuya metáfora es una marioneta china: la marioneta de sí

⁴⁰⁶ Leader, *¿Qué es la locura?*, 265.

mismo. Kien es una víctima de su propia avaricia por el saber, pero por un saber que esté sólo en caracteres chinos porque él, de la vida, del mundo, no sabe nada, ni quiere saber nada. Teresa - que es una parte de sí mismo- representa en primer lugar la avaricia por el dinero, distinta de la del sinólogo, pero avaricia al fin y al cabo, y en segundo lugar muestra una sexualidad que siempre roza el mal gusto, pero que es la misma que Peter Kien reprime, puesto que siente aversión por las mujeres: su misoginia alcanza unos niveles altísimos e inunda toda la novela: todos los personajes, incluida Teresa- por supuesto-, chapotean sobre ese magma burbujeante de extrema misoginia.

Justificación

Tema: cómo se articulan en Peter Kien, el protagonista, los *otros* yoes que lo *habitan*.
(2)

El gabinete del Dr. Caligari, (1920), es otra película muda, de terror, paradigma del cine expresionista alemán. La trama va sorprendiendo al espectador que empieza creyendo que un artista de feria, Caligari, mantiene hipnotizado a su ayudante, Cesare, para que sonámbulo cometa los asesinatos que él le ordena, hasta que, al final, se descubre la realidad: todos los personajes viven en el manicomio, Caligari es el director y toda la historia es el delirio de Francis, el narrador. Es decir, el espectador ha visto la realidad desde la perspectiva de un loco. El médium del doctor Caligari, hipnotizado, se convierte en el instrumento de un asesino que principalmente ejerce el poder por el poder.

La película denuncia como el Estado alemán inducía a su pueblo, que actuaba como sonámbulo, a cometer crímenes. Su director, Robert Wiene, presionado por la productora, cambió el final para que pareciera el relato de un loco.

Las mujeres víctimas del poder masculino, mujeres indefensas secuestradas por hombres de una manera brutal, son bloques frecuentes en el cine mudo alemán. *Der*

Golem, cómo llegó al mundo (1920), *El Gabinete del doctor Caligari* (1919/20), *Dr. Mabuse, el jugador* (1921/22), o *Metrópolis* (1925/26). Las imágenes de Jane (la novia de Francis) nos permiten mencionar un aspecto que es necesario destacar de la novela pues la impregna en su totalidad: la radical misoginia del protagonista Peter Kien, y de todos los yoes que lo *habitan*, sin excepción.

14.- MARIONETA CHINA. Int. Día. MAQUETA BIBLIOTECA Ext. Noche

Rodaje la marioneta china pasa por delante del escaparate de una librería.

Rodaje la maqueta de la biblioteca de Peter Kien. Plano biblioteca, habitación con escultura barro (petrificación de Peter Kien).

NARRADORA (OFF).-Cuando Peter Kien, encerrado en sus rituales: paseo matinal, lectura, silencio, empieza a perder la cabeza, creará que, una mujer, Teresa - su ama de llaves-, con la que *imagina* que ha contraído matrimonio, le golpea y maltrata. Después de "petrificarse" (insensibilizarse frente a sus miedos interiores) huirá de su propia casa, eso sí, y tengámoslo en cuenta, llevándose el talonario de cheques.

Música: *Piano Concierto n° 12*, W.A. Mozart.

Justificación

Tema: descripción del proceso en el que Peter Kien empieza a perder la cabeza (1ª fase) Peter Kien recurre a la *petrificación* para dominar a Teresa, su ama de llaves, y, posteriormente, aterrorizado, (inmerso en su delirio paranoico piensa que ella lo va a matar), huye de su apartamento.

La marioneta china (Peter Kien) en sus paseos matinales por las librerías de Viena, paseos en los que el sinólogo, de una manera ritual, siempre compraba algún ejemplar para su biblioteca, pasa por delante de una vitrina donde están expuestos algunos de los libros que el propio Canetti, en *El juego de ojos*, en una conversación con el escritor

Hermann Broch,⁴⁰⁷ valora como los que más le habían influido a la hora de escribir *Auto de fe* (recordemos que en el momento de escribir la novela Elias Canetti tiene solo 26 años): la carpeta de dibujos *Ecce homo*, Georg Grosz; *Los últimos días de la humanidad*, Karl Kraus; *El poema de Gilgamesh*, (anónimo); *Almas muertas*. Nikolai Gogol; *Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes; *Relatos* de Franz Kafka, *Woyzeck*, Georg Büchner. A la impresión que le causó la lectura de *Woyzeck* y *Lenz* de Büchner debe Canetti su obra de teatro *La boda*.⁴⁰⁸ (Canetti lee *Woyzeck* antes de escribir "El gallo rojo",⁴⁰⁹ el último capítulo de *Auto de fe*.)

La maqueta de la biblioteca de Peter Kien, incluye una figura de madera que le representa junto a las estanterías; la maqueta fue construida según la descripción que hace Canetti en el capítulo *El Paseo*:

Su biblioteca ocupaba el cuarto y último piso de la casa. [...] Luego dio un par de vueltas por las cuatro habitaciones altas y espaciosas que formaban su biblioteca. Todas las paredes estaban recubiertas de libros hasta el techo.[...] En el techo había varios tragaluces: se sentía orgulloso de esa iluminación cenital. Las ventanas habían sido tapiadas hacía años, tras una ardua pelea con el propietario. Así ganó una cuarta pared en cada habitación. [...]

La primera habitación le servía de estudio. Un escritorio viejo y enorme [...] De la pared colgaba una escalera corrediza. [...] Ni una sola silla alteraba el vacío de las tres restantes, [...]la austera penumbra que, por las puertas abiertas de par en par, fundía los cuatro espacios en un solo salón de vastas proporciones.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Canetti, *El juego de ojos*, 60.

⁴⁰⁸ Canetti, *El juego de ojos*, 37.

⁴⁰⁹ Canetti, 30.

⁴¹⁰ Canetti, *Auto de fe*, 23-24.

Para escenificar la *petrificación*⁴¹¹ de Peter Kien, dentro de la maqueta de la biblioteca hay una escultura de barro cocido. La *petrificación* es algo que el sinólogo considera un arte: a partir de las nueve de la mañana, sin hacer ruido, se petrificaba lentamente, se convertía en una estatua. Todo ello para defenderse de Teresa, y dominarla. Esta estratagema se interrumpe cuando Teresa empieza a remover y pisotear y escupir sobre sus papeles del escritorio, “tratándolos como harapos”, y Peter Kien se abalanza sobre ella, momento en el que Teresa le golpea y lo arrastra fuera del apartamento.

15.- FILMOTECA

Fragmentos de secuencias película El ángel azul (1930), Josef von Sternberg (2)

1º Secuencia: el profesor camina por las callejuelas hasta el cabaret donde actúa Lola.

Código de fuente: 13:33 a 14:10

2º Secuencia: el profesor, encandilado, mira la actuación de Lola. Código de fuente:

14:53 a 14:59

3º Secuencia: durante una actuación, el maestro de ceremonias o jefe de pista le pide al profesor, ya deteriorado y enloquecido, que diga kikiriki. Código de tiempo 45:20 a

47:32

NARRADORA (OFF).-Fuera de su biblioteca Peter Kien quedará a la deriva en "un mundo sin cabeza", y ahora otro personaje que le *habita*, Fischerle, el enano - un bribón, un hombre inteligente, jugador de ajedrez, que vive entre prostitutas y rufianes de baja estopa- , cada noche, cuando el Hombre-libro regrese a la habitación del hotel donde se hospeda, será quien le ayude a empaquetar sus libros, es decir, a ordenar su cabeza; siempre sin perder de vista la billetera del sinólogo.

⁴¹¹ Canetti, 187-202.

Justificación

Tema: descripción del proceso en el que Peter Kien pierde la cabeza (2ª fase). Peter Kien, fuera de su casa y sin su biblioteca, se convierte en un hombre a la deriva.

El cabaret de la película *El ángel azul* -que ya he utilizado antes (Bloque 8)- se asemeja, de alguna manera, a *El Cielo Ideal*, el local donde Peter Kien conoce a una banda de truhanes, entre ellos Fischerle, el enano jugador de ajedrez.

La película se ajusta al *leitmotiv* elegido para este audiovisual, el ángel, en este caso Lola, la cabaretera (Marlene Dietrich), pues así la ve el profesor cuando se enamora de ella, como un ángel.

16.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FILMOTECA.

*Fotografía de Ludwig Wittgenstein.*⁴¹²

Fragmentos de secuencias película El ángel azul 1930), Josef von Sternberg (3)

1º Secuencia: el profesor, a escondidas, abandona el cabaret Lola. Código de fuente:

1:22:48 a 1:24:38

2º Secuencia: el profesor camina tambaleante, enfermo, por las callejas. Código de fuente: 1:27:56 a 1:30:40

3ª Secuencia: el profesor regresa al aula del colegio, y muere. Suenan las ocho campanadas con las que empezó la película. Código de fuente: 1:31:26 a 1:33:18

NARRADORA (OFF).-Ludwig Wittgenstein, uno de los pensadores más importantes del siglo XX, en *Sobre la certeza*, de acuerdo con su método de preguntas y contexto, plantea, entre muchos otros, estos ejemplos: “¿No puede extraviarse mi juicio por completo? ¿No podría suceder que todos los que entraran en mi habitación afirmaran lo contrario, que incluso me dieran *pruebas* de modo que yo, de repente, pareciera como un loco entre gente normal o como alguien normal rodeado de locos?”¿No puedo llegar

⁴¹² <http://positivists.org/blog/archives/5425> (10.06.18)

a poner en duda lo que ahora me parece la cosa menos dudosa?" Pero ¿no podría volverme loco si sucedieran cosas que ahora mismo ni siquiera sueño?"[

“La certeza es, por así decirlo, - afirma Wittgenstein- un tono en el que se constata cómo son las cosas; pero del tono no se sigue que uno esté justificado”

Justificación

Casi al cierre del audiovisual, el pensamiento de tres intelectuales: los filósofos Ludwig Wittgenstein (Viena, Austria, 1889- Cambridge, Inglaterra, 1951) y Hannah Arendt (Hannover, Alemania, 1906- EEUU, 1975) de origen judío, y el director de cine Michael Haneke (Munich, Alemania, 1942), al objeto de aportar distintas reflexiones sobre la locura que, finalmente, desencadenó la barbarie del nazismo.

Elias Canetti continuó su trabajo de reflexión iniciado con la novela *Auto de fe*, en su ensayo *Masa y poder*, al que dedicó prácticamente el resto de su vida. De hecho, Sigmund Freud⁴¹³ y Elias Canetti hacen dos lecturas muy diferentes del caso Schreber (*Memorias de un enfermo de nervios*, escritas por el juez Daniel Paul Schreber (Alemania, 1842- 1911). Canetti muestra al paranoico como “la réplica exacta del poderoso”.

Tema: Ludwig Wittgenstein, reflexiones sobre la pérdida del juicio, en *Sobre la certeza*.

La primera de estas *secuencias* seleccionadas es cuando ya el profesor ha enloquecido, y participa en un espectáculo del cabaret en el que es objeto de burla mientras su mujer, Lola, le engaña con otro hombre en el camerino.

Es esta una película fronteriza: Alemania está a punto de precipitarse en el ascenso del nacionalsocialismo, donde volvemos a encontrar, como en la novela de *Auto de fe*, los demonios interiores que circulan por el interior del ser humano.

⁴¹³ El estudio de Sigmund. Freud se titula "Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ("Dementia Paranoides" Autobiográficamente descrito" 1910 [1911].

A la hora de justificar el uso de esta película, estas imágenes guardan paralelismo con la burla de la que siente que es objeto Peter Kien cuando imagina, en su delirio, que Teresa y Benedikt el portero quieren vender sus libros en el Theresianum; el encuentro provocará una pelea y un escándalo, y acabarán todos en comisaría. (Siempre en su delirio).

Fotografía de Ludwig Wittgenstein.⁴¹⁴

En la última *secuencia* seleccionada de *El ángel azul*, el viejo profesor, trastornado, abandona el cabaret; dando tumbos por las calles, regresa al colegio. Suenan las campanas que sonaron al principio de la película. El profesor yace muerto sobre la mesa.

Todo ello guarda un paralelismo con el proceso delirante de Peter Kien, que al "creer" que ha sido liberado en la comisaría, regresará al cubil de portero de su propia vivienda, para desde allí preparar el asalto final (la entrevista con su hermano psiquiatra) para recuperar su biblioteca.

17.- FILMOTECA

Fragmento secuencia de la película La cinta blanca (2009), Michael Haneke. Secuencia toda la familia sentada a la mesa, durante la cena, donde al terminar el padre anuncia que les castigará al día siguiente. Código de fuente: 09:45 a 10:27

NARRADORA (OFF).- En sus alucinaciones y en sus delirios, ocupa un lugar estrella otro personaje monomaniaco: Benedikt Pfaff, el portero, que vive encerrado en su cubil, lugar en donde es dueño de maltratar a su esposa y a su hija, a la que apoda "mi detenida", y de vapulear a todo aquel que se acercara hasta el inmueble a pedir limosna. Benedikt Pfaff representa aquella violencia que, poco a poco, iban mostrando en su

⁴¹⁴ <http://www.bbc.co.uk/programmes/b0184rgn> (22.07.17)

lenguaje y en sus modos, de la misma manera que los más ignorantes, los intelectuales de Viena o Berlín, ya años antes del triunfo del Nacional Socialismo.

Justificación

Tema: *Auto de fe* como novela premonitoria de lo que estaba *por venir*. La violencia que impregnaba el lenguaje cotidiano, tanto el de los más ignorantes (representados en la novela por Teresa y Benedick, el portero) como el de los intelectuales.

La cinta blanca es una película ambienta en las vísperas de I Guerra Mundial; Haneke ve en estos personajes traumatizados, violentos, la semilla de toda la barbarie que aconteció en Alemania en la II Guerra Mundial. Los habitantes del pueblo se mueven en un ambiente opresivo, donde prima la vejación y la humillación, y donde la violencia se ejerce con sadismo.

Esta película, una reflexión posterior a todo lo acontecido, tiene su paralelismo en la novela, principalmente en el capítulo "El bueno de papá", donde Canetti describe el maltrato y las palizas con los que Benedikt Pfaff, el portero, somete a su mujer, que muere agotada, y a su hija, Anna, a la que apoda: mi detenida. La joven vivió como criada y mujer de su padre hasta que murió de tisis.

18.- FILMOTECA

*Fotografía de Hannah Arendt.*⁴¹⁵

Fragmentos secuencias de la película Hannah Arendt (2012), Margarethe von Trotta.

1º Secuencia: el juicio a Eichmann en Jerusalem. (Esta secuencia contiene imágenes de archivo de Eichmann). Código de fuente: 26:23 a 27:00

2º Secuencia: Hannah Arendt en los pasillos del edificio donde se está celebrando el juicio, se oye la voz de Eichmann defendiéndose de las acusaciones. Código de fuente: 34:18 a 34:46

⁴¹⁵ <http://jewishstandard.timesofisrael.com/vita-activa-the-spirit-of-hannah-arendt/> (10.06.18)

3º Secuencia: Hannah Arendt pasea, reflexionando, por el campo. Código de fuente: 1:19:34 a 1:20:25

4º Secuencia: Hannah Arendt, reflexiona, fuman, escribe a máquina. Código de fuente 1:09:00 a 1:09:49

NARRADORA (OFF).- Hannah Arendt tras la derrota de Alemania intentará mostrar en su obra *Eichmann en Jerusalén* las menguadas dotes intelectuales de hombres como Eichmann quien, durante el juicio contra él celebrado en Jerusalén, demostró ser incapaz de expresar una sola frase que no fuera una frase hecha, pues “la lengua alemana invariablemente le derrota. [...] Su incapacidad para hablar iba estrechamente unida a su incapacidad de pensar”, pero a la par declaró -indignantemente-, que siempre había vivido en consonancia con los preceptos morales de Kant. “Tal y como dijo una y otra vez a la policía y al tribunal, él cumplía con su deber, no solo obedecía órdenes sino que también obedecía la ley. [...] Lo que para Eichmann constituía un trabajo, una rutina cotidiana, con sus buenos y malos momentos, (organizar el transporte en trenes hasta los campos de exterminio), para los judíos representaba el fin del mundo”.

Y es este común denominador, esta absoluta indiferencia, esta capacidad para no *pensar*, mayoritaria entre la población alemana en relación con la Solución Final, lo que Hannah Arendt calificó, sin mitigar la responsabilidad de la culpa, como "la banalidad del mal".

Y ese mal es banal - explica el filósofo Aurelio Arteta en su ensayo *Mal consentido*- no por su cantidad ni por su calidad sino por la "desproporción" entre la parvedad de los móviles que lo desencadenan y la gravedad de sus estremecedores resultados. La tesis de la banalidad adquiere mayor rigor cuando se desembaraza de su encarnación en figuras como Eichmann.

Justificación

Tema: Hannah Arendt, y su análisis *posterior* al Holocausto, en su obra *Eichmann en Jerusalén; la banalidad del mal*.

Esta película sigue tanto la biografía como el pensamiento de Hannah Arendt e incluye las imágenes de archivo que aparecen en la película correspondientes a la intervención de Eichmann, durante el juicio que tuvo lugar en Jerusalén (1961), que he utilizado.

19.- ARCHIVO FOTOGRAFICO Y ARCHIVO GRÁFICO

*Fotografía (un hombre cabizbajo, sentado junto a una mujer). Kubrick.*⁴¹⁶

*Fotografía (detención de un delincuente, ya esposado). Weegee.*⁴¹⁷

*Fotografía (una señora baja unas escaleras con una enorme pila de libros) Kubrick.*⁴¹⁸

*Fotografía Kubrick (un boxeador en el ring, serie boxeo).*⁴¹⁹

*Fotografía Kubrick (hombres dormidos en los asientos del metro, serie El metro de New York (1946)).*⁴²⁰

*Fotografía (un hombre tumbado en una cama rodeado de trastos). Weegee.*⁴²¹

*Fotografía (un hombre con un tubo de neón en la mano). Kubrick.*⁴²²

*Fotomontaje 5 Finger hat die hand, John Heartfield.*⁴²³

*Fotomontaje (un hombre con la cabeza envuelta con papel de periódico.) John Heartfield.*⁴²⁴

*Fotomontaje (un hombre con dos círculos negros tapándole los ojos). John Heartfield, Boris Mrkonjic.*⁴²⁵

⁴¹⁶ <https://cineparrafos.wordpress.com/2015/06/15/un-fotografo-llamado-stanley-kubrick/>(23.07.17)

⁴¹⁷ https://elpais.com/cultura/2012/01/25/actualidad/1327500607_246932.ht (23.07.17)

⁴¹⁸ <http://www.klatmagazine.com/en/photography-en/stanley-kubrick-fotografo-pics-017/5082>(23.07.17)

⁴¹⁹ <http://joseangelgonzalez.com/stanley-kubrick/>(23.07.17)

⁴²⁰ <https://laifr.com/03/10/el-metro-de-nueva-york-en-1946-visto-por-stanley-kubrick/>(23.07.17)

⁴²¹ <http://www.taringa.net/posts/imagenes/1389978/Fotogaleria-Weegee-Fotografo-de-Policiales.html> (23.07.17)

⁴²² <http://joseangelgonzalez.com/stanley-kubrick/> (23.07.17)

⁴²³ <https://heartfieldexhibitionshop.com/collections/heartfield-posters-for-sale> (23.07.17)

⁴²⁴ <http://retroavanguardia.com/john-heartfield-and-the-dawn-of-photomontage/> (23.07.17)

NARRADORA (OFF).-Peter Kien durante la noche que pasa detenido en comisaría por los disturbios que causa en las escaleras del Theresianum, convencido de que Teresa y el portero quieren vender sus libros, admite por primera vez sus alucinaciones y pide ayuda. Queda en libertad y regresa a su casa. A continuación, mientras "se cree" encerrado en el cubil del portero y su trastorno mental se agudiza, llegando al extremo de seccionarse con un cuchillo el dedo meñique, es cuando recibe la visita del cuarto personaje principal que le *habita*: su hermano psiquiatra.

Música: *Violín Concierto A la memoria de un ángel*, Andante-Allegro, Alban Berg.

Justificación

Tema: Peter Kien, el sinólogo, una vez que pierde definitivamente la cabeza requerirá la presencia de *otro* de los personajes que le habitan, su hermano psiquiatra, para ser capaz de regresar a su biblioteca.

Stanley Kubrick además de director de cine fue un magnifico fotógrafo. He seleccionado algunas de sus fotografías y las he alternado con las de Weegee seudónimo de Arthur H. Fellig (Zolochiv, hoy Ucrania, 1899- New York, EEUU, 1968), fotógrafo especializado en asesinatos, que contaba con un permiso de la policía para llevar una radio portátil de onda corta con la frecuencia de la policía⁴²⁶ y poder llegar inmediatamente al lugar del crimen.

El ilustrador John Heartfield: su verdadero nombre era Helmut Herzfeld (Berlín, Alemania, 1891-1968). Este artista vanguardista alemán, dadaísta, miembro del Partido Comunista desde 1918, se dedicó al fotomontaje, fue enormemente crítico y puso toda su obra al servicio de la lucha contra el nazismo.

En el montaje seriado de fotografías he querido ajustarme al texto del off, sin apenas metáforas, casi construyendo una historia; a continuación, desgloso el párrafo del OFF:

⁴²⁵ [https://design-altruism-project.org/2017/02/25/on-being-john-heartfield/\(23.07.17\)](https://design-altruism-project.org/2017/02/25/on-being-john-heartfield/(23.07.17))

⁴²⁶ <https://es.wikipedia.org/wiki/Weegee> (23.07.17)

1) Peter Kien durante la noche que pasa detenido en comisaría /2) por los disturbios que causa en las escaleras del Theresianum, / 3) convencido de que Teresa y el portero quieren vender sus libros, /4) admite por primera vez sus alucinaciones y pide ayuda. / 5) Queda en libertad y regresa a su casa. /6) A continuación, mientras "se cree" encerrado en el cubil del portero / 7) y su trastorno mental se agudiza, llegando al extremo de /8) seccionarse con un cuchillo el dedo meñique, es cuando recibe la visita / 9) del cuarto personaje principal que le habita:/ su hermano psiquiatra.

A cada frase marcada, y por el orden que aparecen a continuación, le corresponde cada una de las siguientes fotografías:

- 1) Fotografía Kubrick (un hombre, bien vestido, sentado en una silla, cabizbajo)
- 2) Fotografía Weegee (un hombre detenido por la policía, esposado, hay fotógrafos y algún curioso)
- 3) Fotografía Kubrick (una mujer con una pila enorme de libros, baja por unas escaleras)
- 4) Fotografía Kubrick (serie boxeo) (un boxeador en el ring, bastante castigado, es ayudado por su entrenador, que le retira la almohadilla protectora de la boca)
- 5) Fotografía Kubrick (serie El metro de New York (1946)) (un hombre dormido, recostado en el asiento, bien vestido, en un vagón de metro casi vacío)
- 6) Fotografía de Weegee (un hombre tumbado en una cama, fumando un puro, dentro de una habitación desordenada: periódicos, fotografías, zapatos, una máquina de escribir, y un cartel con caracteres chinos en la cabecera de su cama)
- 7) Fotografía de Kubrick (un hombre que parece estar en un laboratorio, con gafas de sol, observa un tubo de neón encendido, que tiene entre sus manos.)
- 8) Fotomontaje *5 Finger hat die hand*, John Heartfield (una mano abierta al máximo remarca los 5 dedos).

9) Fotomontaje John Heartfield (vemos un hombre, con unas correas que le cruzan el pecho y la cara tapada, a modo de capucha, con un papel de periódico)

10) Fotomontaje *John Heartfield* por el artista Boris Mrkonjic (foto de un hombre, en este caso el artista John Heartfield, y en los ojos unos círculos negros con una luz en el centro)

20.- ARCHIVO FOTOGRAFICO y ARCHIVO GRÁFICO. FUEGO MAQUETA BIBLIOTECA, Ext. Noche.

*Fotografía (un hombre con sombrero, con la mano a modo de bocina), Kubrick.*⁴²⁷

*Fotografía (dos hombres en un furgón policial), Weegee.*⁴²⁸

Fotomontaje (un hombre con torso desnudo y turbante) John Heartfield. *⁴²⁹

*Foto archivo Hydrotherapie Am Steinhof.*⁴³⁰

Rodaje el fuego, arde la maqueta de la biblioteca.

NARRADORA (OFF).- Georg Kien, - el psiquiatra- hará las gestiones para que salgan de su vida presente Teresa y Benedikt Pfaff con el fin de que el erudito sinólogo recupere la razón y pueda volver a la tranquilidad de su biblioteca. Cuando Georg regrese a su manicomio para ocuparse de sus "idiotas", Peter Kien tendrá el campo libre para encerrarse en su apartamento y prender fuego a todo. Mientras las llamas devoran sus libros, el prestigioso sinólogo esperará la muerte, subido en lo alto de una escalera, riéndose a carcajadas como nunca se había reído en su vida.

Música: *Violín Concierto A la memoria de un ángel*, Allegro-Adagio Alban Berg.

⁴²⁷ <https://www.xatakafoto.com/fotografos/las-fotografias-sin-complejos-de-stanley-kubrick-en-los-anos-cuarenta> (23.07.17)

⁴²⁸ <http://www.oldskull.net/2015/10/conoce-a-weegee-el-fotografo-del-crimen-del-siglo-xx/> (23.07.17)

⁴²⁹ * no he sido capaz de volver a encontrar este fotomontaje de John Heartfield, en internet.

⁴³⁰ http://www.freud-museum.at/online/e/inhalt/pressfotos_ausstellg.html (23.07.17)

Justificación

Tema: El final de *Auto de fe*.

Continuamos el desglose de las fotografías, hasta llegara la entrada de imagen de video propia. A continuación, desgloso el párrafo del OFF:

1) Georg Kien, -el psiquiatra- hará las gestiones para que salgan de su vida presente/ 2) Teresa y Benedikt Pfaff con el fin de que el erudito sinólogo recupere la razón / 3) y pueda volver a la tranquilidad de su biblioteca. / 4) Cuando Georg regrese a su manicomio para ocuparse de sus "idiotas", / 5) Imagen propia/video: Peter Kien ...

1) Fotografía de Kubrick⁴³¹ (un hombre con sombrero, y da una voz con la mano en la boca a modo de bocina, detrás, una actividad cirquense: un funambulista recorre el alambre subido en una bicicleta de la cuelgan dos personas).

2) Fotografía Weegee⁴³² (Dos hombres dentro de un furgón policial se tapan la cara con sus sombreros respectivos),

3) Fotomontaje John Heartfield *⁴³³ Un personaje "ridículo" tocado con un turbante, y en una postura snob, acompañado de un loro. (El collage hace un guiño a la escena en que, en pleno delirio, Peter Kien mata a los dos canarios de Benedikt,)

4) Foto archivo Hydrotherapie Am Steinhof⁴³⁴ (Hidroterapia en Steinhof, Pabellón de hombres; alrededor de 1908; Steinhof es La ciudad de los locos, el Sanatorio de Viena que mira Canetti mientras trabaja en *La Comedia de la locura*, obra inacabada)

5) Entra imagen propia: Primero la maqueta de la biblioteca con una figura (Peter Kien). A continuación, arde esta maqueta de la biblioteca, con "Peter Kien" dentro, y todos sus libros. Esta *secuencia*, grabada a la vez con tres cámaras (PG, PM, PC) -algo necesario

⁴³¹ <https://www.xatakafoto.com/fotografos/las-fotografias-sin-complejos-de-stanley-kubrick-en-los-anos-cuarenta> (23.07.17)

⁴³² <http://www.olds skull.net/2015/10/conoce-a-weegee-el-fotografo-del-crimen-del-siglo-xx/> (23.07.17)

⁴³³ * no he sido capaz de volver a encontrar este fotomontaje de John Heartfield, en internet.

⁴³⁴ http://www.freud-museum.at/online/e/inhalt/pressfotos_ausstellg.html (23.07.17)

por la rapidez con que arde una maqueta-, pretende dar un cuidado final estético al audiovisual acorde con la importancia que siempre otorgó Elias Canetti al final de su novela.

Esta imagen está ligada, para Canetti, a un 15 de julio, el día más importante de su vida después del de la muerte de su padre. Aquel día los obreros vieneses prendieron fuego al Palacio de Justicia, “el fuego no daba tregua a la gente: el Palacio de Justicia ardió por espacio de varias horas.⁴³⁵ Es posible- describe Canetti en *La antorcha al oído*- que la esencia de aquel 15 de julio se haya integrado plenamente en *Masa y poder*”.

Música: *Violín Concierto A la memoria de un ángel*, Andante-Allegro, Alban Berg.

21.- FUEGO MAQUETA BIBLIOTECA. Ext. Noche

Continuación con la secuencia en la que arde la maqueta de la biblioteca, poco a poco ésta queda envuelta por el fuego que va cubriendo con sus llamas el cuadro de tonos amarillentos y rojizos que funden lentamente a blanco.

NARRADORA (OFF).-El *yo disidente* de Peter Kien (estamos ante un personaje de ficción), desprovisto, en *su* caso, de todo lo humano, de toda empatía, afectividad, sexualidad, se libera de todos sus otros yoes (Teresa, Fischerle, Benedick Plaff) recurriendo, para alcanzar esa liberación, a la razón de un yo caracterizado en el hermano psiquiatra, que sí es capaz de escuchar. Y una vez libre, su *yo disidente*, que siempre ha vivido encerrado en la soberbia del saber y que hace una exaltación *delirante* de la razón, se instala en el centro de su personalidad y se desmarca definitivamente de “la realidad que es y la sustituye por la realidad que se imagina”. Y en su decisión de inmolarse con su biblioteca, se hace dueño de su destino y encuentra su libertad, quizá convencido, como muchos psicóticos, de su inmortalidad.

⁴³⁵ Canetti, "El 15 de julio", en *La antorcha al oído*, 282.

Música: *Violín Concierto A la memoria de un ángel*, Andante-Allegro, Alban Berg.

22.- RÓTULOS DE SALIDA

Escuchamos "Die Moritat Von Mackie Messer" Ute Lemper Sing, Berttold Brech & Kurt Weill.

James Joyce (1882-1941) y *Finnegans Wake*

El exilio del lenguaje como disidencia

James Joyce. *Finnegans Wake*

*De errantes lilios unas la floresta
cubran, corderos mil que los cristales
vistan del río en breve, undosa lana*

Luis de Góngora⁴³⁶

Soledades (v.835-836-837)

*El lenguaje es un laberinto de caminos.
Vienes de un lado y sabes por dónde andas;
vienes de otro al mismo lugar y ya no lo sabes."*

Ludwig Wittgenstein

Investigaciones filosóficas #203

Objetivo

El apartado dedicado a James Joyce pretende explorar la *disidencia* de este escritor en tanto, a nivel creativo, opta en su novela *Finnegans Wake* por exiliarse del lenguaje. Entendemos que él, personalmente, en su vida cotidiana, no diside del lenguaje ni es un *disidente*. Joyce se comunica en inglés, habla con sus amigos en inglés, da clases de inglés, su correspondencia privada y con las editoriales está en inglés. Es decir, su *disidente* sólo se manifiesta de manera hegemónica en su faceta artística, como escritor.

El objetivo del estudio sobre James Joyce y *Finnegans Wake* es anclar todas aquellas cuerdas que ayuden a reforzar mi hipótesis de que su opción artística de exiliarse del

⁴³⁶ Algunas características conectan *Finnegans Wake* con la prosa barroca. (Quevedo: "... la jeri aprende gonza siguiente"); la falta de claridad del texto es otro rasgo típico del barroco, tipificado en las *Soledades* de Góngora.

lenguaje tiene lugar a partir del momento en que su *yo disidente* invade el centro de su personalidad creativa, acampa ahí, y lo arrastra durante los últimos diecisiete años de su vida a escribir *Finnegans Wake*, una obra en la que los constantes juegos lingüísticos hacen prácticamente imposible su lectura. Si Joyce no hubiera escrito antes *Dublineses* o *Ulises*, la obra habría acabado seguramente en la basura o, quizá, habría recibido el mismo trato que la *Autobiografía* de Wolfli, uno de los máximos representantes del Art Brut.

Al mismo tiempo, dado que psicólogos y psicoanalistas de la talla de Jung o Lacan dictaminaron un trastorno mental previo en James Joyce, que pudo agravarse a partir del desencadenamiento de la psicosis en su hija Lucia, y que, a su vez, pudo generar en él un perturbador “encendido existencial”, en el que caben todo tipo de resonancias internas, que pudo llevarle a construir un lenguaje en el que prima la ambigüedad de las palabras -una característica también del lenguaje esquizoide-, me he centrado en aportar algunas reflexiones sobre esquizofrenia y creatividad.

James Joyce nace en un suburbio al sur de Dublín el 2 febrero de 1882. Y aunque como escritor despegó hacia la inmortalidad con *Ulises*, en conjunto su obra es muy compacta y destaca por *Dublineses* (1914), *Retrato del Artista Adolescente* (1916), *Ulises* (1922, si bien la publicación en serie empezó en abril de 1918)⁴³⁷ y *Finnegans Wake* (1939). Casi podríamos decir que cada obra empieza donde la otra termina.

Toda la producción literaria de Joyce está impregnada de su vida: su padre, amigos, frases escuchadas al azar, canciones, celos, animadversiones, chistes, anécdotas intrascendentes de la vida de Dublín o de Trieste, sus idilios románticos o su fuerte

⁴³⁷ Richard Ellmann, *James Joyce*, trad. Enrique Castro y Beatriz Blanco (Barcelona, Anagrama. 2002), 558.

atracción por alguna mujer, todo va a parar a sus libros. Como Dante en la *Divina Comedia*, Joyce en el *Ulises* hará su reparto de justicia.⁴³⁸ Todos los datos biográficos sobre James Joyce podemos encontrarlos en la obra de Richard Ellmann.

En 1903, durante su breve estancia en París para estudiar medicina, compra en una estación de ferrocarril una lectura fundamental: *Les lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin; siempre dijo que descubrió la técnica del *monólogo interior*⁴³⁹ como recurso narrativo en esta obra de 1888. James Joyce lee a los cuarenta años al filósofo napolitano Giambattista Vico (Italia, 1689-1694) autor de *Scienza Nuova* (1725), y su interpretación de la historia tiene una presencia considerable en el *Work in Progress*. Le sirvió para construir principalmente el armazón de esta obra titulada, finalmente, *Finnegans Wake*. “Vico estimuló mi imaginación”; los ciclos de Vico -cada ciclo es puesto en marcha por un trueno- “me sirven a mí de enrejado”,⁴⁴⁰ explicó Joyce en una ocasión. “Innumerables -afirma el escritor Humberto Eco (Italia, 1932-2016) en su ensayo *Las poéticas de Joyce*- son las referencias a Vico instaladas en cualquier palabra para recordar sin cesar la presencia del esquema cíclico”.⁴⁴¹

El escritor anticipa en una conversación entre Stephen Dedalus y Cranly, en los párrafos finales de *Retrato del artista adolescente*, lo que hará y lo que no hará y los riesgos que está dispuesto a asumir:

Te voy a decir lo que haré y lo que no haré. No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente

⁴³⁸ Ellmann, *James Joyce*, 509.

⁴³⁹ Ellmann, 147. También hay información al respecto en Svevo, Italo *Ensayos*, Triestinidad de un gran escritor irlandés: James Joyce" "Conferencia sobre James Joyce" "Joyce después del *Ulises*", trad Cuqui Weller (Madrid: Páginas de Espuma, 2014). Su primer monólogo interior aparece al final del *Retrato de un artista adolescente*, aunque en forma de diario; en *Ulises* Joyce elimina el recurso del diario.

⁴⁴⁰ Ellmann, 616.

⁴⁴¹ Humberto Eco, *Las poéticas de Joyce*, trad. Helena Lozano (Barcelona, Debolsillo, 2011), 130 [nota 63]

como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar:
silencio, destierro y astucia.⁴⁴²

Desde Dublín, con veintidós años, y acompañado por Nora Barbacle - su compañera para toda la vida,⁴⁴³ con la que tendrá dos hijos: Giorgio y Lucia, y que nunca leyó ni una línea de lo que escribió él-, en 1904 parte a un exilio voluntario; es más, James Joyce se consideraba “proféticamente, un repudiado”⁴⁴⁴ aunque, muchos años después, a la pregunta de si pensaba regresar a Irlanda, contestara: “¿Acaso me he ido?”.⁴⁴⁵ Visita Irlanda en tres ocasiones, por última vez en 1912. Como el legendario Finn, Joyce tuvo la cabeza en un sitio y los pies en otro: la cabeza en Dublín, y los pies en Trieste, Zurich y París.

Es educado en los jesuitas según las normas del ascetismo de Loyola y de una cultura contrarreformista. Y pese a que ya por el año 1897 toma más que distancia de su fe católica (“te he dicho que he perdido la fe”,⁴⁴⁶le dice Stephen a Cranly en *Retrato*) toda su vida tembló al oír tronar, y siempre se justificaba con un “a ti no te educaron en la Irlanda católica”.⁴⁴⁷Y si a Molly, cuando se está quedando dormida, en las páginas finales del *Ulises*, la despierta un trueno “y vienen esos con que no hay Dios...”,⁴⁴⁸ en *Finnegans Wake* hay, repartidos en todo el texto, diez polisílabos de cien sílabas cada uno que funcionan como diez truenos. Y el primer trueno es la yuxtaposición de la palabra *trueno* en distintas lenguas:

⁴⁴² James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, trad. Dámaso Alonso (Madrid, Alianza, 2012), 342.

⁴⁴³ Otras mujeres por la que Joyce se apasionó "románticamente, en relaciones al parecer no consumadas, fueron Amalia Popper, una alumna en Trieste que da pie a *Giacomo Joyce* -(Ellmann, 379), una joven médico en Locarno Gertrude Kaempffer (Ellmann, 463) y Martha Fleischmann en Zurich (Ellmann, 499)-mujer que gustaba despertar el deseo más sin corresponder y que Joyce vuelca en *Ulises* (episodios Nausicaa y Circe).

⁴⁴⁴ Ellmann, *James Joyce*, 265.

⁴⁴⁵ Ellmann, 325.

⁴⁴⁶ Joyce, *Retrato*, 338.

⁴⁴⁷ Ellmann, *James Joyce*, 42.

⁴⁴⁸ James Joyce, *Ulises*, Vol. 1, trad. José María Valverde, 2ª ed. (Barcelona, Lumen, 1976), 404.

**ababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounaw
nswawntoohooorderenthurnuk!**⁴⁴⁹

El investigador argentino Mario E. Teruggi, en su libro *El Finnegans Wake por dentro*, da bastantes detalles sobre estos diez "truenos". El retumbar del trueno -o algo comparable- aparece diez veces en la obra, a intervalos.

*Primer "trueno" (3.15-17), Joyce aprovecha que la palabra trueno en muchas lenguas es onomatopéyica:⁴⁵⁰ *Karak* (hindustani) *kamminar* (japonés); *bronté* (griego); *tonnerre* (francés) o *donner* (alemán); *tuono* (italiano); *thunder* (inglés o rumano antiguo, tun); *trovao* (porugués), *aska* (sueco) *tordenen* (danés) y *tornach o toirnush* (irlandés).

*El segundo polisílabo (23.05-07) representa el ruido del cierre de una puerta en la cara de la bruja Grace O'Malley y también está integrado por voces onomatopéyicas del trueno o meteoros similares: *perkuons* (letón), *kurum* (bretón), *barag* o *barg* (hebreo o árabe), *grisuja* (lituano, en truenos), *gök gürliyor* (turco, cielo tronante) *grom gremit* (ruso, trueno trueno), *guntur* (malayo), *thruma* (nórdico antiguo), *thuner* (anglosajón medieval), *radi* (kishuahili), *faititily* (samoano), *bumelloj* (albanés) y *ukkonen* (finlandés).

*El tercer trueno (44.20-21) representa el sonido de los aplausos, o sea la palabra correspondiente en varios idiomas. Se han reconocido: *claquer* (francés), *khlopat* (ruso), *klastsch* (alemán), *battere* (italiano), *greaddad* (gaélico, aplaudiendo), *applause* (inglés), *aplauzo* (español) y *appald* (sueco) pero varios elementos del polisílabo todavía no están identificados.

⁴⁴⁹ Mario Teruggi, E., *El Finnegans Wake por dentro* (Buenos Aires, Tres Haches, 1995), 130-132.

⁴⁵⁰ Los truenos marcados con * (primero, segundo, tercero, y noveno) son estrictamente onomatopéyicos, los seis restantes presentan temas poco vinculados con el trueno.

*El cuarto polisílabo (90.31-33) amontona un conjunto de sílabas que arman la palabra puta en varias lenguas. *porné* (griego), *blyad'* (ruso), *puttana* (italiano), *suopack* (galéico), *whore* (inglés), Mecklenburg (la calle dublinesa de los burdeles)

*El quinto "trueno" (113.09-11).

*El sexto "trueno" (257.27-28) está formado por la orden ¡Cierra la puerta! en varias lenguas.

*El séptimo polisílabo (314.08-09) representa el eco debilitado de la caída del andamio que resuena por sobre el tumulto de la fiesta en la taberna. El desciframiento de este trueno es muy difícil.

*El octavo polisílabo (332.05-07) es el más extraño de todos. Comienza con Pappappappa, un tartamudeo.

*El noveno trueno (414.19-20) representa el toser de Shaun antes de narrar el cuento de la cigarra y la hormiga. Se han reconocido *husten* (alemán), *coughing* (inglés, tosiendo), *tussen* (latín), *tos* (español o tose en italiano), *na casachta* (gaélico, de la tos), *cusaghobixhat* (chino, tos y saliva), *toux* (francés), *pesuch* (galés), *bex* (griego) y *kasil o kashl* (paneslávico).

*El décimo (424.20-26) está dedicado a Tor, el dios telúrico del trueno. (Este, excepcionalmente, tiene 101 letras).

“Hablar de catolicismo a propósito de Joyce - dice Humberto Eco- sería un poco como hablar de amor filial a propósito de la relación Edipo-Yocasta”.⁴⁵¹ De hecho, en los días previos a la muerte de su venerada madre en 1903, defendió ante ella su decisión de no confesar ni comulgar, y ante sus parientes su decisión de no arrodillarse ni rezar en ese momento. Y en Trieste, cuando Nora y Joyce discutían, Nora le amenazaba con bautizar a los niños, y esta amenaza surtía un efecto inmediato y Joyce

⁴⁵¹ Eco, *Las poéticas de Joyce*, 12.

estaba dos días sin beber. En el mundo hay ciento veinte religiones, que ellos elijan, decía.

Su padre, John Joyce, era un hombre despreocupado, amigo de la bebida y del canto, contador de anécdotas, y un hombre endeudado desde los cuarenta y dos años para el resto de su vida. En *Retrato del artista adolescente* el joven Stephen Dedalus ofrece de su padre esta semblanza:

Estudiante de medicina, remero, pequeño terrateniente, pequeño rentista, bebedor, buena persona, especialista en chistes y anécdotas, secretario de no sé quién, no sé qué cosa en una destilería, colector de impuestos, quebrado, y al presente ensalzador de todo su propio pasado.⁴⁵²

Las frases de su padre "con la ayuda de Dios y de varios policías", "como disparado de una paletada"⁴⁵³ y otras similares pasan a sus libros. "Cientos de páginas y montones de personajes de mis libros vienen de él",⁴⁵⁴ escribió tras su muerte. John Joyce es el principal inspirador de Earwicker,⁴⁵⁵ el protagonista de *Finnegans Wake*. Y concretamente la frase "como disparado de una paletada" aparece en el *Ulises*; otra de estas anécdotas del padre, John Joyce, citada por Ellmann⁴⁵⁶ aparece en el capítulo Los Lestrigones: "¡Muerto! -dice Alf-. No se ha muerto más que tú. /-A lo mejor -dice Joe-. En todo caso esta mañana se han tomado la libertad de enterrarle".⁴⁵⁷

Richard Ellmann, autor de la biografía más completa que existe sobre el escritor, cuenta una anécdota que bien pudiera ayudar a quitar muchos de los velos que hay colgados delante de la obra de Joyce: tras leer *La tierra baldía* de Eliot, le comentó a

⁴⁵² Joyce, *Retrato*, 334.

⁴⁵³ Ellmann, *James Joyce*, 38.

⁴⁵⁴ Ellmann, 718 (Incluye otra cita de una carta de Joyce a Mis Weaver en la que Joyce comenta que tras la muerte de su padre ha caído en un estado de "postración mental").

⁴⁵⁵ Joyce, *Ulises*, vol.1, 527.

⁴⁵⁶ Ellmann, *James Joyce*, 62.

⁴⁵⁷ Joyce, *Ulises*, vol.1, 469.

una amiga: "Nunca me había dado cuenta de que Eliot era un poeta". Ella repuso "A mí también me ha gustado, pero no pude entenderlo", y Joyce replicó: "¿Hay que entenderlo?"".⁴⁵⁸

Joyce, en su exilio, y en su día a día, siguiendo la tradición familiar -que no solo influiría en su gran amor por el canto-, siempre tuvo problemas con sus acreedores: a menudo entrampado; problemas graves con la bebida: a menudo borracho; dificultades cada vez mayores con la vista: a menudo casi ciego...

A partir de la publicación del *Ulises*, Joyce tiene dinero suficiente pero su propio mundo se oscurece: pierde mucha vista y su hija Lucia pierde su "luz". Se encierra en sí mismo y dedica todo el tiempo que su vista le permite a trabajar en *Finnegans Wake*. La meditación sobre la muerte en el capítulo "Anna Livia Plurabelle" refleja el estado de ánimo de Joyce. Su nueva obra, según fueron apareciendo los primeros capítulos, fue catalogada como una fábrica de juegos de palabras al por mayor, oscura e ininteligible: un "experimento literario" que no iba a ninguna parte.⁴⁵⁹ Joyce se defendía afirmando que "no se puede representar el mundo nocturno con un lenguaje diurno".⁴⁶⁰ A otro amigo le dijo "quizá sea locura. Se podrá juzgar dentro de un siglo".⁴⁶¹

Pero no hizo falta un siglo para que alguien se atreviera a calificar a Joyce de enfermo mental: Carl Gustav Jung (Suiza, 1875-1961). El texto de la carta que Jung envía a Joyce, hablándole del *Ulises*, es el siguiente:

Su *Ulises* le ha prestado al mundo un problema psicológico tan pesadoso que he sido llamado repetidamente como una supuesta autoridad en materias psicológicas.

Ulises probó ser una nuez excesivamente dura de roer y ha forzado a mi mente no

⁴⁵⁸ Ellmann, *James Joyce*, 550.

⁴⁵⁹ Ellmann, 657.

⁴⁶⁰ Ellmann, 657.

⁴⁶¹ Ellmann, 657.

sólo a los esfuerzos más inusuales, sino también a peregrinaciones más bien extravagantes (hablando desde el punto de vista de un científico). Su libro como un todo no me ha dado descanso de dificultades y lo estuve revisando por tres años hasta que logré sumergirme en él. Pero debo decirle que le estoy profundamente agradecido a usted al igual que a su gigante opus, porque aprendí muchísimo de él. Seguramente nunca estaré muy seguro si lo disfruté, porque significó demasiado estrujamiento de nervios y de materia gris. Tampoco sé si usted disfrutará lo que yo he escrito acerca del *Ulises* porque no pude evitar decirle al mundo cuánto me aburrí, cuánto refunfuñé, cómo maldije y cómo admiré. Las 40 páginas de texto corrido del final es un hilo de verdaderos duraznos psicológicos. Supongo que la abuela del diablo sabe tanto de la psicología real de la mujer, yo no lo sabía. Bien, sólo trato de recomendar a usted mi pequeño ensayo, como un intento divertido de un perfecto extraño que perdió su rumbo en el laberinto de su *Ulises* y por pura buena suerte logró salir de él. En todo caso, en mi ensayo usted podrá darse cuenta de lo que *Ulises* le hizo a un psicólogo supuestamente equilibrado. Con la expresión de mi agradecimiento más profundo, quedo, querido Señor, sinceramente suyo, C.G. Jung ⁴⁶²

El psiquiatra y psicólogo suizo escribió un ensayo en 1930 *¿Quién es Ulises?* en el que, a partir de su lectura, afirmaba que Joyce era un ejemplo del funcionamiento de una mentalidad esquizofrénica. El escritor irlandés, que en una ocasión le dijo a su amigo Sykes que el análisis era para él algo "inconcebible", ⁴⁶³ comentó entonces: "Me parece que se ha leído el *Ulysses* de punta a cabo sin haber sonreído ni una sola vez. En casos como éste, la única solución posible es cambiar de bebida"; ⁴⁶⁴ Y en otra ocasión Joyce se pregunta: "¿Por qué me trata Jung de este modo? Ni siquiera me conoce. La

⁴⁶² C.G. Jung. <http://pijamasurf.com/2014/06/> (11.09.16)

⁴⁶³ Ellmann, *James Joyce*, 518.

⁴⁶⁴ Ellmann, 518.

gente quiere sacarme de una iglesia a la que no pertenezco. No tengo nada que ver con el psicoanálisis”.⁴⁶⁵

Más tarde, Jacques Lacan, en 1976, vuelve sobre el enigma de la locura de James Joyce en un seminario: "Joyce el síntoma", impartido en la Sorbona.⁴⁶⁶ Lacan, curiosamente, empieza la conferencia queriendo, de alguna manera, seguir el juego de las "palabras-maleta" finneganianas. Jean-Michel Rabaté, profesor de inglés y de Literatura Comparada en la Universidad de Pensilvania, tiene un libro titulado *Lacan literario. La experiencia de la letra* (2007) escrito cuando se cumplían los primeros cien años desde que Freud descubriera el inconsciente (1897). Su principal propósito, en este libro, es “examinar lo que ha aportado Lacan a nuestra comprensión de la literatura, de la poesía, el teatro, y las novelas”.⁴⁶⁷ Su tesis fundamental sería:

Lacan sostiene la centralidad de la letra y la literatura en el psicoanálisis, en tanto que ataca implacablemente cualquier cosa que se parezca a un psicoanálisis aplicado, en especial si es aplicado al campo de la literatura.⁴⁶⁸

A continuación, se pregunta “¿cómo podemos encontrarle sentido a esta aparente contradicción?”,⁴⁶⁹ y señala que, si bien Lacan considera que la literatura ofrece modelos que permiten entender los sueños o los síntomas, “rehúsa psicoanalizar ya sea al autor o a las obras”, y explica su principal motivo:

⁴⁶⁵ Ellmann, 700.

⁴⁶⁶ Conferencia de Jacques Lacan en el gran Anfiteatro de la Sorbonne el 16 de junio de 1975, como Apertura del 5to. *Symposium International James Joyce*, conocido como "Joyce, el síntoma I", texto establecido por Jacques-Alain Miller, a partir de las notas de Éric Laurent. Publicada en *L'âne*, 1982, n° 6. <http://biopoliticayestadosdeexcepcion.blogspot.com.es> (11.09.16); también hemos revisado, para encontrar esta conferencia de Lacan, otras páginas web, por ejemplo: <http://www.psicoanalisis.org/lacan/joyce.htm>, (3.09.17) que incluye "Joyce, el síntoma", J. L., texto aparecido en francés en la revista *L'âne* N° 6 y en castellano en: "Carpeta de Psicoanálisis 2", editorial Letra Viva, Bs. As., Argentina, 1985, traducción y notas: Ana María Gómez.

⁴⁶⁷ Jean-Michel Rabaté, *Lacan literario. La experiencia de la letra*, trad. Ariel Dilon (México: Siglo XXI. 2011), 14.

⁴⁶⁸ Rabaté, *Lacan literario*, 13.

⁴⁶⁹ Rabaté, 13.

Esto sería demasiado fácil y desencaminado.⁴⁷⁰ [...] los críticos se equivocan cuando tratan una obra escrita de la misma forma en que es tratado el inconsciente. (Lacan en *C'est à la lecture de Freud...*)⁴⁷¹

De la misma manera, en su Seminario sobre *La carta robada*, en cuanto al psicoanálisis, Lacan afirma que “el hecho de que se encuentre adherido al Edipo no lo califica en modo alguno para hallar su sustento en el texto de Sófocles”.⁴⁷² “Invierte la posición de Freud” respecto de la literatura, al insistir en que el texto escrito no debe ser psicoanalizado porque las obras de arte no son emanaciones directas del inconsciente.⁴⁷³

Rabaté, en tanto que, a la par, estudioso de James Joyce, dedica un apartado de su libro a lo que Lacan dio en llamar "El Goce de Joyce". Si el famoso nudo borromeo lacaniano estaba formado por tres anillos flexibles entrelazados de tal manera que al liberar uno se liberan los otros dos: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico, a partir de una lectura sistemática de la obra de Joyce añade un cuarto círculo crucial, el Síntoma. Para Lacan, “Joyce encarna el *síntoma* como tal”,⁴⁷⁴ que ha de ser visto “como conteniendo un goce, un tipo muy particular de goce”;⁴⁷⁵ en el caso de Joyce, la glorificación de su nombre. Rabaté manifiesta:

Lacan desarrolla su concepción del Síntoma explicando que un síntoma es lo que cualquier paciente comenzará a mostrar, a menudo pidiendo ser librado de ello. Pero por su parte, él nunca prometerá que pueden ser liberados del síntoma. Por esa época Lacan había identificado el Síntoma con "el elemento más propio de la dimensión humana".⁴⁷⁶

⁴⁷⁰ Rabaté, 15.

⁴⁷¹ Rabaté, 16.

⁴⁷² Rabaté, 70.

⁴⁷³ Rabaté, *Lacan literario*, 253 (Rabaté cita a Colette Soler en "La literatura y el Síntoma").

⁴⁷⁴ Rabaté, 224.

⁴⁷⁵ Rabaté, 226.

⁴⁷⁶ Rabaté, 232.

Curiosamente, destaca Rabaté, Lacan no centra su conferencia en *Ulises*, pues sólo cita esta novela en dos ocasiones, sino en *Finnegans Wake*, novela cuyo enigmático significado los analistas deben leer como lapsus,⁴⁷⁷ en tanto, “sólo a través del equívoco trabaja la interpretación”.⁴⁷⁸ Sobre su admiración por el uso prodigioso de los juegos de palabras y los juegos fonéticos de Joyce, expone:

[...] cuando Joyce juega con tantas lenguas, la dimensión de la verdad corre el riesgo de perderse. *Finnegans Wake* sigue siendo un síntoma muy masculino determinado en exceso por el "Nombre-del-Padre"; se ve a Joyce erigiendo frenéticamente un monumento literario en el lugar de los defectos de su padre en la vida real; su escritura compensa faltas que él excusa, niega y sublima al mismo tiempo; si Joyce deviene en Síntoma, produce no obstante un texto que de ninguna manera puede cautivar profundamente a sus lectores, puesto que no hay ninguna razón clara para que a alguien se interese....¡en el síntoma de Joyce!⁴⁷⁹

Joyce empieza a escribir *Finnegans Wake* en 1923. Su hija Lucia empieza a dar muestras evidentes de padecer algún trastorno mental hacia 1930. Teniendo en cuenta que Joyce es uno de los escritores que más trasladan su vida a sus libros, podemos pensar que la enfermedad de Lucia puede estar oculta en el entramado de muchas de sus páginas, dado que le sumió lentamente en una enorme tristeza. Siempre había puesto la escritura por delante de todo, pero ahora, al sentirse culpable del deterioro mental de Lucia, se vuelca sólo en ella. La lleva de psiquiatra en psiquiatra, y cuando lo considera necesario la ingresa en las mejores casas de salud. El catedrático Francisco García Tortosa, traductor al español de *Ulises* y de "Anna Livia Plurabelle", último capítulo de *Finnegans Wake*, en la introducción a este último trabajo detalla algunas de las claves

⁴⁷⁷ Rabaté, 242. Rabaté cita aquí Jacques Lacan, seminario 20.

⁴⁷⁸ Rabaté, 240.

⁴⁷⁹ Rabaté, 226-227.

que enlazan a Lucia Joyce con Issy, la hija de H.C. Earwicker, el tabernero, y Anna Livia Plurabelle:

Su existencia es esquivada y ambigua, desdoblándose continuamente en personalidades diferentes y contradictorias: bruja, sacerdotisa, seductora, princesa, etc. (...) desempeña varias funciones entre otras la de rocío, lluvia, Cenicienta, la bella Sulamita salomónica, Isis y Osiris.⁴⁸⁰

A Joyce no le gustaba "el reverendo doctor Jung", como él lo llamó posteriormente, pero terminó accediendo a que intentara curarla. Aunque Joyce opinaba que era difícil que un hombre que no había sido capaz de comprender el *Ulises* fuera a ser capaz de comprender a Lucia. Jung comentaría más tarde, con una frase que casi todo el mundo hoy conoce, que Lucia y su padre eran como dos personas que van al fondo del río, una cayendo, la otra buceando.⁴⁸¹

Joyce pensaba que cuando él abandonara la oscura noche de *Finnegans Wake* su hija Lucia saldría de su propia oscuridad. Para Joyce, Lucia no estaba más loca que lo que pudiera estar él mismo. En muchas de sus expresiones veía "clarividencias" y se negaba a aceptar el deterioro mental de su hija. No aceptaba que su enfermedad pudiera ser incurable. Se volvió un hombre triste, desesperanzado, ansioso, que en algunos momentos caía en una profunda depresión, y que bebía en exceso. Ya en 1934 Joyce escribe a un amigo: "Si hay algo por delante que no sea ruina, quisiera que alguien lo indicara".⁴⁸²

Desde que se desencadena la enfermedad de Lucia, ya todo en su vida girará en torno a no abandonarla nunca a su suerte, especialmente durante los bombardeos de la

⁴⁸⁰ James Joyce, 1992. *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)* trad. Francisco García Tortosa, Ricardo Navarrete Franco, José María Tejedor Cabrera (Madrid: Cátedra, 1992), 28.

⁴⁸¹ Ellmann, *James Joyce*, 759.

⁴⁸² Ellmann, *James Joyce*, cita carta de Joyce a su amigo Frank Budgen el 18 diciembre de 1934, 759.

Segunda Guerra Mundial. Hasta 1939, año de su publicación oficial, Joyce continuará escribiendo, a veces doblado por la fatiga y los calambres, *Finnegans Wake*. La muerte⁴⁸³ lo encuentra en Zurich un 13 de enero de 1941.

El psicólogo clínico José María Álvarez, que a su vez forma parte del grupo “La Otra Psiquiatría”, en su artículo "Las locuras de Joyce y Lucia" “se propone estudiar la posible locura de James Joyce a partir de la esquizofrenia de su hija Lucia”. Es decir, “parte de la hipótesis de la posible locura de Joyce y de la evidente esquizofrenia de Lucia”.⁴⁸⁴ A partir de las enseñanzas de Lacan se pregunta por lo que puede haber de verdaderamente singular en él, “ese elemento genuino, característico e inherente, eso que constituye para Joyce su *sinthome*, esto es, el potencial creativo en el que encuentra un equilibrio inestable”.⁴⁸⁵ Álvarez incide también sobre la cuestión del padre en Joyce:

Como se sabe, toda la argumentación de Lacan respecto a la posible locura de Joyce y la función que desempeñó en la escritura partió de la hipótesis de la "carencia paterna" que le afectó. De ahí deriva Lacan la imperiosa necesidad de hacerse un nombre, incluso un nombre que le sobreviviera.⁴⁸⁶

En su propuesta, Álvarez se limita a la relación de Joyce con su hija. La convicción que tenía Joyce de la clarividencia de su hija Lucia (e incide en la importancia que tuvo para Joyce la elección del nombre de su hija: Lucia, la luz, "la que porta la luz") bastaría, según Álvarez, para proponer la hipótesis de locura,⁴⁸⁷ y lo defiende con estas palabras:

⁴⁸³ Ellmann, *James Joyce*, 807-834. (El informe completo autopsia en 831. Diagnóstico clínico: úlcera perforada, peritonitis generalizada. Hallazgos en laparatomía, íleo parálitico).

⁴⁸⁴ Álvarez, *Estudios sobre la psicosis*, 343.

⁴⁸⁵ Álvarez, 343-345.

⁴⁸⁶ Álvarez, 356.

⁴⁸⁷ Álvarez, 372.

Desde mi punto de vista, tanto la clarividencia como la telepatía son dos tipos de fenómenos de estirpe psicótica que a veces se dan por separado y otras juntos. A menudo, más próximo a la xenopatía o Automatismo Mental está la telepatía, mientras que la clarividencia puede observarse en delirios paranoides y parafrénicos; el polo xenopático (esquizofrénico) y el paranoico tienden en muchos casos a reequilibrarse mutuamente, de manera que el delirio aporta un cierto equilibrio a las vivencias de fragmentación o intromisión esquizofrénicas. En el caso de Lucia Joyce son evidentes las experiencias de clarividencia pero también parece insinuarse la telepatía, al menos si damos crédito a las recientes aportaciones de Shloss.⁴⁸⁸ Con respecto a la clarividencia, la prolongación del síntoma del que habla Lacan tendría que ver con el nombre, la mirada (el objeto de mirada) y la deficiente visión. En ese sentido se puede decir que Joyce *miraba* a su hija y *veía* a través de sus ojos y que Lucia estaba prendida en la mirada del padre, lo que experimentaba mediante un rudimentario delirio de observación. [...] Según los datos que conocemos, a Lucia Joyce se la podría diagnosticar de esquizofrenia. En cuanto al padre, cualquier diagnóstico que se le atribuya resultará controvertido y discutible. De acuerdo con la hipótesis que sigo [...] a Joyce se le podría clasificar dentro de las formas discretas o normalizadas de la psicosis o locura.⁴⁸⁹

Álvarez concluye así el artículo donde trata de dilucidar si Joyce “estaba loco o no”:

Cuando hablo de locura o psicosis normalizada, como en el caso de Joyce, me refiero tanto a la sintomatología atenuada como a las crisis. Cuando las hay, tienen una expresión reducida y dejan escasas secuelas llamativas. Siempre y cuando se admitan estas consideraciones se podrá dar la conformidad a la hipótesis que sostengo

⁴⁸⁸ Carol Loeb Shloss. *Lucia Joyce* (New York: FGS Books, 2003). Loeb Shloss considera que Lucia Joyce ni era esquizofrénica ni estaba loca sino que era una artista extraordinaria y musa de *Finnegans Wake*.

⁴⁸⁹ Álvarez, *Estudios sobre la psicosis*, 369.

desde el principio, esto es, que Joyce y Lucia estaban locos y que sus locuras estaban conectadas.

Las locuras de Joyce y Lucia contribuyen a afianzar la carencia de la función paterna como condición específica de la psicosis. Mientras que el padre de Joyce le sigue hablando después de muerto, a Lucia su padre la sigue mirando desde la tumba del cementerio Fluntern, a miles de kilómetros. Esta carencia paterna anima a Joyce a hacerse un nombre que le sobreviva, mientras su hija Lucia, la luz, realiza y encarna su propio nombre mediante la clarividencia.⁴⁹⁰

Louis A. Sass (EE.UU., 1949), Catedrático de psicología clínica en la Universidad de Rutgers (EE.UU), en su libro *Locura y Modernismo. La Esquizofrenia a la luz del Arte, la Literatura y el Pensamiento Modernos*, (1992) plantea una sugerente propuesta bien documentada, aportando, a su vez, la opinión de otros psiquiatras y psicoanalistas, que permite una visión diferente en esta discusión sobre la locura de Joyce. Parte, por ejemplo, de que en “el hombre sin atributos la disolución que Musil describe (lo que ha surgido es un mundo de cualidades sin un hombre) no es más que uno de los múltiples puntos de semejanza entre la locura y el modernismo”.⁴⁹¹ Sass va comparando aspectos específicos de la cultura moderna que claramente aparecen en el pensamiento esquizoide y esquizofrénico. De todos los tipos de personalidad el esquizoide “parece tener una afinidad especial con las formas de interioridad y de retraimiento parecidas a las de la época moderna”.⁴⁹² El objetivo principal de Sass es reinterpretar la esquizofrenia y mostrar que “mucho de lo que ha pasado como primitivo o deteriora es

⁴⁹⁰ Álvarez, 375.

⁴⁹¹ Louis A. Sass, *Locura y Modernismo. La Esquizofrenia a la luz del Arte, la Literatura y el Pensamiento Modernos*, trad. Gabriela C. Patiño-Lakatos, revisión técnica Mariano Pérez Álvarez (Madrid: Dykinson, 2014), 44.

⁴⁹² Sass, *Locura y Modernismo*, 129.

de lejos mucho más complejo e interesante -y consciente de sí- de lo que usualmente se conoce”.⁴⁹³

La tesis de su libro se concreta en una pregunta:

¿Qué pasaría si la locura, en al menos algunas de sus formas, derivara de la acentuación de la conciencia en lugar de su oscurecimiento y de la alienación no de la razón sino de las emociones, de los instintos y del cuerpo?⁴⁹⁴

El autor parte de dos hipótesis: la primera sería que, dado el importante número de individuos esquizofrénicos (Friedrich Hölderlin, Vaslav Nijinsky y Antonin Artaud) casi esquizofrénicos (Gérard de Nerval, August Strindberg Alfred Jarry y Raymond Roussel) o fuertemente esquizoides (Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche, Vincent van Gogh, Franz Kafka, Giorgio de Chirico, Ludwig Wittgenstein, Salvador Dalí y Samuel Beckett) que han influido e inspirado a la poesía moderna, al teatro de vanguardia del siglo XX, a surrealistas, postestructuralistas y postmodernistas, “cabría la posibilidad de que la esquizofrenia pudiera ser, en cierto sentido, una causa de la cultura moderna”.⁴⁹⁵

Sin embargo -continúa Sass- si bien estos filósofos y artistas influyeron y sus ideas hicieron eco en los movimientos artísticos de vanguardia, al mismo tiempo, ellos mismos habían sido moldeados por una cultura modernista. Y aquí plantea su segunda hipótesis: “la cultura moderna contribuye al aumento de la esquizofrenia y no al contrario”.⁴⁹⁶ Los aspectos específicos de la cultura moderna más relevantes desde el punto de vista causal serían: “El énfasis en la separación y en la conciencia de sí. Y, por otra parte, el dominio incondicional de la subjetividad”.⁴⁹⁷

⁴⁹³ Sass, 36.

⁴⁹⁴ Sass, *Locura y Modernismo*, 31.

⁴⁹⁵ Sass, 428.

⁴⁹⁶ Sass, 429.

⁴⁹⁷ Sass, 431.

Un poco antes de que tenga lugar la ruptura esquizofrénica la persona puede quedar envuelta dentro de una atmósfera extraña y enigmática, y, con frecuencia, se vuelve silenciosa y se encierra en sí misma. A esa experiencia perceptiva y emocional se la conoce con el nombre de *Stimmung*, término que el pintor Giorgio de Chirico, hombre severamente esquizoide, tomó prestado de Nietzsche para “referirse a la disposición anímica o estado mental que acompaña la “mirada escudriñadora de la verdad”.⁴⁹⁸ El *Stimmung* es un síntoma clave de la esquizofrenia en el que -escribe Sass- es posible distinguir dos fases: el *Trema* y la *Apofanía*.⁴⁹⁹ El *Trema* es un extraño estado de ánimo que, a su vez, conlleva experiencias o visiones de Irrealidad (el mundo desprovisto de sensación de autenticidad), Mero Ser (los objetos simple y llanamente existen), Fragmentación (con el añadido de la inadecuación del lenguaje, los significados convencionales pierden sentido). La fase apofánica, presentada por el psiquiatra alemán Klaus Conrad (Rep. Checa, 1905- Alemania, 1961) en su libro *La esquizofrenia incipiente*,⁵⁰⁰ como “la vivencia de la conciencia de significación anormal (Jaspers)”, o la vivencia del “establecimiento de relaciones sin motivo (Gruhle)”, esto es, para “aquellas formas vivenciales que habitualmente también se designan como percepción delirante, representación delirante, etc”,⁵⁰¹ tiende a hacer su aparición un poco más tarde, y es el momento en que el enfermo ya no puede olvidarse de sí mismo, ya no puede estar con los “otros”.

Como en el caso de los ataques epilépticos, las rupturas esquizofrénicas son precedidas a menudo por un aura. Klaus Conrad, psiquiatra alemán, denominó este

⁴⁹⁸ Sass, 73.

⁴⁹⁹ Sass, 77.

⁵⁰⁰ Klaus Conrad, en su libro *La esquizofrenia incipiente* (1958) describe cinco fases en el desarrollo de la psicosis: trema, apofanía, apocalipsis, consolidación y residuo; fue punto de referencia en toda la psicopatología posterior.

⁵⁰¹ Klaus Conrad, “La fase apofánica”, 107-256, en *La esquizofrenia incipiente*, trad. Javier Morales Belda y Alberto Rábano (Madrid: Fundación Archivos de Neurobiología, 1997), 107.

estadio preliminar *Trema*, término de la jerga teatral referente al miedo a salir a escena que siente un actor antes de empezar la representación. En estos momentos, el paciente se mostrará suspicaz y agitado, a menudo expectante y lleno de terror. Emociones normales como la alegría y la tristeza estarán ausentes, el estado anímico oscilará más bien entre la ansiedad y una especie de exaltación eléctrica. [...] Generalmente la persona tiene el sentimiento de haber perdido el contacto con las cosas, o de que todo ha sufrido un cambio sutil, que todo lo abarca. La realidad parece revelarse como nunca antes y el mundo visual parece curioso y fantasmagórico, extrañamente bello, tentadoramente significativo o tal vez horrorizante de algún modo insidioso pero inefable.⁵⁰²

La búsqueda de un estado muy semejante al del *Stimmung* era para la generación un poco posterior a la de Hofmannsthal (1874-1929) y Rilke, (1875- 1926), especialmente los surrealistas franceses y los formalistas rusos, un objetivo consciente.⁵⁰³

Para comprender mejor la experiencia esquizofrénica Saas aplica la división tradicional de los signos y síntomas en tres categorías:

La primera de éstas concierne a ciertas deformaciones de los juicios del paciente sobre el mundo convencional, cualidad conocida como una “pobre prueba de realidad” (añado aquí que éste es el concepto sintomático más importante, un ejemplo de ello es aquel paciente de Eugen Bleuler que afirmaba a haber muerto tres veces); la segunda, a menudo denominada “pérdida de los límites del yo”, se refiere a la pérdida o a la atenuación de la sensación básica de separación respecto al mundo [el yo puede dispersarse hacia el exterior donde se fragmenta en partes que flotan entre las cosas del mundo; incluso los más íntimos pensamientos e inclinaciones pueden parecer que

⁵⁰² Sass, *Locura y Modernismo*, 73-74.

⁵⁰³ Sass, 94.

emanan de una fuente externa o de una extraña alma misteriosa];⁵⁰⁴ la tercera implica delirios o alucinaciones de lo que se denomina “catástrofe del mundo”.⁵⁰⁵

Más allá de todas las explicaciones que aporta Sass sobre el énfasis moderno en la individualidad y en la separación entre el yo interior y el yo público, en la aspiración moderna a la inautenticidad, así como en la tendencia al subjetivismo y al objetivismo y a la extrañeza del perspectivismo, me centro en aquellas referencias y comentarios más próximos al caso específico de James Joyce y su exilio del lenguaje, y me limito a un par de capítulos del libro: “Deslizamiento cognitivo” y “Lenguaje de la interioridad”.

Los esquizofrénicos -como también apunta el psiquiatra López-Trabada en su intervención en mi audiovisual sobre James Joyce- experimentan la inadecuación del lenguaje para expresar sus sentimientos y sus sensaciones interiores, “el tormento de no poder comunicar la mente de uno” (dice una paciente)⁵⁰⁶ y una reacción de los esquizofrénicos es “abdicar a todo intento de expresar un significado y entregarse completamente a la repetición del sinsentido y del cliché...”.⁵⁰⁷ En opinión del psiquiatra Mariano Hernández, esa abdicación sobre el sentido y la entrega a la repetición son, probablemente, un efecto de la “colusión” del psicótico con sus interlocutores (ambos se desentienden del esfuerzo por compartir significados), y es susceptible de modificación mediante terapia y mediante intervenciones comunitarias que promueven la inclusión.

El lenguaje esquizofrénico es, ante todo, heterogéneo, y se caracteriza principalmente por la desocialización: incapacidad para controlar su propio discurso de acuerdo con los requisitos sociales de la conversación; la autonomización: “la tendencia a perder su

⁵⁰⁴ Sass, 381.

⁵⁰⁵ Sass, 320.

⁵⁰⁶ Sass, 232.

⁵⁰⁷ Sass, 233.

condición de transparencia y a aparecer en lugar de ello como un foco de atención independiente o una fuente autónoma de control del discurso y del entendimiento”;⁵⁰⁸ y por un empobrecimiento, pueden ser extremadamente lacónicos, casi mudos, y su discurso presenta una pobreza de contenido, un filosofar vacío. El problema crucial del lenguaje -comenta Hernández- en su dimensión pragmática-comunicativa, cuando presenta desorganización del lenguaje que no siempre la presenta, es que el sujeto no logra hacerse entender, aunque sí es capaz de entender lo que dice su interlocutor (por déficit de “mentalización”, o déficit de “teoría de la mente”, incapacidad de captar la vivencia, la intencionalidad del otro).

Sass propone como ejemplos en la literatura del uso de un “discurso interior similar al lenguaje esquizofrénico desocializado”⁵⁰⁹ *La cantante calva* de Inonesco, o el monólogo de Lucky en el primer acto de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett; y cita a Arthur Rimbaud (Francia, 1854- 1891) como primer maestro de la poética de la fragmentación, de lo alegórico, de la interioridad. Para muchos poetas modernistas la oscuridad -común en gran parte del discurso esquizofrénico- se convierte en un valor en sí mismo, signo de calidad estética. Los poetas, en la búsqueda de un lenguaje auténtico que exprese la mente, llegan a la apoteosis de la Palabra donde no solo el poeta desaparece sino también la realidad externa y el otro humano. Stéphane Mallarmé (Francia, 1842-1898) en 1880 escribe que “el poeta deja la iniciativa a las palabras, al choque de sus diversidades movilizadas”.⁵¹⁰ [Para Samuel Beckett, en *Finnegans Wake* “las palabras están vivas. Se imponen a codazos en la página”]. Mallarmé “abogó por

⁵⁰⁸ Sass, 231.

⁵⁰⁹ Sass, 220.

⁵¹⁰ Sass, 244.

una poesía que alcanzara la condición de la música, en la cual el puro sonido casi eclipsara la referencia”.⁵¹¹ [Para Joyce *Finnegans Wake* es una obra musical]

“Sin que, por supuesto, todas las anomalías del discurso esquizofrénico sean significativas y dignas de una interpretación semántica exhaustiva”,⁵¹² Sass considera:

Los paralelismos entre esta visión hiperbólica mallarmeana y la autonomización del lenguaje en la esquizofrenia son bastante evidentes. Las personas esquizofrénicas también prestan una excesiva atención a la apariencia gráfica o al sonido de las palabras. (parece greda. Suena a gris) también considerablemente sensibles a los juegos de palabras (“fallecimiento”/ “ojos nublados”) También tienden a tener una conciencia agudizada de las ambigüedades; a sentirse abrumados y confundidos por la multiplicidad de significados posibles en la lengua (“cada fragmento que leo me pone a pensar en diez direcciones diferentes al mismo tiempo”); y a ceder la responsabilidad a las palabras -dejando que su discurso sea guiado por las marcas en las palabras (glosomanía esquizofrénica) y a veces incluso sintiendo que las frases que emanan de sus bocas o de sus plumas realmente no les pertenecen en absoluto (diversas experiencias de pasivación).⁵¹³

El psiquiatra José Ramón López-Trabada (adscrito al Servicio de Psiquiatría del Hospital Doce de Octubre, Madrid) a nuestra pregunta grabada en video para el trabajo audiovisual que complementa este trabajo de investigación: ¿Qué papel representa la escritura en la configuración mental de James Joyce?, responde que si bien en toda la personalidad de Joyce subyace una fuerza psicótica ésta queda contenida por su trabajo creativo y “la escritura para Joyce representa un salvavidas fundamental para preservar su estabilidad psíquica”, y puntualiza:

⁵¹¹ Sass, 244.

⁵¹² Sass, 253.

⁵¹³ Sass, 244.

A lo largo de la vida, de la vida de Joyce, podemos observar síntomas que sí nos harían pensar en esa tendencia hacia lo psicótico que Joyce podía padecer. Uno de ellos sería una idea delirante o por lo menos sobrevalorada que Joyce tenía sobre Irlanda [..] Otro de los síntomas que podemos observar en Joyce fue el de las alucinaciones auditivas. En un momento muy complicado de su vida, con una recaída en la enfermedad psiquiátrica de su hija Lucia, con una recaída en su padecimiento ocular, con un parón creativo, Joyce empezó a oír la voz de su padre [...] Y el tercer síntoma, con muchos matices, porque ahí se confunde el síntoma con la técnica que Joyce tenía para escribir, que son la creación o la formación de los neologismos. Los psicóticos tienen mucha tendencia a la formación de neologismos [...] ⁵¹⁴

Aceptando como punto de partida las hipótesis citadas sobre las que trabaja Sass, y con la misma cautela, y en relación con el exilio del lenguaje que caracteriza la *disidencia* de Joyce, es necesario profundizar, al menos un poco, en el mundo psicótico para saber hasta qué punto en el *Finnegans Wake* se pueden llegar a confundir síntoma y técnica. Estaríamos aquí ante una tesitura similar a la que acontece en el caso del poeta portugués Fernando Pessoa (el tema se aborda en el estudio correspondiente): ¿el heteronimismo es un trastorno de personalidad múltiple o una técnica literaria?

La bibliografía sobre el delirio es muy extensa, me ciño aquí a *El delirio, un error necesario* (Carlos Castilla del Pino, 1998), y *El saber delirante* (Fernando Colina, 2001). La premisa fundamental es que “el delirio, como formación cognitivodesiderativa, es la manera de que el sujeto (delirante) conserve su contacto con la realidad, lo que le sostiene en ella”. ⁵¹⁵ (Castilla del Pino). Fernando Colina explica cómo el psicótico “invadido por un automatismo lingüístico que desorienta su rumbo verbal”, ⁵¹⁶ lucha contra un lenguaje que no le recibe. “Puede hablar pero ya no habla el lenguaje

⁵¹⁴ Entrevista con José Ramón López Trabada, médico psiquiatra Hospital 12 de octubre (Madrid), grabada para el audiovisual correspondiente, *El exilio del lenguaje como disidencia. Finnegans Wake*.

⁵¹⁵ Castilla del Pino, *El delirio, un error necesario*, 222.

⁵¹⁶ Colina, *El saber delirante*, 42.

común”,⁵¹⁷ habla una lengua nueva, fabrica “un molde distinto donde fundir las ideas anteriores para dar luz a las nuevas del delirio”:⁵¹⁸

En general observamos que, con mayor o menor intensidad, con una elaboración más o menos rica, y de un modo manifiesto o latente, todos los delirantes muestran interés por manejar, poseer o fundar una lengua universal. [...] El psicótico [alejado de la lengua materna] va a encontrar en esa nueva lengua que intenta crear su *parrhesía*, su libertad de hablar.⁵¹⁹

Para Colina, una vez se desencadena la psicosis, este sería el proceso:

Cuando el psicótico traspasa el umbral del no retorno y la psicosis se desencadena, lo primero que salta por los aires es la asociación, aparentemente inseparable y lejos de toda posibilidad de dislocación, entre significante y significado. [...] A raíz de este accidente, el lenguaje queda en suspenso [...] mientras que lo más esquelético e inerte de la palabra adquiere una autonomía inesperada. Un tiroteo de letras y sonidos alcanza en ese momento la conciencia del psicótico. Es la ocasión para que el enfermo experimente todos esos síntomas “anidéicos”, “sutiles” y “atemáticos” que Clérambault incluyó en su variado síndrome, compuesto por una gran variedad de fenómenos: ecos del pensamiento, palabras explosivas, juegos silábicos, kiries de palabras, sinsentidos, intuiciones abstractas, anideismos diversos, etc.⁵²⁰

La estrategia del psicótico para dominar el delirio “consiste en inventar palabras y a la vez eliminar todas aquellas de las que se pueda prescindir hasta reducirlas al mínimo

⁵¹⁷ Colina, 44.

⁵¹⁸ Colina, 82.

⁵¹⁹ Colina, 77-78.

⁵²⁰ Colina, 52-53.

indispensable.⁵²¹ En esta misma línea, continúa Colina, el psicótico fabrica aquello que necesita:

[...] el neologismo y la holofrase, dos de las construcciones verbales más patognomónicas del psicótico, vienen a intentar corregir la logorrea incoherente, la verbigeración, la logolatría, los juegos absurdos de palabras y la discordancia verbal, esto es, ese caudal de síntoma que se ha querido integrar bajo el concepto de esquizofasia.⁵²²

Joyce, mientras escribía *Finnegans Wake*, es decir, los últimos diecisiete años de su vida, no vivió “físicamente” aislado en una torre con su obra, no estaba, en lo que al ámbito del lenguaje se refiere, cautivo de su propia creación, sino que se relacionaba con las personas de su entorno en un impecable inglés, o en correcto italiano. Es más, cuando por razones derivadas de sus problemas con la vista dictaba FW a Samuel Beckett, en las interrupciones al dictado, hablaba en inglés, no seguía construyendo palabras-maleta. Y al tiempo que escribía FW, escribía cartas en inglés a sus amigos. El compositor John Cage grabó una pieza de teatro radiofónico *Roaratorio, An Irish Circus on Finnegans Wake* (algunos fragmentos se escuchan en mi video sobre Joyce) y en una conversación con Klaus Schöning, incluida en esta grabación, dice: “Joyce dijo que no tenía intención de que *Finnegans Wake* se entendiese, lo consideró un tipo de pieza musical”.⁵²³ El *yo disidente* de James Joyce sólo aparece hegemónico en su obra de ficción y, concretamente, en *Finnegans Wake*, y no en *Ulises*.

⁵²¹ Colina, 81.

⁵²² Colina, 81.

⁵²³ Loc. cita, nota 109, “Estudio preliminar, 9-71, en James Joyce, *Escritos breves: Epifanías, Un retrato del artista, Giacomo Joyce* (España: Escalera, 2012), 66. (Cage cita estas palabras de un artículo sobre el libro de Joyce que apareció en el *Herald Tribune*).

La *disidencia* de Joyce radica en su exilio de la lengua inglesa y en su esfuerzo por crear un lenguaje nuevo, un lenguaje que no le limitara, un lenguaje que fuera capaz de expresarlo *todo*, y que conjugase grafismo y sonido. Sin la base de los dos sentidos, la vista y el oído, todo *Finnegans Wake* se desmorona.

El propio Joyce decía: “Es muy fácil, si hay algo que no se entienda basta leerlo en voz alta”.⁵²⁴

El tiempo y el río y la montaña son los auténticos protagonistas de mi libro. Y sin embargo, los elementos son exactamente los mismos que utilizaría cualquier novelista: hombre y mujer, nacimiento, infancia, noche, sueño, matrimonio, oración y muerte. (...) Pero yo trato de construir una narración en muchos planos y con una sola finalidad estética.⁵²⁵

Según el autor, el libro es el sueño del gigante Finn que ve pasar, flotando en las rápidas aguas del río Liffey, los hechos y personajes de la historia de Irlanda y del mundo. En esta novela el protagonista es Humphrey Chimpden Earwicker, un tabernero de Dublín: en él se resume toda la humanidad, Earwicker es un hombre y a la vez todos los hombres. Los otros protagonistas principales son: su mujer, Anna Livia Plurabelle, y los tres hijos del matrimonio: los mellizos Shem (el artista) y Shaun (el materialista), y la hija: Issy. Los gemelos están inspirados en el propio Joyce (la descripción física de Shem [1.7] es directamente autobiográfica) y en su hermano Stanislaus, y a la vez son una representación del complejo de Caín. “El contraste entre los dos hermanos se presenta en FW bajo la forma de parodia entomológica basada en la fábula esopiana de La Cigarra y la Hormiga”.⁵²⁶ Y lo que sucede es nada: Humphrey Chimpden

⁵²⁴ Teruggi, *El Finnegans Wake por dentro*, 90.

⁵²⁵ Ellmann, *James Joyce*, 616.

⁵²⁶ Teruggi, *El Finnegans Wake por dentro*, 73-80.

Earwicker, H.C.E. -muchas veces nombrado sólo por sus iniciales o por diferentes juegos de palabras que compongan las tres iniciales- después de un día de mucho trabajo en la taberna cae en un *sueño* profundo. El tabernero *sueña*, su mujer *sueña*, los hijos *sueñan*, ..., todos *sueñan*. En la trama literal del libro (si es que la hay) H.C.E., el padre, *sueña* un confuso incidente: un acto de *voyeurismo*, o de exhibicionismo o, un delito sexual consumado ante dos muchachas en el Phoenix Park y presenciado por tres soldados o, un ciclista. H.C.E. es acusado, encarcelado y procesado; una gallina encuentra una carta entre el estiércol; los mellizos se enzarzan en disputas; H.C.E. es enterrado en el lago Neagh.⁵²⁷ Se rumorea que resucitará. Al final del libro, con la luz del nuevo día, se oye la sosegada voz de Anna Livia Plurabelle.

HCE son las iniciales del protagonista: Humphrey Climpden Earwicker, nombre que oculta múltiples alusiones (*hump* significa joroba; *Chimp* es abreviatura común de chimpancé). El tabernero también aparece en el texto con el apodo “Here Comes Everybody”, literalmente: aquí viene todo el mundo (lo que nos recuerda que FW es una comedia humana y cósmica, historia de toda la humanidad.⁵²⁸ Otras veces es “Howth Castle and Environs (Castillo Howth y Entornos)”, o “How charmingly exquisite! (¡Cuán encantadoramente exquisita!)”, o “Hush! Caution! Echoland! (¡Sssh! ¡Cautela! ¡Ecolandia!)” “¡Huges Caput Earlyfouler! (¡Hugo Caputo Prestoensuciador!)”, etc.⁵²⁹

Sobre un esquema sencillo y comprensible, Joyce va añadiendo textos que distorsionan el sentido, la complejidad se instala en el corazón mismo de las palabras, en sus raíces etimológicas. Laboriosamente construye acrónimos o "palabras maleta"⁵³⁰

⁵²⁷ El gigante Finn McCool, según cuenta la leyenda, arrancó un pedazo de Irlanda para arrojársela a un rival, el hueco se convirtió en el lago Neagh.

⁵²⁸ Eco, *Las poéticas de Joyce*, 129.

⁵²⁹ Teruggi, *El Finnegans Wake por dentro*, 61.

⁵³⁰ James S. Atherton, "Lewis Carroll: The Unforeseen Precursor", 124-136, en *The Books at the wake* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009), 124.

al igual que empezó a suceder en *Ulises*. El concepto de *portmanteau-word*, "palabra maleta", ("dos significados contenidos en una misma palabra como en una maleta") fue acuñado por Lewis Carroll (Reino Unido, 1832-1898), luego Joyce en *Finnegans Wake* explotó a fondo las virtualidades de esta técnica carrolliana.

En la obra de Carroll *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, capítulo "La casa del espejo", tenemos un magnífico ejemplo de la construcción de "palabras-maleta" en el poema *Jabberwocky*, traducido como "El Fablistanón" del verbo *flabistanear*: "hablar de forma precipitada o inconexa" ["Borgetaba. Los viscolantes toves/ rijando en la solea, tabralaban.../Misébiles estaban los borgoves/ y algo momios los verbos brachilbaban"];⁵³¹ así como la conversación entre Humpty Dumpty/Carroll y Alicia - capítulo VI *Tentetieso*- en la que Humpty Dumpty descifra el sentido de las distintas palabras del poema. En este mismo capítulo tiene lugar el interesante diálogo entre Humpty Dumpty (Tentetieso) y Alicia:

-Cuando yo empleo una palabra significa lo que yo quiero que signifique... ¡ni más ni menos! / - La cuestión está en saber -objetó Alicia- si usted puede conseguir que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes./ -La cuestión está en saber- declaró Tentetieso- quién manda aquí...¡si ellas o yo!.⁵³²

En FW hay medio centenar de citas de *Humpty Dumpty* (Joyce utiliza el huevo de Humpty Dumpty en el sentido cósmico de algunas mitologías y religiones).⁵³³

Asimismo, Joyce juega con muchos de los problemas de dicción: el tartamudeo, el ganguero, el rotacismo.

⁵³¹ Lewis Carroll, *A través del Espejo y lo que Alicia encontró allí*. En *Alicia en el País de las Maravillas. A través del Espejo y lo que Alicia encontró allí*, trad. Ramón Buckley, 14ª ed. (Madrid, Cátedra, 2013), 238.

⁵³² Carroll, *A través del espejo y...*, 302.

⁵³³ Teruggi, *El Finnegans Wake por dentro*, 208.

Tampoco es absolutamente necesario que el lector entienda el significado exacto de cada frase y de cada palabra. - escribe Umberto Eco en su ensayo *Las poéticas de Joyce*- [...]La fuerza de la composición está en la ambigüedad permanente y en el resonar continuo de muchos sentidos.⁵³⁴

James S. Atherton en *The Books at the wake*, deja constancia de que la cultura de Joyce, hombre de una memoria prodigiosa, es una lista inmensa de textos sacados de todas las bibliotecas. Entre sus fuentes literarias podemos citar a Jonathan Swift - la personalidad del creador de los *Viajes de Gulliver* (1726) intrigó a Joyce y es citado en *Finnegans Wake* con veintinueve nombres diferentes (Atherton Part II "The Literary sources", 116); a François Rabelais (Francia, 1494-1553) , que ya en *Gargantúa* (1535) jugó a dislocar el lenguaje y su sentido, al tiempo que le tomaba el pelo a todo el mundo y sobre todo a la gente que pontificaba pues fue un mistificador juguetón y genial; y a Lewis Carroll, el autor de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (1872).

El estudio de Atherton *The Books at the Wake* presenta la siguiente clasificación de las fuentes de Joyce para *Finnegans Wake*: Part I THE STRUCTURAL BOOKS: Giambattista Vico. Edgar Quinet. Nicolás of Cusa. Giordano Bruno. Freud y Jung. Morton Prince. James Hogg. Lévy-Bruhl. The Occultists. Spiritualism. Arthur Symons. Part II THE LITERARY SOURCES: The Manuscripts. Some typical books. The Irish writers. Swift, a paradigm of a God. Carroll, the unforeseen precursor. The Fathers. "The world's a stage" (Ibsen- Dion Boucicault- *A Royal Divorce*- Shakespeare) Part III THE SACRED BOOKS: The Old Testament. The New Testament. The Liturgy. The Book of the Dead. The Koran. The Eddas. Others Sacred Books. APPENDIX: Alphabetical List Literary Allusions.

⁵³⁴ Eco, *Las poéticas de Joyce*, 133.

Joyce acaba *Ulises* con Molly en el umbral del sueño⁵³⁵ y empieza a trabajar inmediatamente en *Finnegans Wake*, una obra que para él debía ir "de la vigilia a la somnolencia a la inconsciencia". Joyce, que había empleado siete años en escribir *Ulises*, tarda diecisiete años en escribir *Finnegans Wake*; y durante todos esos años mantuvo en secreto el título definitivo y se refería a ella como *Work in progress*:

El nuevo libro debía ajustarse a la estética del sueño, en el que las formas se multiplican y se prolongan, las visiones pasan de lo trivial a lo apocalíptico, y el cerebro utiliza las raíces de los vocablos para hacer con ellas otras capaces de nombrar sus fantasmas, sus alegorías, sus alusiones. (1923).⁵³⁶

Dado que *Finnegans Wake* expresa el universo del sueño las páginas están llenas de palabras *aparentemente* sin sentido. Italo Svevo (Italia,1861-1928), el escritor triestino autor de *La conciencia de Zeno*, amigo personal de Joyce, explica con un ejemplo de cómo están construidas las palabras finneganianas:

"Battlefield" (campo de batalla) se convierte en "bluddlefilth", palabra que en la boca de un inglés conserva casi la misma pronunciación, pero que manifiesta todo el horror de un pacifista por ese campo heroico: porque ha incluido el concepto de sangre y también el de porquería.⁵³⁷

Joyce desfiguraba las palabras haciéndolas adquirir, mediante juegos léxicos, nuevos sentidos y nuevos sonidos. La lengua de base es el inglés y mantiene su estructura pero

⁵³⁵ Y realmente Joyce acaba *Ulises* dejando tanto a Bloom como a Molly en ese umbral del sueño; recordemos que Bloom antes de dormir, o para dormirse, enumera lo siguiente:

Simbad el Marinero y Mimbad el Salinero y Timbad el Timbalero y Himbad el Harinero y Kimbad el Kaminero y Rimbad el Ratonero y Bimbad el Barrullero y Vimbad el Verdadero y Pimbad el Panadero y Limbad el Limonero y Guimbad el Guitarrero y Fimbad el Farolero y Jimbad el Jaranero y Cimbad el Cimbalero y Ximbad el Xilofonero. Joyce, [17] *Ulises*, vol. 2, 397-398.

⁵³⁵ Teruggi, *El Finnegans Wake por dentro*, 29.

⁵³⁶ Ellmann, *James Joyce*, 608.

⁵³⁷ Italo Svevo, "Joyce después del *Ulises*" en *Ensayos* (Madrid: Páginas de Espuma, 2014), 379.

se complica al incluir voces de muchos otros idiomas. Joyce no desdeña nada: ni lo poético ni lo escatológico. Encontramos juramentos, duelos de réplicas sucesivas, adivinanzas, bromas, juegos de palabras y retruécanos.⁵³⁸

La interpretación de los sueños de Sigmund Freud, aparece en *Finnegans Wake* desfigurado en un retruécano: *Jungfraud's Messongebuch*. *Jungfrau* es señorita en alemán, *fraud* es fraude en alemán, *Messonge* permite pensar en el italiano *menzogne* (mentiras), *book* es libro en inglés y *songe* es sueño en francés. La obra entonces quedaría definida como "libro de los sueños (o mentiras) de señoritas (o de joven fraude)".⁵³⁹ La frase revela la hostilidad de Joyce hacia el psicoanálisis, en especial hacia Jung por su artículo sobre *Ulises* y su autor, y permite mostrar la técnica léxica finneganiana.

Si en el *Ulises* parecía que Joyce había sido capaz de llevar el inglés hasta *casi* más allá de sus límites- quebrando normas, preceptos y reglas gramaticales- en *FinnegansWake* rebasa ese límite más allá de los umbrales de lo imaginable; el antecedente directo sería "Circe", capítulo 15 de *Ulises*. El resultado es, todavía hoy, un "monstruo", un libro "maledetto",⁵⁴⁰ como ya lo catalogara Joyce, que "prácticamente" nadie - ni siquiera con buen dominio del inglés- puede leer.

El "Gran Shakespeare", el hombre y su obra -en opinión de Harold Bloom (EE.UU.,

⁵³⁸ "En orden a la construcción del retruécano debe existir una red de asociaciones culturales subyacente. [...]cada uno de los lexemas elementales que componen el retruécano puede generar varias vías de asociación, por afinidad fónica o semántica. En otras palabras, en virtud de las leyes de similaridad fonética o semántica, cada lexema puede convertirse en "patriarca" de una serie de asociaciones, cada una de ellas compuesta por una serie de asociaciones, que a su vez pueden convertirse en el patriarca de otras cadenas asociativas". Eco, *Las poéticas de Joyce*, 136.

⁵³⁹ Teruggi, *El Finnegans Wake por dentro*, 28.

⁵⁴⁰ Ellmann, *James Joyce*, 800-802

1930)-⁵⁴¹ emerge entre los párrafos y los personajes tanto de *Ulises*⁵⁴² como de *Finnegans Wake*. Bloom a su vez, como ya hiciera también Atherton en *The books at the Wake*,⁵⁴³ cita el estudio de M.J.C. Hodgart:

De aquí que las citas shakesperianas no se esperen aisladas, sino en batallones, extendiéndose en párrafos de diversa longitud, y cada grupo anuncia la presencia del personaje correspondiente en la obra. [...] Los batallones más numerosos avanzan desde *Hamlet*, *Macbeth*, y *Julio César*, en orden decreciente. [...] Se trata de obras donde se asesina al rey, mientras que Lear muere en una agonía gradual, estirado en el potro a lo largo de cinco actos cada vez más apocalípticos, quizá la razón por la que Joyce le reserva para el final, para ayudar a cerrar *Finnegans Wake*. El rey asesinado es, naturalmente, Earwicker, es decir Joyce/Shakespeare, y a pesar del complejo de Hamlet de Shem, nunca está claro quién comete el asesinato. Para Hodgart, dice H. Bloom, la primera alusión shakesperiana en *Finnegans Wake* es a *Macbeth* igual que la última es a *El rey Lear*. Hodgart observa que las citas de *Macbeth* aparecen siempre que Earwicker soporta una fuerte tensión emocional y cuando su pulsión autodestructiva surge de un modo más visible.⁵⁴⁴

En su ensayo *El canon occidental*, Bloom considera que, aunque nos inquietemos por su supervivencia dadas las dificultades iniciales que plantea, *Finnegans Wake*, la

⁵⁴¹ Harold Bloom, "El agón de Joyce con Shakespeare", en *El canon occidental*, trad. Damián Alou, 6ª ed. (Barcelona, Anagrama, 2011), 424-443.

⁵⁴² *Ulises*, capítulo 9, vol. 1 (Escila y Caribdis), Joyce por medio de Stephen expone sus teorías sobre Shakespeare. "Joyce relaciona a Shakespeare con el doliente padre, la víctima, en lugar de hacerlo con el hijo vengador". Ibid. Ellmann, 409. // Joyce, *Ulises*, 319: "Stephen.- Es el fantasma, el rey y no rey, y el actor es Shakespeare que ha estudiado *Hamlet* todos los años de su vida que no fueron vanidad para representar el papel del fantasma [...], dice: *Hamlet*, soy el fantasma de tu padre [...] tú eres el hijo desposeído: yo soy el padre asesinado: tu madre es la reina culpable, Ann Shakespeare, de soltera Hathaway?" // Joyce cita *Hamlet* en otras ocasiones, por ejemplo 269

⁵⁴³ Atherton, "The World's a Stage", 149.165, apartado "Shakespeare", 162, escribe: "Joyce saw himself as Shakespeare's rival-possibly his greatest rival"; y cita el mismo estudio de M.J.C. Hodgart del que habla Bloom en nota [47] "Shakespeare in *Finnegans Wake*", *The Cambridge Journal*, Vol. VI, No.12, sept. 1953.

⁵⁴⁴ Bloom, *El canon occidental*, 441

obra maestra de Joyce, más que *Ulises*, es el único rival auténtico de *En busca del tiempo perdido*. "¿Puede uno vivir la historia de la literatura en el sueño de una noche?, *Finnegans Wake* dice que sí."⁵⁴⁵

La faceta *disidente* de James Joyce como escritor se concreta por una parte al babelizar el inglés y por otra al escribir palabras que nunca existieron hasta que aparecieron en *Finnegans Wake*. Joyce *diside* del lenguaje conocido: cuelga sus palabras de una en una o enhebradas unas a otras en un pentagrama y las carga de musicalidad:⁵⁴⁶ *Tell me moher. Tell me moatst*,⁵⁴⁷ para que las frases suenen unas veces como baladas, otras como canciones infantiles, otras como canturrelas de borracho o, sólo como murmullos:

Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone.
Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night! (Llega la noche!
Dime, dime, dime, dagame! La noche noche! Táblame de rocas o raigones. Junto a las
ondas riberas de, másallámurmurantes olas de. La noche!⁵⁴⁸).⁵⁴⁹

Así, antes que posibles significados transmiten sensaciones porque son palabras y ruidos y silencios que vibran:

Ay, Anna Livia. Sabes que ella llamamaba chaveas napeas por tos laos, nyumba nu, chamba chu, pa trajinarlo, su percebo preboste, y papa embararlo con comio así-oasí? Sí? Qué sorra! (...) Cuéntame masa. Cuéntame hasta el cuenco.⁵⁵⁰

⁵⁴⁵ Bloom, 436

⁵⁴⁶ Ellmann, *James Joyce*, 786. "Terence White Gervais le preguntó si su libro era una mezcla de música y literatura, Joyce contestó sin ambigüedad: "No, es pura música."

⁵⁴⁷ Joyce, "Anna Livia Plurabelle" [198]

⁵⁴⁸ Joyce, [216] [179].

⁵⁴⁹ Para la versión del audiovisual en italiano, se seleccionaron otros párrafos. La profesora Rosa María Bollettieri, Universidad de Bolonia y Presidenta de la Fundación Internacional James Joyce, del 2000 al 2004, me facilitó copia escaneada de ocho páginas de la versión en francés e italiano, *Anna Livia Plurabelle di James Joyce, nella traduzione di Samuel Beckett e altri. Versione italiana di James Joyce e Nino Frank*, a cura, prefazione di Umberto Eco (Torino: Einaudi. 1996).

⁵⁵⁰ Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, [según la numeración ed. Faber& Faber F, 198], 143. -

Tal aflata de flauta tea monjonaría! Ella le compasaría la chachalaca que cacareó en el poyato de Babel. Qué daño si supo cayayar el bozo! Ni chirlamari de Hum ni nada de masa mangulla. Es eso certo?. Es aserto.⁵⁵¹

A Stephen Dedalus, al artista, el lenguaje del que disponía le resultaba insuficiente para transmitir todo lo que su héroe: el ciudadano corriente de cualquier ciudad del mundo, *sueña*.

Una pregunta legítima que podemos hacernos: ¿qué es *Finnegans Wake*? La difícil respuesta la podemos encontrar en testimonios del propio James Joyce, unas veces intentando ganar adeptos, otras para contestar a las críticas que recibía su obra. También otros escritores como Ricardo Piglia (2005), Samuel Beckett (2008), Harold Bloom (2011), Humberto Eco (2011) y Elias Canetti (2012), por citar algunos de los que la leyeron, aportaron comentarios para su interpretación.

Samuel Beckett -discípulo de Joyce, y que compartía con su maestro la adicción al silencio y la aversión por el cristianismo en Irlanda-⁵⁵² sostuvo que la prosa finneganiana era una tentativa de ir más allá de la escritura, un esfuerzo único en la literatura. Y para él no es que “Mr. Joyce escriba sobre algo: su escritura es ese mismo algo. Cuando el sentido es el sueño, las palabras se duermen. Cuando el sentido es el baile, las palabras también bailan”.⁵⁵³ En *Finnegans Wake* la palabra leer se vuelve insuficiente. “Las palabras- añade Beckett- no son las contorsiones de tinta reticentes que salen de las imprentas del siglo XX. Están vivas. Se imponen a codazos en la página, y brillan y resplandecen y se apagan y desaparecen”.⁵⁵⁴

⁵⁵¹ Joyce *Anna Livia Plurabelle*, [FW 199] 145.

⁵⁵² Bloom, *El canon occidental*, 502-524.

⁵⁵³ Samuel Beckett, "Dante, Bruno, Vico, Joyce...", 29-48, en *Proust y otros ensayos*, trad. Marcela Fuentealba (Chile: Universidad Diego Portales, 2008), 39.

⁵⁵⁴ Beckett, "Dante, Bruno, Vico, Joyce...", 40.

Ulises ha sido la historia de un día y *Finnegans Wake* será la historia de una noche. *Finnegans Wake* sólo abarca desde el atardecer al amanecer, pero con largos intervalos vacíos, sin más que el dormir, dado que, durante el sueño, el tiempo real "soñado" es casi insignificante. "He puesto a dormir el lenguaje",⁵⁵⁵ escribe James Joyce para explicar esta obra.

El escritor búlgaro Elias Canetti sobre *Ulises* y *Finnegans Wake*, escribe:

Me gusta pensar en su *Ulises* como un "Museo Británico de las Palabras"; una inmensa colección de palabras, pulcramente ordenadas, de todas las épocas y culturas, mostradas a la vista como regalo. Puedes entrar donde te apetezca, [...] Claro que, si vas de noche, no hay nada que ver. Sin embargo, los objetos siguen allí. Imagínense a estas palabras-objeto despertándose por la noche e intentando, por un prurito de novedad, meterse en vitrinas que no son las que les corresponden. Su éxito puede variar; [...] Este inmenso sueño -mezcla de palabras que existen realmente, en todos los distintos grados posibles de interpretación- es la segunda gran obra de Joyce, *Finnegans Wake*.⁵⁵⁶

Así también, Joyce al escultor August Suter (Suiza, 1887-1965), en una de sus cartas, le dice: "He agotado el inglés" (Je suis au bout de l'anglais).⁵⁵⁷ Y al escritor y poeta norteamericano Max Eastman (EEUU, 1883- Barbados, 1969), muy crítico tanto con la obra de Joyce como con la de otros escritores modernistas, le comenta:

Al escribir sobre la noche realmente no podía [...] utilizar las palabras en sus relaciones ordinarias. [...] Naturalmente, cuando amanezca, todo quedará claro otra vez... Les devolveré el idioma inglés. No lo destruyo para siempre.⁵⁵⁸

⁵⁵⁵ Ellmann, *James Joyce*, 607.

⁵⁵⁶ Canetti, "Proust-Kafka- Joyce: una conferencia introductoria (1948)", en *Miscelanea*, 597-620, 620.

⁵⁵⁷ Ellmann, *James Joyce*, 607.

⁵⁵⁸ Ellmann, 607.

Para Umberto Eco, “*Finnegans Wake* es antes que nada un tratado de poética completo”⁵⁵⁹ y es una obra que remite a la Edad Media: Joyce trabaja encerrado en su silencio como un monje medieval, el último de los monjes medievales, y en su ensayo escribe:

Es medieval ocultar la figura de HCE bajo 216 disfraces verbales distintos. Es medieval el gusto de la mnemotécnica de derivación luliana, de la obra como ejercicio de la memoria constantemente despierta. Es medieval el sincretismo cultural, el aceptar toda la sabiduría existente y el querer exponerla toda en la propia enciclopedia.⁵⁶⁰

Eco considera que, “si quitamos el Dios trascendente del mundo simbólico de la Edad Media, tenemos el mundo de Joyce”.⁵⁶¹

Y Samuel Beckett nos lleva hasta Dante,⁵⁶² precisamente en su ensayo *Dante...Bruno, Vico, Joyce*, expresa:

[Dante] Escribió en una lengua vulgar que podría haber hablado un italiano ideal al asimilar lo mejor de cada dialecto de su país, pero que de hecho nadie habló ni en ese momento ni nunca.”⁵⁶³ Valga esto para aquellos que objetan que Dante usaba el lenguaje que se hablaba en las calles de su pueblo, mientras el lenguaje de *Work in Progress* no se habló nunca en el cielo o la tierra.⁵⁶⁴

Descartada esta objeción, Beckett juega con "el atractivo paralelo entre el lenguaje de Dante y el de Joyce".⁵⁶⁵ Y hace hincapié también en que, seguramente, tanto Dante

⁵⁵⁹ Eco, *Las poéticas de Joyce*, 9.

⁵⁶⁰ Eco, 161-162.

⁵⁶¹ Eco, 24.

⁵⁶² Tanto estudiaba Joyce a Dante que uno de sus amigos irlandeses le llamaba el Dante de Dublín. Ellmann, 94-117.

⁵⁶³ Beckett, *Proust*, 42.

⁵⁶⁴ Beckett, 43.

⁵⁶⁵ Beckett, 43.

con su Divina Comedia como Joyce con su *Finnegans Wake* recibieron una tormenta de insultos eclesiásticos.⁵⁶⁶

El siempre enigmático Joyce, un genio en el dominio del lenguaje aunque parezca un forajido literario y aunque parezca que se ahoga en un remolino, pretendió escribir una obra divertida.⁵⁶⁷

El escritor Ricardo Piglia (Argentina, 1941-2017) en su ensayo *El último lector* concluye diciendo que Joyce inventó la figura del lector final, “el que se pierde en los ríos del lenguaje”⁵⁶⁸ y combate su soledad leyendo un libro escrito en todas las lenguas como si fuera el último. Y nos recuerda que para Ludwig Wittgenstein el lenguaje privado⁵⁶⁹ era imposible, todo lenguaje implica un otro, aunque ese otro no pueda comprenderlo. *Finnegans Wake*, para Joyce, es un libro que puede leer “*el lector ideal afectado por un insomnio ideal*”.⁵⁷⁰

A excepción de unos cuantos, la mayoría seguimos sumidos en una duermevela sin poder leer *Finnegans Wake* y para los amantes de la literatura queda por delante esta tarea. Quizá una tarde, mientras dormitamos en una taberna cualquiera prefiriendo ignorar nuestra realidad, oigamos ese divertido pero a la vez terriblemente cruel *cucú cucú cucú*⁵⁷¹ que, si a Leopold Bloom -protagonista de *Ulises*- le despierta de su cabezadita y le recuerda que es un cornudo, a nosotros nos anime a ser ese “lector ideal afectado por un insomnio ideal”.

⁵⁶⁶ Beckett, 44.

⁵⁶⁷ "No, no-dijo Joyce-, lo que pretende el texto es hacer reír" "No soy más que un payaso irlandés, un gran bufón del universo". Ellmann,786. "El objetivo de Joyce no era didáctico; pretendía solo divertir a los hombres". 802.

⁵⁶⁸ Ricardo Piglia, *El último lector* (Barcelona, Anagrama, 2005), 188.

⁵⁶⁹ Wittgenstein, *IF*, [# 243] a [#304].

⁵⁷⁰ Joyce en FW [118-121] escribe *ideal reader suffering from an ideal insomnia* – loc. cita Eco,133.

⁵⁷¹ Joyce, *Ulises*, vol.1, 577. En inglés *cuckoo*, hace pensar en cuckold "cornudo". Esta aclaración es de Valverde, el traductor.

Conclusiones

El caso de James Joyce es el más complicado si cabe ya que es cierto que este escritor irlandés no era un *disidente* del lenguaje en su vida real, desde luego como tal no aparece en su biografía (él escribe, conversa, y se relaciona en inglés), ni tampoco aparece un *yo disidente* entre los protagonistas de *Finnegans Wake*, su *yo disidente* sólo se hace hegemónico en su faceta de escritor de “esta” novela, en la que opta por exiliarse del lenguaje, escrita a lo largo de los últimos diecisiete años de su vida. Es decir, durante un periodo de tiempo muy largo, durante el cual, además, su vida personal se complica mucho debido al agravamiento de la enfermedad mental de su hija Lucia, y, por tanto, Joyce hubo de mantener un equilibrio, difícil de manejar, entre su *yo* (creativo) *disidente* y sus otros *yoes*, con los que aparecía en su vida social y familiar.

Mantener delante del *yo disidente* del Joyce escritor el espejo del *hombre sin atributos* nos puede confundir, llevarnos a pensar que no hay tal proyección pero si lo miramos detenidamente lo podremos vislumbrar. Pensemos en un hombre del nivel cultural de James Joyce, ahora un hombre sin problemas económicos desde que se publica *Ulises*, sentado en un café o en una biblioteca pública, lugares donde habitualmente solía escribir, o en sus etapas de problemas oculares dictándole párrafos de *Work in progress* al joven Samuel Beckett, es decir, construyendo *palabras-maleta* ininteligibles, ininteligibles en principio. A continuación, contrastemos ese *yo*, el de un Joyce escritor incansable de *Finnegans Wake* con las cualidades del *hombre sin atributos* y obtendremos el retrato robot del *yo disidente* del “James Joyce escritor de *Finnegans Wake*”.

Si bien, el Joyce escritor de *Finnegans Wake* no “es un hombre que emplee un esfuerzo titánico en no hacer nada”, sí “es un hombre -como escribe Musil- que ha aprendido a

renunciar, y que tiene su razón de ser más que en el sentido de la realidad, en el sentido de la posibilidad”, Joyce lucha por defender su *Ulises* de las críticas, novela a la que atacaron hasta los psiquiatras, pero ya con su última obra renuncia a ser comprendido y al éxito editorial (¿hay dos mayores renunciaciones para un artista?), se encabezona con este libro “maledetto” en el que confía plenamente y trabaja en él durante los últimos diecisiete años de su vida.

El exilio del lenguaje como disidencia

James Joyce. *Finnegans Wake*

Escaleta

Primer apartado: James Joyce, biografía del escritor

1.- Presentación del escritor James Joyce. Sus obras más importantes. El monólogo interior. Un eje clave en toda su obra: la interdependencia entre los vivos y los muertos.

Fotografías de James Joyce, de Dublín, y fragmentos de una *secuencia* de la película *Dublineses (The Dead)* (1987), John Houston.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Bid Adieu to Gitlish Days*, Giorgio Joyce (1949)

2.- Declaración de intenciones en *Retrato de un artista adolescente*.

Rodaje en Dublin Bloomsday 2015, la biblioteca de Dublín, escalinata, pájaros sobrevolando en el cielo.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Silent. O Moyle*. Music from the works of James Joyce

3.- Exilio voluntario.

Imagen: fotos álbum familiar.

Rodaje en Dublin, Dun Laoghaire (2015) - el puerto, un barco, puente, torreón-.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Silent. O Moyle*. Music from the works of James Joyce.

4.- La religión en Joyce, su educación bajo las normas de San Ignacio de Loyola.

La palabra "trueno" en FW. La muerte de su madre (se negó a arrodillarse y rezar).

Rodaje: Dublín Bloomsday/2015 (cementerio de Glasnevin, Dublín, Bloque Hades/*Ulises*, y tumba de la madre de Joyce). Interior iglesia (Dublin). Fotos álbum familiar.

Sonido ambiente.

Sonido: Narradora (off)

Trueno (efectos)

Música: *Oft in the Stilly Night*. Music from the works of James Joyce.

5.- La figura del padre.

Retrato al óleo del padre

Rodaje: Dublín, Bloomsday 2015. Interior taberna Davy Byrne y representación Lestrígones, *Ulises*.

Sonido ambiente

Sonido: Narradora (off)

6.- Reflexión sobre la dificultad, o no, de la lectura del *Ulises*.

Rodaje: Dublín/ Bloomsday 2015. Bailey Bar (lectura del *Ulises*).

Sonido ambiente.

Sonido: Narradora (off)

7.-Los problemas de Joyce con los acreedores, la bebida, y la vista.

Rodaje: Dublín/ Bloomsday 2015 y foto álbum familiar.

Sonido: Narradora (off)

Música: *La ci darem la mano* Don Giovanni (Mozart) Álbum Joycesongs.

8.- La hija de Joyce: su trastorno mental. Gustav Jung opina sobre *Ulises* y la salud mental de Joyce.

Imagen: un fragmento de una *secuencia* de la película *Y la nave va* (1983) Federico Fellini.

Sonido: Narradora (off)

9.-Jacques Lacan y su seminario: "Joyce, el síntoma" (breve mención).

Imagen: fotos de Lacan.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Loves old sweet song*, álbum Joycesongs.

10.- Joyce y la enfermedad de su hija en las páginas de *Finnegans Wake*.

Imagen: fotos álbum familiar, y de los fotógrafos Berenice Abbot y Man Ray.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Loves old sweet song*, álbum Joycesongs.

11.-La relación James Joyce / Gustav Jung.

Imagen: fragmentos de una *secuencia* de la película *Un método peligroso* (2011) David Cronenberg.

Sonido: Narradora (off)

12.-Intervención del psiquiatra José Ramón López-Trabada (Hospital Doce de Octubre. Madrid)

Fotografías de Joyce y de su hija Lucia para ilustrar la entrevista.

13.-La larga e incurable enfermedad de Lucia hunde a Joyce en la tristeza.

Imagen: dos fragmentos de una *secuencia* de la película *Cara a cara* (1976), Ingmar Bergman.

Sonido: Narradora (off)

14.-Muerte de James Joyce.

Fotografía de la estatua de Joyce junto a su tumba, en Zurich (Suiza).

Sonido: Narradora (off)

Segundo apartado: La *disidencia* de Joyce

15.- La voz de Joyce leyendo Anna Livia Plurabelle.

Rodaje puente de Dublín y su reflejo distorsionado en el agua sucia del río Liffey, puentes de Dublín.

Sonido: la voz de James Joyce leyendo "Anna Livia Plurabelle" (dada la dificultad de lectura que presenta la novela me resulta imposible saber con certeza que párrafo lee).

15A.- En qué radica la *disidencia* de Joyce.

Rodaje aguas del río Liffey, puentes de Dublin.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Roaratorio: an irish circus on Finnegans Wake* (1979) John Cage.

16.- “El tiempo, el río y la montaña son los auténticos protagonistas de mi libro” (Joyce).

Imagen: dos fragmentos de una *secuencia* de la película *El prado*. Jim Sheridan (1990)

Sonido: Narradora (off)

17.- Resumen de la trama de la novela *Finnegans Wake* (todos sueñan).

Rodaje en Dublín Bloomsday/2015 (el río Liffey, estatua Anna Livia, bares, el Phoenix Park).

Sonido: Narradora (off)

Música: *Roaratorio: an irish circus on Finnegans Wake* (1979) John Cage.

17 A.- La voz de Joyce leyendo “Anna Livia Plurabelle”

Rodaje estatua Anna Livia Plurabelle (Dublin)

Sonido: la voz de Joyce (dada la dificultad de lectura que presenta la novela me resulta imposible saber con certeza que párrafo lee).

18.- Explicación de cómo construye Joyce las *palabras-maleta*, y de cómo distorsiona las palabras y su sentido.

Imagen: fragmentos de una *secuencia* de la película *Los hermanos Marx en el Oeste* (1940) Edward Buzzel.

Sonido: Narradora (off)

19.- "De la vigilia a la somnolencia a la inconsciencia" (Joyce).

Imagen: dos fragmentos de una *secuencia* de la película *Una jornada particular* (1977), Ettore Scola.

Sonido: Narradora (off)

20.- "El nuevo libro debe ajustarse a la estética del sueño" (Joyce).

Imagen: una *secuencia* de la película *8 1/2* (1963) Federico Fellini.

Sonido: Narradora (off)

21.- La técnica léxica finneganiana (1) "Battlefield" (campo de batalla) se convierte en "bluddlefilth"

Imagen: un fragmento de una *secuencia* de *Waterloo* (1970), Sergei Bondarchik.

Sonido: Narradora (off)

22.-La técnica léxica finneganiana (2)

Imagen: dos *secuencias* de *Una jornada particular* E. Scola (el pájaro le llama a Sofia Loren "Atoneta" en lugar de Antonieta. Juego de palabras similar a los que hace Joyce, por ejemplo: "Ben Dollard tiene una voz de barríltono".⁵⁷²

Sonido: Narradora (off)

23.- La técnica léxica finneganiano (3)

Diseño Graffiti: explicación visual, mediante grafitis pintados para esta *secuencia*, de la construcción de Joyce "Jungfraud's Messongebook".

Sonido: Narradora (off)

Música: *Molly Malone*, James Yorkston, conocida también como "Berberechos y mejillones", es el himno *no* oficial de Irlanda.

⁵⁷² Ibid. Joyce, *Ulyses*, Vol.I, 271

24.- Si en el *Ulises*, Joyce, quebrando reglas gramaticales lleva el inglés hasta el límite, en *Finnegans Wake* rebasa el umbral de lo imaginable. El antecedente es *Circe* (cap. 15 *Ulises*).

Imagen: dos fragmentos de una *secuencia* de la película *8 1/2* (1963), Federico Fellini.

Sonido: Narradora (off)

25.- La presencia de Shakespeare en *Ulises* y *Finnegans Wake*.

Imagen: varios fragmentos de dos *secuencias* de la película *Cesar debe morir* (2012), Paolo y Vittorio Taviani.

Sonido: Narradora (off)

26 A.- La voz de Joyce leyendo “Anna Livia Plurabelle”

Rodaje de la estatua Anna Livia Plurabelle.

Sonido: la voz de Joyce leyendo Anna Livia Plurabelle. (aquí sí he podido identificar el párrafo que lee)

26.-La faceta disidente de James Joyce se concreta al babelizar el inglés.

Rodaje en Dublín 2015. Escultura de Anna Livia Plurabelle. El río Liffey.

Imagen: tres fragmentos de la película *Alicia en el País de las maravillas* (1903), Cecil Hepworth y Percy Stow.

Narradora (off)

Música: *Alicia en el País...* es una película muda que hemos ambientado con la canción.

Blumenlied del álbum *Music from the works of James Joyce*.

Tercer apartado: ¿Qué es *Finnegans Wake*?

27 A.- Rótulo

Graffiti Joyce y *Finnegans Wake*

27.- ¿Qué es *Finnegans Wake* para Samuel Beckett? (1)

Imagen: un fragmento de la versión televisiva grabada por la BBC en 1975 de *I not*, (1972) Samuel Beckett.

Sonido: Narradora (off)

28.- ¿Qué es *Finnegans Wake* para Joyce? (2)

Imagen: dos fragmentos de dos *secuencias* de la película *Ulises* (1967), Joseph Strick

Sonido: Narradora (off)

29.- ¿Qué es *Finnegans Wake* para Umberto Eco y, de nuevo, para S. Beckett? (3)

Imagen: dos fragmentos de dos *secuencias* del documental *El gran silencio* (2005), Philip Gröning,

Sonido: Narradora (off)

Epílogo

30.- ¿Quién es el posible lector de *Finnegans Wake*?

Rodaje en Dublín 2015. La playa de Sandycove y Marcelo Tower (en este lugar empieza el *Ulises*).

Imagen. Una *secuencia* de la película de *Y la nave va* de Federico Fellini, encadenada a unas acuarelas de encargo que reproducen esta misma escena.

Sonido: Narradora (off).

Música: *Finnegnan's Wake*, The Irish Rovers.

El exilio del lenguaje como disidencia

James Joyce. *Finnegans Wake*

Justificación imágenes y banda sonora

Introducción

El *leitmotiv* que hemos elegido para armar internamente el audiovisual es la interdependencia entre los vivos y los muertos, un pensamiento clave en toda la obra de Joyce.⁵⁷³ “La muerte, la más bella forma de vida”⁵⁷⁴ dirá en la conferencia a favor de los méritos del poeta irlandés James Clarece Mangan (1803-1849), dada en 1902 en la Literary and Historical Society. Aparece en el *Ulises*: “La muerte es la más alta forma de vida. ¡Bah!”⁵⁷⁵ O recordemos cuando Stephen en *Ulises* (Circe) “sofocado de terror, remordimiento y horror”⁵⁷⁶ se enfrenta al fantasma de su madre. Y Ellmann escribe:

De hecho, que los muertos no permanezcan en sus tumbas es un tema que se encuentra en toda la obra de Joyce; Finnegan no es el único cadáver que resucita. [...]. Estaba obsesionado por la idea del éxito excesivo de los muertos en su afán por aferrarse al mundo de los vivos. Y, paralelamente, también Dublín, ciudad para él enterrada, insistía en aferrarse a sus pensamientos. El tema fue posteriormente reconstruido de manera más horrible aún en *Ulysses*, donde Stephen cree ver cadáveres que salen de sus tumbas como vampiros que tratan de privar a los vivos de la alegría de vivir.⁵⁷⁷

Las imágenes utilizadas en el audiovisual podemos catalogarlas en:

⁵⁷³ Ellmann, *James Joyce*, 281.

⁵⁷⁴ Ellmann, 115.

⁵⁷⁵ Ellmann, 116 [nota al pie]

⁵⁷⁶ Joyce, *Ulises*, vol. 2, 206.

⁵⁷⁷ Ellmann, *James Joyce*, 272.

Filmoteca

Dublinese (1987), John Huston (EE.UU., 1906-1987).

Y la nave va (1983), Federico Fellini (Italia, 1920-1993).

Un método peligroso (2011), David Cronenberg (Canadá, 1943).

Cara a cara (1976), Ingmar Bergman (Suecia, 1918-2007).

El prado (1990), Jim Sheridan (Irlanda, 1949).

Los hermanos Marx en el Oeste (1940), Edward Buzzell (EE.UU., 1895-1985)

Una jornada particular (1977) Ettore Scola (Italia, 1931-2016)

Ocho y medio (8 1/2) (1963), Federico Fellini

Waterloo (1970), Sergei Bondarchuk (Ucrania, 1920- Rusia, 1994)

César debe morir (2012), , Vittorio Taviani (Italia, 1929-2018) y Paolo Taviani (Italia, 1931)

Ulises (1967), Joseph Strick (EE.UU., 1923- Francia, 2010)

Not I (1973), Samuel Beckett.

El gran silencio (2005), Philip Gröning (Alemania, 1959)

Archivo fotográfico

Fotografías de James Joyce, su familia y amigos.

Material de archivo

Grabación (audio) de la lectura del capítulo "Anna Livia Plurabelle", por James Joyce para la BBC, en 1929. Al oír leer a Joyce comprendemos lo que él quiere decirnos sobre la importancia de la musicalidad de las palabras en este texto. Hubo un momento en que podían verse en internet las imágenes correspondientes, pero han desaparecido, posiblemente por un tema de derechos.

La dificultad de lectura que presenta la novela *Finnegans Wake* no siempre me ha permitido identificar el párrafo exacto que Joyce lee en ese momento, para poder transcribirlo en el guion y subtitarlo en el video. En uno de los párrafos sí reconozco lo que lee y así se indica en el guion, pero como en los otros dos casos no, he optado por no subtitar ninguno.

Archivo pictórico

Un retrato al óleo de John Stanislaus Joyce (padre de Joyce), John Tuohy.

Acuarelas de encargo (ajustadas a guion), Fernando Negrotti.

El graffiti es utilizado para ilustrar la técnica finneganiana porque guardan cierta similitud. El graffiti es un arte propiamente urbano, se pinta, ilegalmente, en los muros y las paredes de la ciudad, y se caracteriza porque se añaden dibujos, las letras del mensaje se distorsionan y agrandan, a la vez que se pintan con colores luminosos. Joyce, en *Finnegans Wake*, distorsiona las palabras, añade vocablos de otras lenguas, y las carga de musicalidad. A Joyce, algunos llegaron a acusarlo de actuar como un vándalo del lenguaje de la misma manera que los artistas graffiteros son considerados vándalos urbanos que destruyen el mobiliario.

Imagen propia

Intervención de José Ramón López-Trabada (Psiquiatra)

Material rodado en Dublín, durante la celebración Bloomsday 2015.

- La biblioteca de Dublín, escalinata, pájaros sobrevolando en el cielo.
- El puerto (Dún Laoghaire), un carguero, y Martello Tower, donde residió Joyce en 1904.⁵⁷⁸
- Iglesias.

⁵⁷⁸ Martello Tower es el torreón ubicado en Sandycove, citado en las primeras páginas de *Ulises*. (7.09.16)

- Cementerio de Dublín. Cruces, lápidas, la lápida de la tumba de los padres de Joyce.
- El río Liffey. Los puentes de Dublín.
- Estatua Anna Livia Plurabelle.
- Phoenix Park.
- Bloomsday 2015

Lecturas y escenificación, Hades, Ulises, en el cementerio de Dublin.

Lectura en la calle, Lestrigones, *Ulises*, capítulo "Lestrigones".

Interior taberna Davy Byrn.

Bailey Bar (lectura del *Ulises*).

Tabernas, taberneros, gente bebiendo en las calles.

Nota: hay imágenes redundantes que se justifican, acertadamente o no pues quizá puedan ralentizar al audiovisual, en su conjunto, por lo siguiente:

* *Ulises* desarrolla la técnica del monólogo interior, la narración interior. Y en nuestro pensamiento, más aún si la acción transcurre en un solo día, las imágenes, cada tanto, vuelven a nosotros.

* *Finnegans Wake* es una obra onírica. Los sueños en sí son muy breves, y, en el sueño, las imágenes, a veces, se repiten o bien no podemos salir de una imagen.

* *Finnegans Wake* es una obra musical, y en todas las composiciones musicales, cada tanto, se repite una estrofa: frase o fragmento melódico corto.

Música

Una parte son canciones mencionadas en la obra de Joyce, o que le gustaba cantar a él o a su hermano Stanislaus, y proceden de dos CD recopilatorios *Music from the works of James Joyce*, y *Joyce songs*.

Bid adieu to Girlish Days, la letra es el poema XI del poemario *Música de Cámara* de

Joyce, cantada por su hijo Giorgio Joyce, y grabado en 1949 para la BBC.

Roaratorio: an irish circus on Finnegans Wake (1979), John Cage (EE.UU., 1912-1992).

Molly Malone -el himno no oficial de Dublín-. James Yorkston (Reino Unido, 1971).

Finnegans Wake (balada que cantan los irlandeses en los velatorios), The Irish Rovers.

1 A.- RÓTULO 1

Impresiona: El exilio del lenguaje como disidencia. James Joyce.

*Fotografía James Joyce.*⁵⁷⁹

Funde con

PRIMER APARTADO: JAMES JOYCE, BIOGRAFÍA DEL ESCRITOR

1B.- RÓTULO 2

Impresiona: James Joyce (Dublín 1882-1941)

*Fotografía James Joyce.*⁵⁸⁰

Funde con...

1.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO Y FILMOTECA

*Fotografía James Joyce*⁵⁸¹ (con 47 años).

*Fotografía Dublín (O'Connell Bridge) -año 1890-*⁵⁸² *Principal arteria de Dublín.*

*Fotografía James Joyce.*⁵⁸³

Fotografía James Joyce y Silvia Beach (editora de Ulises/1922) en Librería

*Shakespeare &Company.*⁵⁸⁴

⁵⁷⁹ <https://sartorialnotes.com/2014/09/30/james-joyce-style/> (15.07.18)

⁵⁸⁰ <http://www.lifo.gr/guide/culturenews/book/88518> (7.09.16)

⁵⁸¹ <http://www.concordia.ca/cunews/main/stories/2015/06/10/bloomsday-james-joyce-montreal.html> (7.09.16)

⁵⁸² <https://janolofbengtsson.com/2015/12/22/oconnell-bridge-and-sackville-street-dublin/> (7.09.16)

⁵⁸³ <https://academiaparaninfo.files.wordpress.com/2014/05/james-joyce-04.jpg> (7.09.16)

Fragmentos de distintas secuencias de la película Dublineses (1987), John Huston:

1º Secuencia: el coche de caballos llega hasta la casa. Código de fuente: 02:34 a 03:03

2º Secuencia: reunión familiar, tocan y cantan al piano. Código de fuente: 28:36 a 29:09

3º Secuencia: cuando el matrimonio se prepara para irse, Anjelica Houston, mientras baja por la escalera, escucha cantar una canción. Código de fuente: 58:45 a 59:27

4º Secuencia: el coche de caballos cruza O'Connell bridge. Código de fuente: 1:04:38 a 1:04:48

5º Secuencia: (noche) nieva sobre los campos y tumbas del cementerio. Código de fuente: 1:14:26 a 1:14:44

NARRADORA (OFF).- James Joyce, uno de los grandes gigantes de la literatura, nace en un suburbio al sur de Dublín el 2 febrero de 1882. Y aunque como escritor despegaba hacia la inmortalidad con *Ulises*, en conjunto su obra es muy compacta y destaca por *Dublineses (1914)*, *Retrato del Artista Adolescente (1916)*, *Ulises (1922)* y *Finnegans Wake (1939)*. Casi podríamos decir que cada obra empieza donde la otra termina.

Toda la producción literaria de Joyce está impregnada de su vida: amigos, frases, canciones, reyertas, pequeños rencores, trivialidades de la vida de Dublín o de Trieste, sus idilios románticos o su fuerte atracción por alguna mujer, todo va a parar a sus libros. Como Dante en la *Divina Comedia*, Joyce en el *Ulises* hará su reparto de justicia. En 1903, durante su breve estancia en París para estudiar medicina, compra en una estación de ferrocarril una lectura fundamental: *Les lauriers sont coupés* de Édouard Dujardin. Y siempre dijo que descubrió la técnica del *monólogo interior* como recurso narrativo en esta obra de 1888.

⁵⁸⁴ <http://hemingwaysparis.blogspot.com.es/2006/06/shakespeare-and-co-bookstore.html> (7.09.16)

Y en *The Dead* (el último relato de *Dublinenses*) aparece ya un eje clave en toda su obra: la dependencia mutua entre los vivos y los muertos, que volveremos a encontrar en el episodio Circe de *Ulises* y en el último capítulo de *Finnegans Wake*.

Música: *Bid Adieu to Gitlish Days* (1949), Giorgio Joyce.

Justificación

Tema: a) Sus obras más importantes.

La presencia de la fotografía de James Joyce con Silvia Beach, editora y dueña de la librería Shakespeare & Company en París, es imprescindible pues incluso Virginia Wolf se opuso a editar *Ulises*. La obra de Joyce era considerada inmoral, obscena, etc. y las leyes inglesas penalizaban -con cárcel- al editor y a la imprenta. Su edición en 1922 supuso el reconocimiento mundial de James Joyce y su emancipación económica. (La obra en serie había empezado a publicarse en 1918 aunque algunos números fueron confiscados -la confiscación incluía quemar la revista-,⁵⁸⁵ por ejemplo, fue confiscado el capítulo "Los Lestrigones", cuya representación en las calles de Dublín es una de las que nosotros hemos grabado en el Bloomsday para el audiovisual).

La canción *Bid Adieu to Gitlish Days* (1949), interpretada por Giorgio Joyce,⁵⁸⁶ tiene por letra el poema XI del poemario *Música de Cámara*: "Di adiós, adiós, adiós, /Di adiós a tus días de doncella/ El venturoso Amor ha venido a cortejarte/y a cortejar tus usos de doncella".⁵⁸⁷

He elegido esta canción (y el que fuera la versión cantada por su hijo -tenor como su padre- refuerza la continuidad de la vida: el río, tanpreciado por Joyce) para arrancar el

⁵⁸⁵ Ellmann, *James Joyce*, 558.

⁵⁸⁶ Descargado de internet en 2015, durante el montaje del video; fue imposible Volverlo a encontrar, pensamos que fue retirada por la familia o la BBC por tema derechos. Era una grabación única, para la BBC, 1949.

⁵⁸⁷ James Joyce, *Poesía completa, Música de cámara*, trad. José Antonio Álvarez Amorós (Madrid, Visor, 2007), 89.

audiovisual porque *Música de Cámara* es un libro juvenil de Joyce, y hago referencia a que cada obra empieza donde la otra termina.

Tema. b.- La vida de Joyce impregna su obra literaria.

En las dos *secuencias* de la película *Dublineses* (1987) [*Dublineses* fue el título para España, su título original es *The Dead*, último relato del libro *Dublineses*] cantan: *Ataviada para la boda* y *La chica de Aughrim*, y sirven de ejemplo de cómo toda la vida de Joyce va a parar a su obra. Joyce escribe *The Dead* en Trieste (tras una breve estancia en Roma). James Joyce, de niño, iba en Navidad a casa de sus tías abuelas Mrs. Callanan y Mrs. Lyons, dedicadas a la enseñanza de la música, (el edificio donde vivían, situado en el número 15 de Usher's Island (Dublín), es donde Huston rodó *The Dead*. John Joyce cortaba el pato y solía dar un discurso similar al que da Gabriel Conroy, el protagonista. En este personaje Joyce vuelca experiencias personales principalmente los celos que siempre sintió por el amor de Nora por su amante muerto ("Michael Furey murió de amor por mí" le contestará Gretta a su esposo, Gabriel - en *The Dead*-). Joyce había conocido la balada *La chica of Aughrim* por Nora. Para Ellmann, en Joyce, los celos por el amante muerto de Nora encontraron una contrapartida en los celos que los muertos tienen de la vida de los vivos en una canción de Thomas Moore, una melodía irlandesa, que le mandó su hermano Stanislaus a Trieste: "*O, Ye Dead! (Ah! vosotros, los muertos!)*"⁵⁸⁸

La canción *Ataviada para la boda* guarda continuidad temática con la canción anterior *Bid Adieu to Gitlish Days*.

c.- El descubrimiento del *monólogo interior* como recurso narrativo.

"El primer monólogo interior de Joyce apareció al final de *A Portrait of the Artist*, en donde hace que no parezca tan extraordinario porque tiene la forma del diario de

⁵⁸⁸ Ellmann, *James Joyce*, 27.

Stephen".⁵⁸⁹ En *Ulises* ya no utiliza la fórmula del diario y deja a los pensamientos brincar y saltar libremente.

Joyce usa en *The Dead* el monólogo interior para exponer los pensamientos de Gabriel Conroy tanto cuando cruzan O'Connell Bridge (Dublín) en el coche de caballos como cuando sube por la escalera hacia la habitación, en el hotel.

d.- Un eje clave en toda su obra: la interdependencia entre los vivos y los muertos.

No parece que la muerte sea lo que la nieve simboliza -escribe Ellmann-, como han dicho muchos, pues cae tanto sobre los vivos como sobre los muertos, y que la muerte caiga sobre los muertos es una redundancia que Joyce nunca hubiera tolerado en sus escritos. Además, es muy raro que nieve "en toda Irlanda".

Ellmann propone que la nieve que cae sobre todos, los muertos y los vivos, "expresa un sentimiento de conexión generalizada, de que nadie está solo".⁵⁹⁰

Lo que ve el espectador no es lo que ve Gabriel desde la ventana, Huston con técnicas puramente cinematográficas va ilustrando los pensamientos que pasan por la cabeza de Gabriel mientras mira caer la nieve. Cada cuento de *Dublineses*, y por tanto también en *The Dead*, se presenta como una epifanía:⁵⁹¹ esa noche Gabriel descubre el escaso papel que él, como marido, había desempeñado en la vida de su mujer, Gretta; al tiempo "su alma se desvaneció lentamente al escuchar el dulce descenso de la nieve a través del universo, su dulce caída, como el descenso de la última postrimería, sobre todos los vivos y los muertos".⁵⁹²

Stephen, en el episodio 3 de *Ulises*, caminando por la playa, recordará cuando él escribía epifanías, a las que ahora sólo valora en tanto que proyectos juveniles:

⁵⁸⁹ Ellmann, 398.

⁵⁹⁰ Ellmann, 280.

⁵⁹¹ Eco, *Las poéticas de Joyce*, 55.

⁵⁹² James Joyce, "Los muertos", en *Dublineses*, trad. Eduardo Chamorro, 3ª ed. (Madrid, Alianza, 2013), 276

¿Recuerdas tus epifanías en hojas verdes ovaladas, profundamente profundas, copias para enviar, si morías, a todas las bibliotecas del mundo, incluida Alejandría?⁵⁹³

La estética de *Ulises* no podrá ser completamente la estética de Stephen. Joyce nunca definió a qué se refería exactamente con “epifanía” aunque en *Retrato*, el personaje de Stephen Dedalus describe la epifanía como una revelación súbita de uno mismo dada por actos casuales.⁵⁹⁴

2.- BIBLIOTECA DE DUBLIN. Ext. Día.

Rodaje: la biblioteca de Dublín, escalinata, pájaros sobrevolando en el cielo.

NARRADORA (OFF).- Joyce anticipa en una conversación entre Stephen Dedalus y Cranly, en los párrafos finales de *Retrato del artista adolescente*, lo que hará y lo que no hará y los riesgos que está dispuesto a asumir: “Te voy a decir lo que haré y lo que no haré. No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y arte, tan libremente como me sea posible, tan plenamente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia”.

Música: *Silent. O Moyle.* Music from the works of James Joyce

Justificación

Tema: su declaración de intenciones en *Retrato de un artista adolescente*.

Si bien el texto del guion se corresponde con uno de los párrafos finales de *Retrato del artista adolescente* la imagen se justifica porque, unas páginas antes, el joven Stephen se detiene en los escalones de la Biblioteca, y observa los pájaros que revoloteaban en el cielo sin cesar:

⁵⁹³ Joyce, *Ulises*, vol. 1, 121.

⁵⁹⁴“El incierto origen del término “epifanía” se vuelve clarísimo cuando se tiene en cuenta que Joyce había leído *Il Fuoco* de D’Annunzio y que influyó en él profundamente (Ellmann) [...] La primera parte de *Il Fuoco* se titula precisamente *Epifanía del Fuoco*.” Eco, *Las poéticas de Joyce*, 57 (nota 25).

Trató de contarlos antes de que todos hubieran desaparecido: seis, diez, once. [...] Y oía sus gritos. [...] Eran unos gritos penetrantes, fino, claros.

¿Por qué se había detenido en los escalones del pórtico para oír aquel grito doble y agudo, para contemplar aquel vuelo? ¿En busca de algún augurio adverso o favorable?

[...] ¿Qué pájaros eran aquellos? Pensó que debían ser golondrinas ya de regreso del sur. El augurio era, pues, de partida porque aquellos pájaros siempre estaban yendo y viniendo [...]

Y sintió que el augurio que había buscado en las evoluciones dardeantes de los pájaros y en el pálido espacio de los cielos había surgido de su corazón, como un ave que se lanzara al vuelo desde una torrecilla, quedamente, rápidamente.

¿Símbolo de partida o de soledad?⁵⁹⁵

3.-DÚN LAOGHAIRE (PUERTO DE DUBLIN) Ext. Día y ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

*Fotografía graduación James Joyce en el University College, 1902.*⁵⁹⁶

*Fotografía Nora Barbacle.*⁵⁹⁷

*Fotografía Joyce, Nora, y sus hijos Giorgio y Lucia, París, 1924.*⁵⁹⁸

Rodaje Dublín (2015) - el puerto (Dún Laoghaire), un carguero, Ha'penny Bridge, Martello Tower.

*Fotografía James Joyce.*⁵⁹⁹

⁵⁹⁵ Joyce, *Retrato...*, 309 - 311.

⁵⁹⁶ <https://joycefoundation.osu.edu/gallery> (7.09.16)

⁵⁹⁷ <http://genius.com/James-joyce-ulysses-chap-18-penelope-annotated> (7.09.16)

⁵⁹⁸ <http://shawnlevy.tumblr.com/post/30333349107/modern-family-james-joyce-with-his-wife-nora> (7.09.16)

⁵⁹⁹ <http://jamesjoyce.ie/james-joyce/life/>

NARRADORA (OFF).- Desde Dublín, con veintidós años, y acompañado por Nora Barbacle - su compañera para toda la vida, con la que tendrá dos hijos: Giorgio y Lucia, y que nunca leyó ni una línea de lo que escribió él-, en 1904 parte a un exilio voluntario; es más, James Joyce se consideraba “proféticamente, un repudiado” aunque, muchos años después, a la pregunta de si pensaba regresar a Irlanda, contestara: “¿Acaso me he ido?” Visita Irlanda en tres ocasiones, por última vez en 1912. Como el legendario Finn, Joyce tuvo la cabeza en un sitio y los pies en otro: la cabeza en Dublín, y los pies en Trieste, Zurich y París.

Música: *Silent. O Moyle. Music from the works of James Joyce.*

Justificación

Tema: el exilio voluntario de James Joyce.

Martello Tower, donde residió Joyce en 1094, es el torreón ubicado en Sandycove, citado en las primeras páginas de *Ulises*.

4.- CEMENTERIO DE GLASNEVIN. LECTURA HADES (ULISES) Ext. Día y ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Rodaje Dublín Bloomsday/2015 (cementerio de Dublín, escenificación y lectura capítulo Hades/Ulises), la tumba de los padres de Joyce y otras tumbas celtas.

Explicación gráfica de la construcción de la palabra "trueno" (técnica finneganiana).

Interior iglesia en Dublín (detalle).

Yuxtaposición palabra trueno en distintas lenguas, añadiendo un efecto “trueno”.

Fotografía familiar: madre, padre y Joyce (1888).⁶⁰⁰

Fotografía James Joyce y Nora Barnacle, el día de su matrimonio en 1931, en el Registro civil Kensington (Londres).⁶⁰¹ (Esta era la segunda que se casaban)

⁶⁰⁰ <http://www.irishtimes.com/culture/books/a-ghost-story-james-joyce-s-lost-poem-1.1363055>(7.09.16)

⁶⁰¹ <http://www.openlettersmonthly.com/thinking-god-knows-what-james-joyce-and-trieste/> (7.09.16)

*Fotografía Nora con sus dos hijos (1918).*⁶⁰²

*Fotografía Joyce con Giorgio en Trieste (1914).*⁶⁰³

*Fotografía Joyce.*⁶⁰⁴

NARRADORA (OFF).- Es educado en los jesuitas según las normas del ascetismo de Loyola y de una cultura contrarreformista . Y pese a que ya por el año 1897 toma más que distancia de su fe católica (“te he dicho que he perdido la fe” le dice Stephen a Cranly en *Retrato*) toda su vida tembló al oír tronar, y siempre se justificaba con un “a ti no te educaron en la Irlanda católica”. Y si a Molly, cuando se está quedando dormida, en las páginas finales del *Ulises*, la despierta un trueno "y después vienen y te dicen que no hay Dios...", en *Finnegans Wake* hay, repartidos en todo el texto, diez polisílabos de cien sílabas cada uno que funcionan como diez truenos. Y el primer trueno es la yuxtaposición de la palabra *trueno* en distintas lenguas:

"bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrho
unawnskawntoohooorderenthurnuk!"

Pero “hablar de catolicismo a propósito de Joyce - dice Humberto Eco- sería un poco como hablar de amor filial a propósito de la relación Edipo-Yocasta”. De hecho, en los días previos a la muerte de su venerada madre en 1903, defendió ante ella su decisión de no confesar ni comulgar, y ante sus parientes su decisión de no arrodillarse ni rezar en ese momento. Y en Trieste, cuando Nora y Joyce discutían, Nora le amenazaba con bautizar a los niños, y esta amenaza surtía un efecto inmediato y Joyce estaba dos días sin beber. “En el mundo hay ciento veinte religiones. Que ellos elijan- decía”.

Música: *Oft in the Stilly Night. Music from the works of James Joyce.*

⁶⁰² <https://gittegylet.com/2012/06/18/Volt-e-gyerekszobaja-james-joyce-nak/> (7.09.16)

⁶⁰³ <http://www.columbia.edu/itc/english/seidel/courseworks/images.html> (7.09.16)

⁶⁰⁴ <http://knownpeople.net/j/james-joyce/> (7.09.16)

Justificación

Tema: el catolicismo y la fe religiosa para Joyce.

En la imagen grabada en Dublín/Bloomsday 2015, representación del capítulo 6, "Hades",⁶⁰⁵ vemos el principio del capítulo, es decir, a la comitiva entrar en el coche de caballos para ir al cementerio, al entierro de Paddy Digman. Entran por este orden: Martin Cunningham, Power, Simon Dedalus, y Bloom. El coche de caballos (dos bancos de jardín) traquetea.

Sobre la construcción finneganiana del polisílabo "trueno" se da abundante referencia en el estudio previo, de acuerdo al trabajo de Teruggi sobre *Finnegans Wake*.

Al grabar algunas de las imágenes de las tumbas en el cementerio de Dublín (luego oscurcidas) se ha intentado guardar un cierto *raccord* con los planos de John Huston en *Dublineses*.

5.- DAVY BYRNE'S PUB, FESTIVAL BLOOMSDAY LECTURA LESTRIGONES (ULISES) Ext. Int. Día y ARCHIVO PICTÓRICO.

*Rodaje en Dublín/ Bloomsday 2015. Interior taberna Davy Byrne's. Representación en la calle del capítulo Lestrigones, Ulises. Retrato al óleo del padre, pintado por John Tuohy.*⁶⁰⁶ (Este cuadro lo veremos, más adelante, en otra de las fotos de Joyce, colgado en la pared del salón de su casa.)

NARRADORA (OFF).- Su padre, John Joyce, era un hombre despreocupado, amigo de la bebida y del canto, contador de anécdotas, y un hombre endeudado desde los cuarenta y dos años para el resto de su vida. En *Retrato del artista adolescente* el joven Stephen Dedalus ofrece de su padre esta semblanza: "Estudiante de medicina, remero, pequeño terrateniente, pequeño rentista, bebedor, buena persona, especialista en

⁶⁰⁵ Joyce, *Ulises*, vol. 1, 183.

⁶⁰⁶ http://peterchrisp.blogspot.com.es/2014_07_01_archive.html (8.09.16)

chistes y anécdotas, secretario de no sé quién, no sé qué cosa en una destilería, colector de impuestos, quebrado, y al presente ensalzador de todo su propio pasado”.

Las frases de su padre "Con la ayuda de Dios y de varios policías", "como disparado de una paletada" y otras similares pasan a sus libros. “Cientos de páginas y montones de personajes de mis libros vienen de él”, escribió tras su muerte.

Música: *Oft in the Stilly Night*. Music from the works of James Joyce.

Justificación

Tema: la figura del padre (John Stanislaus Joyce).

Ulises, capítulo "Lestrigones". Monólogo interior, principalmente. Davy Byrne es el bar donde Bloom acude a comer. En este capítulo hace varias referencias a la muerte de su hijo Rudy de apenas unos días: “¿Yo era entonces más feliz? ¿O era yo eso? ¿O soy yo ahora yo? [...] No le puedo gustar otra vez después de Rudy. No se puede volver atrás el tiempo”,⁶⁰⁷ (otra vez los muertos, en este caso el hijo de Bloom y Molly, se interponen entre los vivos; Bloom y Molly desde la muerte del hijo no mantienen relaciones sexuales). Nora, la mujer de Joyce, tuvo un aborto (hubiera sido su tercer hijo) y Joyce siempre sintió culpa por ello, por la vida sin recursos que hacia llevar a su familia.

La representación en la calle que hemos grabado, creo corresponde -dentro de este mismo capítulo del *Ulises*, “Los Lestrigones”- con el momento en el que interviene Nosey Flynn -bebedor, siempre sorbiéndose el moquillo-.⁶⁰⁸

6.- BAYLEY BAR (DUBLIN). Ext. Int. Día

Rodaje en Dublín / Bloomsday 2015. Bailey Bar (lectura del Ulises) y calle.

NARRADORA (OFF).- Richard Ellmann, autor de la biografía más completa que existe sobre el escritor, cuenta una anécdota que bien pudiera ayudar a quitar muchos de

⁶⁰⁷ Joyce, *Ulises*, vol. 1, 290.

⁶⁰⁸ Joyce, 304.

los velos que hay colgados delante de la obra de Joyce: tras leer *La tierra baldía* de Eliot le comentó a una amiga: “Nunca me había dado cuenta de que Eliot era un poeta”. Ella repuso “A mí también me ha gustado, pero no pude entenderlo”, y Joyce replicó: “¿Hay que entenderlo?”.

Justificación

Tema: reflexión sobre la dificultad de la lectura de *Ulises*.

7.- AMBIENTE BLOOMSDAY EN DUKE STREET. Ext. Int. Día

Rodaje Dublín/ Bloomsday 2015 ambiente festivo en Duke Street.

*Fotografía Joyce con el ojo tapado tras una de las diez operaciones de la vista a las que fue sometido.*⁶⁰⁹

NARRADORA (OFF).- Joyce, en su exilio, y en su día a día, siguiendo la tradición familiar -que no solo influiría en su gran amor por el canto-, siempre tuvo problemas con sus acreedores: a menudo entrampado; problemas graves con la bebida: a menudo borracho; dificultades cada vez mayores con la vista: a menudo casi ciego...

Música: *La ci darem la mano* Don Giovanni (Mozart) Álbum Joycesongs

Justificación

Tema: los problemas de Joyce con los acreedores, la bebida, y la vista.

Esta melodía (una de las canciones Molly va a cantar en el concierto que organiza su amante, Blazes Boylan) es mencionada en siete episodios de *Ulises*. En el capítulo 8, “Lestrigones”, Bloom la canturrea cuando sale a la calle y deja el Byrne. “Don Giovanni, a cenar teco /M’invitasti [...] Don Giovanni, tú me has invitado a venir a cenar esta noche, tralará, lalará”.⁶¹⁰

Otro ejemplo, *Ulises*, capítulo 6, "Hades", camino del cementerio Bloom en su

⁶⁰⁹ <https://es.pinterest.com/bernardmartin/james-joyce/> (8.09.16)

⁶¹⁰ Joyce, *Ulises*, vol. 1, 306.

monólogo interior: "Y Madame. Once y veinte. Levantada Está la señora Fleming para la limpieza. Arreglándose el pelo, canturreando: "voglio e non vorrei. No: vorrei i non"). Mirándose las puntas del pelo a ver si están partidas. "Mi trema un poco il".⁶¹¹

8.- FILMOTECA

Fragmento de una secuencia de la película Y la nave va (1983), Federico Fellini. Secuencia en la que en la cocina del transatlántico tocan un momento musical de Schubert con copas de cristal. Código de fuente: 26:09 a 27:54.

NARRADORA (OFF).- A partir de la publicación del *Ulises* Joyce tiene dinero suficiente pero su propio mundo se oscurece: pierde mucha vista y su hija Lucia pierde su "luz". Se encierra en sí mismo y dedica todo el tiempo que su vista le permite a trabajar en *Finnegans Wake*. La meditación sobre la muerte en el capítulo "Anna Livia Plurabelle" refleja el estado de ánimo de Joyce. Su nueva obra, según fueron apareciendo los primeros capítulos, fue catalogada como una fábrica de juegos de palabras al por mayor, oscura e ininteligible: un "experimento literario" que no iba a ninguna parte. Joyce se defendía afirmando que "no se puede representar el mundo nocturno con un lenguaje diurno. A otro amigo le dijo quizá sea locura. Se podrá juzgar dentro de un siglo".

Pero no hizo falta un siglo para que alguien se atreviera a calificar a Joyce de enfermo mental: Carl Gustav Jung. El psiquiatra y psicólogo suizo escribió un ensayo en 1930 en el que, a partir de su lectura del *Ulises*, afirmaba que Joyce era un ejemplo del funcionamiento de una mentalidad esquizofrénica. El escritor irlandés comentó entonces: "Me parece que se ha leído el Ulysses de punta a cabo sin haber sonreído ni una sola vez. En casos como éste, la única solución posible es cambiar de bebida; en

⁶¹¹ Joyce, 191-192.

otra ocasión, Joyce se pregunta: ¿Por qué me trata Jung de este modo? Ni siquiera me conoce. La gente quiere sacarme de una iglesia a la que no pertenezco. No tengo nada que ver con el psicoanálisis”.

Justificación

Tema: la enfermedad de su hija, Lucia Joyce. Gustav Jung da su veredicto sobre el *Ulises* y sobre su autor, James Joyce.

La historia que nos cuenta Fellini es la del viaje en un gigantesco transatlántico, a las puertas de la I Guerra Mundial, de un grupo de cantantes de ópera y admiradores que acompaña las cenizas, que habrán de esparcir en el mar, de una gran diva del canto.

Durante la travesía descubrimos que también viaja un rinoceronte a bordo. Casi al final de la película el barco rescata del mar a un grupo de naufragos, son serbios que huyen del atentado de Sarajevo. Por avatares diversos, el transatlántico se hunde, y el destino de todos será el mismo. Sólo se salvan el periodista y el rinoceronte.

Pero lo que finalmente vemos es que el transatlántico es un decorado suntuoso y el mar una combinación de telas y movimiento: un viaje fantástico donde prima lo imaginativo sobre la realidad. Es decir, lo que es el cine. Y James Joyce en *Finnegans Wake* escribe un libro donde prima lo imaginativo sobre la realidad. Es decir, lo que es la literatura. Borges, en el prólogo a *El informe de Brodie*, dice que “la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido”.⁶¹²

La *secuencia* de las copas transmite el sentimiento onírico y sobre todo musical del lenguaje de *Finnegans Wake*. En *Ulises*, capítulo 11, “Sirenas”, el más musical, Joyce pretende imitar una fuga, es casi un experimento: hacer sonar el texto como una orquesta.

⁶¹² Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*, 10ª ed. (Madrid, Alianza, 2006), 9. El propio Borges nos dice que la historia de "El Evangelio según San Marcos" se la debe a un sueño de Hugo Rodríguez Moroni.

9.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO

*Fotografía de Lacan.*⁶¹³

*Fotografía de Lacan (Nueva York).*⁶¹⁴

*Fotografía de Lacan.*⁶¹⁵

NARRADORA (OFF).- Más tarde, Jacques Lacan, médico psiquiatra y psicoanalista francés, en 1976, vuelve sobre el enigma de la locura de James Joyce en un seminario: "Joyce, el síntoma", impartido en la Soborna.

Música: *Loves old sweet song*, álbum *Joycesongs*.

Justificación

Tema: Jacques Lacan y su seminario: "Joyce, el síntoma".⁶¹⁶ (Sólo se hace referencia).

10.-ARCHIVO FOTOGRÁFICO

*Fotografía de una página manuscrita de Finnegans Wake.*⁶¹⁷

*Fotografía de Lucia con Eva Joyce (Trieste, 1910).*⁶¹⁸

*Fotografía Lucia niña.*⁶¹⁹

*Fotografía de James Joyce en 1922, Man Ray.*⁶²⁰

*Fotografía de Lucia.*⁶²¹

*Fotografía de Lucia con James Joyce.*⁶²²

*Fotografía Lucia.*⁶²³

⁶¹³ <http://www.ateliedepsicanalise.com/> (11.09.16)

⁶¹⁴ <http://lacanconcine.blogspot.com.es/> (11.06.16)

⁶¹⁵ http://www.ara.cat/comarquesgironines/homes-deus_0_1263473885.html (11.09.16)

⁶¹⁶ Conferencia de Jacques Lacan en el gran Anfiteatro de la Sorbonne el 16 de junio de 1975, como Apertura del 5º. *Symposium International James Joyce*, conocido como "Joyce, el síntoma I", texto establecido por Jacques-Alain Miller, a partir de las notas de Éric Laurent. Publicada en *L'âne*, 1982, nº 6. <http://biopoliticayestadosdeexcepcion.blogspot.com.es> (11.09.16)

⁶¹⁷ <http://peterchrisp.blogspot.com.es/2014/03/joyce-begins-writing-finnegans-wake.html> (11.09.16)

⁶¹⁸ Loeb Schloss, Carol, *Lucia Joyce*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, fotografía pg. 36

⁶¹⁹ <http://alchetron.com/Lucia-Joyce-1350283-W> (11.09.16)

⁶²⁰ <https://deophotography.wordpress.com/tag/surrealism/> (11.09.16)

⁶²¹ <https://luciajoyce.wordpress.com/tag/lucia-joyce/> (11.09.16)

⁶²² <http://alchetron.com/Lucia-Joyce-1350283-W> (11.09.16)

⁶²³ <https://inkbluesky.wordpress.com/2013/04/20/golden-forest-wallpaper-banks-are-at-it-again-the-difficult-life-of-lucia-joyce/> (11.09.16)

*Fotografía Lucia bailando, Berenice Abbot.*⁶²⁴

*Fotografía Lucia bailando, Berenice Abbot.*⁶²⁵

*Fotografía Joyce, Lucia, y Nora en 1932 en Bregenz.*⁶²⁶

NARRADORA (OFF).- Joyce empieza a escribir *Finnegans Wake* en 1923. Su hija Lucia empieza a dar muestras evidentes de padecer algún trastorno mental hacia 1930. Teniendo en cuenta que Joyce es uno de los escritores que más trasladan su vida a sus libros podemos pensar que la enfermedad de Lucia puede estar oculta en el entramado de muchas de sus páginas dado que le sumió lentamente en una enorme tristeza. Siempre había puesto la escritura por delante de todo, pero ahora, al sentirse culpable del deterioro mental de Lucia, se vuelca sólo en ella. La lleva de psiquiatra en psiquiatra, y cuando lo considera necesario la ingresa en las mejores casas de salud.

Música: *Loves old sweet song*, álbum Joycesongs.

Justificación

Tema: Joyce y la enfermedad de su hija en las páginas de *Finnegans Wake*.

11.- FILMOTECA

Fragmentos de una secuencia de la película Un método peligroso (2011), David Cronenberg. Secuencia en la que Gustav Jung, teniendo como colaboradora a la paciente Sabina Spielrein, hace una prueba psicológica a su esposa. Código de fuente: 11:14 a 13:38.

NARRADORA (OFF).- A Joyce no le gustaba "el reverendo doctor Jung", como él lo llamó posteriormente, pero terminó accediendo a que intentara curarla. Aunque Joyce opinaba que era difícil que un hombre que no había sido capaz de comprender el *Ulises*

⁶²⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Lucia_Joyce (11.09.16)

⁶²⁵ [https://frankzumbach.wordpress.com/author/frankzumbach/page/4680/\(11.09.16\)](https://frankzumbach.wordpress.com/author/frankzumbach/page/4680/(11.09.16))

⁶²⁶ <https://es.pinterest.com/pin/161285230377805538/> (11.09.16)

fuera a ser capaz de comprender a Lucía. Jung comentaría más tarde, con una frase que casi todo el mundo hoy conoce, que Lucía y su padre eran como dos personas que van al fondo del río, una cayendo, la otra buceando.

Justificación

Tema: la relación James Joyce / Carl Gustav Jung (psiquiatra)

La película, una película perturbadora e inquietante, plantea -según el propio Cronenberg-⁶²⁷un *menagge a trois* psicológico entre Sigmund Freud, Gustav Jung y Sabina Spielrein. A esto se suma la relación entre la paciente, la joven judía Sabina Spielrein que acabará siendo médico psicoanalista en Rusia, con su médico y analista, el doctor Carl Jung, discípulo de Sigmund Freud, durante su ingreso en una clínica suiza. Para Freud, que tendrá noticias de ello años más tarde, esta relación resulta inadmisibile, y dado que otros discípulos cometían el mismo desliz, escribirá *Observaciones sobre el amor de transferencia* (1914) fijando el principio ético esencial.

El caso Sabina Spielrein. - (Rusia, 1885- Unión Soviética, 1942). Si bien toda su familia fue eliminada durante La Gran Purga de Stalin, ella y sus hijas fueron asesinadas por las SS. Durante los años en los que estudiaba medicina en Zurich (Suiza) fue hospitalizada en el Burghölzli (del 17 agosto 1904 al 1 de junio de 1905). Jung escribe a Freud varias cartas hablándole de este caso, sin darle el nombre de la paciente y sin comentarle que había iniciado con ella una relación amorosa. Sobre el caso Spielrein, Jung, en el I Congreso Internacional de Psiquiatría y Neurología presenta una ponencia que lleva por título "La teoría freudiana de la histeria". Sabina Spielrein acaba medicina en 1911 y presenta su tesis "El contenido psicológico de un caso de esquizofrenia". Más tarde, su principal trabajo y contribución a la teoría psicoanalítica fue, basado en su propio caso, en el autoanálisis de su propia experiencia, *La destrucción como causa del devenir*.

⁶²⁷ <http://www.videodromo.es/noticias-de-cine/david-cronenberg-entrevista/17420> (11.09.16)

Al interrogarse sobre el miedo que inspira en el ser humano la sexualidad y sobre los sentimientos de defensa como la angustia y el desagrado que suscita el instinto de procreación, Sabina Spielrein postula que los provocan "los sentimientos llamados por el componente destructor del instinto sexual mismo".⁶²⁸

Para el director, Cronenberg, la película intenta mostrar como Freud, un hombre clave el mundo del pensamiento, quiso cambiar la sociedad, quiso que se pudiera hablar de muchos temas como las relaciones sexuales, el incesto, los abusos, ... y por eso su método fue considerado peligroso.

La película está en mi audiovisual porque sirve para ilustrar la figura del doctor Carl Jung con una buena ambientación de la época. En la película, el doctor Jung no sale bien parado, casado con una mujer rica aparece como un hombre impetuoso y ambicioso; recordemos, por ejemplo, la *secuencia* en la que Freud invita a comer a Jung, y éste último casi devora la comida.

En la *secuencia* seleccionada por mí, Jung está haciendo algo contrario a las directrices de Freud: Sabina Spielrein, una paciente que esta siendo analizada participa en un trabajo de investigación de su propio médico: la prueba psicológica que Jung realiza a su esposa; para Freud, conocer esta información personal de su analista, más adelante, podría dificultar la transferencia paciente-medico.

12.- CASA PSIQUIATRA LÓPEZ-TRABADA. Int. Día. ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

En imagen, el psiquiatra José Ramón López-Trabada responde a una pregunta que no oye.

1.- Hay quienes han afirmado que Joyce padecía una enfermedad mental. ¿Se observan en Joyce síntomas que permitan afirmar tal cosa?

⁶²⁸ Garrabé, *La noche oscura del ser*, 65.

2.- ¿Qué papel representa la escritura en la configuración mental de James Joyce?,

*Fotografía Joyce, Ezra Pound, John Quinn y Ford Madox Ford.*⁶²⁹

*Fotografía James Joyce, por Berenice Abbott (fecha desconocida).*⁶³⁰

*Fotografía James Joyce, París 1937, por Josef Breitenbach.*⁶³¹

*Fotografía James Joyce toca la guitarra. 1915*⁶³²

*Fotografía James Joyce (parche en el ojo), 1926, por Berenice Abbott.*⁶³³

*Fotografía James Joyce 1932.*⁶³⁴

*Fotografía Joyce, Nora y su abogado el día de su boda, Londres, camino del Registro civil, 1931.*⁶³⁵

*Fotografía de Joyce con Clovis Monnier, su traductor de Ulises al francés.*⁶³⁶

*Fotografía Joyce.*⁶³⁷

*Fotografía Joyce con su nieto (hijo de Giorgio).*⁶³⁸

*Fotografía Joyce, Giorgio y el nieto, con retrato de John Joyce.*⁶³⁹

*Fotografía James Joyce.*⁶⁴⁰

*Fotografía James Joyce.*⁶⁴¹

*Fotografía Lucia Joyce, foto del pasaporte, 1932.*⁶⁴²

*Fotografía Lucia Joyce, en Loveland's Cottage, Surrey, 1935.*⁶⁴³

⁶²⁹ <https://twotonmurphy.com/james-joyce-into-the-labyrinth/> (11.09.16)

⁶³⁰ <http://news.nationalpost.com/a-portrait-of-james-joyce-by-artist-berenice-abbott-date-unknown> (11.09.16)

⁶³¹ <https://www.iphotocentral.com/common/result.php/256/Josef+Breitenbach> (11.09.16)

⁶³² <http://www.museojoycetrieste.it/presentazione-cd-music-of-bloom/> (11.09.16)

⁶³³ http://vi.sualize.us/james_joyce_by_berenice_abbott_portrait_picture_7sJH.html (11.09.16)

⁶³⁴ <http://www.telegram.com/article/20150611/ENTERTAINMENTLIFE/150619974> (11.09.16)

⁶³⁵ <http://www.athensvoice.gr/archives/gamoi-me-logotehnik-ayra> (12.09.16)

⁶³⁶ <https://humanizingthevacuum.wordpress.com/2015/06/16/> (12.09.16)

⁶³⁷ http://www.mascultura.mx/sites/default/files/jj_0.jpg (12.09.16)

⁶³⁸ <https://fragmentosparaolvidar.com/2016/01/13/james-joyce-este-corazon-que-late-junto-a-mi-corazon/> (12.09.16)

⁶³⁹ <http://wcpa.homestead.com/BLOOMSDAY2013.html> (12.09.16)

⁶⁴⁰ <http://www.thewire.com/entertainment/2012/06/why-bloomsday-special-year/53620/> (12.09.16)

⁶⁴¹ <https://serranobello.com/tag/james-joyce/> (12.09.16)

⁶⁴² Loeb, *Lucia Joyce*, 260.

⁶⁴³ Loeb, *Lucia Joyce*, 354.

Fotografía Lucia Joyce, París, 1936.

13.- FILMOTECA

Fragmentos de una secuencia de la película Cara a cara (1976), Ingmar Bergman. Secuencia en la que la protagonista se toma todo un frasco de somníferos y tumbada en la cama sigue con el dedo las filigranas del papel de la pared. Códigos de fuente: 1:05:40 a 1:09:50

NARRADORA (OFF).- Joyce pensaba que su hija no estaba más loca que su padre. En muchas de sus expresiones veía "clarividencias" y se negaba a aceptar el deterioro mental de Lucia. Pensaba que, cuando él abandonara la oscura noche de *Finnegans Wake*, su hija saldría de su propia oscuridad. No aceptaba que su enfermedad pudiera ser incurable. Se volvió un hombre triste, desesperanzado, ansioso, que en algunos momentos caía en una profunda depresión, y que bebía en exceso. Ya en 1934 Joyce escribe a un amigo: "Si hay algo por delante que no sea ruina, quisiera que alguien lo indicara".

Desde que se desencadena la enfermedad de su hija Lucia, ya todo en su vida girará en torno a no abandonarla nunca a su suerte, especialmente durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Hasta 1939, año de su publicación oficial, Joyce continuará escribiendo, a veces doblado por la fatiga y los calambres, *Finnegans Wake*.

Justificación

Tema: la larga e incurable enfermedad de Lucia hunde a Joyce en la tristeza.

El discurso cinematográfico de Ingmar Bergman que en todo su trabajo escénico tiene clara influencia teatral de August Strindberg evidencia una predilección por lo trágico y el gusto por lo romántico y la estética expresionista. Toda su filmografía está influenciada por el pensamiento de Sören Kierkegaard, de Jean-Paul Sartre y Albert

Camus. La materia prima de la que están hechas sus películas es fundamentalmente "la inestabilidad de las relaciones humanas en el plano afectivo".⁶⁴⁴

Cara a cara pertenece al grupo de obras de expresión crítica que Bergman realiza entre 1964 y 1980 (junto con *Persona*, *La carcoma*, *Gritos y susurros*, *Secretos de un matrimonio*, *La flauta mágica*, *Sonata de otoño*, *De la vida de las marionetas*, ...).

Cara a cara es un drama con implicaciones psicoanalíticas cuyo tema central es el de conciencia, el *para sí* sartreano⁶⁴⁵ [...] Muestra a través de la protagonista, una doctora en psicología interpretada por la actriz noruega Liv Ullmann, cómo la conciencia es incapaz de coincidir consigo misma, debido a que su estructura implica siempre un esbozo de dualidad"⁶⁴⁶. [...] Bergman eligió como banda sonora de esta película *La fantasía en Do Menor*, K.475 de Mozart para realzar el ambiente onírico que preside el argumento de la película. "En ella la visualización de los sueños y la corporización de los fantasmas y obsesiones de la doctora se entremezclan ordenadamente con el relato de su crisis personal."⁶⁴⁷

A su vez, el drama incide en la incomunicación humana.

La *secuencia* del intento de suicidio de la protagonista de *Cara a cara*, rodada con un tempo plenamente teatral, algo característico en Bergman, ilustra el texto sobre la enfermedad de Lucia Joyce.

⁶⁴⁴ Jordi Puigdomènech, *Ingmar Bergman: ¿cineasta de la burguesía?*

<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.Puigdomenech.pdf> (29.09.16)

⁶⁴⁵ Puigdomènech, 123: "la divergencia entre los respectivos análisis de la conciencia llevados a cabo por Bergman y Sartre se hace evidente en las distintas implicaciones éticas, como puede comprobarse en *El silencio* y *Cara a cara*. En estas obras, rehúye cualquier responsabilidad de individuo y su conciencia -es decir, del *para sí* sartreano- ante el propio devenir existencial, a pesar de la notable carga de determinismo que ello implica."

⁶⁴⁶ Jordi Puigdomènech, *Ingmar Bergman El último existencialista*, 2ª ed. (Madrid, Ediciones JC Colección Directores de cine nº 59, 2007), 107

⁶⁴⁷ Puigdomènech, *Ingmar Bergman*, 107-108.

14.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO

*Fotografía de la estatua de James Joyce en el cementerio de Zurich (Suiza).*⁶⁴⁸

NARRADORA (OFF).- La muerte le encuentra en Zurich un 13 de enero de 1941.

Justificación

Tema: Muerte de Joyce, 13 de enero 1941.

Cementerio de *Fluntern*. En la capilla, los pocos dignatarios que asistieron habían hecho sus discursos fúnebres: Señor Derwent, el ministro británico en la Legación en Zurich, universidad del profesor de Zúrich Inglés Heinrich Straumann, poeta Max Geilinger, y el tenor suizo Max Meili, que cantó el aria “Addio terra, addio ciel” (tierra, cielo adiós adiós) a partir de Claudio Monteverdi *L'Orfeo*.

SEGUNDO APARTADO: LA DISIDENCIA DE JOYCE

15.- EL RÍO LIFFEY A SU PASO POR DUBLIN. Ext. Día y ARCHIVO SONORO (VOZ DE JOYCE).

La voz de James Joyce leyendo “Anna Livia Plurabelle” (1929) sobre una imagen del río Liffey. Un puente de Dublín y su reflejo distorsionado en el agua sucia del río Liffey.

JAMES JOYCE (AUDIO): LEE ANNA LIVIA PLURABELL (dada la dificultad de lectura que presenta la novela me resulta imposible saber con certeza que párrafo lee).

Justificación

Tema: la disidencia de Joyce, en cierta manera explicada por él.

Vemos reflejado el Ha’pennin Bridge en la ondulante corriente del río Liffey. Joyce idolatraba el río Liffey, y sentía pasión por los ríos en general, tal es así que en *Finnegan’s Wake* el río queda personificado en la protagonista de la novela: Anna Livia Plurabelle, la mujer-río.

⁶⁴⁸ <http://sobresuiza.com/2010/06/22/la-tumba-de-james-joyce-en-zurich/> (11.09.16)

La protagonista femenina-llámesela Liffey o Anna Livia- se ensambla y confunde con todos los cursos fluviales del mundo. Centenares de nombres de ríos saturan la prosa de *Finnegan's Wake*. [...] El concepto de río y el nombre de la protagonista- en parte inspirado en el de la esposa de Svevo, Livia Schmitz- se presta a infinitos juegos finneganianos. [...] Téngase presente también que el nombre latino del Liffey era Amnis Livia (de amnis, río). [...] Los juegos de palabras basados en el nombre de la mujer-río, tanto en su variante latina como en la joyciana, exceden largamente el centenar.⁶⁴⁹

A nivel profundo a macrocósmico, Anna Livia, aparte de identificarse con todos los ríos del mundo ha sido identificada (Glasheen, 1963) con Eva, Sara, Rebeca, la Virgen María como Madre; en la ficción finneganiana es Anita la esposa de Honophrious.⁶⁵⁰

15 A.- PUENTES DE DUBLIN. Ext. Día. ARCHIVO MUSICAL (ROARATORIO: AN IRISH CIRCUS ON *FINNEGANS WAKE* . JOHN CAGE.)

Imágenes del reflejo de algunos edificios en las aguas del río Liffey a su paso por Dublin. El Grattan Bridge.

NARRADORA (OFF).- La *disidencia* de Joyce radica en su exilio de la lengua inglesa y en su esfuerzo por crear un lenguaje nuevo, un lenguaje que no le limitara, un lenguaje que fuera capaz de expresarlo *todo*, y que conjugase grafismo y sonido. Sin la base de los dos sentidos, la vista y el oído, todo *Finnegans Wake* se desmorona. El propio Joyce decía: “Es muy fácil, si hay algo que no se entienda basta leerlo en voz alta”.

⁶⁴⁹ Teruggi, *El Finnegans Wake por dentro*, 68-89. Teruggi entresaca, e indica la página /línea, donde aparecen las múltiples deformaciones, los juegos de palabras, basados en el nombre de la mujer río, en *Finnegans Wake*. *Appia Lippia pluraville* (297.25), *Appia Lippia Pluviabilla* (548.06),.... Un cambio de pronunciación de la i da la grafía *leaf* (hoja). Otro cambio fonético-ortográfico es el de la l por la w, que origina *wiffey*... [...] En (159.12) *Missisliffi* combina el gigantesco Mississippi con el diminuto Liffey, salvo que en la pronunciación inglesa suena como Mistress (Mrs) *Liffi*. [...] Este liffeyismo se agota únicamente al final del libro, donde se reduce a un mero suspiro consonántico (628.07), *Lff*." 69-70.

⁶⁵⁰ Teruggi, *El Finnegans Wake por dentro*, 73.

Música: *Roaratorio: an irish circus on Finnegans Wake* (1979) John Cage.⁶⁵¹

Justificación

Roaratorius (1979),⁶⁵² concretamente, fue un encargo de la Radio de Alemania Occidental y es uno de los trabajos más atractivos de John Cage, basado en uno de sus libros favoritos: *Finnegans Wake*. Cage catalogó muchos de los sonidos y lugares mencionados en el libro; se registró prácticamente cada sonido ambiente y su ubicación (se calcula que se mencionan 2462 lugares, en FW); y se mezclaron en un collage enorme de 62 pistas/ 1 hora de duración; acompañados, a su vez, por músicos irlandeses que interpretan música tradicional irlandesa. El resultado es un "circo" de palabras+ sonido+ música. Cage hace así una segunda lectura del texto de *Finnegans Wake*. Y Cage mismo recita la obra con voz melodiosa, los textos no son elegidos al azar por el músico sino que son los textos donde se mencionan esos sonidos.

16.- FILMOTECA

Dos fragmentos de una secuencia de la película El prado (1990), Jim Sheridam. Secuencia en la que el protagonista y su padre transportan un caballo muerto, en una carreta, para ir a tirarlo por el acantilado. Código de fuente: 01:01 a 02:40

NARRADORA (OFF).- *El tiempo y el río y la montaña son los auténticos protagonistas de mi libro. Y sin embargo, los elementos son exactamente los mismos que utilizaría cualquier novelista: hombre y mujer, nacimiento, infancia, noche, sueño, matrimonio, oración y muerte. [...] Pero yo trato de construir una narración en muchos planos y con una sola finalidad estética. (Joyce)*

⁶⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=bdHe4c10smY> / (12.09.16) -

⁶⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=grJC1yu4KRw> (12.09.16) --

Justificación

Tema: los protagonistas de la novela *Finnegans Wake*. “El tiempo, el río y la montaña son los auténticos protagonistas de mi libro” (Joyce)

En la película *El Prado*, un campesino ultranacionalista en la Irlanda de 1930, una época de hambruna y pobreza, trata de defender una tierra arrendada: un prado, que la dueña ha decidido sacar a subasta pública. Esta tierra representa todo para él y, a su vez, representa el sufrimiento de una familia por sobrevivir.

En la *secuencia* vemos acantilados, montañas, y a un padre fuerte, que no flaquea bajo el peso de las algas marinas que arrastra con el carro, junto a un hijo que se va quedando atrás y que quiere vivir de otra manera.

El padre de Joyce, como ese padre de la película *El prado*, fue determinante en la vida del artista.

James Joyce a la vez que odiaba a los ingleses en tanto que ocupantes de su país, no soportaba tampoco a los nacionalistas irlandeses y el capítulo 12 del *Ulises* es una sátira sobre ellos y una parodia de las antiguas epopeyas célticas.⁶⁵³ El Cíclope de la *Odisea* de Homero, en el *Ulises* de Joyce se llama Ciudadano - también sin nombre como Ulises-, y no es otro que el nacionalista con una sola idea -con un solo ojo no puede ver los dos lados de las cosas- mientras que Leopold Bloom representa lo racional y lo universal.

Así que entonces el Ciudadano empezó a hablar de la lengua irlandesa y la reunión del consejo municipal y todo lo demás y los anglófilos que no saben hablar su propia lengua y Joe metió baza porque le ha dado a alguien un sablazo de una guinea y Bloom metiendo la jeta en el caruncho de dos peniques que le había sacado a Joe y venga a hablar de la liga gaélica y de la liga contra convidar a beber y la bebida, la

⁶⁵³ José María Valverde, en prólogo a la edición, *Ulises*, 61.

maldición de Irlanda. Contra los que convidan a beber, ése es el asunto. [...] Y entonces un viejo empieza a soplar la gaita y todos aquellos imbéciles venga a restregar los pies al son con que se murió la vaca vieja.⁶⁵⁴

Hacia 1930 Joyce ya está escribiendo *Finnegans Wake*, y nos dice que “El tiempo, el río y la montaña son los auténticos protagonistas de su libro”. El tabernero sería el hombre-montaña erosionado por el agua y el tiempo.⁶⁵⁵

17.- ESCULTURA ANNA LIVIA PLURABELLE, TABERNAS DE DUBLIN, PHOENIX PARK. Ext. Día. ARCHIVO SONORO (VOZ DE JOYCE)

Dublín Bloomsday/2015. Las aguas del río Liffey, gente en las tabernas, el tabernero y el barril -virando la imagen a distintos colores para expresar que los protagonistas de la novela sueñan- escultura de Anna Livia Plurabelle reflejada en el agua de la fuente, sugerir “voyeurismo” en Phoenix Park, y otras imágenes del parque. Plano de una gallina.

NARRADORA (OFF).- Según el autor, el libro es el sueño del gigante Finn que ve pasar, flotando en las rápidas aguas del río Liffey, los hechos y personajes de la historia de Irlanda y del mundo. En esta novela el protagonista es Humphrey Chimpden Earwicker, un tabernero de Dublín: en él se resume toda la humanidad, Earwicker es un hombre y a la vez todos los hombres. Los otros protagonistas principales son: su mujer, Anna Livia Plurabelle, y los tres hijos del matrimonio: los mellizos Shem y Shaun, y la hija: Issy. Y lo que sucede es nada: Humphrey Chimpden Earwicker, H.C.E., -muchas veces nombrado sólo por sus iniciales o por diferentes juegos de palabras que compongan las tres iniciales - después de un día de mucho trabajo en la taberna cae en un *sueño* profundo. El tabernero *sueña*, su mujer *sueña*, los hijos *sueñan*, todos *sueñan*.

⁶⁵⁴ Joyce, *Ulises*, vol. 1, 482.

⁶⁵⁵ Teruggi, *El Finnegans Wake por dentro*, 59.

En la trama literal del libro (si es que la hay) H.C.E., el padre, *sueña* un confuso incidente: un acto de *voyeurismo*, o de exhibicionismo o, un delito sexual consumado ante dos muchachas en el Phoenix Park y presenciado por tres soldados o, un ciclista. H.C.E. es acusado, encarcelado y procesado; una gallina encuentra una carta entre el estiércol; los mellizos se enzarzan en disputas; H.C.E. es enterrado en el lago Neagh. Se rumorea que resucitará. Al final del libro, con la luz del nuevo día, se oye la sosegada voz de Anna Livia Plurabelle....

Música: *Roaratorio: an irish circus on Finnegans Wake* (1979) John Cage.

Justificación

Tema: resumen de la trama de la novela *Finnegans Wake* (todos *sueñan*).

17 A.- LA VOZ DE JAMES JOYCE (AUDIO): LEE “ANNA LIVIA PLURABELL”

La voz de James Joyce leyendo “Anna Livia Plurabelle” (1929) sobre imagen de la escultura Anna Livia Plurabelle.

JOYCE LEE (SOLO AUDIO) “ANNA LIVIA PLURABELL”.

18.- FILMOTECA

Varios fragmentos de una secuencia de la película Los hermanos Marx en el Oeste (1940), Edward Buzzel. Secuencia en el que los hermanos Marx descuartizan el tren para obtener combustible para alimentar la locomotora. Códigos de fuente: 67:10 a 67:28// 69:05 a 69:27// 71:03 a 73:34// 74:39 a 74:56.

NARRADORA (OFF).- Sobre un esquema sencillo y comprensible, Joyce va añadiendo textos que distorsionan el sentido, la complejidad se instala en el corazón mismo de las palabras, o en sus raíces etimológicas. Laboriosamente construye acrónimos o "palabras maleta" al igual que empezó a suceder en *Ulises*. Asimismo,

Joyce juega con muchos de los problemas de dicción: el tartamudeo, el ganguero, el rotacismo.

“Tampoco es absolutamente necesario que el lector entienda el significado exacto de cada frase y de cada palabra -escribe Umberto Eco en su ensayo *Las poéticas de Joyce*- La fuerza de la composición está en la ambigüedad permanente y en el resonar continuo de muchos sentidos”.

Justificación

Tema: explicación en lenguaje “cinematográfico” de cómo construye Joyce las *palabras-maleta*, y de cómo distorsiona las palabras y su sentido.

La película y la divertida *secuencia* del tren, en la que los Hermanos Marx van desmontando las ventanas, las puertas, los asientos, con un hacha, para alimentar la locomotora y que no se pare, sirven para ilustrar como Joyce distorsiona las palabras, como aísla una palabra de otro idioma, la une a una palabra de un idioma distinto, o no, y consigue dar un nuevo significado. Es el propio Joyce el que parece un forajido del lenguaje: va arramblando con todo lo que encuentra a su paso.

Sobre las *palabras-maleta* ya se da referencia en el guion, nota [36].

19.- FILMOTECA

Secuencia de la película Una jornada particular (1977), Ettore Scola. Secuencia: largo travelling desde la calle a Sofia Loren que primero cierra la ventana, luego guarda el libro en el aparador, apaga luces de la casa, apaga luz de su mesilla. Código de fuente: 1:31:17 a 1:40:07

NARRADORA (OFF).- Joyce acaba *Ulises* con Molly en el umbral del sueño y empieza a trabajar inmediatamente en *Finnegans Wake*, una obra que para él debía ir “de la vigilia a la somnolencia a la inconsciencia”. Joyce, que había empleado siete

años en escribir *Ulises*, tarda diecisiete años en escribir *Finnegans Wake*; y durante todos esos años mantuvo en secreto el título definitivo y se refería a ella como *Work in progress*.

Justificación

Tema: el desarrollo de la obra debía ir "De la vigilia a la somnolencia a la inconsciencia." (Joyce).

La Italia fascista del 38 celebra en las calles la visita de Hitler. La jornada es retransmitida por la radio con sus himnos, discursos, arengas, y se escucha de fondo todo el tiempo. Mientras, un hombre y una mujer, apartados del bullicio exterior, viven - sin estar enamorados- una jornada especial.

Secuencia, travelling final; la *secuencia* acaba justo en el momento en que ella apaga la luz de la mesilla. El texto del off en el audiovisual dice: "Joyce acaba *Ulises* con Molly en el umbral del sueño". Y realmente Joyce acaba *Ulises* dejando tanto a Leopold Bloom como a Molly en ese umbral del sueño; recordemos que Bloom antes de dormir, o para dormirse, enumera lo siguiente:

Simbad el Marinero y Mimbad el Salinero y Timbad el Timbalero y Himbad el Harinero y Kimbad el Kaminero y Rimbad el Ratonero y Bimbad el Barrullero y Vimbad el Verdadero y Pimbad el Panadero y Limbad el Limonero y Guimbad el Guitarrero y Fimbad el Farolero y Jimbad el Jaranero y Cimbad el Cimbaletero y Ximbad el Xilofonero.⁶⁵⁶

⁶⁵⁶ Joyce, *Ulises*, vol. 1, 39. Esta interpretación del texto y la lectura en inglés se lo escuché a Francisco García Tortosa, traductor de *Ulises* y del capítulo "Anna Livia Plurabelle" (*Finnegans Wake*) durante una conferencia (mayo 2016 internet; ahora no aparece el link) y el profesor sugería esta intención: una canturrela, similar a contar ovejas para adormilarse.

20.- FILMOTECA.

Fragmento de una secuencia de la película 8 1/2 (1963), Federico Fellini. Secuencia de un sueño del protagonista en la que él está al volante, dentro de su coche, todos los coches están parados, la gente no se mueve en absoluto, está estática, y él sale volando.
Código de fuente: 00:25 a 02:06.

NARRADORA (OFF).- “El nuevo libro debía ajustarse a la estética del sueño, en el que las formas se multiplican y se prolongan, las visiones pasan de lo trivial a lo apocalíptico, y el cerebro utiliza las raíces de los vocablos para hacer con ellas otras capaces de nombrar sus fantasmas, sus alegorías, sus alusiones”. (Escribe Joyce en 1923). Dado que *Finnegans Wake* expresa el universo del sueño las páginas están llenas de palabras *aparentemente* sin sentido.

Justificación

Tema: “El nuevo libro debe ajustarse a la estética del sueño” (Joyce)

Hemos dejado la escena anterior justo en el momento en que Molly se duerme, y justo ahí empieza *Finnegans Wake*. Encadenamos con 8 1/2, película onírica.

El título original de esta película iba a ser *La bella confusione* y es una película bastante autobiográfica, que habla del conflicto, de la confusión, durante proceso creativo del propio Fellini.

Secuencia sueño-pesadilla del protagonista en el aparcamiento de coches. Recordemos que en *Finnegans Wake* todos sueñan: el tabernero sueña, los hijos sueñan, Anna Livia sueña, ...

21.- FILMOTECA

Un fragmento de una secuencia de Waterloo (1970), Sergei Bondarchuk. Secuencia que incluye una escena en esta batalla en la que prima el rojo. Código de fuente: 1.43:48 a 1.44:48.

NARRADORA (OFF).- Para Joyce, en palabras de Italo Svevo: "*Battlefield*" (campo de batalla) se convierte en "*bluddlefilth*", palabra que en la boca de un inglés conserva casi la misma pronunciación, pero que manifiesta todo el horror de un pacifista por ese campo heroico: porque ha incluido el concepto de sangre y también el de porquería.

Justificación

Tema: la técnica léxica finnegiana (1)

"Battlefield" (campo de batalla) se convierte en "bluddlefilth", ejemplo de cómo desfigura las palabras.

Los gemelos Shem y Shaun, como pasa con todos los personajes mencionados en FW, adoptan denominaciones diferentes, se van encarnando en Caín y Abel, o en Napoleón y Wellington: los dos generales que se enfrentaron en Waterloo (1815), batalla que acabó con los sueños de Napoleón.

James S. Atherton en *The Books at the Wake*, señala:

*Waterloo, es mencionado en el *Finnegans Wake* en la p. 162 (Pensamos que podría ser en el juego de palabras: [*champ de bouteilles*])

Wellington pp. 36, 155, 226

Napoleón, pp. 149, 155, 161, 162, 206

De la película, en la que, por cierto, trabajo Orson Welles, se ha elegido la *secuencia* menos bélica y más onírica, pues todo FW cuenta la historia de la humanidad como si se hubiera desarrollado de una forma onírica.

Wellington nació en Irlanda en 1769, conocido como el Duque de Wellington.

En 1830, hubo muchas revueltas en Inglaterra y Wellington fue recibido de forma hostil por la población durante la inauguración del ferrocarril entre Liverpool y Manchester; pudiera ser que Joyce le mencione como *Duc de Fer's* (*Fer* es hierro en francés).

22.- FILMOTECA

Dos secuencias de Una jornada particular E. Scola.

1º Secuencia: Sofia Loren sentada en la cocina, rodeada de platos, atiende al pájaro.

Código de fuente: 20:00 a 22:48

2º Secuencia: Sofia Loren y Mastroniani, en la terraza, descuelgan juntos la ropa tendida. 26:43 a 27:25 // 1:02:24 a 1:03:37.

NARRADORA (OFF).- Joyce desfiguraba las palabras haciéndolas adquirir, mediante juegos léxicos, nuevos sentidos y nuevos sonidos. La lengua de base es el inglés y mantiene su estructura, pero se complica al incluir voces de muchos otros idiomas. Joyce no desdeña nada: ni lo poético ni lo escatológico. Encontramos juramentos, duelos de réplicas sucesivas, adivinanzas, bromas, juegos de palabras y retruécanos.

Justificación

La técnica léxica finnegiana (2)

1ª Secuencia: el pájaro de la jaula llama a Sofia Loren con el grito de "Atoneta" en lugar de Antonieta.

Este tipo de juegos guarda parecido con otros de los que, continuamente, hace Joyce, por ejemplo "¿Quién hace esos alegatos? dice Alf/ Yo -dice Joe- Yo soy el alegartador".

Ulises, pág. 517)

O, por ejemplo, "Ben Dollard tiene una voz de barríltano".⁶⁵⁷

2ª Secuencia: los dos protagonistas están en la terraza, en el tendedero ropa. La ropa tendida: calcetines, medias de mujer, enaguas, camisetas viejas y agujereadas, ... que

⁶⁵⁷ Joyce, *Ulises*, vol. 1, 271.

juntos van descolgando y echando a un canasto, ilustra a ese Joyce que no desdeña nada: ni lo poético ni lo escatológico. Y recordemos que en el final del capítulo "Anna Livia Plurabelle", hay unas lavanderas que se hablan de una orilla a otra del río, y que están lavando camisas y calzoncillos, y haciendo comentarios al respecto.

O dímelo to de Anna Livia. Bueno, conoces a Anna Livia? Sí, claro, tol mundo conoce a Anna Livia. Cuéntamelo to. Cuéntamelo ya. Te vas a morir cuando te enteres. Bueno, ya sabes lo del viejo calandrajo ganforro que hizo lo que sabes. Sí, ya lo sé, sigue. Lava listo y no despatrickes. Súbete las mangas y desmarra tu farfulla. [...] Es un viejo carona asqueroso. Mira qué camisa! Mira qué sucia! Me tiene tol agua ciénegra. Y en sopapa y en emplasta desde el vikingo pasao astaahora. La habré lavao veces? Me sé de memoria los sitios que gusta engolfar, dudublercodiantre! Frisando mis manos y apiolando gazuzas pa hacer públicos sus sucios pingajos.⁶⁵⁸

23.- GRAFFITI FRASE FINNEGANIANA: JUNG FRAUD'S MESSONGEBOOK

Jungfraud's Messongebook. Jungfrau

Graffiti de encargo "Jungfraud's Messongebook" y bocetos del mismo.

NARRADORA (OFF).- *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, aparece en *Finnegans Wake* desfigurado en un retruécano: *Jungfraud's Messongebook. Jungfrau* es señorita en alemán, *fraud* es fraude en alemán, *Messonge* permite pensar en el italiano *menzogne* (mentiras), *book* es libro en inglés y *songe* es sueño en francés. La obra entonces quedaría definida como "libro de los sueños (o mentiras) de señoritas (o de joven fraude)". La frase revela la hostilidad de Joyce hacia el psicoanálisis, en especial hacia Jung por su artículo sobre *Ulises* y su autor, y permite mostrar la técnica léxica finneganiana.

⁶⁵⁸ Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, ed. García Tortosa, [según la numeración ed. Faber& Faber FW, 198], 139 - Nota.- Las lavanderas hablan de que Earwicker, el marido de Anna Livia, ha sido acusado de un acto de voyarismo perpetrado en el Phoenix Park.

Música: *Molly Malone*, James Yorkston.

Justificación

Tema: la técnica léxica finneganiano (3)

Explicación visual, mediante grafitis de encargo, de la construcción léxica finneganiana. La canción *Molly Malone* conocida también como "Berechos y mejillones" es el himno *no* oficial de Irlanda.

Como anécdota, el apellido de Nora, la esposa de Joyce, era Barbacle, que inglés significa *mejillón*. Y en su momento, John Joyce, el padre, hizo a James un comentario jocoso al respecto.

24.- FILMOTECA

Dos fragmentos de una secuencia de la película 8 ½ (1963), Federico Fellini. Secuencia en la que un grupo de chicos llega a la playa y pide a una mujer que baile y en ese momento llegan los curas, persiguen al protagonista y se lo llevan en volandas. Códigos de fuente: 58:53 a 59:03// 59:34 a 01:01:48.

NARRADORA (OFF).- Si en el *Ulises* parecía que Joyce había sido capaz de llevar el inglés hasta *casi* más allá de sus límites- quebrando normas, preceptos y reglas gramaticales- en *Finnegans Wake* rebasa ese límite más allá de los umbrales de lo imaginable; el antecedente directo sería "Circe", capítulo 15 de *Ulises*. El resultado es, todavía hoy, un "monstruo", un libro "maledetto", como ya lo catalogara Joyce, que "prácticamente" nadie - ni siquiera con buen dominio del inglés- puede leer.

Justificación

Tema: Si Joyce, en el *Ulises*, al quebrar determinadas reglas gramaticales lleva el inglés hasta el límite, en *Finnegans Wake* rebasa el umbral de lo imaginable.

Un grupo de chicos adolescentes llega corriendo a la playa a la par que llamando a una mujer que parece vivir ahí, en una pequeña fortificación de piedra, para que, a cambio

de una moneda, baile la samba para ellos, lo que ella hace de una manera bastante provocativa para los muchachos. Al momento, se ve llegar corriendo a dos curas que acuden para apartarles del "pecado"... En la persecución el protagonista, finalmente, es capturado, o salvado.

Hace referencia a *Retrato de un artista adolescente*, y al joven Stephan intentando regenerarse, temeroso del infierno, humillado "entre las sombras de su pensamiento"⁶⁵⁹ pero a la vez convencido que de que "su destino era eludir el orden, lo mismo el social que el religioso".⁶⁶⁰

Los paseos de Stephen Dedalus por las malolientes callejuelas cercanas al arroyo donde por primera vez cayó en los brazos de una prostituta⁶⁶¹ refieren -una vez más- un episodio real de su vida. Joyce escribe, en esta novela de 1914, "¿De qué le servía rezar si sabía que su alma estaba anhelando la propia destrucción?"⁶⁶²

Ellmann cuenta que Joyce, a esa edad, al salir de teatro y camino a casa, encontró a una prostituta, decidió probar y "el experimento -dice Ellmann- le dejó para siempre una sensación de vergüenza por el acto sexual, sensación que habría de superar después aunque sin eliminarla nunca del todo".⁶⁶³

Las imágenes de esta película de Fellini quieren hacer referencia por un lado a ese recuerdo autobiográfico de Joyce que encontramos en *Retrato...* e indirectamente en *Circe*, capítulo que narra las andanzas de Bloom y Stephen por el barrio de las prostitutas, en Dublin, y donde, en alguno de sus párrafos, resuena la novela *La Venus de las pieles* (1870) de Leopold von Sacher-Masoch.

⁶⁵⁹ Joyce, *Retrato...*, 191.

⁶⁶⁰ Joyce, 222.

⁶⁶¹ Joyce, 136.

⁶⁶² Joyce, 140.

⁶⁶³ Ellmann, *James Joyce*, 66.

25.- FILMOTECA

Varios fragmentos de tres secuencias de la película *Cesar debe morir* (2012), Paolo y Vittorio Taviani.

1º Secuencia: el preso que hace de Marco Antonio pronuncia un discurso (recita la obra de Shakespeare) desde el patio para los otros presos-actores que están tras los barrotes. Código de fuente: 47:39 a 48:15

2º Secuencia: el momento de la representación -en la cárcel- de la obra de Shakespeare, en la que Bruto se da muerte con una espada, y acaba la obra. Código de fuente: 01:28 a 01:44

3º Secuencia: el patio de butacas vacío. Código de fuente: 03:42 a 04:34.

NARRADORA (OFF).- El "Gran Shakespeare", el hombre y su obra - en opinión de Harold Bloom- emerge entre los párrafos y los personajes tanto de *Ulises* como de *Finnegans Wake*. En su ensayo *El canon occidental*, Bloom considera que, aunque nos inquietemos por su supervivencia dadas las dificultades iniciales que plantea, *Finnegans Wake*, la obra maestra de Joyce, más que *Ulises*, es el único rival auténtico de *En busca del tiempo perdido*. "¿Puede uno vivir la historia de la literatura en el sueño de una noche?, *Finnegans Wake* dice que sí".

Justificación

Tema: la presencia de Shakespeare en *Ulises* y *Finnegans Wake*. (opinión de Harold Bloom)

Este documental filmado por los hermanos Taviani en la cárcel de Rebibbia, Roma, una de las cárceles de máxima seguridad de Italia, pone en escena a unos presos, en este caso hombres tortuosos con grandes crímenes en sus espaldas, a interpretar la tragedia de Shakespeare, *Julio Cesar* (1599); hombres/presos que al terminar la representación ante el público serán conducidos de nuevo a sus celdas por los funcionarios de la

prisión. Habríamos podido ilustrar este párrafo del off con alguna de otras películas más reconocidas sobre otras obras del dardo, pero creemos que el texto de Shakespeare declamado por estos hombres se acerca mucho más al héroe de Joyce, representado por Leopold Bloom, el hombre de cualquier ciudad del mundo, en *Ulises*, y a Humphrey Climpden Earwicker, el nuevo Hombre de la Calle. Para Harold Bloom si *Ulises* es una curiosa amalgama de *Hamlet* y la *Odisea*, *Finnegans Wake* toma a toda la literatura como modelo.⁶⁶⁴

26.- ESTATUA ANNA LIVIA PLURABELLE Ext. Día. y ARCHIVO SONORO (VOZ DE JOYCE)

Imagen de la cabeza de la estatua de Anna Livia Plurabelle. Dublín 2015

JAMES JOYCE (AUDIO): “ANNA LIVIA PLURABELLE”.- “Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!”

26 A.- ESTATUA ANNA LIVIA PLURABELLE. FILMOTECA. RÍO LIFFEY.

Plano general de la estatua Anna Livia Plurabelle (Dublin) (mientras la narradora lee la traducción del texto leído por Joyce)

Cuatro fragmentos de la película Alicia en el País de las maravillas (1903), Cecil Hepworth y Percy Stow. (La película dura 8 minutos y 28 segundos; códigos de fuente: 0:00 a 0:55// 5:20 a 5:41// 6:10 a 8:28)

Imágenes de edificios, un autobús que pasa, gaviotas, reflejados en las aguas del río Liffey.

⁶⁶⁴ Bloom, “El agón de Joyce en Shakespeare”, 433.

NARRADORA (OFF).- "Llega la noche! Dime, dime, dime, dagame! La noche noche!
Táblame de rocas o raigones. Junto a las ondas riberas de, másallá murmurantes olas de.
La noche!"

La faceta *disidente* de James Joyce como escritor se concreta por una parte al babelizar el inglés y por otra al escribir palabras que nunca existieron hasta que aparecieron en *Finnegans Wake*. Joyce *diside* del lenguaje conocido: cuelga *sus* palabras de una en una o enhebradas unas a otras en un pentagrama y las carga de musicalidad: *Tell me moher*. *Tell me moatst*, para que las frases suenen unas veces como baladas, otras como canciones infantiles, otras como canturrelas de borracho o, sólo como murmullos
Y así antes que posibles significados transmiten sensaciones porque son palabras y ruidos y silencios que vibran:

“Ay, Anna Livia. Sabes que ella llamamaba chaveas napeas por tos laos, nyumba nu, chamba chu, pa trajinarlo, su percebo preboste, y papa embararlo con comio así-oasí? Sí? Qué sorra! (...) Cuéntame masa. Cuéntame hasta el cuenco.

Tal aflata de flauta tea monjonaría! Ella le compasaría la chachalaca que cacareó en el poyato de Babbel. Qué daño si supo cayayar el bozo! Ni chirlamari de Hum ni nada de masa mangulla. Es eso certo?. Es aserto”.

A Stephen Dedalus, al artista, el lenguaje del que disponía le resultaba insuficiente para transmitir todo lo que su héroe: el ciudadano corriente de cualquier ciudad del mundo, *sueña*.

Música: *Blumenlied* del álbum *Music from the works of James Joyce*. (*Alicia en el País...* es una película muda que hemos mabientado con esta canción).

Justificación

Tema: la faceta disidente de James Joyce se concreta al babelizar el inglés.

He usado esta película porque sabemos de la importancia de las "palabras-maleta" inventadas por Lewis Carroll, y de la cantidad de referencias tanto a Alicia como a Humpty, en *Finnegans Wake*. Atherton en su estudio sobre FW afirma:⁶⁶⁵

The identification of Dublin an Humpty Dumpty is made several times in the *Wake*, but most clearly in a little poem which Jouce wrote to advertise *Anna Livia Plurabelle*⁶⁶⁶ when that chapper of his work was published-. It may be read in full in Herbert Gorman's biography, *James Joyce*, but ther are only two verses. The first is about Anna Livia, the multitudinously beautiful, who is both a lady and the rover Liffey. The second verse is for "Humpty Dump Dublin": Humpty Dump Dublin squeaks through his norse/ Humpty Dump Dublin hath a horrible vorse;/ But for all his kinks English, plus his irismanx brogues/ Humpty Dump Dublin's granddada of all rogues⁶⁶⁷

La segunda *secuencia* elegida es el final de *Alicia*, cuando la protagonista despierta del sueño.

La imagen del río Liffey, y la ciudad de Dublín que se refleja en sus aguas, en tanto que es una imagen donde la vida cotidiana aparece oníricamente entre velada, intenta alzar a la ciudad de Dublín y al ciudadano corriente que *sueña* como auténticos protagonistas de la obra de Joyce.

Música.- *Blumenlied* del álbum *Music from the works of James Joyce*, con la que hemos ambientado la película *Alicia ...*

⁶⁶⁵ Atherton, "Lewis Carroll: The Unforeseen Precursor", 124-136, 126.

⁶⁶⁶ Nota tipográfica: cuando es un capítulo del libro no usamos cursiva pero aquí la cursiva es de Atherton.

⁶⁶⁷ Atherton, "Lewis Carroll", 126.

Justificación

Alicia... Es una película muda, la hemos ambientado con la canción *Blumenlied*. Esta es una canción que Bloom compra para su hija Milly cuando está tomando clases de piano. Conocido en inglés como "The Flower Song", está relacionado con el seudónimo de Bloom, Henry Flower, que usa en su correspondencia clandestina con Martha Clifford. Es una de las numerosas referencias de flores en todo *Ulises*.

TERCER APARTADO: ¿QUÉ ES *FINNEGANS WAKE*?

27 A.- RÓTULO 3

Graffiti (ajustado a guion) sobre Joyce y Finnegans Wake.

NARRADORA (OFF).- Una pregunta legítima que podemos hacernos: ¿Qué es *Finnegans Wake*?

Justificación

El graffiti pretende contar que Joyce decidió aprender la lengua de los colonizadores de Irlanda, es decir la lengua inglesa, y llegar a manejarla mucho mejor que los propios ingleses; para finalmente romperla solo por un tiempo: el tiempo de *Finnegans Wake*.⁶⁶⁸ Por eso, el policía inglés vigila y Joyce -que ha hecho el graffiti- se esconde en un portal.

27.- FILMOTECA

Fragmento secuencia de la grabación para televisión de I not (1972),⁶⁶⁹ Samuel Beckett. La película es un solo plano secuencia en el que sólo vemos gesticular una boca, con unos dientes muy blancos, sobre un fondo negro, y que declama un texto. Código de fuente 02:50 a 04:00.

⁶⁶⁸ ver nota [58]

⁶⁶⁹<https://www.youtube.com/watch?v=M4DwfKxr-M> (27.5.18)

NARRADORA (OFF).- Samuel Beckett - discípulo de Joyce, y que compartía con su maestro la adicción al silencio y la aversión por el cristianismo en Irlanda - sostuvo que: “La prosa finneganiana era una tentativa de ir más allá de la escritura, un esfuerzo único en la literatura. (Y para él) no es que Mr. Joyce escriba sobre algo: su escritura es ese mismo algo. Cuando el sentido es el sueño, las palabras se duermen. Cuando el sentido es el baile, las palabras también bailan. En *Finnegans Wake* la palabra leer se vuelve insuficiente. Las palabras- añade Beckett- no son las contorsiones de tinta reticentes que salen de las imprentas del siglo XX. Están vivas. Se imponen a codazos en la página, y brillan y resplandecen y se apagan y desaparecen”.

Justificación

Tema: ¿Qué es *Finnegans Wake* para Samuel Beckett? (1)

Not I, es un monólogo de trece minutos de duración, en el que Mouth tiene que decir el texto con mucha rapidez, a un ritmo de *staccato*, quizá tratando de alcanzar la velocidad de las voces que oímos dentro de nuestro cerebro (*the brain*). La voz repite insistentemente "Todo lo que estoy contando no me pasó a mí", de ahí el título, *I not*. Beckett declara que con la velocidad de las palabras no le interesa llegar al intelecto del espectador sino a sus nervios: “I am not unduly concerned with intelligibility. I hope the piece may work on the nerves of the audience, not its intellect”.⁶⁷⁰ Todo el mundo está hecho de palabras que aparecen en la mente de forma incoherente, sin poderlas parar, de ahí la famosa frase de *El Innombrable* "... you must go on, I can't go on, I'll go on."⁶⁷¹

⁶⁷⁰h Ricardo García-Arteaga, “Principales temas de Samuel Beckett”. *Revista Universidad de México*, no. 35 (2007): 98 (El autor, Ricardo García Arteaga, remite para esta cita a S.E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press, Bloomington, 1985, p. 148.) <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3507/pdfs/97> (13.09.16)

⁶⁷¹ http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3507/pdfs/97_103.pdf, pág. 3 (13.09.16)

La grabación de *I not* ilustra las propias palabras de Beckett sobre *Finnegans Wake*, novela que conocía muy bien pues en períodos en los que Joyce tenía problemas con la vista y no podía físicamente escribir, Beckett iba a su casa y transcribía al dictado.

28.-FILMOTECA

Dos fragmentos de dos secuencias de la película Ulises (1967), Joseph Strick. Códigos de fuente:

1º Secuencia: Leopold Blomm esta comiendo en una taberna. Código de fuente: 36:36 a 37:15

2º Secuencia: Molly Bloom, en la cama. Código de fuente: 1. 31:55 a 1:33:15.

NARRADORA (OFF).- *Ulises* ha sido la historia de un día y *Finnegans Wake* será la historia de una noche. *Finnegans Wake* sólo abarca desde el atardecer al amanecer, pero con largos intervalos vacíos, sin más que el dormir, dado que, durante el sueño, el tiempo real "soñado" es casi insignificante. "He puesto a dormir el lenguaje", escribió James Joyce para explicar esta obra.

Justificación

Tema: ¿Qué es *Finneganss Wake* para Joyce? (2)

La primera *secuencia* transcurre en la taberna de Byrne. Se corresponde con el cap. 8, Los Lestrigones. Hemos seleccionado esta *secuencia* porque coincide con algunas de las imágenes rodadas por nosotros en Dublín, Bloomsday/15 e incorporadas al principio de este audiovisual.

En la *secuencia*, Bloom almuerza, sumido en sus pensamientos sobre la comida, y sobre Molly, una copa de borgoña y un emparedado de gorgonzola, El siguiente fragmento es parte de la *secuencia* dedicada al capítulo final de *Ulises*, el monólogo de Molly Bloom. Ella entra en el sueño (es aquí donde pronuncia el famoso *Yes*). El propio Joyce en

una carta a Louis Gillet, escribe:

En Ulysses, para pintar los balbuceos de una mujer que va a dormirse, elegí terminar con la palabra menos fuerte que se me pudo ocurrir. Había descubierto la palabra "yes", que apenas se pronuncia, y que significa la aquiescencia, el abandono, la distensión, el final de toda resistencia. En *Work in Progress*⁶⁷² utilizo otra, después de haber vuelto a estudiar mucho. En esta ocasión he encontrado la palabra más resbaladiza, menos acentuada, la más débil de la lengua inglesa, una palabra que no es casi una palabra, que apenas es pronunciada entre los dientes, un soplo, una nada, el artículo "the".^{673 674}

29.- FILMOTECA

Dos fragmentos de dos secuencias del documental El gran silencio (2005), Philip Gröning. Código de fuente: 2:07:30 a 2:10:00

1º Secuencia: PP del agua donde multiples gotas de lluvia crean movimientos concéntricos.

2ª Secuencia: exteriores del monasterio.

NARRADORA (OFF).- Para Umberto Eco *Finnegans Wake es antes que nada un tratado de poética completo*, y es una obra que remite a la Edad Media: Joyce trabaja encerrado en su silencio como un monje medieval, el último de los monjes medievales: "Es medieval ocultar la figura de HCE bajo 216 disfraces verbales distintos. Es medieval el gusto de la mnemotécnica de derivación luliana, de la obra como ejercicio de la memoria constantemente despierta. Es medieval el sincretismo cultural, el aceptar

⁶⁷² Joyce lo llamaba también mi wip. Ellmann, 788 cita carta Joyce " Trato de terminar mi wip [*Work in Progress*] (trabajo 16 horas al día, me parece) ..."

⁶⁷³ Ellmann, *James Joyce*, 798.

⁶⁷⁴ La traducción de *Finnegans Wake* por Marcelo Zabarooy, (Buenos Aires (Argentina): El cuenco de plata, 2016), ignora ese artículo final "the", en el que tanto trabajó James Joyce, y finaliza el libro en "una larga", 628.

toda la sabiduría existente y el querer exponerla toda en la propia enciclopedia. [...] Si quitamos el Dios trascendente del mundo simbólico de la Edad Media, tenemos el mundo de Joyce,” afirma Eco.

Y Samuel Beckett nos lleva hasta Dante, precisamente en su ensayo *Dante...Bruno, Vico, Joyce*: “[Dante] Escribió en una lengua vulgar que podría haber hablado un italiano ideal al asimilar lo mejor de cada dialecto de su país, pero que de hecho nadie habló ni en ese momento ni nunca”. Valga esto -escribe Beckett- para aquellos que objetan que “Dante usaba el lenguaje que se hablaba en las calles de su pueblo, mientras el lenguaje de *Work in Progress* no se habló nunca en el cielo o la tierra”. Descartada esta objeción, Beckett juega con “el atractivo paralelo entre el lenguaje de Dante y el de Joyce”. Y hace hincapié también en que, “seguramente, tanto Dante con su *Divina Comedia* como Joyce con su *Finnegans Wake* recibieron una tormenta de insultos eclesiásticos”.

El siempre enigmático Joyce, un genio en el dominio del lenguaje, aunque parezca un forajido literario, y aunque parezca que se ahoga en un remolino, pretendió escribir una obra divertida.

Justificación

¿Qué es *Finnegans Wake* para Umberto Eco y, de nuevo, para Samuel Beckett? (3)

El gran silencio es un documental grabado en un monasterio de los monjes cartujos en los Alpes franceses. Creemos que ilustra la opinión de Umberto Eco de que *Finnegans Wake* remite a la Edad Media y de que James Joyce fue el último de los monjes medievales. Y al mismo tiempo, son imágenes que permiten escuchar, sin distracciones tanto el texto teórico de Umberto Eco como el del ensayo de Beckett. Al tiempo, la imagen del agua nos reconduce al monólogo final de Anna Livia, su soliloquio es una

meditación sobre la muerte; este monólogo cierra *Finnegans Wake* como el de Molly Bloom cierra *Ulises*. Anna Livia, es el río Liffey, y es todos los ríos. “A menudo, el nombre del río figura en lugar de life (vida), como en Lif, my lif (328.17, vida, mi vida)”.⁶⁷⁵

30.- PLAYA DE SANDYCOVE y MARCELO TOWER. Ext. Día. FILMOTECA y DIBUJOS JOYCE EN LA PLAYA.

Imágenes de Dublin: la playa de Sandycove y Marcelo Tower.

Fragmento de una secuencia de la película de Y la nave va de Federico Fellini en la que vemos a un hombre esforzándose en remar, subido en un bote de remos y acompañado de un rinoceronte (el mismo animal que viajaba en el transatlántico).

Código de fuente: 1:58:51 a 1:59:31

Unas acuarelas pintadas de encargo, de acuerdo al guion.

NARRADORA (OFF).- El escritor Ricardo Piglia en su ensayo *El último lector* concluye diciendo que Joyce inventó la figura del lector final, el que se pierde en los ríos del lenguaje y combate su soledad leyendo un libro escrito en todas las lenguas como si fuera el último. Y nos recuerda que para Wittgenstein el lenguaje privado era imposible, todo lenguaje implica otro, aunque el otro no pueda comprenderlo. *Finnegans Wake*, para Joyce, es un libro que puede leer “el lector ideal afectado por un insomnio ideal”.

A excepción de unos cuantos, la mayoría seguimos sumidos en una duermevela sin poder leer *Finnegans Wake* y para los amantes de la literatura queda por delante esta tarea. Quizá una tarde, mientras dormitamos en una taberna cualquiera prefiriendo ignorar nuestra realidad, oigamos ese divertido, pero a la vez terriblemente cruel *cucú cucú cucú*, que, si a Leopold Bloom -protagonista de *Ulises*- le despierta de su

⁶⁷⁵ Teruggi, *El Finnegans Wake por dentro*, 70.

cabezadita y le recuerda que es un cornudo, a nosotros nos anime a ser ese “lector ideal afectado por un insomnio ideal”.

Música: la balada *Finnegnan's Wake*, The Irish Rovers.

Justificación

Tema: ¿Quién es el potencial lector de *Finnegans Wake*?

Esta *secuencia* grabada en la playa de Sandycove, Dublín, quiere ilustrar el final de la novela *Finnegans Wake*, cuando el agua del río Liffey se mezcla con el agua salada del mar de Irlanda; Anna Livia Plurabelle, la mujer-río, ha de ir a morir al mar. Las palabras de Anna Livia son las de Cordelia en *El Rey Lear*: “padre frío, mi loco y frío padre, mi padre intimidador, frío y loco”.⁶⁷⁶ Leemos en FW [628] “my cold father, my cold mad father, my cold mad feary father”.

Pierdo el conocimiento. ¡Oh amargo final! me escabulliré antes de que se levanten. Nunca verán. Nunca sabrán. Ni me echarán de menos. Y es antiguo y antiguo es triste y antiguo es triste y cansado regreso a ti, mi frío padre, mi frío loco padre, mi frío loco temeroso padre, hasta que la simple visión de cerca de su tamaño, sus millas y millas, gimiendo, me convierta en sedimento marino mareada sal y me lanzo, yo sola, en tus brazos [...] Fin aquí. Nosotros entonces, Finn, ¡otra vez! Toma. ¡Suavevos, me acordaré! Hastamilfinvos. Lps. Las llaves a. ¡dadas! Un camino un solitario un final un amado un largo el.⁶⁷⁷

Al mismo tiempo, en la fortaleza Marcelo Tower (hoy un Museo Joyce) situada en la playa de Sandycove empieza el Ulises y aquí vivió James Joyce seis días.

La imagen de la roca en primer plano se debe a que el árbol y la piedra, según García

⁶⁷⁶ Bloom, “El agon de Joyce con Shakespeare”, 443 (la traducción de las palabras de Cordelia es distinta de la que ofrece la edición de la biografía escrita por Ellmann y que transcribimos en párrafo siguiente del texto); para Bloom “Lear, en *Finnegans Wake*, representa los tres padres - Earwicker, Joyce, Shakespeare-, y también el mar.”

⁶⁷⁷ Ellmann, *James Joyce*, 797-798.

Tortosa, son dos temas, de gran valor simbólico, que se repiten en *Finnegans Wake*.

El final de *Finnegans Wake* - escribe Ellmann- es de hecho una recapitulación de todos los finales de todos los libros de Joyce. Como señala Frank Budgen, hay una contemplación de la muerte igual a la de Gabriel al final de *Dubliners*. Pero también se parece al final de *A Portrait of the Artist* porque, como allí, hay una mujer que ordena la ropa de un hombre y está a punto de empezar un viaje al mar de Irlanda. Stephen evoca a su padre espiritual con mucha intensidad, y también se da esa intensidad cuando Anna Livia evoca a su marido-padre. Al final de *Exiles* Bertha dice: "Olvídame y ámame otra vez como al principio. Quiero a mi amante. Encontrarle, ir a él, entregarme a él. Tú, Dick. ¡Oh extraño y loco amante mío!, regresa a mí otra vez." Al final de *Ulysses* hay también un monólogo femenino en el que Molly Bloom regresa con su recuerdo y su imaginación al momento del consentimiento apasionado. En *Finnegans Wake* hay un eco de aquel "Sí" en el ruego de Anna Livia, que, esta vez, contiene un juego de palabras: "Finn, again!" (Finn, ¡otra vez!). La última página de *Finnegans Wake* es - siempre de acuerdo al texto de Ellmann- una maravillosa absorción de recuerdos de cosas pasadas utilizados con nuevos fines.⁶⁷⁸

Las imágenes oníricas de *I nave va* en las que un hombre rema en una pequeña barca llevando a bordo un rinoceronte, permiten ilustrar, de alguna manera, el esfuerzo que supuso para James Joyce escribir *Finnegans Wake*. Y son oníricas porque *Finnegans Wake* es el mundo del sueño.

Estas imágenes de Fellini pasan por *encadenado* a unas acuarelas ajustadas al guion, en las que vemos a Joyce remar, casi en la orilla, y a su alter ego Stephen Dedalus en la playa, quien quizá de joven vislumbró entre veladamente esta imagen como una epifanía.

⁶⁷⁸ Ellmann, 796.

La canción que suena, *Finnegan's Wake*, es una vieja balada irlandesa que se canta en los velorios, en Irlanda. Esta canción la cantaba su hermano Stanislaus en las celebraciones familiares; en esas ocasiones, a Joyce le gustaba cantar *Houlihan's Cake*⁶⁷⁹. La letra cuenta la historia de un albañil que, borracho, se cae de un andamio; mientras está de cuerpo presente a alguien se le cae un poco de whisky encima del muerto y éste resucita.

31.- RÓTULOS DE SALIDA

Continúa sonando *Finnegan's Wake*, The Irish Rovers.

⁶⁷⁹ Ellmann, 44.

Escritores

La disidencia del sujeto biográfico

Fernando Pessoa (1888-1935)

El heteronimismo: el *drama em gente*

La soledad como disidencia

Fernando Pessoa. El heteronimismo: el *drama em gente*

*Presumo ante mí mismo de mi disidencia de la vida.*⁶⁸⁰
(Libro del desasosiego [103] Bernardo Soares- Pessoa)

Otra vez te vuelvo a ver
Pero, ay, ¡a mí no me vuelvo a ver!
Se partió el espejo mágico en el que me volvía a ver idéntico,
Y en cada fragmento fatídico sólo veo un pedazo de mí;
¡Un pedazo de ti y de mí!
(Lisboa revisitado⁶⁸¹ Álvaro de Campos- Pessoa)

Objetivo

El objetivo del presente capítulo, dedicado al poeta portugués Fernando Pessoa, es analizar, exclusivamente, aquellos aspectos de su biografía y de su obra que puedan aportar datos con los que poder justificar el calificar, a priori, de una manera intuitiva, a este escritor como ejemplo de un *yo disidente*, en concreto como un ejemplo de la soledad como *disidencia*.

Más allá de que el poeta sí mantuvo una vida pública en Lisboa, vivió inmerso en una gran soledad que amortiguó con la creación de sus heterónimos, figuras creadas por él con las que compartió su vida, si fuera correcto, de acuerdo con su pensamiento, hablar de vida, dado que Pessoa se cuestionó que viviéramos una existencia "real", pues dice no tener pruebas de si Lisboa ha existido alguna vez, o lo que él mismo escribe. En

⁶⁸⁰ Fernando Pessoa, fragmento [103], en *Libro del desasosiego*, trad. Perfecto Cuadrado (Barcelona: Acantilado, 2002), 123.

⁶⁸¹ Fernando Pessoa, *Lisbon Revisited*, (1923), en *Antología poética*, "De Poesías (1914-1935) de Álvaro de Campos", ed. y trad. Ángel Crespo 15ª ed. (Madrid: Austral, 2016), 306.

1933, Álvaro de Campos-Pessoa escribe *Mecanografía*⁶⁸² donde plasma su idea de que tenemos dos vidas, la verdadera que es soñada y la falsa, que es en la que convivimos con otros.

Hay dos vidas en todos:

la verdadera, que soñamos en la infancia

y seguimos soñando, ya adultos, en un sustrato de niebla,

y la falsa, la que vivimos en la convivencia con los otros,

la práctica, la útil,

esa en la que acaban por meternos en una gran caja.

Sobre estos dos pilares: su extrema soledad y el entender la existencia como una vida soñada, sospecho que se ancla su *disidencia*.

Fernando Pessoa, nace en Lisboa y muere en Lisboa. Y toda su obra es un deambular de su alma por Lisboa, incluido el Universo que la mira.

Los cinco primeros años de su infancia, justo hasta la muerte por tuberculosis de su padre, Joaquim de Seabra Pessoa, quedan en su recuerdo como los mejores de su vida. En sus textos, imágenes entre veladas hablan de un pasado en el que “nadie había muerto”.⁶⁸³ Más tarde, en 1896, se traslada a vivir con su madre, María Madalena Nogueira, y su padrastro, el Comandante Joao Miguel Rosa, a Durban (Sudáfrica), lugar donde nacerán sus tres hermanos. Pessoa regresa a Portugal unos meses, durante unas vacaciones escolares en 1901-1902, y definitivamente en 1905, con diecisiete años, ya sintiéndose extranjero, para no salir nunca más de Lisboa, salvo mínimos

⁶⁸² <http://arquivopessoa.net/textos/86> (12.1.17)

⁶⁸³ Robert Bréchon, *Extraño extranjero, Una biografía de Fernando Pessoa*, trad. Blas Matamoro (Madrid, Alianza, 2000), 37.

desplazamientos a Cascais, Sintra, Estoril.⁶⁸⁴ Fernando Pessoa siente que ha vivido dos exilios [libro poemas *Los dos exilios* (1923)]: la separación de su infancia portuguesa, y la separación de su adolescencia inglesa.

Y no deja de sorprender que Pessoa no mencione, en sus escritos,⁶⁸⁵ su estancia en África, aunque cuando quiera *ocultarse* al máximo escribirá en inglés, su segunda patria, como afirma Jerónimo Pizarro en *Alias Pessoa*,⁶⁸⁶ en respuesta a lo que el investigador colombiano considera una descontextualización y manipulación de la frase del poeta “*Mi patria es la lengua portuguesa*”⁶⁸⁷ (*Libro del desasosiego*).

Fernando Pessoa, autor de la obra de teatro *El marinero*, escrita los días 11 y 12 de octubre de 1913 y calificada como un "drama estático en un cuadro", y autor de *Oda marítima* (1914-1916), un largo poema plagado de imágenes sobre los puertos, la mar, los marineros, los navíos, (ambas publicadas en 1915 en el primer y segundo número de la revista *Orpheu*), despreciaba la idea de viajar. Carlos Taibo (España, 1956) en su libro sobre Pessoa, *Como si no pisase el suelo*, en el capítulo "El viajero inmóvil", reúne muchas citas del poeta que muestran su aversión a viajar. Así, Bernardo Soares en el *Libro del desasosiego* expresa, de manera contundente, su opinión: “La idea de viajar me produce náuseas. Ya vi todo lo que nunca había visto. Ya vi todo lo que todavía no vi,⁶⁸⁸ Si tuviese el mundo en la mano, lo cambiaba, estoy seguro, por un billete para la Rua dos Douradores;⁶⁸⁹ ¿Qué es viajar y para qué sirve viajar? Cualquiera poniente es el

⁶⁸⁴ Carlos Taibo, *Como si no pisase el suelo Trece ensayos sobre las vidas de Fernando Pessoa* (Madrid: Trotta, 2001), 152.

⁶⁸⁵ Bréchon, *Extraño extranjero*, 45.

⁶⁸⁶ Jerónimo Pizarro, *Alias Pessoa* (Valencia: Pre-textos, 2013), 103. Para el investigador colombiano, doctor en Lingüística Portuguesa y Literaturas Hispánicas y titular de la Cátedra de Estudios Portugueses del Instituto Camões en Colombia, Pessoa tuvo en el inglés una segunda patria, lo que se confirmará cuando se hagan públicos muchos manuscritos originales inéditos escritos en inglés (aproximadamente 1.338 originales)".

⁶⁸⁷ Pizarro, *Alias Pessoa*, 99.

⁶⁸⁸ Taibo, *Como si no pisase el suelo*, 162.

⁶⁸⁹ Pessoa, [18] en *Libro del desasosiego*, 31.

Poniente”.⁶⁹⁰ Y Alberto Caeiro dirá: “Desde mi aldea veo cuanto de la tierra se puede ver en el universo”.⁶⁹¹ Para Taibo lo que hay detrás de todas estas frases de Pessoa es su reivindicación del viaje interior. Para Teresa Rita Lopes (Portugal, 1937), investigadora pessoana portuguesa, Pessoa fue un *eterno viajero*.⁶⁹²

De su infancia en Lisboa, Pessoa guardará siempre la imagen recurrente de su abuela paterna, su abuela Dionisia, una mujer con algún trastorno mental importante, internada en ocasiones, que durante sus crisis era especialmente agresiva con el niño; y el poeta siempre temió padecer una tara hereditaria⁶⁹³ que le llevó a estudiar libros de psiquiatría, manuales que encargaba traer de fuera de Portugal, y, finalmente, llegó a auto diagnosticarse una enfermedad psiquiátrica. En su diario de 1908 deja páginas, escritas en inglés, donde ya habla de su miedo a la locura: “Una de mis complicaciones mentales - horrible más allá de las palabras- es el temor de la locura, que, en sí mismo, es una forma de locura”.⁶⁹⁴

La vida "real" de Fernando Pessoa -hasta donde podemos, en su caso, separar la realidad del sueño, de la ficción, de su creación literaria- es una vida "mediocre", casi gris. Fue, como Frank Kafka, oficinista de día, escritor de noche. Pessoa sólo acepta este trabajo, de encargado de la correspondencia con el extranjero, con la condición de no cumplir un horario ni tener que acudir a diario a la oficina, para poder escribir de noche.⁶⁹⁵ La *disidencia* de Fernando Pessoa fue una *disidencia* de la vida, como él mismo deja escrito en uno de los fragmentos del *Libro del desasosiego*: “Presumo ante

⁶⁹⁰ Taibo, *Como si no pisase el suelo*, 162.

⁶⁹¹ Taibo, 161.

⁶⁹² Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa, el eterno viajero* (Conferencia-video) Madrid, Fundación Juan March, 3.06.81; (directora durante 23 años de un equipo dedicado al estudio y edición de la obra de Fernando Pessoa) <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=21341> (14.1.17)

⁶⁹³ Bréchon, *Extraño extranjero*, 121.

⁶⁹⁴ Fernando Pessoa, [450] [20-6´y 7´; ms; ing] [30.10.1908], en *Escritos sobre genio y locura*, trad. Jerónimo Pizarro (Barcelona: Acantilado, 2013), 368.

⁶⁹⁵ Bréchon, *Extraño extranjero*, 122.

mí mismo de mi disidencia de la vida”.⁶⁹⁶ Por lo demás, participa, incluso más de lo que pudiera parecer, de la vida de Lisboa, pues no solo trabaja en dichas oficinas para la exportación-importación, gracias a que habla tres idiomas, sino que editó dos revistas: *Orpheo* y *Athena*, y escribió artículos para revistas importantes portuguesas como *Portugal futurista* o *Presença*.⁶⁹⁷ A los diecinueve años, monta un taller de imprenta, *Empresa Ibis, imprenta y ediciones* (1907), a la que pronto renuncia. El poeta y ensayista Robert Bréchon (Francia, 1920-2012) , autor de *Extraño extranjero*, una biografía de Pessoa, concede a este fracaso más importancia de lo que se le concede habitualmente, porque considera que fue el primero de una larga serie.⁶⁹⁸ El sentimiento de fracaso lo encontramos, por ejemplo, en dos poemas *Si te quieres matar ¿por qué no te quieres matar?* y *Tabaquería*, quizás su más grande poema y para Bréchon una especie de epopeya del fracaso absoluto.

Le gustaba pasear por dos barrios de Lisboa: la Baixa y el Chiado,⁶⁹⁹ escribir en los cafés y parar en las tabernas, beber aguardiente, y fumar. Antonio Tabucchi en *Un baúl lleno de gente* dice que, en aquellos años, Trieste y Lisboa estuvieron unidas por el humo de los cigarrillos que fumaban Italo Svevo y Fernando Pessoa. Este escritor infatigable en tres lenguas, sólo tuvo un buen amigo: el poeta Mário de Sá-Carneiro (Portugal, 1890- Francia, 1916), cuyo suicidio⁷⁰⁰ por envenenamiento con estricnina en un hotel de París le deja totalmente hundido y solo. Para Teresa Rita Lopes, Pessoa y Sá-Carneiro” “fueron discípulos el uno del otro”,⁷⁰¹ y tras su muerte es el propio Pessoa quien se encarga de dar a conocer la obra de su amigo.

⁶⁹⁶ Pessoa, [103], *Libro del desasosiego*, 123.

⁶⁹⁷ Antonio Tabucchi, *Un baúl lleno de gente*, trad. Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado (Madrid: Huerga y Fierro, 1997), 20.

⁶⁹⁸ Bréchon, *Extraño extranjero*, 99.

⁶⁹⁹ Taibo, *Como si no pisase el suelo* 159.

⁷⁰⁰ Mário de Sá-Carneiro se suicida en el Hôtel de Nice (París) el 26 de abril de 1916.

⁷⁰¹ Bréchon, *Extraño extranjero*, 181.

Edita junto con otros jóvenes poetas bohemios, entre los que se contaba Sá-Carneiro, con los que se reúne en el café Brasileira -los conocían como los orpheus-, la revista de literatura *Orpheu*, con el subtítulo *Revista trimestral de literatura, Portugal y Brasil*, de vocación modernista, y que recibió muy malas críticas por parte de la prensa de la época.⁷⁰² “No estar en parte alguna me domina./ Mi patria es el lugar donde no estoy”.⁷⁰³ Estos versos del poema *Opiário (Fumadero de opio)* aparecen publicados en la revista firmados por un falso Álvaro de Campos, o mejor aún por la máscara de una máscara de Álvaro de Campos. “Es de todos mis poemas -dice Pessoa en una carta a Adolfo Casais Monteiro (Portugal, 1908- Brasil, 1972) fechada el 13 de enero de 1935- el que más me costó escribir, debido al doble poder de despersonalización que debí poner en juego...”.⁷⁰⁴ Para Eduardo Lourenço (Portugal, 1923), Pessoa no usaba máscaras, él fue todas esas máscaras.⁷⁰⁵

Políticamente, según nota autógrafa -escrita cuando quiso pasar su vida a limpio- su ideología era la de un “conservador antirreaccionario”.⁷⁰⁶ El poeta fue un hombre contradictorio, y para Tabucchi:

[Fernando Pessoa] sostiene la oportunidad de una dictadura militar y el precepto de la desigualdad; y al mismo tiempo aborrece el fascismo y a Salazar; predica el Quinto Imperio y el Sebastianismo; y al mismo tiempo se bufa de Kipling, "imperialista y anticualla"; se proclama futurista y sensacionista, pero desdeña los ruidos y las bombas, escarnece a Marinetti y canta la aséptica perfección del binomio de Newton.⁷⁰⁷

⁷⁰² Manuela Nogueira, *Fernando Pessoa Imagens de uma vida*, prefacio Richard Zenith (Lisboa: Assírio&Alvim, 2005), 81.

⁷⁰³ Pessoa, *Opiario*, en *Antología poética*, 39.

⁷⁰⁴ Bréchon, *Extraño extranjero*, 296.

⁷⁰⁵ Eduardo Lourenço, *Pessoa revisitado, Lectura estructurante del "Drama en gente"* (Valencia: Pretextos, 2006), 214.

⁷⁰⁶ Ángel Crespo, *La vida plural de Fernando Pessoa* (Barcelona: Seix Barral, 2007), 397. [cita "Ficha autobiográfica" con firma autógrafa de Pessoa el 30 marzo 1935].

⁷⁰⁷ Tabucchi, *Un baúl lleno de gente*, 22.

Ángel Crespo (España, 1926-1995) en *La vida plural de Fernando Pessoa* (1988) relata que Fernando Pessoa, encontrándose enfermo y con el presentimiento de la proximidad de la muerte, decidió a pasar su vida a limpio, en verso y en prosa, y protestó contra la nueva constitución de corte fascista, promulgada una vez que la Dictadura de Salazar se afianza en el poder, y renegó de aquel artículo de 1928, *O Interregno, Defesa, Justificação da Ditadura Militar em Portugal*. Pessoa, el 30 de marzo de 1935, escribe su *Ficha autobiográfica* donde, entre otras cosas, dice que “el folleto *O Interregno* debe ser considerado como no existente”⁷⁰⁸ y en la que se define a sí mismo como:

Conservador al estilo inglés, es decir, liberal dentro del conservadurismo, y absolutamente antirreaccionario [...] cristiano gnóstico, y por lo tanto, enteramente opuesto a todas las Iglesias organizadas, y sobre todo a la Iglesia de Roma. Fiel [...] a la Tradición Secreta del Cristianismo, que tiene íntimas relaciones con La Tradición Secreta de Israel (la Santa Cábalá) y con la esencia oculta de la Masonería.⁷⁰⁹

Fue sedentario y nómada, paseante solitario, lector de novelas policíacas, miope, alcohólico, un "fracasado"⁷¹⁰ fascinado por Eróstrato (a este incendiario le dedica tres textos en inglés escritos entre 1916-1930), un "inútil", un insomne soñador (¡genial!) que ni en la muerte esperaba dormir,⁷¹¹ un extranjero de sí mismo, y un aficionado al esoterismo. Pessoa práctica el espiritismo, la astrología y la numerología, aunque nada parezca más opuesto al paganismo de sus heterónimos; “mi maestro Caeiro no era

⁷⁰⁸ Ángel Crespo, *La vida plural de Fernando Pessoa* (Barcelona: Seix Barral, 2007), 397.

⁷⁰⁹ Crespo, 397.

⁷¹⁰ Dos de sus poemas a destacar sobre el fracaso serían *Si te quieres matar ¿por qué no te quieres matar?* y *Tabaquería*.

⁷¹¹ Bréchon, *Extraño extranjero*, Loc. cita, *No duermo ni espero dormir. / Ni en la muerte espero dormir*. Álvaro de Campos, 532.

pagano; era el paganismo”,⁷¹²dirá Álvaro de Campos. En 1925 hizo su horóscopo y calculó que habría de morir alrededor de 1935, que es el año en el que murió, y trazó los mapas del cielo de Caeiro, Reis y Campos,

Los horóscopos de Pessoa y de sus tres heterónimos forman parte de un sutil y complejo juego en el que las múltiples piezas encajan entre sí como piezas de un puzzle. En ese juego, los factores astrológicos combinan a la perfección.⁷¹³

Sus principales textos esotéricos, en verso y en prosa -nos dice Bréchon- datan de 1930-1931, pero su interés venía de lejos pues los sonetos *Pasos de la Cruz* están escritos en octubre 1916. Y en los días de la muerte de su amigo Sá-Carneiro (26 abril 1916) el poeta se percibe con las facultades de un medium, “yo sentí la crisis aquí”, le cuenta en una carta a su tía Anica, en cuya casa había asistido a varias sesiones espiritistas.⁷¹⁴ Llegó a establecer correspondencia con el famoso Aleister Crowley (Reino Unido, 1875-1947), un mago inglés, muy innovador. Más tarde, en 1930, se conocieron personalmente en Lisboa, hay una foto de ambos jugando al ajedrez en Sintra (1930). El mago desapareció sin dejar rastro alguno, concretamente en la Boca del Infierno de Cascaes, y Pessoa será interrogado por la policía⁷¹⁵ con la sospecha de que tan extraña desaparición encubriera un crimen.

Mantuvo una relación sentimental con una mujer: Ophélia Queiroz (Portugal, 1900-1991) a la que no pudo o no quiso amar, pues para Fernando Pessoa, según dejó escrito: “Amar es cansarse de estar solo: es pues una cobardía y una traición a nosotros mismos (importa soberanamente que no amemos)”.⁷¹⁶ Pessoa pidió en una carta a Gaspar

⁷¹² Octavio Paz, “El desconocido de sí mismo”, en *Cuadrivio, Darío, Ramón López Velarde, Pessoa, y Cernuda* (México: Planeta, 1991), 135-164, 148.

⁷¹³ Pizarro, *Alias Pessoa*, 49.

⁷¹⁴ Crespo, *La vida plural de Fernando Pessoa*, 146-147.

⁷¹⁵ Crespo, 352.

⁷¹⁶ Pessoa, “Máximas”, en *Libro del desasosiego*, 525.

Simoes (Portugal, 1903-1987) que no pusiera sus manos apresuradas en el misterio de su vida.⁷¹⁷ Eduardo Lourenço en su ensayo *Pessoa revisitado* analiza los poemas y concluye que el secreto del poeta era su impotencia, “ese *secreto* donde él agoniza”⁷¹⁸ y en relación a *Oda marítima*, Álvaro de Campos-Pessoa, publicada en la revista *Orpheu* y que fue diagnosticada, por la Lisboa de 1915, como una "locura", afirma:

Oda marítima (como en general el primer Campos) es el poema de una monstruosa culpabilización cuyo misterio, por esconderse precisamente bajo explosiones de sadismo y masoquismo que sobrepasan el entendimiento, no podía ser percibido desde fuera.⁷¹⁹

Pero su auténtica biografía la *fictiona* el propio Fernando Pessoa al *fragmentarse* en sus heterónimos. “En esta multiplicidad autoasumida reside toda la modernidad de Pessoa”.⁷²⁰ Es el inventor de la actual distinción entre dos categorías de obras: las ortónimas -firmadas por él mismo, pero no como autor sino como un heterónimo más-⁷²¹ y las heterónimas. Esta distinción conceptual la hace Pessoa en 1928, y, por tanto -nos insiste Jerónimo Pizarro- es difícil hacer tal distinción, separar unas de otras, en toda su producción anterior, e incluso es complicado para el propio Pessoa que en el *Libro del Desasosiego* llega a decir: “Hay accidentes, en mi capacidad de distinguir unas figuras de otras”.⁷²²

“¡Sé plural como el universo!”, he aquí -afirma Ángel Crespo en su obra *La vida plural de Fernando Pessoa*-⁷²³ una de las claves de la heteronimia pessoana. “Me

⁷¹⁷ Lourenço, *Pessoa revisitado* 107.

⁷¹⁸ Lourenço, 111.

⁷¹⁹ Lourenço, 127.

⁷²⁰ Pizarro, *Alias Pessoa*, 23.

⁷²¹ Pizarro, 71.

⁷²² Pizarro, 74.

⁷²³ Crespo, *La vida plural*, 157.

multipliqué para sentirme”⁷²⁴ dice un verso del poema *Paso de las horas*. Sabemos hoy que las figuras soñadas fueron 136, según estima Jerónimo Pizarro,⁷²⁵ y la primera vez que da vida a una figura literaria es a los seis años con Chevalier de Pas. Si bien Pessoa no emplea la palabra heterónimo hasta 1928, al escribir su *Tabla Bibliográfica* para la revista *Presença*, los ha creado catorce años antes.⁷²⁶ Y es en ese mismo texto donde el poeta explica la diferencia entre un seudónimo y un heterónimo:

La obra seudónima es del autor en su persona, salvo en el nombre con que la firma; la heteronimia es del autor fuera de su persona, corresponde a una individualidad completa fabricada por él.⁷²⁷

Y si en la trayectoria intelectual del poeta faltaba, podríamos decir, la pieza anterior, ésa es Alexander Search⁷²⁸ (surge formalmente en el mundo de Fernando Pessoa en 1906, cuando Charles Robert Anon, otro autor imaginario, se convierte en Alexander Search), una figura soñada, que escribe en inglés, tiene miedo a enloquecer, lee al poeta Walt Whitman (EE.UU., 1819-1892), escribe el único relato fantástico de Pessoa, *A very original book*,⁷²⁹ y "muere" en 1908. Sus tres heterónimos a la par que figuras poéticas son Alberto Caeiro (su *Maestro*), Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Bernardo Soares es su semiheterónimo prosador, inventor de una realidad hecha de sueños y palabras, y autor del *Libro del desasosiego*. Libro que, como tal, en realidad no existe sino que es el resultado del esfuerzo editorial por encajar de alguna manera, por dar una unidad, a una parte de los *fragmentos y fragmentos* encontrados, después de su muerte,

⁷²⁴ Fernando Pessoa, *Paso de las horas*, en *Antología de Álvaro de Campos*, selección y trad. José Antonio Llardent (Madrid: Alianza, 1987), 133.

⁷²⁵ <http://www.lapatria.com/en-domingo/jeronimo-pizarro-el-sosiego-de-pessoa-49141> (17.12.16)

⁷²⁶ <http://www.lapatria.com/en-domingo/jeronimo-pizarro-el-sosiego-de-pessoa-49141> (15.12.16)

⁷²⁷ Pizarro, *Alias Pessoa*, 68.

⁷²⁸ Bréchon, *Extraño extranjero*, (Bréchon a Alexander Search lo considera el primer heterónimo verdadero; en mi tesis, de acuerdo con J. Pizarro, *los heterónimos era tres, figuras soñadas, decenas*), 108.

⁷²⁹ Fernando Pessoa (Alexander Search), *Un libro muy original*, trad. Natalia Jérez Quintero, (Medellín: Tragaluz, 2015)

dentro de dos baúles. Y si Pessoa almacenó así cerca de treinta mil cuartillas manuscritas, por norma sin firmar, fue porque este buscador del fracaso en vida siempre alentó el sueño de la inmortalidad. A sí mismo se impuso como desafío, un desafío desmedido, alzarse a la altura de Luis de Camoes (Portugal, 1524-1580) y de Shakespeare (Reino Unido, 1564-1616), es decir, a la altura de “los poetas míticos de sus dos patrias culturales”.⁷³⁰ La pretensión del jovencísimo Pessoa, según explica en una carta escrita en 1915, era “hacer "Shakespeare" mejorándolo (con una complejidad moderna) y sin pérdida de individualidad ni originalidad. Es decir, -dice Lourenço- no es el joven Pessoa el que se adapta a Shakespeare, es Shakespeare el que se adapta a Pessoa”.⁷³¹

Y si de Shakespeare "elige" sus *Sonets*, el Shakespeare-maldito, en opinión de E. Lourenço no puede ser una casualidad sino el resultado de su proceso creador: identificación y repudio. Y todavía sorprende más que se presente como un Supra-Camoes, aunque su admiración por Camoes sea bastante limitada. El joven Pessoa es consciente del reto inalcanzable que se ha impuesto, y se justifica con “nada se ha hecho por analizar el deseo que lleva a una persona a querer ser extraordinaria”.⁷³²

Cada uno de los heterónimos -Caeiro-Reis-Campos- e incluso el propio Fernando Pessoa, el ortónimo, es primero y ante todo *sus* poemas.⁷³³ Vendrá después el otorgar a cada uno -como un acto creativo más- una biografía imaginaria, una carta astral, una forma de vestir, y unas emociones. El Poeta sólo es uno. Ludwig Wittgenstein quizá hubiera dicho que eran distintos *juegos del lenguaje*, pues *Los juegos del lenguaje* están inmersos en "formas de vida": “E imaginar un lenguaje significa imaginar una forma

⁷³⁰ Lourenço, *Pessoa revisitado*, 145.

⁷³¹ Lourenço, 146.

⁷³² Lourenço, 147.

⁷³³ Lourenço, 22.

de vida” [IF, 19].⁷³⁴ Para el escritor Richard Zenith (EE.UU., 1956) “Todos (los heterónimos) nacieron para salvar a Pessoa de la vida que no soportaba, que no le gustaba, o que le parecía superior a su capacidad”.⁷³⁵ Eduardo Lourenço en su obra *Pessoa revisitado* puntualiza:

Las cuatro divisiones fundamentales de su existencia ideal permanecerán siempre "separadas" unas de otras, y es inútil buscar en su imposible suma "la unidad" que no pueden constituir.⁷³⁶ [...] Es inútil pensar que haya un puente verdadero entre uno y otro. Si lo hubieses, el drama en gente, y no sólo en poetas, y menos aún en poemas, no existiría.⁷³⁷

Y en su opinión: “Caeiro es un imaginario refugio contra su sentimiento de irrealidad;⁷³⁸ Asfixiante es el espacio en el que Pessoa se encierra como Reis;⁷³⁹ y, Pessoa "respira" en Campos, y en él se libera real y ficticiamente sin dejar de agonizar”.⁷⁴⁰ Unas páginas antes, Lourenço también apunta que “Caeiro es el Pessoa más distante de sí mismo que le fue posible concebir, y a esa distancia el más cercano, si lo más cercano es lo que soñamos y no lo que somos”.⁷⁴¹ Con su heterónimo Ricardo Reis, Pessoa comparte que “ser consciente es ser infeliz”.⁷⁴² Solo estás, no lo saben. Calla y finge”.⁷⁴³ Y, a su vez, Lourenço considera que, “A través de Álvaro de Campos, Pessoa ofrece en forma de comedia la tragedia glacial de su soledad”.⁷⁴⁴ Para Jerónimo Pizarro, “Caeiro fue el intento de Pessoa de imaginarse a alguien feliz, con la calma y la

⁷³⁴ Wittgenstein. [IF, 19] 179.

⁷³⁵ Zenith, prefacio a *Fernando Pessoa Imagens de uma vida*, 77.

⁷³⁶ Lourenço, *Pessoa revisitado*, 199.

⁷³⁷ Lourenço, 213.

⁷³⁸ Lourenço, 43.

⁷³⁹ Lourenço, 73.

⁷⁴⁰ Lourenço, 73.

⁷⁴¹ Lourenço, 34.

⁷⁴² Lourenço, 7.

⁷⁴³ Fernando Pessoa, Odas II, poema 150, en *Poesía VII, Los poemas de Ricardo Reis*, ed. bilingüe de Juan Barja y Juana Inarejos (Madrid: Abada, 2015), 253.

⁷⁴⁴ Lourenço, *Pessoa revisitado*, 171.

tranquilidad griega, que pudiera estar más allá o más acá del padecimiento que a veces da el pensamiento”.⁷⁴⁵

Pizarro -de acuerdo con el texto de la conferencia de Foucault sobre qué es un autor- considera que Pessoa sólo se diferencia realmente de Caetano, Campos y Reis, y no tanto de otras figuras. E incorpora en su libro un apunte de Pessoa aclarando qué son los heterónimos: “Son entidades con vida propia semejante, sentimientos que yo no tengo, opiniones que no acepto. Sus escritos son obras ajenas, aunque por casualidad, sean mías”.⁷⁴⁶

Distinto de los heterónimos fue el semiheterónimo, un concepto que Pessoa sólo usó una vez (al referirse a Bernardo Soares), y el propio Poeta, en *Escritos sobre Genio y Locura*, lo explica así:

Mi semiheterónimo Bernardo Soares, que por otra parte en muchas cosas se parece de Álvaro de Campos, surge siempre que estoy cansado o somnoliento, de suerte que tenga un poco suspendidas las cualidades del raciocinio y de inhibición: aquella prosa es un constante devaneo. Es un semiheterónimo porque, aunque no es mi personalidad, no es diferente de la mía, sino una simple mutación de ella. Soy yo, menos el raciocinio y la afectividad.⁷⁴⁷

De Pessoa se puede decir que era "partes sin un todo", preguntarnos como Jerónimo Pizarro: “¿Existe Pessoa?, (y sí, en sus papeles en sus fragmentos)”⁷⁴⁸ o sospechar como Antonio Tabucchi en su ensayo *Un baúl lleno de gente*: “¿y si Fernando Pessoa hubiese fingido ser precisamente Fernando Pessoa?”.⁷⁴⁹

⁷⁴⁵ <http://www.lapatria.com/en-domingo/jeronimo-pizarro-el-sosiego-de-pessoa-49141> (15.12.16)

⁷⁴⁶ Pizarro, *Alias Pessoa*, 68

⁷⁴⁷ Pizarro, 72.

⁷⁴⁸ Pizarro, 23.

⁷⁴⁹ Tabucchi, *Un baúl lleno de gente*, 16.

La grandeza de Pessoa -escribe Pizarro en su ensayo *Alias Pessoa*- reside en la creación *literaria* del heteronimismo: “la disposición dramática de salir de sí mismo, de "volar otro", de despersonalizarse y convertirse en otras personas”.⁷⁵⁰

El heteronimismo -opina Pizarro- sería también la construcción de otras figuras autorales y, en este sentido, mucho menos un fenómeno próximo a la locura que una técnica o un método de composición de otros autores, es decir, una creación vertiginosa de áter egos por un ego (el del autor principal).[...] Un heterónimo no es un pseudónimo; y no es solo una personalidad alterna, es una máscara poética: Pessoa se multiplicó no solamente en personalidades, sino en una multitud de rostros poéticos y de "Pessoas".⁷⁵¹

Pessoa, el creador de estos desdoblamientos poéticos premeditados, lo expresa de la siguiente manera:

Hoy ya no tengo personalidad: todo lo que en mi haya de humano, yo lo divido entre los varios autores de cuya obra he sido el ejecutor.⁷⁵²[...] Se trata sencillamente del temperamento dramático elevado al máximo; de escribir en vez de dramas en actos y acción, dramas en almas. Así de sencillo es, en su esencia, este fenómeno aparentemente tan confuso.⁷⁵³

Pizarro, en el capítulo que dedica a Fernando Pessoa y Antonio Machado y la cuestión de la "nueva objetividad": aquello que también buscaron a través de diferentes máscaras y personajes dramáticos: Konstantinos Kavafis, Luigi Pirandello, Ezra Pound, Rainer Maria Rilke; incluso William Butler Yeats, Soren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Valery Larbaud, y Paul Valéry, constata que ambos dos -Pessoa y Machado-

⁷⁵⁰ Pizarro, *Alias Pessoa*, 59.

⁷⁵¹ Pizarro, 60.

⁷⁵² Pessoa, *Escritos sobre genio y locura*, 378.

⁷⁵³ Pessoa, 379.

compartieron una "pretensión a lo objetivo" a través de la "creación de nuevos poetas",⁷⁵⁴ cita un texto de Pessoa, fechado en 1931, correspondiente a sus *Páginas íntimas y de Auto-Interpretación* en el que el poeta describe los cuatro grados de la poesía lírica:

El primer grado de la poesía lírica es aquel en el que el poeta, concentrado en su sentimiento, expresa ese sentimiento. [...] Un paso más, en la escala poética, y tenemos al poeta que es una creatura de sentimientos varios y ficticios, más imaginativo que sentimental, y viviendo cada estado del alma por la inteligencia antes que por la emoción. [...] Un paso más en la misma escala de la despersonalización, o sea, de imaginación, y tenemos al poeta que en cada uno de sus estados mentales varios se integra de tal modo en él que se despersonaliza del todo de suerte que, viviendo analíticamente ese estado del alma, hace de él la expresión de otro personaje, y, al ser así, el estilo mismo tiende a variar. Y si se da el paso final, tendremos a un poeta que será varios poetas, un poeta dramático escribiendo en poesía lírica.⁷⁵⁵

Octavio Paz (México, 1914-1998) considera que el secreto de Pessoa está escrito en su nombre, máscara, personaje de ficción, ninguno. En su ensayo *El desconocido de sí mismo* -dedicado a Pessoa- redonda sobre todo ello:

La destrucción del yo, pues eso es lo que son los heterónimos, provoca una fertilidad secreta. El verdadero desierto es el yo y no sólo porque nos encierra en nosotros mismos, y así nos condena a vivir con un fantasma, sino porque marchita todo lo que toca. La experiencia de Pessoa, quizá sin que él mismo se lo propusiera, se inserta en la tradición de los grandes poetas de la era moderna, desde Nerval y los románticos alemanes. El yo es un obstáculo, es el obstáculo. Por eso es insuficiente

⁷⁵⁴ Pizarro, *Alias Pessoa*, 227.

⁷⁵⁵ Pizarro, *Alias Pessoa*, 223, (cita de Fernando Pessoa en *Páginas íntimas y de Auto-Interpretación*)

cualquier juicio meramente estético sobre su obra. [...] Su obra es un paso hacia lo desconocido. Una pasión.⁷⁵⁶

Fernando Broncano (España, 1954), Catedrático de Filosofía de la Ciencia en la Universidad Carlos III (Madrid), en la entrevista concedida para el audiovisual - considera:

Pessoa es de los pocos escritores que exploran los límites psicológicos de la identidad humana. [...] *El Libro del desasosiego* deja de ser ya una obra de literatura para convertirse en una topografía de la mente humana cuando se encuentra ante la angustia de la existencia.

Fernando Pessoa, para quien “toda la literatura consiste en un esfuerzo para hacer real la vida”,⁷⁵⁷ en una carta a Adolfo Casais Monteiro, fechada el 13 de enero de 1935, describe así la Génesis de los Heterónimos:

Comienzo por la parte psiquiátrica. El origen de mis heterónimos es el hondo trazo de histeria que existe en mí. No sé si soy simplemente histérico, o si soy, más propiamente, un histérico-neurasténico. Me inclino por esta segunda hipótesis, porque hay en mí fenómenos de abulia que la histeria, propiamente dicha, no encuadra en el registro de sus síntomas. Sea como sea, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante hacia la despersonalización y la simulación. Estos fenómenos -felizmente para mí y para los demás- se mentalizaron en mí; quiero decir, no se manifiestan en mi vida práctica, exterior y de contacto con otros; hacen explosión hacia dentro y los vivo yo a solas conmigo. [...]

Esta tendencia a crear en torno de mí otro mundo, igual a este pero con otra gente, nunca abandonó mi imaginación. [...]Y así encontré, y propagué diversos amigos y

⁷⁵⁶ Paz, “El desconocido de sí mismo”, 163.

⁷⁵⁷ Pessoa, [117] en *Libro del Desasosiego*, 134.

conocidos que nunca existieron, pero que todavía hoy, a casi treinta años de distancia, oigo, siento, veo... Repito: oigo, siento, veo ... Y tengo saudades de ellos.⁷⁵⁸

A partir de aquí, en la misma carta del 13 febrero 1935, Pessoa pasa a describir *el día triunfal de su vida*, un 8 de marzo de 1914:

[...] me acerqué a una cómoda alta y, tomando un papel, comencé a escribir, de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas sin interrupción, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiré definir.⁷⁵⁹

Fernando Pessoa, al explicar el origen de sus heterónimos, "oculta" su deuda con Walt Whitman en el proceso creativo de Caeiro pero en sus *Páginas íntimas y de Auto-interpretación* escribe: "A quien más se parece Caeiro es a Whitman",⁷⁶⁰ aunque, a continuación, no precisa nada más. Pessoa "se esfuerza enseguida por remarcar todo lo que lo separa de Whitman, nunca lo que le une",⁷⁶¹ y Eduardo Lourenço considera que cuanto más examinamos el "misterioso" nacimiento de Caeiro más *esencial* es la presencia del autor de *Hojas de hierba* y que "es a la luz de la ocultación de Whitman en Caeiro como el drama de la heteronimia debe ser concebido y es con esa luz como estamos esforzándonos por leerlo".⁷⁶² Y ese día triunfal que, en la realidad, tal vez durara un mes pues el estudio de los manuscritos permite pensar en una gestación más lenta⁷⁶³ el escritor da vida a tres poetas diferentes: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos, que junto con Fernando Pessoa, el ortónimo, son los cuatro grandes poetas portugueses del siglo XX. Poetas, con vida propia, que no piensan ni escriben como piensa, siente y escribe el autor real. Para Octavio Paz "toda la obra de Pessoa es

⁷⁵⁸ Pessoa, *Escritos sobre genio y locura*, Apéndice "Carta a Adolfo Casais Monteiro sobre la Génesis de los Heterónimos", 383-385

⁷⁵⁹ Pessoa, *Escritos sobre genio y locura*, "Carta a Adolfo Casais ...", 386.

⁷⁶⁰ Lourenço, *Pessoa revisitado*, 78.

⁷⁶¹ Lourenço, 78.

⁷⁶² Lourenço, 77.

⁷⁶³ Pizarro, 66.

búsqueda de la identidad perdida”.⁷⁶⁴ Pessoa no se esconde detrás de sus heterónimos, no son un pseudónimo, ni está mintiendo, sino que crea la obra de otros poetas, y de otros prosistas como el Barón de Teive, el filósofo Antonio Mora, o el semiheterónimo Bernardo Soares, todos muy distintos entre sí: múltiples voces a la búsqueda de una identidad no encontrada, o encontrada y vuelta a perder.

Él mismo se oculta de la mirada ajena, pero a los demás también nos lo aconseja: “Rodea de grandes muros a aquel que te sueñas”.⁷⁶⁵ De no haberse desplegado creativamente en sus heterónimos quizá el enclaustramiento habría sido total.

El poeta es un fingidor
Finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente.⁷⁶⁶

Pudiera existir también un Fernando Pessoa creación del propio Pessoa que, sin ser *realmente* el escritor mismo, escribiera cartas de amor a una joven portuguesa, llamada Ophélia, a la que, en algunas ocasiones, escribió, y llegó a presentarse a las citas, *como si* fuera Álvaro de Campos. Podemos pensar que Fernando Pessoa quiso crear un Fernando Pessoa que se manifestara *como si* durante un breve tiempo, estuviera (*fingiera* estar) enamorado. “He sido siempre actor, y de veras -escribe Bernardo Soares-. Siempre que he amado, he fingido que amaba, y para mí mismo finjo”.⁷⁶⁷ Y Ophélia Queiroz sería entonces un antiheterónimo,⁷⁶⁸ es decir, una persona real

⁷⁶⁴ Paz, “El desconocido de sí mismo”, 162.

⁷⁶⁵ Lourenço, *Pessoa revisitado*, 109.

⁷⁶⁶ Pessoa, *Autopsicografía*, en *Antología poética, Del Cancionero (1909-1935)*, 126.

⁷⁶⁷ Crespo, *La vida plural de Fernando Pessoa*, 340.

⁷⁶⁸ Taibo, *Como si no pisase el suelo*, 122.

convertida en figura literaria. Pessoa, no solo es que, como otros muchos escritores, visualizara a sus héroes, sino que además compartía su vida con ellos.

Pero como cualquier lector de Pessoa sabe -escribe Tabucchi- lo obvio y lo trivial son categorías poco adecuadas para un personaje que vivió una vida de oficinista como si fuera un oficinista, se trató a sí mismo como si fuera otro, escribió poemas propios como si fueran ajenos. El sentimentalismo más ínfimo, de tan impecable mal gusto y tan inapelablemente "normal", confiere a estas cartas una obviedad demasiado obvia para ser obvia de verdad. Es la primera sospecha que estas cartas nos transmiten, y con ella el primer malestar (...) En estas cartas no está la obviedad, sino lo Obvio mayúsculo y platónico, su estructura profunda, la fenomenología en forma epistolar de un paradigma: el código amenazadoramente estúpido del Amor.⁷⁶⁹

Y Fernando Pessoa escribe con extrema lucidez en sus *Páginas íntimas*:

Con respecto a la sensibilidad, cuando digo que siempre me gustó ser amado, de ningún modo amar, lo he dicho todo. Me amargaba siempre el ser obligado, por un deber de vulgar reciprocidad (una lealtad de espíritu), a corresponder. Me gustaba la pasividad. En cuanto a la actividad, sólo me placía lo suficiente para estimular, para no dejar que me olvidara la actividad amorosa de quien me amaba.

Reconozco sin ilusiones la naturaleza del fenómeno. Es una inversión sexual frustrada. Se detiene en el espíritu.⁷⁷⁰

Más tarde, Álvaro de Campos, en su poema *Oda triunfal*, vuelve sobre el tema de la pasividad: “Yo podría morir triturado por un motor/ con el sentimiento de la deliciosa

⁷⁶⁹ Fernando Pessoa, “Prólogo” Antonio Tabucchi, en *Cartas a Ophélie*, trad. cartas Alejandro García Schnetzer, trad. prólogo Carlos Gumpert (Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2010), 5-15, 6.

⁷⁷⁰ Lourenço, *Pessoa revisitado* (cita de Pessoa, en *Páginas íntimas*), “Notas”, 237.

entrega de una mujer poseída”.⁷⁷¹ De todos sus heterónimos, todos hombres solos como él, Álvaro de Campos, es el que mejor comprende a Pessoa. Pero es el propio Pessoa el que escribe *Antinous* (1915) y *Epithalamium* (1913), dos poemas, escritos en inglés,⁷⁷² y calificados por él como “claramente obscenos”. Ángel Crespo entiende que “lo que prevalece en estos versos [Epithalamium] es una obscenidad a la que no parece abusivo considerar como un rechazo de las relaciones sexuales por parte del autor”.⁷⁷³ Y el propio Pessoa en el cuaderno donde esboza la biografía del semiheterónimo Barón de Teive, que adopta de su creador la razón sin freno, le dibuja como “un hombre con dificultades para tratar sexualmente con las mujeres”.⁷⁷⁴

El amor como concepto o teoría fue abordado desde siempre en la obra literaria de Pessoa, pero no es hasta 1928, con el nacimiento de Teive, cuando el autor se enfrenta al problema sexual "en cuanto" problema. [...]A finales de la década de 1920, Pessoa entró en otra fase. [...]Al parecer cuando intuyó que no le quedaban muchos años de vida, empezó a escribir con más claridad.[...] "Ya es tarde, y por tanto absurdo, para el fingimiento absoluto"(Pessoa en carta a Gaspar Simoes, 1932).[...] Aparecen entonces el Álvaro de Campos de la "Tabaquería"(1928), el desasosegado Bernardo Soares y el Barón de Teive prácticamente a la vez.[...]Es el momento de la semiheteronimia, ya que Campos dejó de ser un verdadero otro.⁷⁷⁵

Pessoa en una carta, fechada el 18 de noviembre de 1930, a su primer biógrafo, el novelista Joao Gaspar Simoes (Portugal, 1903-Brasil, 1987), lo explica con estas palabras:

⁷⁷¹ Pessoa, *Antología de Álvaro de Campos*, 55.

⁷⁷² Pessoa escribe en inglés cuando quiere ocultarse al máximo, pero también soñó con llegar a ocupar un lugar importante dentro la poesía inglesa, y hay destacar los *35 Sonets*. Y a la par está detrás el gran proyecto cultural de Pessoa, el del Quinto Imperio.

⁷⁷³ Crespo, *La vida plural de Fernando Pessoa* o, (incluye fragmentos de Carta de Fernando Pessoa del 18 de noviembre 1930 a Gaspar Simoes”, 234-235), 238.

⁷⁷⁴ Zenith, prefacio a *Fernando Pessoa Imagens de uma vida*, 83.

⁷⁷⁵ Zenith, 86-87.

Amo así: fijo, por bella, atrayente, o de cualquier otro modo amable, una figura de mujer o de hombre -donde no hay deseo, no hay preferencia de sexo- y esa figura me obceca, me prende, se apodera de mí. Pero no quiero más que verla..." "Amo con lamirada, y no con la fantasía. Porque nada fantaseo de esa figura que me prende. No me imagino unido a ella de otra manera [...].⁷⁷⁶

Las cartas a Ophélia nos devuelven a la "ficción verdadera"⁷⁷⁷ de Pessoa y a su heteronimia, finalmente Pessoa no es ni el ortónimo ni el heterónimo, todo es una invención. "En nosotros, innúmeros, /viven; si pienso o siento, /no sé quién piensa o siente. / Soy tan sólo el lugar/donde se siente o piensa/",⁷⁷⁸ escribe Ricardo Reis el 13 de noviembre de 1934.

La "historia de amor" entre Fernando Pessoa y Ophélia Queiroz conocería dos etapas muy distintas: una primera fase de marzo a noviembre de 1920, -año en el que su madre, María Magdalena, muy envejecida, regresa a Lisboa tras doce años de separación. Pessoa hará todos los preparativos para su llegada - y la de sus hermanos-, y alquilará una casa en la calle Coelho de Rocha 16, de donde ya el escritor no se mudará nunca-; y una segunda fase de septiembre de 1929 a enero de 1930, cuando reavivó la relación con Ophélia para darla por finalizada unos meses después.

El escritor y crítico portugués David Mourão Ferreira sugiere que el fracaso de esta aventura amorosa fue debido a la constante presencia de Álvaro de Campos, y que la relación en su segunda etapa, 1929-1930, fue ya en realidad un trío virtual. Unas veces

⁷⁷⁶ Crespo, *La vida plural*, 234-235.

⁷⁷⁷ Tabucchi, *Cartas a Ophélia* [nota 3], 22, dice: "El problema de la "ficción" presente en las cartas de Ophélia ha sido analizado con gran finura por J.A. Seabra, *Amor e fingimento. Sobre as cartas de Amor de Fernando Pessoa*, en *Persona*, 3, Centro de Estudios Pessoaanos, 1919, pp 7-85.

⁷⁷⁸ Pessoa, *Poesía VII, Los poemas de Ricardo Reis*, Odas II, poema 157, 259.

es Campos quien firma la carta⁷⁷⁹ o Pessoa quien le anuncia a Ophélia que acudirá a la cita acompañado del ingeniero Campos. Y en una carta a Ophélia, fechada el 15 octubre de 1920, Pessoa habla de su temor a una enfermedad mental, y manifiesta su deseo de ingresar, aunque finalmente renuncie a ello, en una clínica psiquiátrica:

Pretendo irme a un sanatorio el mes próximo a ver si allí encuentro algún tratamiento que me permita resistir la ola negra que se abate sobre mi espíritu. / Al fin y al cabo, ¿qué ha sucedido? ¡Me han cambiado por Álvaro de Campos!⁷⁸⁰

Pero tampoco sabremos nunca si en esta carta no actuó *como si*, si no *fingió* una vez más; Gaspar Simoes, en su biografía sobre Pessoa, se pregunta: “¿habría algo totalmente sincero en este simulador nato?”⁷⁸¹

Fernando Pessoa, que destaca en la literatura universal por su capacidad introspectiva, más allá de en sus versos, en sus *Págrimas íntimas* y en su correspondencia privada deja constancia escrita de que tal día sufre una depresión sin fondo, otros días insomnio, momentos de abulia, desvarío, distintas fobias, períodos de enclaustramiento, e incluso le cuenta a su tía Anica (hermana de la madre de Pessoa):

[...] en ocasiones mirando al espejo desaparece mi cara y me surge un rostro de hombre con barbas, u otro cualquiera (son cuatro, en total, los que se aparecen ante mí). [...] No creas que es la locura. No lo es: incluso se da la curiosa circunstancia de que estoy mejor que nunca en materia de equilibrio mental.⁷⁸²

Testimonios que sí nos permiten sospechar que padeciera algún trastorno mental. Tampoco debemos olvidar que “la poesía ocultista - en palabras de Eduardo Lourenço-

⁷⁷⁹ Pessoa, *Cartas a Ophélia*, carta fechada el 25 septiembre 1929, firmada por Álvaro de Campos.

⁷⁸⁰ Pessoa, *Cartas a Ophélia*, carta fechada el 15 octubre de 1920, 88.

⁷⁸¹ Lourenço, *Pessoa revisitado* 232.

⁷⁸² Pessoa, *En palabras e imágenes*, Carta a tía Anica (Lisboa 24 de junio de 1916).

cubre el espacio entero de la vida y de la obra de Pessoa”,⁷⁸³ ni de que el Poeta se sentía llamado a una misión: un proyecto cultural regenerador de Portugal. Ahora bien, resulta inapropiado afirmar categóricamente, como hace el médico portugués Mario Saraiva en su libro *El caso clínico de Fernando Pessoa*,⁷⁸⁴ que el Poeta era un “psicópata hebefrénico”,⁷⁸⁵ y se entiende implícitamente que Fernando Pessoa no era lo que se llama un loco” sino un psicópata en grado profundo, camino de la demencia.⁷⁸⁶ Saraiva llega a la conclusión de que la inestabilidad psíquica del poeta despunta en todos sus escritos, y de que fue constante porque era congénita, y que soportaba fortísimas depresiones, sufría alucinaciones visuales, delirio paranoico, fobia social, miedo a las tormentas, y miedo a la locura. Para este médico portugués ser conscientes de la gravedad de su enfermedad es fundamental para no hacer una interpretación falsa y fantasiosa de sus poemas y de su personalidad. Y aquí vendría al caso una frase del heterónimo Ricardo Reis: “Abomino la mentira, porque es una inexactitud”.⁷⁸⁷

El psiquiatra Guillermo Rendueles (España, 1948), en su libro *Egolatría*, en el capítulo "Fernando Pessoa: ¿caso clínico o vida plural?" si bien empieza diciendo:

En 1985, al cumplirse el cincuentenario de la muerte de Fernando Pessoa, sus restos mortales fueron trasladados desde el cementerio de los Placeres al panteón de hombres ilustres del monasterio de los Jerónimos. Ahora reposan en un túmulo en el que, junto a su nombre, figuran también sus tres heterónimos: Alberto Cairo, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Esta tumba constituye un monumento único al trastorno de

⁷⁸³ Lourenço, *Pessoa revisitado*, 204.

⁷⁸⁴ Mario Saraiva, *El caso clínico de Fernando Pessoa*, trad. Román Atienza y Carmen A. Eberhardt (Guadarrama: Ed. del Oriente y del Mediterráneo, 1996), 135.

⁷⁸⁵ "Psicópata hebefrénico", hoy, no es terminología en uso.

⁷⁸⁶ Saraiva, *El caso clínico de Fernando Pessoa*, 135-136.

⁷⁸⁷ *Hay frases repentinas, profundas porque vienen de lo profundo, que definen a un hombre, o mejor, por las que un hombre se define sin definición. No olvido aquella por la cual, cierta vez, Ricardo Reis quedó definido para mí. Se hablaba de mentir, y dijo Reis: Abomino de la mentira porque es una inexactitud. Álvaro de Campos-Pessoa.* <http://www.enfocarte.com/3.18/pessoa/reis.html> (7.1.17)

personalidad múltiple, [...]. Hay pocas historias clínicas que describan mejor el nacimiento de personalidades múltiples que los escritos de Pessoa en los que explica pormenorizadamente sus procesos de despersonalización y renacimiento “como otro”.⁷⁸⁸

A continuación, Rendueles señala lo que considera importante:

[...] tomarse a Pessoa en serio implica ir más allá del caso clínico y entender la difuminación de su identidad o su ausencia de límites como formas de subjetivización sucesivas.⁷⁸⁹ [...] es imprescindible realizar el diagnóstico de Pessoa con cierta parsimonia y no forzar la identificación de irracionalidad común y psicopatología, es decir, no confundir las ideas sobrevaloradas o las creencias mágicas con delirios.⁷⁹⁰

Rendueles, frente a la propuesta de Saravia de que “para pensar la obra de Pessoa hay que tener en cuenta que es un enfermo mental y cualquier interpretación fuera de ello es absurda”, propone seguir el método contrario y despsiquiatrizarse la obra de Pessoa. Y así, en *Egolatría*, cita esta opinión de Tabucchi:

Con Pessoa, una de las grandes preocupaciones de nuestra época, el yo, entra en escena y comienza a hablar de sí, comienza a reflexionar acerca de sí mismo. A partir de una formulación meticulosa, digna de un informe psicoanalítico, la heteronimia no es otra cosa que la vistosa traducción en literatura de todos aquellos hombres que un hombre inteligente y lúcido tiene la sospecha de ser. Se podría añadir que tal vez nunca el hombre inteligente y lúcido ha tenido la sospecha de ser tantos hombres.⁷⁹¹

⁷⁸⁸ Guillermo Rendueles Olmedo, "Fernando Pessoa: ¿caso clínico o vida plural?", en *Egolatría*, (Oviedo: KKK, 2004), 154- 167,159.

⁷⁸⁹ Rendueles, "Fernando Pessoa: ¿caso clínico o vida plural?", 166.

⁷⁹⁰ Rendueles, 166.

⁷⁹¹ Rendueles, "Fernando Pessoa: ¿caso clínico o vida plural?", [loc. cita Antonio Tabucchi *Pessoa y el yo poético* (Barcelona: Anthropos, 1987) 165-166]

Con una mirada diferente, el psiquiatra Alberto Fernández-Liria, Director Área y Gestión Clínica Psiquiatría y Salud Mental, Hospital Universitario Príncipe de Asturias (Madrid), en la entrevista concedida para el audiovisual dedicado al poeta portugués, y en relación con lo que él considera la complejísima personalidad de Fernando Pessoa, opina que la heteronimia del Poeta no se podría explicar por un diagnóstico psiquiátrico, ni siquiera podría ser un trastorno disociativo (como es el Trastorno por Personalidad Múltiple). Y piensa que, lo que hace Fernando Pessoa con sus personajes, y el diálogo que existe entre ellos, más que parecer un trastorno disociativo, se parece al "tratamiento" que Van del Haar y otros psicoterapeutas han puesto en marcha para ese tipo trastornos; tratamiento que, para Fernández Liria, consiste en lo siguiente:

[...] reconocer la legitimidad de la existencia de esas partes y, de algún modo, establecer un diálogo, partiendo de la legitimidad de la existencia de cada una de ellas. Es decir, no se trata de olvidar las partes que no están bien integradas, no, no, se trata de traerlas, de establecer un diálogo entre esas y las que sí están, - en este momento-, integradas, para permitir que todas esas partes puedan tener una existencia coherente, integrada, en un mismo sujeto.

El temor a la locura fue uno de los temas que más interesaron a Pessoa y, sobre todo, la relación entre genio y locura. Para el Poeta portugués, ésta sería la solución del problema:

[...]el hombre de genio es individualmente un loco, nada más; tiene razón el psiquiatra cuando afirma la identidad del genio y la locura. Pero el hombre de genio no es solamente un loco: es un loco con cuya locura coincide una fuerte corriente de salud social que, al equilibrarse con la alienación, produce un resultado específico,

para el cual fueron necesarias, por un lado, la locura, que da la originalidad, y, por otro, la vitalidad social, que da el equilibrio.⁷⁹²

También hay, a tener en cuenta, un poema firmado por Álvaro de Campos donde podemos leer:

Un internado en un manicomio, es, al menos, alguien,
Yo soy un internado en un manicomio sin manicomio.
Estoy loco en frío,
Estoy lúcido y loco,
Estoy ajeno a todo e igual a todos:
Estoy durmiendo despierto con sueños que son locura
Porque no son sueños.
Así estoy ...⁷⁹³

Sentado en un café de Lisboa, Pessoa se estremece soñando entre los barcos que se esconden en la bruma del mar. “Yo soy el que siempre quiere partir/ y siempre se queda, siempre se queda, siempre se queda”.⁷⁹⁴

Este *marinero*, que vivió anclado, como una farola, al suelo de Lisboa, fallece el 30 de noviembre de 1935 tras sufrir un grave cólico hepático. Ese día, la muerte, lo único que fue *realidad* en su vida, le abrió la puerta. Ya, un tiempo atrás, Bernardo Soares había dejado escrito: “Y todo cuanto hago, todo cuanto siento, todo cuanto vivo, no será más que un transeúnte de menos en la cotidianidad de las calles de una ciudad cualquiera”.⁷⁹⁵

⁷⁹² Pessoa, [289] [97 L-7; dact.; port.], en *Escritos sobre genio y locura*, 216.

⁷⁹³ Jerónimo Pizarro-Jaramillo, *Fernando Pessoa: entre el genio y la locura*, Aleph no. 164 (2013), 10. www.academia.edu/3518988/Fernando_Pessoa_entre_el_genio_y_la_locura (18.2.17)

⁷⁹⁴ Pessoa, *Oda a la noche*, Álvaro de Campos.

⁷⁹⁵ Pessoa, [481], en *El libro del desasosiego*, 482

Siempre se vinculó su precoz muerte a su alcoholismo; investigaciones recientes buscan una causa concreta en una posible "pancreatitis aguda" no diagnosticada o presuponen una hepatitis B contraída durante su infancia en África. O también es posible que tuviera razón él, y uno se muere "quizá por no soñar bastante...",⁷⁹⁶ como dice la segunda de las tres *doncellas* veladoras en el drama *El marinero*, escrito en 1913, y en el que todo transcurre en una sola noche fuera del tiempo. Tabucchi sospecha que, en este drama, en el laberinto de ser sueño que recorre el marinero, ahora un naufrago que a su vez sueña una patria que nunca hubiese tenido -para no sufrir al recordar la suya propia-, Pessoa plantea un acertijo esotérico: *cómo* el marinero ha conseguido evadirse de la isla. Y el acertijo se resolvería así: "[el marinero] que es sueño de un sueño, se libera invirtiendo un sueño, o recorriéndolo en sentido contrario, es decir, soñando a quien lo sueña".⁷⁹⁷

*Tabaquería*⁷⁹⁸

No soy nada.

Nunca seré nada.

No puedo querer ser nada.

Esto aparte, tengo en mí todos los sueños del mundo.

.....

Hice de mí lo que no supe,

y lo que podía hacer de mí no lo hice.

Vestí un disfraz equivocado.

Me conocieron enseguida como quien no era, y no lo desmentí, y me perdí.

Cuando quise quitarme la máscara

la tenía pegada a la cara.

⁷⁹⁶ Pessoa, "El marinero", en *Antología poética*, 374.

⁷⁹⁷ Tabucchi, *Un baúl lleno de gente*, 127.

⁷⁹⁸ Pessoa, *Antología de Álvaro de Campos*, 168.

El autor de *Tabaquería* -posiblemente su más grandioso poema, en opinión de Eduardo Lourenço- reprueba que se le interprete bajo la sombra de una hipotética tutela científica y que se convierta en *objeto* “la complejidad indefinida del alma humana”, por eso, sin excedernos al buscar al *auténtico* Pessoa en sus escritos pues *realmente* tampoco lo vamos a encontrar ahí, sí podemos en sus poemas de los últimos años y en los fragmentos del *Libro del desasosiego*, abrir una mirilla, a través de la cual, como viles *voyeurs*, veremos a un hombre condenado a ser Fernando Pessoa, un nómada de la conciencia de sí,⁷⁹⁹ fatigado por el sentimiento trágico de la vida, y -si él acertó al pensar que “el genio no es una cosa normal. Si no es normal, entonces es anormal. Y si es una anormalidad psíquica, es locura. El genio, por ser genio, es locura”. -,⁸⁰⁰ veremos a un genio y a un loco, que no dejan de ser, a su vez, dos mitos creados también por él y en los que hoy reposa su fama.⁸⁰¹

Conclusiones

En opinión del psiquiatra Alberto Fernández-Liria, en el heteronimismo de Fernando Pessoa no hay nada que permita pensar en una patología psiquiátrica. El heteronimismo fue una técnica, un desdoblamiento premeditado que al mismo tiempo que daba salida a su creatividad le permitió no caer en un hermetismo total.

Más allá de aspectos de su biografía que nos puedan hacer pensar que era un personaje peculiar, su *disidencia* consistió en vivir inmerso en sí mismo, acompañado de "personas" a las que dio vida propia para poder compartir con ellas una existencia no

⁷⁹⁹ Pessoa, [107] en *Libro del desasosiego*, 126 (cita: *Soy un nómada de la conciencia de mí*).

⁸⁰⁰ Pessoa. [294], 108A-34; ms.; port)], en *Escritos sobre genio y locura*, 218.

⁸⁰¹ Pizarro, *Fernando Pessoa...*, Aleph 164. (2013) Pizarro se propone mostrar en este ensayo hasta qué punto con criterios estéticos Pessoa asumió su condición de “loco” o de “genio”, hasta qué punto apoyó la idea del poeta-loco para moldear sus múltiples “personas”.

www.academia.edu/3518988/Fernando_Pessoa_entre_el_genio_y_la_locura (18.2.17)

real, sino "soñada". El Poeta quiso vivir dentro de un "sueño" que él fabricó a su medida hasta tal extremo que siendo aún joven calculó su carta astral y acertó en la fecha de su muerte.

En relación con el modelo musiliano, pienso que Fernando Pessoa no participa de la cualidad de ser “un hombre que no manifiesta interés por la política” pues era, curiosamente, un hombre integrado en la sociedad portuguesa, tomaba notas sobre política y sociología o se expresaba públicamente como en *Interregno* (opúsculo publicado en 1928 donde justifica la dictadura militar de Oliveira Salazar, y que luego habrá de repudiar totalmente), llegando, en los últimos años de su vida, “ansioso ante el estado político de Portugal”,⁸⁰² a apostar en su libro *Mensaje* (1934) por revitalizar el mito del Sebastianismo y el Quinto Imperio.

⁸⁰² Crespo, *La vida plural*, 378.

La soledad como disidencia

Fernando Pessoa. El heteronimismo: el *drama em gente*

Escaleta

Secuencia de apertura

1.- La fragmentación, la despersonalización en el poema *Lisboa revisitado* (Fernando Pessoa)

Imagen propia: un juego de espejos donde vemos el rostro fragmentado de Fernando Pessoa.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Adeus...e nem voltei* Os dias de MadreDeus

Primer apartado: Fernando Pessoa, el escritor

2.- La vida "real" de Fernando Pessoa.

Imagen: fragmento de una *secuencia* en Casa do Fado, de la película *Fados* (2007), Carlos Saura

Fotografías de su álbum familiar, postales de Durban, fotografías de Mário de Sá-Carneiro, Antonio Tabucchi, Italo Svevo.

Fotografías grandes fotógrafos, y otras hechas por mí, en mi viaje a Lisboa.

Música: *Variações en Lá* (Instrumental), Casa do Fado, película *Fados* de Carlos Saura (2007).

Sonido: Narradora (off)

Imagen: fragmento de una *secuencia* de la película *En la ciudad blanca* (1983), Alain Tanner.

Segunda parte: el heteronimismo

3.- Fernando Pessoa ficciona su auténtica biografía al fragmentarse en sus heterónimos.

Imagen: continuación de la misma *secuencia* anterior de la película *En la ciudad blanca* (1983) de Alain Tanner (entre estos dos Bloques (2 y 3) no hay corte porque el poeta sólo es uno, sólo tiene una vida "real").

Imagen: fragmento *secuencia* de la película *Viaje a la Luna* (1902), de Georges Méliès

Fotografías de grandes fotógrafos que ilustran "Me he multiplicado para sentirme".

Fotografía Fernando Pessoa niño, álbum familiar.

Sonido: Narradora (off)

Música.- *Variacoes en Lá* (Instrumental), Casa do Fado, película *Fados* (2007), Carlos Saura.

4.- Presentación de las principales figuras heterónimas: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos, junto con el semiheterónimo Bernardo Soares, autor del *Libro de Desasosiego*.

Imagen: Acuarelas, ajustadas a guión, del poeta y sus heterónimos.

Imagen: fotografías de fragmentos y fragmentos almacenados en dos baúles.

Fotografías de Pessoa, Camoes, Shakespeare,...

Sonido: Narradora (off)

Música: *Variacoes en Lá* (Instrumental), Casa do Fado, película *Fados* (2007), Carlos Saura.

5.- El heteronimismo (1)

Los heterónimos y el ortónimo, Fernando Pessoa. El poeta sólo es uno. Opinión crítica de Richard Zenith.

Imagen: fragmento *secuencia* película *Historias de Lisboa* (1995), Wim Wenders.

Sonido: Narradora (off)

6.- El heteronimismo (2)

Opinión crítica de Eduardo Lourenzo sobre qué lugar ocupa cada uno de estos heterónimos, en la vida de Pessoa. Comentarios de Jerónimo Pizarro y Antonio Tabucchi.

Imagen: *secuencia* de la película *Historias de Lisboa* (1995), Wim Wenders (Nota: he subtulado la traducción al castellano del verso de Álvaro de Campos/Pessoa escrito en la pared de la habitación).

Sonido: Narradora (off)

7.- El heteronimismo (3)

Opinión crítica de Jerónimo Pizarro: la grandeza de Pessoa reside en la creación literaria del heteronimismo, la construcción de otras figuras autorales.

Fotografías.

Imagen: fragmentos *secuencia* *El planeta vivo* (2007), documental BBC.

Sonido: Narradora (off)

Música: *A sombra*, Os dias de MadreDeus.

8.- El heteronimismo (4)

La opinión, al respecto, del propio Fernando Pessoa. Y opinión crítica de Octavio Paz.

Fotografía Pessoa

Imagen: dos fragmentos *secuencias* de la película *En la ciudad blanca* (1983), Alain Tanner.

Sonido: Narradora (off)

9.- Intervención de Fernando Broncano, filósofo.

Pessoa y la exploración de los límites psicológicos de la identidad humana

Imagen propia.

Fotografías de Franz Kafka.

10.- El heteronimismo (5)

Fernando Pessoa describe la génesis de sus heterónimos en una carta a Adolfo Casais

Monteiro, fechada el 13 enero 1935

Fotografías propias de objetos, retratos y otros cuadros exposición en la Casa Museo Pessoa en Lisboa (2013).

Otras fotografías.

Sonido: Narradora (off)

Música: *A sombra*, Os dias de MadreDeus

11.- El heteronimismo (6)

El día triunfal de su vida, 8 de marzo de 1914, el poeta da vida a tres poetas diferentes:

Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Opinión crítica de Octavio Paz.

Fotografía Pessoa. Fotografía de Walt Whitman.

Imagen: fragmentos de dos *secuencias* de la película *Una historia verdadera* (1999),

David Lynch.

Sonido: Narradora (off)

12.- Intervención de Alberto Fernández- Liria, psiquiatra. (1ª)

- Su opinión sobre el autodiagnóstico psiquiátrico de Fernando Pessoa.

13.-El fingimiento, en Fernando Pessoa. Cartas de amor a Ophélie.

Imagen: texto manuscrito del Poema *Autopsicografía*, leído en portugués por Joao

Villaret. (No precisa subtítulo en castellano)

Fotografías de Pessoa y Ophélia Queiroz.

Secuencia construida a partir de fotogramas de tres películas de Hitchcock.

Sonido: Poema *Autopsicografía*, leído en portugués por Joao Villaret. (No precisa subtítulo en castellano) y Narradora (off).

Música: *Vaca de fogo*, Os dias da MadreDeus

14.- Secuencia musical de transición.

Imagen: fragmento (Ana Sofía Varela) *secuencia* Casa do Fado, película *Fados* (2007), Carlos Saura.

15.- Opinión crítica de Antonio Tabucchi sobre las cartas de amor Fernando Pessoa a Ophélia.

Ilustraciones de Antonio Seguí, libro *Cartas a Ophélia*.

Postal enviada por Ophélia a Fernando.

Sonido: Narradora (off)

Música: continúa, por debajo, el fado cantado por Ana Sofía Varela (Bloque 15).

Encadenar (por debajo) el fado de Ana Sofía Varela con el fado de Camané.

16.- Secuencia musical de transición.

Imagen: fragmento (Camané) *secuencia* película *Fados* (2007), Carlos Saura, canta una Quadra con letra de Pessoa/ traducción subtitulada.

17.- Pessoa explica y analiza sus sentimientos sobre el amor en *Páginas íntimas*.

Fotografías (penumbra y sombras)

Foto gafas de Pessoa (Casa Museo)

Sonido: Narradora (off)

Música: *A Andorinha*, Os dias de MadreDeus

18.- Pessoa/Álvaro de Campos: *Oda triunfal*, el tema de la pasividad.

Rodaje de un travelling circular copas de los árboles.

Fotografías mujeres distorsionadas, y fotografía de una broca.

Imagen: fragmentos de dos *secuencias* de la película *En la ciudad blanca* (1983), Alain Tanner Travelling circular barco entrando en el puerto, y *secuencia* con cortinas (noche).

Sonido: Narradora (off)

Música: *A Andorinha*, Os dias de MadreDeus

19.- Secuencia musical de transición.

Imagen: Carminho, un fragmento de la *secuencia* Casa do Fado, película *Fados* (2007), Carlos Saura.

20.- La historia "real" de amor entre Fernando Pessoa y Ophélie: dos etapas.

Fotografías: ventanas, ciudad, tranvía.

Sonido: Narradora (off)

Música: Carminho, Casa do Fado, película *Fados* (2007), Saura.

21.- Opinión del escritor y crítico David Mourau Ferreira respecto al fracaso de esta aventura amorosa. Carta de Pessoa a Ophelia (15.10.1920) diciéndole que esta pensando ingresar en un sanatorio para enfermedades mentales.

Imagen: fragmentos dos *secuencias* de la película *En la ciudad blanca* (1983), Alain Tanner (volvemos a las cortinas).

Sonido: Narradora (off)

22.- Secuencia musical de transición

Imagen: Ricardo Ribeiro canta *Alfama*, un fragmento *secuencia* Casa do Fado, en película *Fados* (2007), Carlos Saura.

23.- La enfermedad mental de Pessoa, testimonios escritos del propio Pessoa que nos permiten pensar que tuviera algún trastorno.

Fotografía Pessoa

Imagen: fragmentos diversas *secuencias* de la película *Ran* (1985), Akira Kurosawa.

Sonido: Narradora (off)

24.- Intervención de Alberto Fernández-Liria, psiquiatra. (2º)

El caso clínico de Fernando Pessoa.

Imagen propia

Fotografías e ilustraciones que refuerzan el discurso de Fdez-Liria.

25.- El temor a la locura fue uno de los temas que más interesaron a Pessoa, y sobre todo la relación entre genio y locura. La opinión del poeta, al respecto.

Imagen: cuadros principalmente de N. Nunes, y otros, de una exposición en la Casa Museo Fernando Pessoa (Lisboa)

Sonido: Narradora (off)

Música: *Adeus...e nem voltei*, Os dias de MadreDeus (retomamos, desde donde la dejamos, la música de la Bloque 1- espejo roto)

26.- Muerte de Pessoa 30.11.1935

Fotos de Pessoa, y otras. Acuarelas de encargo ajustadas al guión.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Adeus...e nem voltei*, Os dias de MadreDeus

27.- Poema *Tabaquería*.

Fotografías de dos tabaquerías de Lisboa.

Sonido: **Lectura poema en portugués por el actor Joao Villaret (subtitulado al castellano).**

Epílogo

28.- Fernando Pessoa reprueba que se le interprete bajo la sombra de una hipotética tutela científica y que se convierta en objeto la complejidad indefinida del alma humana.

Imagen: fragmentos de tres *secuencias* de la película *Requiem* (1998), Alain Tanner.

Sonido: Narradora (off)

Créditos

Música: *Autopsicografía* (poema de Pessoa), Misia

La soledad como disidencia

Fernando Pessoa. El heteronimismo: el *drama em gente*

Justificación imágenes y banda sonora

Introducción

El *leitmotiv* interno que he utilizado en esta ocasión son las *cortinas rojas* de la habitación que aparecen en distintas *secuencias* de *En la ciudad blanca* de Alain Tanner, película fundamental en este audiovisual, y que nos remiten a la soledad de Fernando Pessoa, a su alcoholismo, a su cuestionable "locura", y también a sus momentos de máxima creatividad. Digamos que las cortinas rojas (en tanto están en su alcoba) representan el lugar físico donde *habita su disidencia*.

En relación con la vida (bastante secreta, por cierto) y la obra de Fernando Pessoa (no toda traducida ni editada) me he centrado exclusivamente en aspectos de su biografía y de sus escritos que entiendo pueden aportar información sobre su *disidencia*, por tanto, referentes a la génesis del heteronimismo; a su relación "amorosa" con Ophélie, a la que presento, de acuerdo con Richard Zenith,⁸⁰³ como un antiheterónimo, una persona real convertida en personaje de ficción; y a su "posible" trastorno mental, del que el propio Pessoa hace gala.

El audiovisual sobre Fernando Pessoa, aunque incluye películas y fotografías que no son creación de artistas portugueses, busca que el espectador, mientras dura la proyección, quede bajo una campana donde prioritariamente resuena el movimiento artístico portugués. Está concebido de la siguiente manera:

⁸⁰³ Taibo, *Como si no pisase el suelo*, 122.

Filmoteca

*Películas rodadas en Lisboa

Fados (2007), Carlos Saura (España, 1932).

En la ciudad blanca (1983), Alain Tanner (Suiza, 1929).

Historias de Lisboa (1995), Wim Wenders.

Requiem (1998), Alain Tanner.

*Películas no rodadas en Lisboa.

Viaje a la Luna (1902), Georges Méliès (Francia, 1861-1938).

Una historia verdadera (1999), David Lynch (EE.UU., 1946).

Ran, (1985), Akira Kurosawa.

El planeta vivo (2007), documental de la BBC.

*Fotogramas de las películas

Misterioso objeto al mediodía (So dark the night) (1946), Joseph H. Lewis (EE.UU., 1907-2000).

Crimen y castigo, (1935) Josef von Sternberg (Austria, 1894 - EE.UU., 1969)

Falso culpable (The wrong man) (1957), Alfred Hitchcock (Reino Unido, 1899 - EE.UU., 1980)

El enemigo de las rubias (The lodger) (1927), Alfred Hitchcock.

La sombra de una duda (1943), Alfred Hitchcock.

Vértigo (1958), Alfred Hitchcock.

Con estos fotogramas más dos fotografías del propio Alfred Hitchcock paseando, y una más del director de cine en un rodaje, he montado una “*secuencia* fotográfica” que de alguna manera coincide con el ensayo de Slavoj Žižek *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*.

Archivo fotográfico

En cuanto a la imagen, he tomado la opción estética de dar primacía absoluta a la fotografía, por su parte de artificialidad, en tanto, a veces, implica una exposición por tiempo prolongado o incluso una doble exposición, y ambas técnicas son genuinamente fotográficas. La manipulación fotográfica es la aplicación de técnicas de edición de imágenes a fotografías con el fin de crear una ilusión... La manipulación conceptual se usa para representar una idea mensaje o historia que se quiere transmitir a través de una fotografía. Las emociones humanas son complejas, todas las imágenes pueden ser manipuladas, esta manipulación puede incluir la eliminación de imperfecciones, la creación de un mundo propio... Las imágenes tienen la finalidad de dar a conocer un mundo y que este sea accesible e imaginable para el hombre, y de mostrar la tensión entre el hombre y el mundo.

Prioritariamente, he querido utilizar obra de fotógrafos portugueses: Gérard Castello Lopes, Helena Almeida, Jorge Molder, Horacio Novais, Rui Palha.

La fotografía portuguesa ha sabido captar la doble existencia, que caracteriza a todas las ciudades, de Lisboa: la de su realidad y la de su imaginario,⁸⁰⁴ algo que también hace el insomne Bernardo Soares en *El libro del desasosiego*. Como cuenta el propio Gérard Castello Lopes, en los años cincuenta, bajo la dictadura de Salazar, los fotógrafos portugueses que querían hacer inventario de la tristeza y de la pobreza de su pueblo no disponían más que de material importado del extranjero, sólo el agua era portuguesa, los paradigmas también eran importados de las revistas especializadas que llegaban de Estados Unidos. Castello quiso ofrecer una mirada portuguesa:

⁸⁰⁴ Gérard Castello Lopes, *Lisboa de outras eras, Gérard Castello Lopes, 1956-1958*, Textos de Maria Calado, António Barreto, Nuno Júdice, Gérard Castello Lopes, trad. al francés Nicole Siganos (Lisboa: Cámara Municipal de Lisboa, 1998)

Fui-me persuadindo de que, afinal, só um observador familiarizado com a realidade do meu país podia discernir o significado de uma certa postura, dum olhar, dum gesto, dum modo de andar, de falar ou de dormir. Por outras palavras, comencei a admitir que tal vez existisse esse olhar português.⁸⁰⁵

*Gérard Castello Lopes (Francia, 1925- 2011) vivió a lo largo de su vida en Lisboa, Cascais, Estrasburgo, París. Fue presidente del Instituto Portugués de Cine. Es un referente del neorrealismo portugués. En sus fotografías llama la atención la gran profundidad de campo.

*Helena Almeida, (Lisboa 1934), es una fotógrafa que incorpora su cuerpo a la obra, combina fotografía, pintura, diseño y performace.

*Jorge Molder (Lisboa 1947) se fotografía a sí mismo para mostrar "la rivalidad íntima con el otro que siempre es uno mismo. Pessoa: ¿De quién es el mirar/que atisba por mis ojos?/ cuando pienso que veo,/ ¿quién continúa viendo/ mientras estoy pensando?"⁸⁰⁶

*Horacio Novais (Lisboa 1910-1988) fotografía una Lisboa nocturna, otra Lisboa más intimista.

*Rui Palha (Lisboa, 1953) es un fotógrafo de las gentes y las calles de Lisboa bajo la lluvia; le gusta retratar la oscuridad, y suele aparecer una sola figura humana. Llega a crear un ambiente mágico.

*Paulo Nozolino (Lisboa, 1955), actualmente vive en Lisboa, sus fotografías se caracterizan porque sus negros son muy oscuros, no es nada complaciente. Es Premio Nacional de Fotografía, Portugal, 2006.

⁸⁰⁵ Castello Lopes, 6.

⁸⁰⁶ Alberto Ruiz de Samaniego, *Negro teatro de Jorge Molder*, (Madrid: Circulo Bellas Artes Madrid, 2015), 127 - con motivo exposición de Jorge Molder "rico pobre mendigo ladrón".

Los otros fotógrafos, no portugueses, son André Kertész, Ilse Bing, Manuel Sonseca, Geza Vador, Florence Henri, Horacio Coppola, Vladimir Milivojevich y László Moholy-Nagy.

*André Kertész (Hungría,1894- EEUU,1985) fue un fotógrafo excepcional, “yo escribo con luz”⁸⁰⁷ -decía-, capaz de manejar perfectamente las sombras, retorcer imágenes (suyas son, en este documental, entre otras, un par de fotografías de su serie *Distorsiones*).

*Ilse Bing (Alemania,1899-EEUU,1998), esta arquitecto y fotógrafa y poeta alemana estuvo recluida en 1939 en un campo de concentración, luego se exilió a EEUU. Gran artista de vanguardia, muchas de sus fotografías sirven para ilustrar conceptualmente el heteronimismo de Fernando Pessoa.

*László Moholy-Nagy⁸⁰⁸ (Hungría, 1895- EEUU,1946), fotógrafo, pintor, teórico del arte, y profesor de la Bauhaus, se caracterizó por picados y contrapicados extremos para mostrar una visión totalmente distinta del mundo.

*Manuel Sonseca (España, 1952), médico, se embarcó en el proyecto *La Ronda de las Ciudades*, y una de ellas fue Lisboa. Le gusta plasmar los momentos más inquietantes, como dice Soledad Puértolas en el prólogo al libro *Manuel Sonseca*.⁸⁰⁹

A continuación, paso a citar los fotógrafos de los que sólo he utilizado una de sus obras: Geza Vador (Hungría, 1898-1956).⁸¹⁰ Florence Henri, (EEUU,1893-Francia,1982) pintora y fotógrafa olvidada, rivalizó con Man Ray. Horacio Coppola (Argentina, 1906-2012), estudio en la Bauhaus, gran retratista de la ciudad de Buenos Aires, miraba y esperaba hasta retratar e inmortalizar. Vladimir Milivojevich (Belgrado (antes

⁸⁰⁷ <http://www.xatakafoto.com/fotografos/andre-kertesz-y-su-frustracion-por-no-reconocerle-su-obra-fotografica-en-vida> (10.12.16)

⁸⁰⁸ https://www.youtube.com/watch?v=zwI_0RbnvF4 (10.12.16)

⁸⁰⁹ <http://manuel-sonsecavega.blogspot.com.es/> incluye extracto del texto para el prólogo del libro *Manuel Sonseca*, La fugaz Casa del Hombre, Soledad Puértolas, Pozuelo de Alarcón 1998. (10.12.16)

⁸¹⁰ Sobre Geza Vador no aparecen datos biográficos en internet.

Yugoslavia, ahora Serbia), 1969) hoy es un fotógrafo muy cotizado. En sus fotos mantiene esa búsqueda por lo espectral e infernal de su Belgrado mental, el de los años noventa. Carlos Acero Ruíz, (Rep. Dominicana 1964). Vive y trabaja en Santo Domingo.

Las fotografías del Fernando Pessoa, que van apareciendo en el audiovisual, dado que como nos dice Carlos Taibo⁸¹¹ no le gustaba que le fotografiasen, llegaba incluso al enfado, odiaba el retrato en estudio, son, principalmente, algunas instantáneas que se conservan suyas paseando por la calle o sentado en un café. Otra foto a destacar, que he incluido en el audiovisual, es aquella que Pessoa envía a Ophélia, realizada en el Abel Pereira da Fonseca, un almacén vinícola, conocido como la Catedral de Vino, donde se le ve a Pessoa de perfil, bebiendo de un vaso, y se puede leer, "en flagrante delito", escrito a mano por él.

De mi viaje a Lisboa (2013) para preparar este audiovisual son, entre otras, las fotografías de los objetos personales de Pessoa: la pitillera, las gafas, su máquina de escribir, el traje, los zapatos, (traje, zapatos y sombrero, no son los auténticos). Los dos baúles donde guardaba todo lo que escribía, al día de hoy, son propiedad de un coleccionista. No dudo de que algunos de estos objetos sean "auténticos" (la máquina de escribir, la pitillera, las gafas) pero todo, en la Casa Museo, remite a ese "como si", característico del Poeta.

Archivo pictórico

En relación con la pintura, aparecen el retrato *Fernando Pessoa*, de Adolfo Rodríguez Castañé, y el retrato más famoso de escritor, pintado por su amigo y colaborador en la revista *Orpheu*, José de Almada Negreiros (Portugal 1893-1970) -ambos expuestos en

⁸¹¹ Taibo, *Como si no pisase el suelo*, 226.

la Casa Museo de Lisboa-; algunos cuadros del pintor Norberto Nunes (Portugal, 1942) que colaboró con pinturas de poemas de Fernando Pessoa en una monografía que lleva por título un verso del poeta “cómo estaba yo, ya que no estaba todo lo que soy”; e imágenes de otros cuadros, de pintores portugueses, expuestos en la Casa Museo Fernando Pessoa en el momento de mi visita a Lisboa para retratar su ciudad (2013). Las ilustraciones del argentino Antonio Seguí pertenecen al libro *Cartas a Ophélia*. Las acuarelas de encargo, ajustadas a guión, son del ilustrador español Fernando Negrotti.

Archivo sonoro

La voz que lee en portugués *Autopsicografía* y *Tabacaria*, dos poemas de Pessoa, es la voz del actor portugués Joao Villaret (Portugal, 1913-1961).

Música

Opto también por dar presencia a la música portuguesa, utilizando como banda sonora algunos fados de la película de Carlos Saura (España, 1932) y las canciones del grupo MadreDeus y, de final, durante los créditos, suena la canción *Autopsicografía*, un poema de Fernando Pessoa, cantada por la cantante portuguesa Mísia (Portugal, 1955). Este poema de Pessoa contiene la clave que le posibilita su *drama em gente: O poeta é um fingidor*

1.- CUATRO ESPEJOS. Int. Día.

Imágenes de un juego de espejos donde vemos el rostro fragmentado de Fernando Pessoa. El torpe movimiento de cámara intenta simular un plano subjetivo y transmitir la angustia que parece le provoca a Pessoa esta imagen fragmentada de sí mismo.

NARRADORA (OFF).-

Otra vez te vuelvo a ver

Pero, ay, ¡a mí no me vuelvo a ver!

Se partió el espejo mágico en el que me volvía a ver idéntico,

Y en cada fragmento fatídico sólo veo un pedazo de mí;

¡Un pedazo de ti y de mí!⁸¹²

Música: *Adeus...e nem voltei* Os dias de MadreDeus

Justificación

1.- Tema: El punto de partida es plantear el tema clave en Fernando Pessoa: la imagen que él nos quiere transmitir sobre su tendencia a la fragmentación, a la despersonalización, que es la misma argumentación con el que él explica su heteronimismo.

El audiovisual abre con una instantánea, a modo de presentación, y con unos versos de *Lisboa revisitado*, [“Y en cada fragmento fatídico sólo veo un pedazo de mí”]. En palabras de Teresa Rita Lopes, Pessoa intenta alcanzar la Unidad por otra vía: la de la pluralidad.⁸¹³ Jerónimo Pizarro pregunta y responde: “¿Existe Pessoa? En sus papeles, en sus fragmentos”.⁸¹⁴ Y recomienda no desfragmentarlos, no buscar una unidad perdida”.⁸¹⁵

Existen múltiples Pessoas. Múltiples personae. El Pessoa íntimo, el Pessoa político, el Pessoa esotérico, el Pessoa poeta inglés, el Pessoa menino da sua mae, el Pessoa empleado de oficina, el Pessoa por conocer, el Pessoa empresario, etcétera.⁸¹⁶

2A.- RÓTULO 1

Impresiona: La soledad como disidencia. Fernando Pessoa.

Funde con...

⁸¹² Pessoa, *Lisboa revisitado. Antología poética*. Álvaro de Campos-

⁸¹³ Bréchon, *Extraño extranjero*, 196.

⁸¹⁴ Pizarro, *Alias Pessoa*, 23.

⁸¹⁵ Pizarro, 24.

⁸¹⁶ Pizarro, 28.

2B.- RÓTULO 2

Impresiona: “Presumo ante mí mismo de mi disidencia de la vida, Libro del desasosiego. Pessoa.”

Funde con...

2.- FOTOGRAFÍAS. ARCHIVO FOTOGRÁFICO y FILMOTECA.

Un fragmento musical, Variações en Lá, de la secuencia en Casa do Fado, de la película Fados, Carlos Saura (2007). Código de tiempo: 1: 15: 54 a 1:17:50. Dejamos que se les vea y escuchamos su música por debajo de las demás imágenes que vemos a continuación:

Fotografía Pessoa, de meses, con su madre, María Magdalena Nogueira Pessoa.⁸¹⁷

Fotografía padre de Pessoa, Joaquim de Seabra Pessoa⁸¹⁸, y Pessoa con 6 años.⁸¹⁹

Postal, con matasellos de Las Palmas, representa el barco Kurfurst donde María Madalena viajó a Durban en 1902.⁸²⁰

Fotografía de la madre y el padrastro de Pessoa.⁸²¹

Fotografía Pessoa con su madre, su padrastro y sus hermanos, en Durbán.⁸²²

Fotografía Pessoa en Durbán, (1898).⁸²³

Postal de Durbán, West Street.⁸²⁴

Postal de la época, representando un barco.

Fotografía Tormenta en alta mar, de Mark Royo Celano.⁸²⁵

Fotografía abuelos paternos, abuela Dionísia.⁸²⁶

⁸¹⁷ Nogueira, Fernando Pessoa, 28.

⁸¹⁸ Nogueira, 27.

⁸¹⁹ Nogueira, 28.

⁸²⁰ Nogueira, 40.

⁸²¹ Nogueira, 34.

⁸²² Nogueira, 41.

⁸²³ Nogueira, 49.

⁸²⁴ Nogueira, 36.

⁸²⁵ www.multimagen.com/portfolios/portfolio.php?id=8296 (15.12.16)

*Fotografía abuela Dionísia.*⁸²⁷

*Fotografía Fernando Pessoa con veinte años.*⁸²⁸

Fotografías propias: una ventana (Lisboa).

Fotografía propia: el interruptor de la luz, en su última vivienda,

Fotografía propia: el portal de unas oficinas en Rua dos Douradores.

*Fotografía de Pessoa paseando por el Chiado.*⁸²⁹

Fotografía propia: fachada del Café Restaurante Martinho de Arcada,

Fotografía del almacén vinícola Abel Pereira da Fonseca (Lisboa)

Fotografía propia: su boquilla (Casa Museo).

*Fotografía de Antonio Tabucchi.*⁸³⁰

*Fotografía propia de humo. Fotografía Italo Svevo.*⁸³¹

*Fotografía Fernando Pessoa, fumando, por el Chiado.*⁸³²

Fotografía propia: su máquina de escribir (Casa Museo).

*Fotografía sin título, André Kertész.*⁸³³

*Fotografías de Mário de Sa-Carneiro (1) y (2).*⁸³⁴

*Fotografía sin título, Horacio Coppola.*⁸³⁵

*Fotografía de la fachada Café Brasileira, en el Chiado.*⁸³⁶

*Fotografía revista Orpheu.*⁸³⁷

*Fotografía Paul Arma's Hands (1928), André Kertész,*⁸³⁸

⁸²⁶ Nogueira, *Fernando Pessoa*, 25.

⁸²⁷ <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=4287> (12.12.16)

⁸²⁸ Nogueira, *Fernando Pessoa*, 54.

⁸²⁹ Nogueira, 104.

⁸³⁰ <http://www.quotationof.com/bio/antonio-tabucchi.html> (12.12.16)

⁸³¹ <http://www.famousauthors.org/italo-svevo> (12.12.16)

⁸³² <http://www.elortiba.org/pessoa.html> (12.12.16)

⁸³³ <http://graffica.info/andre-kertesz-el-doble-de-una-vida/> (13.12.16)

⁸³⁴ <http://alchetron.com/Mario-de-Sa-Carneiro-1285306-W> (12.12.16)

⁸³⁵ <http://www.fundaciontelefonica.com/exposiciones/horacio-coppola/> (12.12.16)

⁸³⁶ <http://www.el-lobo-bobo.com/2012/12/caf%C3%A9-brasileira-de-lisboa.html> (12.12.16)

⁸³⁷ Nogueira, *Fernando Pessoa*, 154.

⁸³⁸ <http://es.globedia.com/top-andre-kertesz> (14.1.17)

*Fotografía retrato de Fernando Pessoa.*⁸³⁹

Fotografía propia: un par de zapatos, como los que usaba F. Pessoa (Casa Museo Lisboa).

*Fotograma 1º de la película So dark the night (Misterioso objeto al mediodía) Joseph H. Lewis (1946).*⁸⁴⁰

*Fotograma 2º de la película So dark the night (Misterioso objeto al mediodía) Joseph H. Lewis (1946).*⁸⁴¹

*Fotografía del estudio de una carta astral del propio Fernando Pessoa.*⁸⁴²

*Fotografía de la foto-postal de F. Pessoa bebiendo en la bodega Abel Pereira da Fonseca (1929).*⁸⁴³

*Fotografía Fumées (Gare de Bordeaux) Geza Vandor.*⁸⁴⁴

*Fotografía sin título, Florence Henri.*⁸⁴⁵

*Fotografía sin título, de Jorge Molder.*⁸⁴⁶

Fotografía propia: la máquina de escribir de Pessoa (Casa Museo).

Fotografía tres mujeres muy similares.

*Fotografía de Ophélia Queiroz.*⁸⁴⁷

*Fotografía sin título (2010), Helena Almeida.*⁸⁴⁸

*Fotografía sin título (2010), Helena Almeida.*⁸⁴⁹

⁸³⁹ Nogueira, *Fernando Pessoa*, 113.

⁸⁴⁰ <https://misteriosoobjetoalmediodia.files.wordpress.com/2013/05/so-dark-the-night-mitad.png> (15.12.16)

⁸⁴¹ <https://misteriosoobjetoalmediodia.files.wordpress.com/2013/05/so-dark-the-night-mitad.png> (15.12.16)

⁸⁴² Nogueira, *Fernando Pessoa*, 100.

⁸⁴³ <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/fernando-pessoa-el-autor-que-escribia-de-mas-de-100-formas-diferentes>

⁸⁴⁴ <http://www.iphotocentral.com/showcase/showcase-view.php/16/6/58/1/0/0> (14.1.17)

⁸⁴⁵ <http://zarabotus.com/task/130> (16.12.16)

⁸⁴⁶ <http://www.fotografodigital.com/exposiciones/50-anos-de-fotografia-portuguesa-en-valladolid/> (16.12.16)

⁸⁴⁷ Pessoa, *Cartas a Ophélia*, 94.

⁸⁴⁸ <https://nmpena.wordpress.com/page/27/> (19.12.16)

⁸⁴⁹ <http://www.projectomap.com/en/artists/helena-almeida/> (19.12.16)

Fragmento secuencia de la película En la ciudad blanca (1983) Alain Tanner.
Secuencia en la que vemos, a lo lejos, un barco mercante en alta mar. Código de fuente: 00:00 a 00:39.

NARRADORA (OFF).- Podemos esbozar una biografía de Fernando Pessoa al uso y contar su vida: nace en Lisboa en 1888, queda huérfano de padre a los 5 años, en 1896 se traslada a vivir a Durban (África) con su madre - una mujer muy culta- y su padrastro, allí aprende el inglés perfectamente. (Y aquí habría que hacer una parada larga para pensar en un Pessoa que nunca menciona África en sus escritos). Regresa a Lisboa en 1905 para quedarse definitivamente: despreciaba la idea de viajar. Convivió un tiempo con una abuela loca -la abuela Dionisia- y siempre temió por una locura hereditaria. Podemos dar noticias también de que, a los diecinueve años, montó una imprenta y fracasó, de que trabajó de empleado para distintas casas comerciales dedicadas a la exportación e importación, y de que vivió la mayor parte de su vida en habitaciones alquiladas.

Le gustaba pasear por dos barrios de Lisboa: la Baixa y el Chiado, escribir en los cafés y parar en las tabernas, beber aguardiente, y fumar. (Hay quien dice que, en aquellos años, Trieste y Lisboa estuvieron unidas por el humo de los cigarrillos que fumaban Italo Svevo y Fernando Pessoa). Escritor infatigable en tres lenguas. Sólo tuvo un buen amigo: el poeta Mário de Sá-Carneiro, cuyo suicidio por envenenamiento con estricnina en un hotel de París le deja totalmente hundido y solo. Editó junto con otros poetas bohemios la revista de literatura *Orpheu*, de vocación modernista. Políticamente, según nota autógrafa, - escrita cuando quiso pasar su vida a limpio-, su ideología era la de un *conservador antirreaccionario*. Fue sedentario y nómada, paseante solitario, lector de novelas policiacas, aficionado al esoterismo, miope, alcohólico, un "fracasado" fascinado por Eróstrato, un "inútil", un insomne soñador (¡genial!) que ni en la muerte

esperaba dormir, y un extranjero de sí mismo: su única patria fue la lengua portuguesa. Y mantuvo una relación sentimental con una mujer: Ophélia Queiroz, a la que no pudo o no quiso amar pues para Fernando Pessoa, según dejó escrito: “Amar es cansarse de estar solo: es pues una cobardía y una traición a nosotros mismos (importa soberanamente que no amemos)”.

Música: *Variações en Lá, secuencia* Casa do Fado, película *Fados* (2007), Carlos Saura.

Justificación

Tema: La vida "real" de Fernando Pessoa.

Postal, con matasellos de Las Palmas, representa el barco Kurfurst donde María Madalena viajó a Durban en 1902. Ilustra el primer viaje de Pessoa niño junto con su madre a Durbán, en 1896, su primer *exilio*.

Postal de Durbán, West Street. Muestra la calle donde la familia vivía en Durbán, y donde nació su hermana Henriqueta Madalena.

Postal de la época, representando un barco. Esta postal se la dio Joao Miguel dos Santos Rosa (su padrastro) al pequeño Fernando, con las características del barco en el reverso, ilustra el regreso de Pessoa a Portugal.

Fotografía *Tormenta en alta mar*, de Mark Royo Celano. Ilustra el desprecio del poeta por viajar. “La idea de viajar me produce náuseas. Ya vi todo lo nunca había visto. Ya vi todo lo que todavía no vi”, dice Bernardo Soares en el *Libro del desasosiego*. O en Carta a Mário de Sá-Carneiro “ya es bastante carga la del viaje de la vida”.⁸⁵⁰ Pessoa reivindica el viaje interior.

Fotografías de la abuela Dionisia. Ilustra su temor a la locura hereditaria.

⁸⁵⁰ Taibo, *Como si no pisase el suelo*, 161.

Fotografías propias hechas en Lisboa: una ventana (Bernardo Soares es un hombre asomado a una ventana), el interruptor de la luz de su última vivienda (“Escribo triste, en mi cuarto tranquilo, solo como siempre he estado, solo como siempre estaré”);⁸⁵¹ el portal de unas oficinas en Rua dos Douradores:

Sí, esta Rua dos Douradores encierra para mí todo el sentido de las cosas, la solución de todos los enigmas, salvo el hecho de la existencia misma de los enigmas, que es lo que no puede tener solución.⁸⁵²

Fotografía de Antonio Tabucchi (él es quien dijo que Trieste y Lisboa estaban unidas por el humo de los cigarrillos que fumaban Italo Svevo y Fernando Pessoa).

Fotografía propia: humo. Es el humo de un puesto de castañas en Lisboa para ilustrar la humareda que dejaban aquellos cigarrillos.

Fotografía sin título, André Kertész,⁸⁵³ para ilustrar la amistad entre Pessoa y Sa-Carneiro.

Fotografía sin título, Horacio Coppola. Sirve para ilustrar el suicidio con veneno, en la soledad de un hotel en París, del único amigo de Pessoa, Mário de Sa-Carneiro. “El propio Pessoa se encargó de dar a conocer la obra de su amigo tras su muerte”,⁸⁵⁴ según nos cuenta Bréchon.

Fotografía de la fachada Café Brazileira, en el Chiado. En este café se reunía Pessoa con "los de *Orpheu*", sus jóvenes colaboradores de la revista *Orpheu* (1915).

Fotografía *Paul Arma's Hands* (1928), André Kertész. La fotografía de este "hombre con unas gafas en la mano" sirve para ilustrar la frase "políticamente su ideología era la de un conservador antirreaccionario". Pessoa, como intelectual, en sus opiniones

⁸⁵¹ Pessoa, [6], *Libro del desasosiego*, 21.

⁸⁵² Pessoa, [8], 25.

⁸⁵³ <http://graffica.info/andre-kertesz-el-doble-de-una-vida/> (13.12.16)

⁸⁵⁴ Bréchon, *Extraño extranjero*, 177.

políticas (recordemos sus teorías sobre el Quinto Imperio, sus delirios imperialistas, o ese artículo tan desafortunado en el que aprueba la Dictadura de Salazar)⁸⁵⁵ no es precisamente donde más visión tuvo, fue muy contradictorio. Jerónimo Pizarro considera que, esta historia, en su opinión, está mal contada, y lo afirma con estas palabras:

[Pessoa] Está defendiendo la necesidad de mano dura, durante un interregno, un periodo corto de tiempo, no es personalizado, no está defendiendo el fascismo, que lo odió siempre, no está defendiendo el autoritarismo ni a los militares, ni a Salazar.⁸⁵⁶

También para anticipar el momento, justo antes de morir, en el que Pessoa pide sus gafas. Digamos que poner esta foto es, por mi parte, entre una ironía y un guiño, y al final del audiovisual veremos una acuarela donde aparecen sus gafas sobre la cama.

Fotografía retrato de Fernando Pessoa. Como dijimos antes, hay pocos retratos del poeta, esta es la de su documento de identidad en 1928, año en el que escribió el artículo *O Interregno*.

Fotograma 1º de la película *So dark the night (Misterioso objeto al mediodía)* Joseph H. Lewis (1946), cine policiaco, que trata el tema del doble y esta llena de imágenes distorsionadas, por la lluvia o vistas a través de un cristal. Hace alusión a que Pessoa fue un hombre solitario, un sedentario y un nómada que se paseaba por el Chiado y la Baixa.

Fotograma 2º de la película *So dark the night (Misterioso objeto al mediodía)* Joseph H. Lewis (1946), ilustra su afición por las películas policíacas.

Fotografía del estudio de una carta astral del propio Fernando Pessoa. El poeta hizo muchos horóscopos, no sólo de personas. Llegó a establecer correspondencia con

⁸⁵⁵ Tabucchi, *Un baúl lleno de gente*, 20.

⁸⁵⁶ Fernando-Alonso Ramírez, “Jerónimo Pizarro, el sosiego de Pessoa” *La Patria* (2013). <http://www.lapatria.com/en-domingo/jeronimo-pizarro-el-sosiego-de-pessoa-49141> (31.10.2018)

Aleister Crowley (1875-1947), un mago inglés, muy innovador; más tarde, en 1930 se conocieron personalmente en Lisboa. Crowley desapareció en la Boca del Infierno de Cascaes de una manera un tanto extraña, y Pessoa fue interrogado por la policía con la sospecha de que la desaparición del mago hubiera sido un crimen.⁸⁵⁷

Fotografía de la foto-postal de Fernando Pessoa bebiendo en la bodega Abel Pereira da Fonseca (1929) que enviara a Ophélia Queiroz con la frase “en flagrante delito”.

Fotografía *Fumées (Gare de Bordeaux)* Geza Vándor, para la frase "un fracasado fascinado por Eróstrato".

Fotografía sin título, Florence Henri. Estas vistas desde una ventana para ilustrar el insomnio de Pessoa. La ventana se abre frente al mar y guarda cierto *racord* con las imágenes de la película *En la ciudad blanca*.

Fotografía sin título, de Jorge Molder. Vemos un hombre junto a una ventana (la ventana juega un papel importante), cuya sombra se refleja a ambos lados. Ilustra el sentimiento de Pessoa de ser "un extranjero de sí mismo" y ese *volar fuera* que le caracterizaba.

Fotografía propia de la máquina de escribir de Pessoa (Casa Museo). Para Pessoa escribir es lo único, así cuando "rechaza" todo compromiso con Ophélia argumenta que “mi vida gira en torno a mi obra literaria [...] Todo el resto en mi vida tiene un interés secundario”,⁸⁵⁸ le escribe en una carta fechada el 29 septiembre 1929.

Fotografía tres mujeres muy similares, para mostrar una Ophélia Queiroz vista por Pessoa.

Fotografía de Ophélia Queiroz junto a una de las cartas que le enviara Fernando Pessoa para mostrar que, aunque pensamos que el poeta hace de ella un antiheterónimo, ella sí existió y sí existieron las cartas.

⁸⁵⁷ Crespo, *La vida plural*, 352.

⁸⁵⁸ Pessoa, *Cartas a Ophélia*, 109.

Dos fotografías sin título (2010), Helena Almeida. Estas dos fotografías muestran el rechazo a la mujer, no a Ophélia en concreto. Pessoa siempre se oculta, y pidió en una carta a Gaspar Simoes que no pusiera sus manos apresuradas en el misterio de su vida;⁸⁵⁹ (yo lo voy a respetar y en el audiovisual no hay imágenes que sugieran masoquismo o impotencia). Eduardo Lourenço en su ensayo *Pessoa revisitado* analiza los poemas y concluye que el secreto del poeta era su impotencia, “ese *secreto* donde él agoniza”.⁸⁶⁰

Imagen: fragmento *secuencia* de la película *En la ciudad blanca* (1983) Alain Tanner.

Esta imagen se justifica en los primeros versos de *Oda marítima* Álvaro de Campos/Pessoa: “A solas conmigo, en el muelle desierto, esta mañana de verano, miro hacia la barra, miro hacia lo Indefinido, /miro y me alegra ver, /pequeño, negro y claro, un trasatlántico que entra”.⁸⁶¹ O los primeros versos de *Paso de las horas*: “Llevo dentro del corazón/ como un cofre que de tan lleno no pudiera cerrarse,/todos los lugares donde estuve, todos los puertos a los que llegué”, pues nunca sabes si Fernando Pessoa es el que mira desde el muelle o el transatlántico que entra.

3.- FILMOTECA Y ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Continúa en imagen la secuencia anterior de la película En la ciudad blanca de Alain Tanner en la que veíamos un barco en alta mar. (Vale el código de fuente citado (00:00 a 00:39))

Fragmento secuencia de la película Viaje a la Luna, de Georges Méliès (1902).

Secuencia con primer plano de la Luna. Código de fuente 06:10 a 06:20.

*Fotografía Portugal (1957), Gérard Castello Lopes.*⁸⁶²

⁸⁵⁹ Lourenço, *Pessoa revisitado*, 107.

⁸⁶⁰ Lourenço, 111.

⁸⁶¹ Pessoa, *Antología de Álvaro de Campos, Oda marítima*, 68.

⁸⁶² Castello Lopes, s/n.

*Fotografía Lisboa (1957), Gérard Castello Lopes.*⁸⁶³

*Fotografía retrato de Fernando Pessoa (niño).*⁸⁶⁴

NARRADORA (OFF).- Pero su auténtica biografía la *fictiona* el propio Fernando Pessoa al *fragmentarse* en sus heterónimos. “En esta multiplicidad autoasumida reside toda la modernidad de Pessoa”. Es el creador de la actual distinción entre dos categorías de obras: las ortónimas - firmadas por él mismo- y las heterónimas. “¡Sé plural como el universo!”, he aquí - afirma Ángel Crespo en su obra *La vida plural de Fernando Pessoa* - una de las claves de la heteronimia pessoana. “Me he multiplicado para sentirme” escribe el poeta. Sabemos hoy que las figuras soñadas fueron más de cien a lo largo de su vida: la primera vez que da vida a una figura literaria fue a los seis años con Chevalier de Pas.

Música.- *Variações en Lá* (Instrumental), Casa do Fado, película *Fados* (2007), Carlos Saura.

Justificación

Tema: Fernando Pessoa *fictiona* su auténtica biografía al fragmentarse en sus heterónimos.

Continuamos con la misma *secuencia* anterior para mantener la continuidad narrativa de la película *En la ciudad blanca* de Alain Tanner porque voy a hablar de sus heterónimos, pero el Poeta sólo es uno, sólo tiene una vida “real”.

La película *Viaje a la Luna*, de Georges Méliès (1902) ilustra la frase de Pessoa “Sé plural como el Universo”. Méliès, conoce en Londres al ilusionista Maskelyne, que hace sus representaciones de magia en el *Egyptian Hall*. Y al regresar a Francia hará cine fantástico con decorados de teatro. Emplea numerosos trucos tanto mecánicos

⁸⁶³ Castello Lopes, s/n.

⁸⁶⁴ Nogueira, *Fernando Pessoa*, s/n.

como ópticos. De alguna manera, Pessoa y Méliès recorren en paralelo dos caminos de ilusionismo fantástico.

Las dos fotografías, *Portugal y Lisboa*, ilustran “me he multiplicado para sentirme” y su creación más de cien "figuras literarias" (más tarde las denominará heterónimos, aunque sus auténticos heterónimos -a la fecha de hoy-, que puedan calificarse realmente como tales, fueron tres, pues incluso Bernardo Soares no es un heterónimo sino un “personaje literario”).

4.- ACUARELAS PESSOA Y HETERÓNIMOS. ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Ilustraciones (seis acuarelas) de Fernando Negrotti, correspondientes a: Fernando Pessoa, y sus tres heterónimos: Alberto Cairo, Ricardo Reis y Álvaro de Campos.

Acuarela de Lisboa, con su emblemático tranvía, y cruzando la calle Pessoa con el semiheterónimo Bernardo Soares, autor del Libro del desasosiego.

*Fotografías de fragmentos manuscritos de Fernando Pessoa.*⁸⁶⁵

*Fotografía de uno de los dos baúles de Pessoa.*⁸⁶⁶

*Fotografía de Pessoa atravesando el Chiado.*⁸⁶⁷

*Fotografía de Pessoa en Café Martinho da Arcada.*⁸⁶⁸

*Fotografía Bocskay Tér (1914), André Kertész.*⁸⁶⁹

Fotografías de Camoes y W. Shakespeare.

NARRADORA (OFF).- Las mayores figuras heterónimas a la par que poéticas son Alberto Caeiro (su *Maestro*), Ricardo Reis y Álvaro de Campos, junto con el semi-

⁸⁶⁵ <http://purl.pt/1000/1/cadernos/index.html> (14.1.17) web Biblioteca Nacional de Portugal.

⁸⁶⁶ Nogueira, *Fernando Pessoa*, s/n

⁸⁶⁷ José Antonio Llardent, (sel. textos y trad.) *Fernando Pessoa En palabras y en imágenes*, en Poesía, Rev. Ilustrada de información poética, nº 7/8, 2ª ed., (Madrid: Siruela, 1995), 38.

⁸⁶⁸ http://dramaengente.blogspot.com.es/2012_11_04_archive.html (19.12.16)

⁸⁶⁹ <https://www.pinterest.com.mx/pin/91972017368600230/> (24.12.17)

heterónimo prosador Bernardo Soares, inventor de una realidad hecha de sueños y palabras, y autor del *Libro del desasosiego*. Libro que, como tal, en realidad no existe sino que es el resultado del esfuerzo editorial por encajar de alguna manera, por dar una unidad, a una parte de los *fragmentos* y *fragmentos* encontrados, después de su muerte, dentro de dos baúles. Y si Pessoa almacenó así cerca de treinta mil cuartillas manuscritas, por norma sin firmar, fue porque este buscador del fracaso en vida siempre alentó el sueño de la inmortalidad. A sí mismo se impuso como desafío alzarse a la altura de Camoes y de Shakespeare.

Música: continuación *Variações en Lá*, secuencia Casa do Fado, película *Fados* de Carlos Saura (2007).

Justificación

Tema: presentación de las principales figuras heterónimas, Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos, junto con el semiheterónimo Bernardo Soares, autor del *Libro de Desasosiego*.

Siguiendo la descripción que Pessoa hace de cada uno de ellos, presento seis acuarelas de encargo. Alvaro de Campos es el único heterónimo que fuma como el Poeta.

La última acuarela representa a Pessoa y Soares tomando café dentro del restaurante Antica Casa Pessoa situado en Rua dos Douradores, lugar al que Pessoa acudía con frecuencia porque le resultaba simpático que esta casa de comidas se llamara como él; y en el Prefacio al *Libro del desasosiego* cuenta cómo "conoció" allí a Bernardo Soares, un empleado de comercio.

Los fragmentos manuscritos por Fernando Pessoa están en la web de la Biblioteca Nacional de Portugal.

El baúl que está en la Casa museo de Lisboa no es el auténtico, ése lo compró un coleccionista.

Fernando Pessoa además de por las noches, en su habitación, solía escribir en los cafés y las tabernas, realmente escribía en cualquier parte, en papelitos que primero guardaba en el bolsillo de la chaqueta y luego en el baúl.

Fotografía *Bocskay Tér* André Kertész ilustra a un hombre solitario que regresa a casa acompañado de su *sombra*, tal como hacia Pessoa cada noche.

Camoes y Shakespeare, son los dos poetas míticos que Pessoa quiere no solo alcanzar sino superar y que, a su vez, se corresponden con su patria portuguesa y su patria inglesa.

5.- FILMOTECA.

Fragmento secuencia de la película Historias de Lisboa (1995), Wim Wenders. Secuencia en la que, mientras va amaneciendo en Lisboa, y situada la cámara en un punto fijo, siempre en la misma esquina, vemos una camioneta pasar por delante, regresar, girar en la primera calle, como buscando una dirección concreta, hasta que, finalmente, se atraviesa delante del tranvía y un hombre baja a preguntarle al conductor. Código de fuente: 12:29 a 13:04

NARRADORA (OFF).- Cada uno de los heterónimos -Caeiro-Reis-Campos- e incluso el propio Fernando Pessoa, el ortónimo, es primero y ante todo *sus poemas*. Vendrá después el otorgarle a cada uno, -como un acto creativo más-, una biografía imaginaria, una carta astral, una forma de vestir, y unas emociones. El Poeta solo es uno. Wittgenstein quizá hubiera dicho que eran distintos *juegos del lenguaje*. “Todos nacieron para salvar a Pessoa -dice Richard Zenith- de la vida que no soportaba, que no le gustaba, o que le parecía superior a su capacidad”.

Justificación

El heteronimismo (1).

Tema: los heterónimos y el ortónimo, Fernando Pessoa. El Poeta sólo es uno.

Wim Wenders rueda en 1994 la historia de un director de cine que viaja a Lisboa a rodar una película, sufre una crisis creativa y desaparece, pero antes pide auxilio a su operador de sonido en Alemania, quien -con una pierna escayola- acude inmediatamente. El ahora protagonista, operador de sonido, comienza a grabar aleatoriamente los sonidos de Lisboa con idea de sonorizar el material rodado por su amigo. La película trata los sentimientos de fracaso, de incapacidad, de bloqueo al no sentirse inspirado y por tanto no saber continuar con la película, del director/protagonista "desaparecido" y que ha dejado en la mesilla los libros de Pessoa y algunos versos de Álvaro de Campos escritos en la pared; y a la vez muestra la importancia del sonido en el cine. Toda la película es un homenaje al cine.

En la *secuencia* seleccionada vemos a un hombre, un ingeniero de sonido alemán, que busca una dirección en Lisboa donde espera encontrarse con su amigo, el director de cine que ha perdido su identidad. Y todo Pessoa, como dijera Octavio Paz, es la búsqueda de una identidad perdida y vuelta a encontrar.

6.- FILMOTECA

Una secuencia de la película Historias de Lisboa (1995), Wim Wenders. Secuencia en la que el ingeniero de sonido entra en el piso del director del cine y recorre las habitaciones. Código de fuente: 13:43 a 14:55

NARRADORA (OFF).- Eduardo Lourenço en su obra *Pessoa revisitado* afirma que: "Caeiro es un imaginario refugio contra su sentimiento de irrealidad, Asfixiante es el espacio en el que Pessoa se encierra como Reis y, Pessoa "respira" en Campos, y en él

se libera real y ficticiamente sin dejar de agonizar”. De Pessoa se puede decir que era "partes sin un todo", preguntarnos como Jerónimo Pizarro: “¿Existe Pessoa?”, o sospechar como Antonio Tabucchi en su ensayo *Un baúl lleno de gente*: “¿y si Fernando Pessoa hubiese fingido ser precisamente Fernando Pessoa?”.

Justificación

El heteronimismo (2)

Tema: opinión crítica de Eduardo Lourenzo sobre qué lugar ocupa cada uno de estos heterónimos, en la vida de Pessoa. Comentarios de Jerónimo Pizarro y Antonio Tabucchi.

El técnico de sonido entra en el piso y encuentra una cámara de cine antigua, una moviola, bobinas apiladas, es decir un modo de hacer cine que ya no existe. Y sobre la mesilla unos libros de Fernando Pessoa, y en la pared el verso final de *Oda triunfal*.

Esta *secuencia* nos permite sustituir a uno por el otro e imaginar que, en lugar del técnico de sonido, es Fernando Pessoa quien entra en la casa, mira sus poemarios (nunca editados en vida, a excepción de *Mensaje* (1934)) apilados junto a la cama, y unos versos suyos escritos en la pared (“¡Ah, y que no sea yo toda la gente y todos los lugares!” Álvaro de Campos/Pessoa) e intenta averiguar qué ha pasado con alguno de sus heterónimos; o bien que sea uno de sus heterónimos quien busca al ortónimo. Es decir, seguirle el juego a Pessoa.

7.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FILMOTECA

*Fotografía Lisboa Manuel Sonseca.*⁸⁷⁰

*Fotografía sin título, Budapest, (1914) André Kertész.*⁸⁷¹

Fotografía de un hombre que atraviesa un túnel.

⁸⁷⁰ <http://ufca.es/manuel-sonseca-esta-exposicion-es-un-retablo-de-sensaciones/> (22.12.16)

⁸⁷¹ <https://maestrosdela fotografia.wordpress.com/2014/07/06/biografia-andre-kertesz-una-mirada-propia/> (22.12.16)

Fragmentos de una secuencia del documental El planeta vivo (2007), BBC, en la que se ve el movimiento de los planetas y el choque de alguno con un meteorito. (no puedo dar el código de fuente, no dispongo ya del material).

NARRADORA (OFF).- La grandeza de Pessoa reside en la creación *literaria* del heteronimismo: “la disposición dramática de salir de sí mismo, de "volar otro", de despersonalizarse y convertirse en otras personas -escribe Pizarro en su ensayo *Alias Pessoa*- Pero el heteronimismo -continúa- sería también la construcción de otras figuras autorales y, en este sentido, mucho menos un fenómeno próximo a la locura que una técnica o un método de composición de otros autores, es decir, una creación vertiginosa de álgos por un ego (el del autor principal). Un heterónimo no es un pseudónimo; y no es solo una personalidad alterna, es una máscara poética: Pessoa se multiplicó no solamente en personalidades, sino en una multitud de rostros poéticos y de "Pessoas"”.

Música: *A sombra*, Os dias de MadreDeus.

Justificación

El heteronimismo (3)

Tema: opinión crítica de Jerónimo Pizarro: la grandeza de Pessoa reside en la creación literaria del heteronimismo, la construcción de otras figuras autorales.

La fotografía *Lisboa* de Manuel Sonseca formó parte de la exposición *Lisboa revisitado*, Lisboa febrero 2013. Sabemos que Pessoa escribía en los cafés, y esta imagen ilustra al escritor que abandona ya la mesa.

Fotografía sin título, Budapest, André Kertész, de un hombre caminando por calles oscuras y entre sombras. Esta foto guarda *racord* con otra de Kertész usada antes. (4).

La *sombra* simboliza cualquiera de sus heterónimos, pues ellos fueron inventados para que vivieran cosas que Pessoa deseaba "realmente", o para justificar su gris existencia.

Fotografía de otro hombre (sin sombrero, luego, no es Pessoa) que atraviesa un túnel, metafóricamente el túnel por el que sale, como una crisálida, el heterónimo; desde el Pessoa en sí mismo a un Pessoa-otro.

Imagen: algunos fragmentos de una *secuencia* del documental *El planeta vivo* (2007), BBC, ilustran el Universo Pessoa, las máscaras poéticas, su disgregación en una multitud de rostros poéticos....

8.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FILMOTECA.

*Fotografía retrato (perfil) Fernando Pessoa en sus primeros años en Lisboa.*⁸⁷²

Fragmento secuencia de la película En la ciudad blanca (1983), Alain Tanner. Secuencia en la que el protagonista (Bruno Ganz), en su habitación de la pensión, observa el exterior, mirando entre las cortinas, mientras bebe un whisky. Código de fuente: 23:48 a 24:50

NARRADORA (OFF).- Hoy -escribe el creador de estos desdoblamientos poéticos premeditados- ya no tengo personalidad: todo lo que en mi haya de humano, yo lo divido entre los varios autores de cuya obra he sido el ejecutor.[...] Se trata sencillamente del temperamento dramático elevado al máximo; de escribir en vez de dramas en actos y acción, dramas en almas. Así de sencillo es, en su esencia, este fenómeno aparentemente tan confuso.

Octavio Paz, en su ensayo *El desconocido de sí mismo* -dedicado a Pessoa-, redundando sobre todo ello: “El verdadero desierto es el yo y no sólo porque nos encierra en nosotros mismos, sino porque marchita todo lo que toca [...] El yo es un obstáculo, es el obstáculo. Por eso es insuficiente cualquier juicio meramente estético sobre su obra. [...] Su obra es un paso hacia lo desconocido. Una pasión”.

⁸⁷² Nogueira, *Fernando Pessoa, s/n.*

Justificación

El heteronimismo (4)

Tema: la opinión de Fernando Pessoa sobre sus heterónimos. Y opinión crítica de Octavio Paz.

Sabemos que Pessoa padecía insomnio, que pasaba las noches caminado por su habitación, y bebiendo aguardiente, como hace el protagonista de la película. Y escribiendo, en este caso, como sólo hace Pessoa. La creación de sus tres heterónimos más importantes (su locura ficticia) fue, para Tabucchi, la terapia para su soledad, “soledad de un hombre que se reflejará a su vez en la imagen especular de tres hombres solos”.⁸⁷³

En la ciudad blanca (1983), Alain Tanner. A su vez, la imagen de las cortinas prácticamente cerradas, dejando pasar un hilo de luz del amanecer, nos lleva a pensar (Pessoa esta hablando de su *dramma en almas*) en las cortinas del teatro donde, en la noche triunfal de 1914, aparecerán en escena Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Cámos. El protagonista de la película tiene un vaso de whisky en la mano, lo que nos permite que juegue como Fernando Pessoa, que encerrado en su cuarto pasaba las noches, a la par que escribiendo, bebiendo.

9.- DESPACHO. UNIVERSIDAD CARLOS III (MADRID). Int. Día.

En imagen Fernando Broncano, filósofo reflexiona sobre Pessoa y la exploración de los límites psicológicos de la identidad humana.

*Fotografía de Franz Kafka (1).*⁸⁷⁴

*Fotografía de Franz Kafka (2).*⁸⁷⁵

*Fotografía Fernando Pessoa.*⁸⁷⁶

⁸⁷³ Tabucchi, *Un baúl lleno de gente*, 42.

⁸⁷⁴ <http://www.biography.com/people/franz-kafka-9359401> (22.12.16)

⁸⁷⁵ <http://conexiones.digital/franz-kafka-a-91-anos-de-su-muerte/> (22.12.16)

10.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FOTOGRAFÍAS.

Retrato al óleo de Fernando Pessoa (Casa Museo Lisboa).

Fotografía de la silueta de Fernando Pessoa en la fachada de una casa (concretamente Rua da Barroca esquina con Travessa Poco da Cidade, Bairro Alto).⁸⁷⁷

**Fotografías para ilustrar las palabras de Pessoa, describiendo el proceso creativo de sus heterónimos:*

Fotografía sin título (chaquetas colgadas en perchas) por Paolo Nozolino.⁸⁷⁸

Fotografía sin título (ojos arrugados como papel) Carlos Acero Ruíz.⁸⁷⁹

Fotografía propia: retrato de Pessoa por Almada Negreiros (Casa Museo).

Fotografías propias: dibujos, oleos, acuarelas, de la exposición (Casa Museo).

Dibujos de los retratos de Caeiro, Reis, Alvaro de Campos por Almada Negreiros.⁸⁸⁰

Fotografía propia: chaqueta-camisa-corbata Pessoa colgadas en un galán de noche, Casa Museo, para ilustrar la "despersonalización".

** Para ilustrar que es un fenómeno que no se manifiesta en su vida práctica, exterior y de contacto con otros:*

Fotografía Chairs-at-margate- 1935 László Moholy-Nagy.⁸⁸¹

Fotografía sin título (hombres sentados en sillas individuales y separados, en un parque) André Kertész.⁸⁸²

**Para ilustrar que estos fenómenos hacen explosión hacia adentro:*

Fotograma película Crimen y castigo⁸⁸³ Josef von Sternberg (1935).

⁸⁷⁶ Nogueira, *Fernando Pessoa*, s/n.

⁸⁷⁷ <http://zakhor-online.com/?p=10091> (22.12.16)

⁸⁷⁸ http://www.academia.edu/3277468/_Second_Hand_Visions_in_conversation_with_Paulo_Nozolino_ (22.12.16)

⁸⁷⁹ http://www.latinartmuseum.com/acero_ruiz.htm (22.12.16)

⁸⁸⁰ Pessoa, *En palabras y en imágenes*, 18-19.

⁸⁸¹ http://rossanae.blogspot.com.es/2015_02_01_archive.html (22.12.16)

⁸⁸² <https://codepen.io/PaulPD/details/NRLYXz> (22.12.16)

⁸⁸³ <http://www.alohacriticon.com/literatura/adaptaciones-cinematograficas/fiodor-dostoievski-cine/> (22.12.16)

**Para ilustrar su tendencia a crear en torno de él otro mundo:*

Fotografía sin título, Ilse Bing (hombres sentados, jugando cartas en la calle). 884

Fotografía sin título,⁸⁸⁵ Ilse Bing (1931), (hombres sentados y leyendo en escalera de piedra, orilla río).

**Para ilustrar que encontró y propagó amigos que nunca existieron de los que aún tiene saudades de ellos:*

Fotografía At Coffee,⁸⁸⁶ László Moholy-Nagy (1920).

Fotografía Chaises Dans La Pluie, Champs Elysées,⁸⁸⁷ Ilse Bing.

NARRADORA (OFF).- Fernando Pessoa, para quien “toda la literatura consiste en un esfuerzo para hacer real la vida”, en una carta a Adolfo Casais Monteiro, fechada el 13 de enero de 1935, describe así la Génesis de los Heterónimos:

“Comienzo por la parte psiquiátrica. El origen de mis heterónimos es el hondo trazo de histeria que existe en mí. No sé si soy simplemente histérico, o si soy, más propiamente, un histérico-neurasténico. Mi inclino por esta segunda hipótesis, porque hay en mí fenómenos de abulia que la histeria, propiamente dicha, no encuadra en el registro de sus síntomas. Sea como sea, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante hacia la despersonalización y la simulación. Estos fenómenos - felizmente para mí y para los demás- se mentalizaron en mí; quiero decir, no se manifiestan en mi vida práctica, exterior y de contacto con otros; hacen explosión hacia dentro y los vivo yo a solas conmigo.[...]

Esta tendencia a crear en torno de mí otro mundo, igual a este pero con otra gente, nunca abandonó mi imaginación. [...]Y así encontré, y propagué diversos amigos y

⁸⁸⁴ <http://www.cadadiaunfotografo.com/2010/05/ilse-bing.html> (22.12.16)

⁸⁸⁵ http://mastersofphotography.blogspot.com.es/2013/08/ilse-bing_29.html (22.12.16)

⁸⁸⁶ <https://es.pinterest.com/pin/12103492720677528/> (22.12.16)

⁸⁸⁷ http://www.arcadja.com/auctions/en/bing_ilse/artist/2638/ (22.12.16)

conocidos que nunca existieron, pero que todavía hoy, a casi treinta años de distancia, oigo, siento, veo... Repito: oigo, siento, veo ... Y tengo saudades de ellos”.

Música: *A sombra*, Os dias de MadreDeus

Justificación

El heteronimismo (5)

Tema: Fernando Pessoa describe la génesis de sus heterónimos en una carta a Adolfo Casais Monteiro fechada el 13 enero1935.

Fotografía de la silueta de Fernando Pessoa en la fachada de una casa (concretamente Rua da Barroca esquina con Travessa Poco da Cidade, Bairro Alto), nos acerca al Pessoa que recorre incansable las calles de Lisboa y que, de alguna manera, ha quedado grabado en los muros de las casas de esta ciudad.

Fotografía sin título (chaquetas colgadas en perchas) Paolo Nozolino, es una metáfora de los heterónimos, de la despersonalización de Pessoa.

Fotografía sin título (ojos arrugados como papel) Carlos Acero Ruíz, ilustra la frase “comienzo por la parte psiquiátrica” (Pessoa).

Fotografía propia: chaqueta-camisa-corbata Pessoa colgadas en un galán de noche, para ilustrar la "despersonalización".

Las fotografías han sido elegidas y colocadas en orden, de acuerdo a cinco temáticas:

*Fotografías para ilustrar las palabras de Pessoa, describiendo el proceso creativo de sus heterónimos. (Importancia de su tendencia a la despersonalización)

*Fotografías para ilustrar que es un fenómeno que no se manifiesta en su vida práctica, exterior y de contacto con otros.

*Fotografía para ilustrar que estos fenómenos hacen explosión hacia adentro.

*Fotografía para ilustrar su tendencia a crear en torno de él otro mundo.

* Fotografía para ilustrar que encontró y propagó amigos que nunca existieron de los que aún tiene saudades de ellos, utilizo fotos sin personas.

11.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO Y FILMOTECA.

*Fotografía de Pessoa paseando por Lisboa.*⁸⁸⁸

Fragmento secuencia de la película Una historia verdadera (1999), David Lynch.

Secuencia en la que el protagonista, un anciano, viaja por la carretera, al volante de una máquina cortacésped y cruza el río Mississippi. Código de fuente: 01:25:09 a 01:27:04

Dado que Pessoa "oculta" su deuda con Whitman, en lugar de mencionarlo en el OFF, recurro a parar la secuencia de Lynch, abrir un paréntesis, contarlo por escrito sobre una foto de Whitmann, y continuar con la película Una historia verdadera.

NARRADORA (OFF).- A partir de aquí Pessoa describe *el día triunfal de su vida*, 8 de marzo de 1914: “me acerqué a una cómoda alta y, tomando un papel, comencé a escribir, de pie, como escribo siempre que puedo. Y escribí treinta y tantos poemas sin interrupción, en una especie de éxtasis cuya naturaleza no conseguiré definir.”

Fernando Pessoa, al explicar el origen de sus heterónimos, *oculta* su deuda con Walt Whitman en el proceso creativo de Caeiro pero en sus *Páginas íntimas y de Auto-interpretación* escribe: “A quien más se parece Caeiro es a Whitman”. Y ese día triunfal que, en la realidad, tal vez durara un mes pues el estudio de los manuscritos permite pensar en una gestación más lenta, el escritor da vida a tres poetas diferentes: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos, que junto con Fernando Pessoa, el ortónimo, son los cuatro grandes poetas portugueses del siglo XX. Poetas, con vida propia, que no

⁸⁸⁸ <http://proyectoadamastor.org/archivo-digital-do-livro-do-desassossego/> (24.12.16)

piensan ni escriben como piensa, siente y escribe el autor real. Para Octavio Paz “toda la obra de Pessoa es búsqueda de la identidad perdida”. Pessoa no se esconde detrás de sus heterónimos, no son un pseudónimo, ni está mintiendo, sino que *crea la obra* de otros poetas, y de otros prosistas como el Barón de Teive, el filósofo Antonio Mora, o el semi-heterónimo Bernardo Soares, todos muy distintos entre sí: múltiples voces a la búsqueda de una identidad no encontrada, o encontrada y vuelta a perder.

Él mismo se oculta de la mirada ajena, pero a los demás también nos lo aconseja: “Rodea de grandes muros a aquel que te sueñas”. De no haberse desplegado creativamente en sus heterónimos quizá el enclaustramiento habría sido total.

Justificación

El heteronimismo (6)

Tema: el día triunfal de su vida, 8 de marzo de 1914, el poeta da vida a tres poetas diferentes: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos. Opinión crítica de Octavio Paz.

La película de Lynch (su título original es *The Straight Story*) cuenta la historia de un anciano de 73 años, Alvin Straight, que hace un viaje de cuatrocientos kilómetros por carretera montado en su segadora para visitar a un hermano al que no ve desde hace diez años, al que le ha dado un infarto y está gravemente enfermo. La película de una sencillez extrema es un canto a la vida. Al anciano, que luchó en las trincheras europeas durante la II Guerra Mundial, le ofrecen llevarle en coche, pero él dice que prefiere hacer el viaje a su manera.

Y Fernando Pessoa también quiso hacer el viaje de la vida "a su manera" y entender la vida como algo soñado, no real.

Incluir una *secuencia* de esta película también se justifica porque Pessoa "oculta" en la génesis de Caeiro (su *Maestro*) su deuda con el poeta norteamericano Walt Whitman

(1819-1892). Para vivir, en su soledad, en su *disidencia*, Pessoa se creó alrededor un mundo fantástico que era la realidad misma, y para Cesar Pavese: “ese turbador realismo de la vida subconsciente” -que tiene sus precursores en las figuras de Walt Whitman y Henry James; sobre todo en Whitman- “sigue siendo la más vital contribución de Norteamérica a la cultura.⁸⁸⁹ Y concretamente de *Hojas de hierba* (Whitman), Pavese dice: “el libro no es la expresión de un mundo fantástico ni una galería de figuras destacadas, sino una persona, una emotividad que se mueve en el mundo real”.⁸⁹⁰Y esto algo que Lynch también plasma en su película.

12.- CASA ALBERTO FERNÁNDEZ-LIRIA PSIQUIATRA. Int. Día.

Alberto Fdez-Liria, a cámara, valora el “autodiagnóstico” psiquiátrico de Pessoa.

13.- ARCHIVO SONORO. ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Se escucha la voz del actor portugués Joao Villaret ⁸⁹¹ leyendo el principio del poema Autopsicografía, sobre imágenes del manuscrito de Pessoa.

Fotografía de Fernando Pessoa⁸⁹²y la misma foto dada la vuelta, obteniendo así una imagen especular, para ilustrar ese otro Fernando Pessoa creación del propio Fernando Pessoa.

Fotografías de Pessoa y Ophélie.⁸⁹³

Secuencia montada con fotogramas de tres películas del director Alfred Hitchcock para ilustrar el fingimiento, el "como si" de Fernando Pessoa; por este orden:

El hombre equivocado (1957), fotogramas 1,⁸⁹⁴ 2 y 3⁸⁹⁵.

⁸⁸⁹ Cesar Pavese, *La literatura norteamericana y otros ensayos*, trad. Elcio di Fiori, (Barcelona: Debolsillo, 2016), 229.

⁸⁹⁰ Pavese, *La literatura*, 202.

⁸⁹¹ Pessoa, poemas declamados por Joao Villaret, CD, grabado en 1957 (Portugal: Edições Valentim de Caarvalho, 2008).

⁸⁹² Esta fotografía está en la portada del libro F. Pessoa *Escritos sobre genio y locura*, Acantilado.2013

⁸⁹³ <http://www.amordealmas.com/2012/10/coletanea-reune-cartas-de-amor-de.html> (25.12.16)

La sombra de una duda (1943), fotograma 4⁸⁹⁶

Secuencias fotográficas de Hitchcock gesticulando como un actor y caminado (7⁸⁹⁷ y 8⁸⁹⁸)

Vértigo (1958), fotograma 9⁸⁹⁹

Fotografía de Hitchcock durante el rodaje de película El hombre equivocado⁹⁰⁰

JOAO VILLARET (AUDIO).- *El poeta es un fingidor // Finge tan completamente// que hasta finge que es dolor// el dolor que en verdad siente.*

NARRADORA (OFF).- Pudiera existir también un Fernando Pessoa creación del propio Pessoa que, sin ser *realmente* el escritor mismo, escribiera cartas de amor a una joven portuguesa, llamada Ophélie, a la que, en algunas ocasiones, escribió, y llegó a presentarse a las citas, *como si* fuera Álvaro de Campos. Podemos pensar que Fernando Pessoa quiso crear un Fernando Pessoa que se manifestara *como si* durante un breve tiempo, estuviera (*fingiera* estar) enamorado. “He sido siempre actor, y de veras - escribe Bernardo Soares- Siempre que he amado, he fingido que amaba, y para mí mismo finjo”. Y Ophélie Queiroz sería entonces un antiheterónimo, es decir, una persona real convertida en figura literaria. Pessoa, no solo es que, como otros muchos escritores, visualizara a sus héroes sino que además compartía su vida con ellos.

Música.- *Vaca de fogo, Os dias da MadreDeus*

⁸⁹⁴ <http://thefilmprojector.blogspot.com.es/2011/01/cmba-hitchcock-blogathon-wrong-man-1956.html> (26.12.16)

⁸⁹⁵ <http://luz-sombra-una.blogspot.com.es/2012/05/ensayo-11-el-hombre-equivocado-1956.html> (26.12.16)

⁸⁹⁶ <https://i.ytimg.com/vi/BiqZHkP9cxs/maxresdefault.jpg> (26.12.16)

⁸⁹⁷ <http://cinearchive.org/page/9> (26.12.16)

⁸⁹⁸ <http://museudameianoite.blogspot.com.es/2013/12/alfred-hitchcock-o-mestre-do-suspense.html> (26.12.16)

⁸⁹⁹ <https://www.themoviedb.org/movie/426-vertigo/images/backdrops> (26.12.16)

⁹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=U4rSbaBvk0M> (26.12.16)

Justificación

Tema: El *fingimiento*, en Fernando Pessoa. La relación con Ophelia Queiroz.

El hombre equivocado (1957), fotogramas 1, 2 y 3. En el fotograma 1 vemos al propio Hitchcock presentar la película. Fotograma 3, la imagen del auténtico ladrón se *sobreimpresiona* con el rostro del protagonista, Henry Fonda.

La sombra de una duda (1943), fotograma 4 (se ha elegido éste en concreto porque Pessoa la llamaba por teléfono, y lo menciona con frecuencia en sus cartas).

Secuencias fotográficas de Hitchcock gesticulando como un actor y caminado (7 y 8)

Vértigo (1958), fotograma 9.

Fotografía de Hitchcock durante el rodaje de película *El hombre equivocado*; el director observa al actor a poco más de medio metro.

Fernando Pessoa era muy aficionado a las novelas policíacas y hay "algo" sutil pero común entre estos dos genios. Pessoa escribe el *Libro de Desasosiego* y Hitchcock busca desencadenar el desasosiego en el espectador. Y es frecuente en las películas de Hitchcock que los personajes duden de quiénes son, de lo que han visto, de si ellos habrán estado ahí o no, de si la otra persona estuvo ahí; recordemos por ejemplo *La dama desaparece* (1955) y *Vértigo* (1958).

El elemento fundamental del universo hitchcockiano - escribe Slavoj Žižek- es la denominada "mancha": la mancha en torno a la cual gira la realidad, que se introduce en lo real, el detalle misterioso que "sobresale", que no "calza" en la red simbólica de la realidad y que, como tal, indica que "algo está fuera de lugar" [...] La función del famoso travelling hitchcockiano consiste precisamente en producir una mancha. La cámara se mueve desde el plano general de la realidad al detalle que debe seguir siendo una mancha borrosa, cuya verdadera forma sólo es accesible para una "visión desde el costado", anamorfónica, es decir, que aísla lentamente, respecto de lo que le

rodea, el elemento que no puede integrarse en la realidad simbólica, que debe ser siendo un cuerpo extraño para que la realidad descrita conserve su coherencia.⁹⁰¹

El hombre equivocado. Una identificación falsa arrastra a un hombre a una pesadilla burocrática, al ser confundido con un ladrón de bancos. Hitchcock al principio de la película anuncia al espectador que verá la vida real, que la historia que va a contar es “oscura y aterradora, tanto por su verdad como por su lobreguez”.⁹⁰² En el fotograma 3, en el que aparece la imagen del ladrón y la cara del protagonista *sobreimpresionadas* ilustra, a modo de una ilusión o sueño, la relación entre Fernando Pessoa y Álvaro de Campos.

La sombra de la duda. François Truffaut⁹⁰³ consideró que esta es una película sobre una relación dual: el tío Charlie y su sobrina, a la que han puesto de nombre también, Charlie. Hay otros personajes que también se duplican: dos detectives, dos sospechosos, dos médicos; así como duplicación de escenarios: dos escenas en la estación ferroviaria, dos en el garaje, dos en la iglesia. Todos los elementos de la película se desdoblan en dos, siempre en torno a la relación dual del tío Charlie y su sobrina. El único elemento que no se duplica es *el dinero*, y es lo que une al tío y su sobrina.

⁹⁰¹ Slavoj Žižek, "Introducción: Alfred Hitchcock, o la forma y su mediación histórica", en *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, trad. Jorge Piatigorsky, comp. Slavoj Žižek (Argentina: Manantial, 2011), 42. De esta colección de ensayos hemos tomado referencia de distintas aportaciones sobre el cine de Hitchcock, dejando aparte el análisis lacaniano de Žižek, en tanto no forma parte de nuestros objetivos. Žižek apunta que el verso 910 de Fedra, la tragedia de Racine, en el que ella enuncia "En su mirada insolente esta escrita mi ruina" podría servir como epíteto adecuado del universo de Hitchcock, en el que la mirada del Otro (hasta la mirada final de Norman Bates a la cámara en *Psicosis*) compendia la amenaza letal, es decir, en el que el suspense no es nunca el producto de una simple confrontación física del sujeto con el atacante, sino que siempre envuelve la mediación de lo que el sujeto lee en la mirada del otro. En otras palabras, la mirada de Hipólito ejemplifica perfectamente la tesis lacaniana de que la mirada que yo encuentro "es, no una mirada vista, sino una mirada imaginada por mí en el campo del Otro": la mirada no es la ojeada (glance) del Otro como tal, sino el modo en que esa ojeada (glance) "me concierne (me regarde)", el modo en que el sujeto se ve afectado por ella en cuanto a su deseo. Ver ensayo Žižek "En su insolente mirada está escrita mi ruina", 158.

⁹⁰² Renata Salecl, "El hombre correcto y la mujer equivocada", en *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, ed. S. Žižek, 133-140.

⁹⁰³ Mladen Dólar, "Los objetos de Hitchcock", en *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, ed. S. Žižek, 19-32.

Lodger. Esta película (muda) es una variante de Jack el Destripador: mientras distintas mujeres rubias son asesinadas, un inquilino nuevo llega al edificio, y por sus peculiares hábitos, poco a poco, todas las sospechas recaen sobre él. El inquilino se enamora de la hija de los dueños de la pensión. El asesino nunca aparece, ni se ven los asesinatos, Hitchcock se centra en las reacciones del entorno del inquilino, que no es más que un falso culpable.

Vértigo. En la entrevista que le hiciera Truffaut, el propio Hitchcock explica:

Lo que me interesaba más eran los esfuerzos que hacía James Stewart para recrear una mujer, a partir de la imagen de una muerta. Como usted sabe, hay dos partes en esta historia. La primera parte llega hasta la muerte de Madeleine, y su caída desde lo alto del campanario, y la segunda comienza cuando el héroe encuentra a la muchacha morena, Judy, que se parece a Madeleine.⁹⁰⁴

Y Zizek en el libro citado explica uno de los motivos que persisten en esta película, y que se repite en tantas otras de Hitchcock, la fantasía gobierna la realidad:

Esta identidad cómica del "parecerse" y el "ser" anuncia, sin embargo, una proximidad letal: si la falsa Madelaine se parece a sí misma, ello es porque en cierto sentido ya está muerta. El héroe la ama como Madelaine, es decir, en la medida en que está muerta: la sublimación de la figura de la mujer equivale a su mortificación en lo real. Esta sería entonces la lección de la película: la fantasía gobierna la realidad, nunca se puede llevar una máscara sin pagar por ello en la carne.

Esa revelación del secreto que está debajo de una máscara deja intacto el poder de fascinación ejercido por la máscara en sí.⁹⁰⁵

⁹⁰⁴ <http://pensarencine.blogspot.com.es/2012/11/vertigo-dirigida-por-alfred-hitchcock>. El blog cita del libro *El cine según Hitchcock* (Editorial Alianza, 1985, Madrid), Francois Truffaut (26.12.16)

⁹⁰⁵ Zizek, "La sublimación y la caída del objeto", en *Todo lo que usted...*, 141-143, 143.

14.- FILMOTECA.

Secuencia musical de transición

Fragmento Ana Sofía Varela canta, secuencia Casa do Fado, película Fados (2007), Carlos Saura.

15.- ILUSTRACIONES (ANTONIO SEGUÍ) y ARCHIVO GRÁFICO.

Ilustraciones del argentino Antonio Seguí, libro Cartas a Ophélie.⁹⁰⁶ Por orden: 4-11-15-16-9-13-19-20-21-22-24-26-30-36-33-41.

Postal de la época (con dos enamorados) enviada por Ophélie Queiroz con la dedicatoria: "Meu Fernadinho adorado".⁹⁰⁷

NARRADORA (OFF).- “Pero como cualquier lector de Pessoa sabe - escribe Tabucchi- lo obvio y lo trivial son categorías poco adecuadas para un personaje que vivió una vida de oficinista como si fuera un oficinista, se trató a sí mismo como si fuera otro, escribió poemas propios como si fueran ajenos. El sentimentalismo más ínfimo, de tan impecable mal gusto y tan inapelablemente "normal", confiere a estas cartas una obviedad demasiado obvia para ser obvia de verdad. Es la primera sospecha que estas cartas nos trasmiten, y con ella el primer malestar. [...] En estas cartas no está la obviedad, sino lo Obvio mayúsculo y platónico, su estructura profunda, la fenomenología en forma epistolar de un paradigma: el código amenazadoramente estúpido del Amor”.

Música: se mantiene por debajo la canción que canta Ana Sofía Varela, Casa do Fado, película *Fados* de Saura en la *secuencia* de transición anterior. (14)

⁹⁰⁶ Pessoa, *Cartas a Ophélie*.

⁹⁰⁷ Nogueira, *Fernando Pessoa*, 95.

Justificación

Tema: opinión crítica de Antonio Tabucchi sobre las cartas de amor Fernando Pessoa a Ophélia Queiroz. Y Ophélia vista como un antiheterónimo: una persona real convertida en personaje literario.

Estas ilustraciones de Seguí aportan imagen al texto de Tabucchi sobre la sospecha y el malestar que producen estas cartas, por su excesiva obviedad. En las ilustraciones vemos a Pessoa por la calle, en el café, escribiendo de pie como a él le gustaba siempre escribir, en el restaurante, hablando por teléfono, y a Ophélia.

16.- FILMOTECA

Secuencia musical de transición.

Fragmento (Camané) secuencia Casa do Fado película Fados (2007), Carlos Saura.

Canta una quadra con letra de Pessoa. Código de tiempo 52:20 a 53:34.

Justificación

Camané canta una *quadra* (las *quodras* son canciones populares, en este caso con unos versos de Pessoa sobre el amor/ traducción subtitulada). Esta *quadra* es preciosa, nada que ver con el tono de sus cartas a Ophélia, lo que corrobora la opinión de Tabucchi que acabamos de escuchar.

17.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FOTOGRAFÍAS.

*Fotografía un hombre ante ventana día de lluvia.*⁹⁰⁸

*Fotografía Lisboa (calle bajo la lluvia) por Rui Palha.*⁹⁰⁹

*Fotografía Lisboa (mujer con paraguas baja unas escaleras) por Rui Palha.*⁹¹⁰

⁹⁰⁸ Esta foto no me ha sido posible localizarla de nuevo (1.1.17), el video Pessoa tiene fecha de producción año 2013.

⁹⁰⁹ <https://misiglo.wordpress.com/tag/fotografos-portugueses-del-siglo-xx/> (28.12.16)

⁹¹⁰ <http://lamiradafotografica.blogspot.com.es/2013/10/rui-palha.html> (28.12.16)

*Fotografía Bañada en lágrimas I (la sombra de una mujer en el suelo mojado), por Helena Almeida*⁹¹¹

*Fotografía Lisboa (calle con travia, de noche y bajo la lluvia) por Rui Palha.*⁹¹²

*Fotografía de Lisboa de la serie La ronda de las ciudades (las piernas y pies de un hombre que camina sobre suelo mojado) por Manuel Sonseca.*⁹¹³

*Fotografía sin título, (silueta de dos hombres en un autobús o tren) Vladimir Milivojevich, conocido como Boogie.*⁹¹⁴

*Fotografía sin título (el reflejo de las siluetas de dos personas en el agua de un estanque), Ilse Bing.*⁹¹⁵

Fotografía propia de las gafas de Pessoa (Casa Museo).

NARRADORA (OFF).- Con respecto a la sensibilidad, cuando digo que siempre me gustó ser amado, de ningún modo amar, lo he dicho todo. Me amargaba siempre el ser obligado, por un deber de vulgar reciprocidad (una lealtad de espíritu), a corresponder. Me gustaba la pasividad. En cuanto a la actividad, sólo me placía lo suficiente para estimular, para no dejar que me olvidara la actividad amorosa de quien me amaba. “Reconozco sin ilusiones la naturaleza del fenómeno. Es una inversión sexual frustrada. Se detiene en el espíritu”. -escribe el joven Pessoa, con extrema lucidez, en sus *Páginas íntimas*.

Música: *A Andorinha*, Os dias de MadreDeus

Justificación

Tema: Pessoa explica y analiza sus sentimientos sobre el amor en *Páginas íntimas*.

Conjunto de fotografías que juntas transmiten un sentimiento particular de soledad, casi

⁹¹¹ <http://www.olemiarte.com/blog/noticias/helena-almeida-en-vilaseco-hauser/> (28.12.16)

⁹¹² <https://misiglo.wordpress.com/tag/fotografos-portugueses-del-siglo-xx/> (28.12.16)

⁹¹³ <http://www.spectrumsotos.es/exposicion/manuel-sonseca-la-ronda-de-las-ciudades/> (28.12.16)

⁹¹⁴ <http://blogs.20minutos.es/trados/2012/08/02/boogie-belgrado/> (28.12.16)

⁹¹⁵ <https://manogara.net/2014/03/11/ilse-bing-reina-de-la-leica/>

todas son escenas fotografiadas en las calles de Lisboa en las tardes y noches de lluvia, las mismas que, suponemos, debió conocer Pessoa. Es fácil imaginar al poeta viendo llover tras una ventana y a continuación verlo, en una penumbra o casi oscuridad absoluta, caminando por calles empinadas y mojadas; ver su borrosa sombra y la de alguno de sus heterónimos tras la ventana del tranvía...y ver otra vez sus dos sombras reflejadas en el agua de un estanque.

Fotografía *Bañada en lágrimas 1*, por Helena Almeida (esta foto, en las que una vez más Almeida práctica la performance y la poesía, tienen su origen en un suceso casual: su taller se inundó tras unas fuertes lluvias que dio lugar a la serie *Bañada en lágrimas*) Fotografía propia de las gafas de Pessoa (Casa Museo). (Para la frase escribe el joven Pessoa...) Esta foto remarca también su soledad; al principio del documental, para ilustrar su amistad con Mario de Sá-Carneiro hay una foto realizada por André Kertész en la que se ven dos gafas y una pipa. Y sus gafas, cuenta un testigo, fueron lo último que pidió el poeta antes de morir.

18.- ÁRBOLES, PARQUE EL RETIRO (MADRID). Ext. Día. ARCHIVO FOTOGRAFICO. FILMOTECA.

Imágenes del travelling circular entre las copas de los árboles.

*Fotografía Moving railway (1929) Ilsen Bing.*⁹¹⁶

*Dos fotografías de la serie Distorsiones (1933), André Kertész.*⁹¹⁷

Fragmento secuencia película En la ciudad blanca (1983), Alain Tanner. Secuencia en la que la lancha del práctico del puerto dirige la maniobra de salida del barco. Código de fuente: 27:22 a 28:00

⁹¹⁶ http://byricardomarcenaroi.blogspot.com.es/2015_03_01_archive.html (30.12.16)

⁹¹⁷ <http://www.ivasfot.com/2010/09/andre-kertesz-distorsiones/> (30.12.16)

Fragmento secuencia de En la ciudad blanca, donde solo aparecen las cortinas de la habitación agitadas por la brisa del mar. Código de fuente: 01:21:47 a 01:22:54

NARRADORA (OFF).- Álvaro de Campos, en su poema *Oda triunfal*, vuelve sobre el tema de la pasividad: “Yo podría morir triturado por un motor/ con el sentimiento de la deliciosa entrega de una mujer poseída”.

Las cartas a Ophélie nos devuelven a la "ficción verdadera" de Pessoa y a su heteronimia, finalmente Pessoa no es ni el ortónimo ni el heterónimo, todo es una invención. “Si pienso o siento, ignoro/ quién es el que piensa o siente. /Soy solamente el lugar/ donde se siente o piensa”, dicen unos versos de Ricardo Reis.

Música: *A Andorinha*, Os dias de MadreDeus.

Justificación

Travelling circular por la de vueltas y vueltas que da Pessoa para no entrar en el tema de su deseo y su sexualidad. Al haber seleccionado para un poco más adelante, para este mismo Bloque, el *travelling* circular de Tanner alrededor del barco, hemos incluido éste para redundar en la idea.

Fotografía *Moving railway*, Ilsen Bing, en *Oda triunfal* todo tipo de máquinas ocupan su lugar en los versos, dos ejemplos:

¡Ser tan completo como lo es la máquina! / ¡Poder ir triunfante por la vida como un automóvil último modelo! / ¡Poder sentir que todo eso me penetra, físicamente al menos,/ desgarrarme del todo, abrirme íntegramente y volverme poroso/⁹¹⁸[...] Ya no sé si existo hacia dentro. Giro, envuelvo, me instrumento.⁹¹⁹

Justificación

Tema: Pessoa/Álvaro de Campos, *Oda triunfal* y el tema de la pasividad.

⁹¹⁸ Pessoa, *Antología de Álvaro de Campos*, poema *Oda triunfal*, 50.

⁹¹⁹ Pessoa, *Oda triunfal*, 59.

Dos fotografías de la serie *Distorsiones*, André Kértész. Fernando Pessoa presenta distorsionado todo lo que tenga que ver con la mujer y la sexualidad. Escribió en inglés (la lengua en la que, según su biógrafo, más se oculta), entre otros textos, *35 Sonets* (1908-1911), *Antinous* (1915) y *Epithalamium*, calificados por él como “claramente obscenos”. Pessoa canta un amor puramente estético, sin distinción de sexo, pues – “donde no hay deseo, no hay preferencia de sexo- [...] Amo con la mirada y no con la fantasía. Porque nada fantaseo de esa mirada que me prende”.⁹²⁰ Ángel Crespo entiende que “lo que prevalece en estos versos es una obscenidad a la que no parece abusivo considerar como un rechazo de las relaciones sexuales por parte del autor”.

Fragmento *secuencia* película en *La ciudad blanca* concretamente un *travelling* circular alrededor del barco carguero dirigido por el práctico durante la maniobra para salir del puerto. Es interesante el símil porque el práctico se acerca en un barco pequeño o en una lancha (el embarque y desembarque del práctico es una operación arriesgada), sube al de gran tonelaje y, desde arriba, asesora al capitán en la maniobra. Es parecido a los juegos que hace Fernando Pessoa con Álvaro de Campos: se acerca a él, como si (Pessoa) fuera el práctico, y lleva todo el poema a puerto. A continuación (en la película de Tanner) vemos desde fuera -por tanto, lo que se filtra en esta ocasión no es la luz blanca de Lisboa sino la oscuridad de la habitación- las cortinas rojas de la habitación, que se agitan por la brisa de la mañana.

Estas cortinas son un elemento recurrente pues son el *leitmotiv* de este audiovisual y al que volveremos a recurrir para ilustrar la angustia de Pessoa, en su exilio, que es él mismo. (En carta a Ophélie fechada el 11 de septiembre 1929, el poeta escribe: “A mi exilio, que soy yo mismo, llega tu carta “. ⁹²¹

⁹²⁰ Crespo, *La vida plural*, 234-235.

⁹²¹ Crespo, *La vida plural*, 329.

19. FILMOTECA.

Secuencia de transición.

Carminho, un fragmento de la secuencia Casa Fados, película Fados (2007). Carlos Saura

Código de tiempo: 1:14:50 a 1:15:02

20.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FOTOGRAFÍAS.

Fotografía propia: balcón de Lisboa (ventanas cerradas).

Fotografía propia: ventanas de Lisboa (ventanas cerradas) y de una a otra la cuerda con ropa tendida, para ilustrar las dos etapas.

Fotografía sin título, Raul Palha.⁹²² (una anciana baja la cuesta junto a las vías del tranvía)

Fotografía gente subiendo al tranvía (Lisboa).⁹²³

Fotografía aérea Mercado da Praça da Figueira, Lisboa, (1925).⁹²⁴

Fotografía Elevador da Bica hacia el Barrio Alto.⁹²⁵

Fotografía mujeres en una plaza (Lisboa), Gérard Castello Lopes.⁹²⁶

NARRADORA (OFF).- La "historia de amor" entre Fernando Pessoa y Ophélia Queiroz conocería dos etapas muy distintas: una primera fase de marzo a noviembre de 1920, - año en el que su madre, María Magdalena, muy envejecida, regresa a Lisboa tras doce años de separación. Pessoa hará todos los preparativos para su llegada - y la de sus hermanos-, y alquilará una casa en la calle Coelho de Rocha 16, de donde ya el escritor no se mudará nunca-; y una segunda fase de septiembre de 1929 a enero de 1930.

⁹²² <https://azukarillo.wordpress.com/page/64/> (31.12.16)

⁹²³ <http://fernandoconesa.blogspot.com.es/2010/05/lisboa-antigua.html> (31.12.16)

⁹²⁴ <https://urbancidades.wordpress.com/category/pessoa/> (31.12.16)

⁹²⁵ <http://blog.rumbo.es/wp-content/uploads/sites/15/2015/07/> (31.12.16)

⁹²⁶ <http://www.ondisenio.com/evento.php?id=5077> (31.12.16)

Música: se mantiene por debajo la canción anterior, la que canta Carminho, Casa do Fado, película *Fados* (2007) Saura.

Justificación

Tema: La historia "real" de amor entre Fernando Pessoa y Ophélia: dos etapas muy distintas.

Este bloque de fotografías se centra en las ventanas y tranvías de Lisboa, una Lisboa con los balcones y las ventanas cerradas, para señalar que, según parece, no hubo intimidad real entre los dos. Y tranvías porque, a veces, como podemos leer en su correspondencia, hacían juntos parte del trayecto. Pessoa anticipaba a Ophélia por carta dónde y a qué hora podría encontrarle esa tarde: “Voy a pasar por el Largo de Camoes: ojalá te vea en la ventana de casa de tu hermana” (carta de F.P. 18 agosto 1920); u Ophélia le entregaba una carta en el tranvía: “sabía por la de ayer (la que me entregaste en el tranvía) que no tendrías tiempo de escribirme” (carta de F.P. 13 junio 1920); o iban charlando en el tranvía: “mañana, de Belem a Lisboa, se lo contarás todo a Ibis⁹²⁷, ¿verdad?” (carta de F.P. 4 junio 1920). También Bernardo Soares anota todo lo que ve, las pequeñas cosas, y describe los tranvías, las calles de Lisboa.

21.- FILMOTECA.

Fragmento de una secuencia de la película En la ciudad blanca (1983), Alain Tanner. Secuencia en la que vemos la habitación de la pensión con las cortinas rojas agitadas por la brisa del mar, y la mano de Bruno Ganz que coge la botella de whisky. Código de fuente: 01:21:47 a 01:22:55

NARRADORA (OFF).- El escritor y crítico portugués David Mourão Ferreira sugiere que el fracaso de esta aventura amorosa fue debido a la constante presencia de Álvaro

⁹²⁷ A Fernando Pessoa, en familia y sobre todo entre los primos pequeños, le llamaban Ibis.

de Campos, y que la relación en su segunda etapa, 1929-1930, fue ya en realidad un trío virtual. Así en una carta a Ophélia, fechada el 15 octubre de 1920, Pessoa habla de su temor a una enfermedad mental, y manifiesta su deseo de ingresar, aunque finalmente renuncie a ello, en una clínica psiquiátrica: “Pretendo irme a un sanatorio el mes próximo a ver si allí encuentro algún tratamiento que me permita resistir la ola negra que se abate sobre mi espíritu. / Al fin y al cabo, ¿qué ha sucedido? ¡Me han cambiado por Álvaro de Campos!”. Pero tampoco sabremos nunca si en esta carta no actuó *como si*, si no *fingió* una vez más.

Justificación

Tema: opinión del escritor y crítico David Mourau Ferreira respecto al fracaso de esta aventura amorosa. Carta de Pessoa a Ophelia (fechada el 15.10.1920) diciéndole que esta pensando ingresar en un sanatorio para enfermedades mentales.

Estas dos *secuencias* están montadas por Tanner una detrás de la otra:

1º *secuencia*: plano fijo de una habitación como las que debía ocupar el poeta. Las cortinas agitadas por la brisa como un símil del desasosiego, los pensamientos invasivos, las obsesiones, quizá la locura..., que ya he usado anteriormente.

2º *secuencia*: el lavabo de la habitación y sobre el lavabo, la botella de whisky. Ya la hemos visto antes, en el mismo sitio, lo que permite sugerir que no era algo excepcional. (Pessoa bebía en exceso).

22.- FILMOTECA

Secuencia musical de transición.

Ricardo Ribeiro canta Alfama, secuencia Casa do Fado, película Fados (2007), Carlos Saura. Código de tiempo: 1:17:50 a 1:18:11.

Justificación

Pessoa pasaba la noche encerrado en su habitación escribiendo, y se ha elegido este fado por lo que dice la letra:

Cuando Lisboa anochece / como un velero sin velas / la Alfama toda parece / una casa sin ventanas / [...] Es en una buhardilla, / en el espacio robado a la pena / donde la Alfama queda encerrada/en cuatro paredes de agua. / Cuatro paredes de llanto, /cuatro muros de ansiedad / que de noche hacen el canto / que se enciende en la ciudad.[...]

23.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FILMOTECA

*Fotografía Pessoa en el restaurante Martinho de Arcada, en sus últimos años de vida.*⁹²⁸

Fragmentos de dos secuencias de la película Ran (1985), Akira Kurosawa.

1º Secuencia: el ataque al castillo, el anciano patriarca del clan enloquecido intenta defenderse entre las llamas, pero termina abandonando la fortaleza. Código de fuente: 57:34 a 57:51//1:06:10 a 1:09:49

2º Secuencia: el anciano, ya loco, convertido en un mendigo, cree estar en el infierno y huye corriendo campo a través, seguido por el bufón que le atiende. Código de tiempo: 2:01:55 a 2:02:06

3º Secuencia: durante la batalla, el bufón pide ayuda al único hijo del anciano que no le ha traicionado, éste acude junto a su padre. Código de tiempo 2:12:28 a 2:12:54

NARRADORA (OFF).- Fernando Pessoa, que destaca en la literatura universal por su capacidad introspectiva, -más allá de en sus versos-, en sus *Págrimas íntimas* y en su correspondencia privada deja constancia escrita de que tal día sufre una depresión sin

⁹²⁸ <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=4287> (1.1.17)

fondo, otros días insomnio, momentos de abulia, desvarío, distintas fobias, períodos de enclaustramiento, e incluso le cuenta a su tía Anica: “en ocasiones mirando al espejo desaparece mi cara y me surge un rostro de hombre con barbas, u otro cualquiera”, testimonios que sí nos permiten sospechar que padeciera algún trastorno mental. Tampoco debemos olvidar que “la poesía ocultista -en palabras de Eduardo Lourenço- cubre el espacio entero de la vida y de la obra de Pessoa”, ni de que el Poeta se sentía llamado a una misión: un proyecto cultural regenerador de Portugal. Ahora bien, resulta inapropiado afirmar categóricamente -como hace el médico portugués Mario Saraiva en su libro *El caso clínico de Fernando Pessoa-* que el Poeta, era un *psicópata hebefrénico*. Para Saraiva ser conscientes de la gravedad de su enfermedad es fundamental para no hacer una interpretación falsa de sus poemas y de su personalidad. Y aquí vendría al caso una frase del heterónimo Ricardo Reis: “Abomino la mentira, porque es una inexactitud”.

Justificación

Tema: la enfermedad mental de Pessoa, testimonios escritos del propio Pessoa que nos permiten pensar que sufriera algún trastorno.

Esta película de Akira Kurosawa es una versión cinematográfica de la tragedia de Shakespeare *El Rey Lear*. La película está aquí por tres motivos: primero, porque el Rey Lear termina perdiendo la cabeza, segundo porque Pessoa siempre quiso alzarse a la altura de Shakespeare, y tercero -el motivo más interesante- porque hay un texto de Bernardo Soares *Libro del Desasosiego* [389] que dice:

Si yo hubiera escrito el Rey Lear, tendría remordimientos durante el resto de mi vida. Porque esa obra es tan grande, que en ella sobresalen gigantescos sus defectos, sus monstruosos defectos, las cosas, hasta las más pequeñas, que aparecen entre ciertas

escenas y su posible perfección. No es el sol con manchas; es una estatua griega destrozada. Todo lo que se ha hecho esta lleno de errores, de faltas de perspectiva, de ignorancias, de trazos de mal gusto, de deslices y faltas de atención. Escribir una obra de arte con el tamaño justo para ser grande y con la perfección precisa para ser sublime, nadie tiene el don divino de hacerlo ni la suerte de haberlo hecho. Lo que no puede salir de golpe, padece de lo accidentado de nuestro espíritu.[...]

Perder al padre y a la madre, no alcanzar la gloria ni la felicidad, no tener un amigo ni un amor -todo eso se puede soportar; lo que no se puede soportar es soñar una cosa hermosa que sea imposible de conseguir en actos o en palabras.⁹²⁹

24.- CASA ALBERTO FERNÁNDEZ LIRIA. (PSIQUIATRA) Int. Día. ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FOTOGRAFÍAS. DIBUJOS PESSOA Y HETERÓNIMOS.

En imagen Alberto Fernández-Liria, psiquiatra, considera que, en su opinión, la heteronimia de Fernando Pessoa no se podría explicar por un diagnóstico psiquiátrico.

Fotografía del psicoterapeuta Van der Hart.⁹³⁰

Fotografía dos rostros (rostro y careta)⁹³¹

Fotografía imagen niño en un espejo roto.⁹³²

Fotografía de un tornado.⁹³³

Fotografía propia Srebrenica (Guerra de los Balcanes).

Acuarelas de encargo de F. Pessoa y los tres heterónimos (las mismas de antes) para ilustrar la multiplicidad del yo.

⁹²⁹ Pessoa, [289] en *Libro del desasosiego*, 309.

⁹³⁰ <http://www.estd.org/news/onno-van-der-hart-video-interview/> (3.1.17)

⁹³¹ <http://recuperacionemocional.com/trastornos-disociativos/>(3.1.17)

⁹³² <http://www.fasdapsicanalise.com.br/os-efeitos-de-um-trauma/> (3.1.17)

⁹³³ <http://thehive.com/2011/08/26/firepower-high-res-afternoon-randomness-30-hq-photos/>(3.1.17)

Justificación

Para apoyar la información del Fdez-Liria incluimos fotografías ilustrativas relacionadas con el trastorno disociativo y ejemplos de experiencias traumáticas. Así como se vuelven a incluir las ilustraciones de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Álvaro de Campos para ilustrar la frase “las concepciones post modernas del yo”. La fotografía dos rostros (rostro y careta) sirve para ilustrar "partes no integradas", en *Tabaquería* de Álvaro de Campos/Pessoa, el poeta habla de cuando él quiso quitarse la máscara...

25.- ARCHIVO PICTÓRICO.

*Cuadros del pintor portugués Norberto Nunes*⁹³⁴

- 1) *Continuamente me estranho.*
- 2) *Da minha ideia do Mundo.*
- 3) *Fernando Pessoa.*
- 4) *Da minha ideia do Mundo2.*
- 5) *Outra vez te revejo.*
- 6) *Quanto fui, quanto nao fui, tudo isso sou.*
- 7) *O isolamento talhou-me a sua imagem e semelhança.*
- 8) *Pela rua já serena...*
- 9) 10) y 11) ⁹³⁵ tres acuarelas Exposición pintura en la Casa Museo.

NARRADORA (OFF)-. El temor a la locura, fue uno de los temas que más interesaron a Pessoa, y, sobre todo, la relación entre genio y locura. Y para él, ésta sería la solución del problema: “El hombre de genio es individualmente un loco, nada más; tiene razón el psiquiatra cuando afirma la identidad del genio y la locura. Pero el hombre de genio no

⁹³⁴ <http://norbertonunes.blogspot.com.es/> (3.1.17)

⁹³⁵ Al hacer las fotografías de estas acuarelas no tomé referencia de los autores (9.12. 2013)

es solamente un loco: es un loco con cuya locura coincide una fuerte corriente de salud social que, al equilibrarse con la alienación, produce un resultado específico, para el cual fueron necesarias, por un lado, la locura, que da la originalidad, y, por otro, la vitalidad social, que da el equilibrio”.

Música: *Adeus...e nem voltei*, Os dias de MadreDeus (continuación música del principio, imágenes del espejo roto)

Justificación

Tema: su temor a la locura y su interés por la relación entre genio y locura. Su propia opinión al respecto.

Los cuadros, algunos de una exposición en la Casa Museo Fernando Pessoa (Lisboa) ilustran el desasosiego, la angustia, que el propio Pessoa en sus escritos decía sentir. El artista portugués Norberto Nunes pinta poemas de Fernando Pessoa, y son cuadros que llevan por título algún verso del poeta. (Todas las imágenes de sus cuadros proceden de su propia página web)

26.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. DIBUJOS PESSOA.

Fotografía Fernando Pessoa en 1935 -último retrato- por Augusto Ferreira Gomes.

Fotografía Praça do Rossio, Horácio Novais (aproximadamente, 1931); ⁹³⁶ sirve para ilustrar la frase del off "anclado al suelo de Lisboa como una farola".

Fotografía Lisboa, Gérard Castello Lopes (1957). ⁹³⁷

Fotografía de la serie Transparencias, Horacio Coppola (1928). ⁹³⁸

Acuarelas de Negrotti, ajustadas a guión.

⁹³⁶ <http://www.unir.net/humanidades/revista/noticias/nocturna-e-irreal-la-lisboa-de-horacio-novais/549201435837/?PageSpeed=noscript> (5.1.17)

⁹³⁷ Gérard Castello Lopes, *Lisboa de outras eras*.

⁹³⁸ <http://www.kameraclick.com/2016/03/horacio-coppola.html> (5.1.17)

NARRADORA (OFF).- Este *marinero*, que vivió anclado, como una farola, al suelo de Lisboa, fallece el 30 de noviembre de 1935, tras sufrir un grave cólico hepático. Siempre se vinculó su precoz muerte a su alcoholismo; investigaciones recientes buscan una causa concreta en una posible "pancreatitis aguda" no diagnosticada o presuponen una hepatitis B contraída durante su infancia en África. O también es posible que tuviera razón él, y uno se muere "quizá por no soñar bastante".

Música: *Adeus...e nem voltei*, Os dias de MadreDeus (continuación música Bloque 1-espejo roto)

Justificación

Tema: muerte de Pessoa el 30 de noviembre de 1935, a la edad de 47 años.

Fotografía *Plaçã do Rossio*, Horácio Novais (aproximadamente, 1931); ⁹³⁹ sirve para ilustrar la frase del OFF "anclado al suelo de Lisboa como una farola", esta frase, no exacta, es de Pessoa.

Tres acuarelas de Fernando Negrotti, todas de encargo, ajustadas a guion, para ilustrar la muerte. En una de ellas le vemos en la cama del hospital, fumando, y en la cama de al lado está tumbado Álvaro de Campos, el único de sus heterónimos que habría de morir con él.

Damos un plano corto de las gafas en una de esas acuarelas porque Fernando Pessoa, el 30 de noviembre a las 20.00 horas, pidió sus gafas para ver más claro. Muere a las 20.30.

27.- ARCHIVO SONORO . ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Fotografías de dos tabaquerías de Lisboa, sobre ellas aparecen algunos versos del

⁹³⁹ <http://www.unir.net/humanidades/revista/noticias/nocturna-e-irreal-la-lisboa-de-horacio-novais/549201435837/?PageSpeed=noscript> (5.1.17)

poema *Tabaquería*, impresionan unos versos de *Tabaquería*, leídos por Joao Villaret.⁹⁴⁰

*Fotografía Tabacaria Estrella polar (Lisboa).*⁹⁴¹

*Fotografía Tabacaria africana (Lisboa).*⁹⁴²

JOAO VILLARET (AUDIO).- A *Tabaquería*

No soy nada.

Nunca seré nada.

No puedo querer ser nada.

Esto aparte, tengo en mí todos los sueños del mundo.

.....

Hice de mi lo que no supe,

y lo que podía hacer de mí no lo hice.

Vestí un disfraz equivocado.

Me conocieron enseguida como quien no era, y no lo desmentí, y me perdí.

Cuando quise quitarme la máscara

la tenía pegada a la cara.

Justificación

Tema: poema *Tabaquería*

29. FILMOTECA

*Fragmentos de dos secuencias de la película *Requiem* (1998), Alain Tanner.*

1º Secuencia: el protagonista espera a Fernando Pessoa, al que vemos acercarse.

Códigos de fuente: 1:24:15 a 1:26:17

2ª Secuencia: mientras pasean juntos, Pessoa se esfuma. Código de tiempo 1:32:03 a

1:32:47

⁹⁴⁰ Pessoa, CD., poemas declamados por Joao Villaret.

⁹⁴¹ http://germicides10.rssing.com/chan-6310035/all_p11.html (6.1.17)

⁹⁴² <http://www.escritaglobal.com.br/2014/04/tabacaria-de-alvaro-de-campos-fernando.html> (6.1.17)

NARRADORA (OFF).- El autor de *Tabaquería* - posiblemente su más grandioso poema- reprueba que se le interprete bajo la sombra de una hipotética tutela científica y que se convierta en objeto “la complejidad indefinida del alma humana”, por eso, sin excedernos al buscar al auténtico Pessoa en sus escritos pues realmente tampoco lo vamos a encontrar ahí, sí podemos en sus poemas de los últimos años y en los fragmentos del Libro del desasosiego, abrir una mirilla, a través de la cual, como viles voyeurs, veremos a un hombre condenado a ser Fernando Pessoa, un nómada de la conciencia de sí, fatigado por el sentimiento trágico de la vida, y -si él acertó al pensar que “el genio no es una cosa normal. Si no es normal, entonces es anormal. Y si es una anomalía psíquica, es locura. El genio, por ser genio, es locura”- veremos a un genio y a un loco, que no dejan de ser, a su vez, dos mitos creados también por él y en los que hoy reposa su fama.

Justificación

Tema: Fernando Pessoa reprueba “que se le interprete bajo la sombra de una hipotética tutela científica y que se convierta en objeto la complejidad indefinida del alma humana”.

En esta película un hombre llega a Lisboa con intención de contactar con el fantasma de Fernando Pessoa. Lo logrará al caer la noche, en el puerto. Van a cenar juntos, conversan, y de repente el poeta desaparece.

Estas imágenes nos sirven para cerrar este trabajo audiovisual con un guiño al acertijo que plantea Tabucchi en *Un baúl lleno de gente*: “Y Fernando Pessoa ¿dónde está?”

30.- RÓTULOS DE SALIDA

Escuchamos *Autopsicografía*, Mísia.

Robert Walser (1878-1956). Obra completa.

El autoexilio en la locura como *disidencia*

Robert Walser. Obra completa.

Objetivo

El capítulo pretende mostrar como un sujeto con la personalidad de Robert Walser puede, en un momento dado, si su *yo disidente* pasa a ser hegemónico, tomar la determinación de no volver a escribir y *autoexiliarse en la locura*. Su caso sirve también para comprender a otras personas que, sin ser necesariamente escritores o artistas, hayan podido tomar este camino en su *disidencia*. Insistimos de nuevo en que toda locura no es *disidencia* ni toda *disidencia* es locura. Miles de personas en el mundo, posiblemente, tomen la misma decisión que Walser.

Robert Walser nace en Biel, cerca de Berna (Suiza) en el seno de una familia numerosa, él era el séptimo de ocho hermanos. Su padre, Adolf Walser, de oficio encuadernador, y vendedor de objetos de papelería y juguetes, según nos cuenta el escritor en el relato *La imagen del padre* (1916), “era un hombre chapado a la antigua, que encarnaba la época que quizás agoniza [...] y que transitó por la vida con una agradable confianza en Dios”.⁹⁴³ En su novela *Los hermanos Tanner* (1907) -novela en la que “se copió a sí mismo”,⁹⁴⁴ según afirma en sus *Escritos a lápiz*- refiere que su madre, Elisa Walser-Marti, mujer irritable e hipersensible, padecía depresión crónica, vivía siempre sumida en la tristeza y la melancolía, y “la expresión de su rostro era

⁹⁴³Jürg Amann, *Robert Walser Una biografía literaria*, trad. Rosa Pilar Blanco (Madrid: Siruela, 2010), 54-55.

⁹⁴⁴ Robert Walser, *Microgramas II* (1926-1927), ed. Bernhard Echte y Werner Morlang, trad. Rosa Pilar Blanco (Madrid: Siruela, 2006), 227.

imperativa y suplicante al mismo tiempo”.⁹⁴⁵ Para él y todos sus hermanos la dulzura de su madre era algo maravillosamente dulce porque raramente disfrutaban de ella.⁹⁴⁶

Jürg Amann autor del libro *Robert Walser, Una biografía literaria*, nos cuenta que el escritor suizo en su relato *El estanque* narra cómo un niño, un tal Fritz (o sea él, Robert Walser) simula su desaparición y muerte para luego, escondido entre las ramas de un árbol, atisbar “si los vivos, ya que no nos han amado, al menos nos añoran”.⁹⁴⁷ En *Los hermanos Tanner*, como si aquel niño siguiera pensando en lo mismo, escribe: “No, no, Simon, por ti no lloraría nadie.[...]Por una persona como tú nadie sentiría nostalgia. No la despiertas. ¡Ningún corazón palpitará jamás por ti!”.⁹⁴⁸

La madre muere en 1894, Robert tiene entonces dieciséis años. Su hermano Karl llegará a ser un conocido pintor, e ilustrará con sus dibujos algunas portadas de sus libros y muchos de sus poemas. Su hermana Lisa será maestra en una institución para enfermos mentales. Su hermano Ernst fallece en 1916, en el sanatorio para enfermedades nerviosas de Waldau, y su hermano Hermann se suicida en 1919. Apenas nada sabemos de sus otros hermanos: Oscar, Adolf, y Fanny, su hermana pequeña.

El propio Robert Walser en su relato *Un genio I* (1907) cuenta que, tras asistir a una representación de *Los bandidos*,⁹⁴⁹ del dramaturgo Friedrich von Schiller, “devorado por el demonio del teatro”,⁹⁵⁰ sueña con convertirse en actor. Tras ser rechazado por falta de talento artístico, en una carta a su hermana Lisa, fechada hacia 1896, anuncia: “Lo de la profesión de actor ha quedado en nada, pero, Dios mediante, llegaré a ser un gran escritor”.⁹⁵¹

⁹⁴⁵ Robert Walser, *Los hermanos Tanner*, trad. Juan José del Solar (Barcelona: Debolsillo, 2012), 263.

⁹⁴⁶ Walser, *Los hermanos Tanner*, 264; carta con descripción de su familia, desde 260 a final.

⁹⁴⁷ Amann, *Robert Walser*, 17.

⁹⁴⁸ Walser, *Los hermanos Tanner*, 146.

⁹⁴⁹ La última novela (póstuma) de Robert Walser se titula *El bandido*, estaba entre sus escritos a lápiz.

⁹⁵⁰ Amann, *Robert Walser*, 80.

⁹⁵¹ Amann, 82.

Toda su vida fue consciente del poco reconocimiento artístico, incluso del desprecio, que recibía por parte de la sociedad suiza. Robert Walser, era lo que no parecía: “un poeta (un rey secreto)”, o al menos así lo describe el poeta Emil Schibli, en cuya casa Walser fue huésped un breve tiempo durante el verano de 1927: “Este poeta (un rey secreto) [...] soporta la pena de la soledad más amarga y aguanta el suplicio del desprecio burgués únicamente para poder ser un poeta”.⁹⁵²

Dos décadas antes de que el escritor empezara su largo y silencioso paseo por los manicomios de Suiza, Simon, el protagonista de la novela *Los hermanos Tanner*, en las páginas finales había dicho: “Ya ni me pregunto si tal vez me equivoqué de vocación [...]. Con cualquier profesión hubiera llegado al mismo punto en el que ahora me encuentro”.⁹⁵³

En su solitario deambular por la vida, va errando de oficio en oficio: siempre prefiere otra cosa. Robert Walser se preparó para sirviente en "La escuela de criados" de Berlín, profesión que luego ejerció durante un semestre con el nombre de "monsieur Robert", y en aquella institución se inspiró para escribir *Jakob von Gunten* (1909), calificada por Walser como una “fantasía poética”.⁹⁵⁴ Los protagonistas de esta novela son los alumnos del Instituto Benjamenta, a los que sólo se les inculca paciencia y obediencia, y que el día de mañana serán gente muy modesta y subordinada, y “humildes hasta la indignidad total”.⁹⁵⁵

Vamos uniformados. Pues bien, este hecho de llevar uniforme nos humilla y nos encumbra al mismo tiempo: tenemos aspecto de gente no libre, lo que posiblemente sea una ignominia, pero también nos vemos muy guapos, y eso nos ahorra la profunda

⁹⁵² Amann, 217.

⁹⁵³ Walser, *Los hermanos Tanner*, 267.

⁹⁵⁴ Carl Seelig, *Paseos con Robert Walser*, trad. Carlos Fortea 3ª ed. (Madrid: Siruela, 2009), 17.

⁹⁵⁵ Robert Walser, *Jakob von Gunten*, trad. Juan José del Solar 2ª ed. (Madrid: Siruela, 2007), 9.

vergüenza de quienes se pasean en ropas personalísimas y, sin embargo, sucias y ajadas. A mí, por ejemplo, vestir el uniforme me resulta bastante agradable, pues nunca he sabido muy bien qué ropa ponerme. Pero incluso a este respecto sigo siendo, por ahora, un enigma para mí mismo. Acaso en mi interior resida un ser vulgar, totalmente vulgar. O tal vez por mis venas corra sangre azul. No lo sé. Pero de algo estoy seguro: el día de mañana seré un encantador cero a la izquierda, redondo como una bola.⁹⁵⁶

El escritor y filósofo italiano Giorgio Agamben, en su libro *La comunidad que viene* (1990), imagina una comunidad, no que vendrá, sino que está por venir, y hace una propuesta de vida en comunidad en la que pudiera quedar atrás la lógica de la soberanía. Y en el capítulo titulado “Del Limbo”, Agamben compara las criaturas de Walser con esos niños no bautizados que, excluidos por el poder, son habitantes del limbo, su pena es privativa: la no contemplación de Dios.

La pena más grande -la carencia de la visión de Dios- se vuelca así en alegría natural: definitivamente perdidos, habitan sin dolor en el abandono divino. No es que Dios los haya olvidado, sino que ellos lo han olvidado a Él desde siempre, y el descuido divino resulta impotente contra su olvido. [...] Esta naturaleza límbica es el secreto del mundo de Walser. Sus criaturas están irreparablemente extraviadas, pero en una región situada más allá de la perdición y de la salvación: su nulidad, de la que están orgullosos es ante todo neutralidad respecto a la salvación, la objeción más radical que jamás se levantó contra la idea misma de la redención. Propiamente insalvable es, desde luego, la vida en la que no se ve nada que salvar y contra ella naufraga la poderosa máquina teológica de la «economía» cristiana. De ahí la curiosa mezcla de pillería y de humildad, de inconsciencia de *toon* y de escrupulosa

⁹⁵⁶ Walser, *Jakob von Gunten*, 10.

acribia que caracteriza a los personajes de Walser; de aquí procede su ambigüedad, por la cual toda relación con ellos parece siempre condenada a terminar en la cama: no se trata ni de *Hybris* pagana ni de timidez de las creaturas, sino sencillamente de una impasibilidad límbica frente a la justicia divina.⁹⁵⁷

Como el campesino del relato *Ante la Ley* (1917) de Franz Kafka, Walser se sienta a esperar, durante años, hasta su muerte, ante la puerta abierta de la Ley. Esa puerta que estaba reservada sólo para él y que, finalmente, el guardián cerrará sin que él haya intentado entrar. Si en *Ante la Ley* el campesino desamparado muere sin tener acceso a la justicia, a la Ley, que previamente Kafka ha vaciado de todo contenido: sólo es una fortaleza, Robert Walser también *aplaza* de manera *ilimitada* en el tiempo cualquier reclamación sobre su situación. Claudio Magris, en su ensayo *El anillo de Clarisse* asemeja la actitud de Walser al modelo de resistencia propio de los personajes de Kafka:

[Walser ejerce] la resistencia kafkiana de quien se atiene escrupulosamente a los artículos de una ley que odia y desprecia, precisamente porque la odia y desprecia y al respetarla la mantiene a distancia, sin resultar involucrado interiormente.⁹⁵⁸

Magris reflexiona sobre el ideal de servir walseriano, su renuncia a todo, incluso al yo, a la conciencia, visto como una astucia existencial:

Walser celebra repetidamente el ideal de servir. [...] El refugiarse en la autoridad deriva de una denegación total, de un horror a la Ley que, por desconfianza hacia toda forma positiva de orden, induce a esconderse en un Orden global y grotesco. "Solo en las regiones inferiores -dice Jakob- consigo respirar"; servir significa liberarse del

⁹⁵⁷ Giorgio Agamben, "Del Limbo", 11-12, en *La comunidad que viene*, trad. José L. Villacañas y Claudio La Rocca, 2ª ed. (Valencia: Pre-textos, 2006), 11-12.

⁹⁵⁸ Claudio Magris, "En las regiones inferiores: Robert Walser", en *El anillo de Clarisse, tradición y nihilismo en la literatura moderna*, trad. Pilar Estelrich (Navarra: Eunsa, 2012) * edición diferente a la citada anteriormente, 205-220, 212.

peso de la libertad y de la esclavitud íntima de la responsabilidad, que fuerza a participar culpable y activamente en el engranaje monstruoso. Walser, el más oculto de los poetas, como le ha llamado Canetti, disimula su angustia "en lo más profundo de las tinieblas ínfimas e insignificantes", deseando volverse también él -al igual que Kraus (un personaje suyo, modelo del servidor perfecto) - "anónimo e insignificante".

959

Walser con su actitud servil busca salvaguardar su vida interior, al respecto Magris considera:

Walser desprecia la protesta porque, como el anciano de Svevo, sabe que ésta es "el camino más corto hacia la resignación"[...] Elige la técnica kafkiana de quien, tendido en tierra, experimenta "las alegrías del desclasado", del que sabiéndose débil busca la libertad y la salvación en la derrota (Canetti). Asediado por doquier, puede al menos rehusarse a participar, la dependencia le asegura la distancia interior.⁹⁶⁰

En tanto la montaña no es un recurso "inocente" en la prosa de Robert Walser, Maura Formica y Michael Jakob, han editado una recopilación⁹⁶¹ con todos los fragmentos del escritor suizo, a ella dedicados. Consideran que Walser, al escribir sobre el paisaje, alcanza un nivel comparable al de los románticos, pero al mismo tiempo hace una deconstrucción del culto romántico a la naturaleza, y sobre todo de dos paradigmas literarios propios del romanticismo, el paseo y la montaña. Lo que distingue la prosa walsariana de la de Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), Ludwig Tieck, Clemens Brentano (Clemens Wenzeslaus Brentano de La Roche) ..., es la renuncia a cualquier reivindicación del Absoluto.

⁹⁵⁹ Magris, "En las regiones inferiores: Robert Walser", 210.

⁹⁶⁰ Magris, 231.

⁹⁶¹ Maura Formica y Michael Jakob, ed, Commento en Robert Walser,.. *'Il mio monte', piccola prosa di montagna testo a fronte* (Vernania (Italia): Tarara', 2000), 67-81.

Mientras que los paisajes románticos están impregnados por el brillo de un mundo supremo, inmaterial y en ellos se cumple la unión espiritual con la naturaleza divinizada, el placer que ofrecen los paisajes de Walser pertenece únicamente a la materia; es una experiencia terrenal, no mira el futuro. El caminante walseriano no busca el infinito en la naturaleza, busca la felicidad en la belleza que le rodea. Los viajeros que encontramos en la prosa walseriana sin duda tienen mucho en común con su autor, pero aquí la persona omnisciente, va tranquilamente a pasear en la naturaleza, sin preocupaciones y sin rumbo. Sus movimientos son espontáneos y libres de restricciones pragmáticas.

También en opinión de estos dos autores italianos citados, cuando en sus novelas y relatos Walser, con su prosa de mínimas pinceladas, describe el paisaje y nos habla de un sauce, un roble, la Luna, un recodo del camino, realiza algo análogo a lo que hace Cézanne en su serie *La montaña Sainte-Victoire*, que no pinta realmente la montaña, sino que se concentra exclusivamente en sus colores. Y en su relato *La montaña* escribe: “Ella te abraza y tú a ella. Tú la comprendes, la amas, y ella a ti”.⁹⁶²

Para muchos suizos las montañas que les rodean, similares a una boa nevada que diría Robert Walser, han marcado su carácter, y hay mucha producción literaria cuyo epicentro es un idílico sanatorio donde curarse la locura o la tuberculosis o simplemente arrumbarse para vivir. Aunque quizá la obra más reconocida sea *La montaña mágica* de Thomas Mann (Lübeck, 1875- Suiza,1955), estas montañas que con su roca pisan al país de al lado han "fabricado" escritores del silencio como Friedrich Glauser (Austria, 1896- Italia, 1938), que llegó a ocupar en el Sanatorio de Waldau la misma habitación que ocupara Walser; Ingeborg Bachmann (Austria, 1926 - Italia,1973), o Fleur Jaeggy

⁹⁶² Formica y Jakob, *Il monte*, 39.

(Suiza, 1940) que ambienta su novela *Los años del castigo* en Appenzell, en el mismo paraje por el que paseaba Robert Walser mientras estuvo ingresado en el manicomio de Herisau.

Robert Walser era un hombre que amaba el invierno, la niebla y el frío con toda su alma.⁹⁶³ Era un hombre solitario que sólo trataba consigo mismo. A partir de 1925 y durante varios años mantiene correspondencia con una mujer, Therese Breitbach, a la que nunca conoció en persona. Para Walser, “en cuestiones de amor cualquier ausencia de éxito entraña una cierta felicidad”.⁹⁶⁴ Es más, piensa que hasta el más tonto puede comprender que “moralmente, la infidelidad es superior a la dependencia y fidelidad sentimentales”.⁹⁶⁵

Walser, para quien lo accesorio y lo insignificante es esencial, y que piensa que está en la vida como "un personaje ridículo",⁹⁶⁶ pasaba las tardes copiando, sentado en un taburete, en "La Cámara de Escritura para Desocupados". Vivió de una manera frugal, apenas sin nada. En *Los hermanos Tanner* una de sus hermanas, maestra de escuela, el día de su partida, le pregunta a Simon/Walser: “¿No tienes de verdad más cosas que las que caben en esta maletita? Eres realmente pobre. Una maleta es toda tu casa en este mundo. Hay en esto algo extraordinario, pero también lamentable”.⁹⁶⁷ De la publicación de sus escritos en distintos periódicos y revistas,⁹⁶⁸ sobre todo en el *Berliner Tagblatt*, obtenía el dinero suficiente para vivir, si bien la mayor parte de sus honorarios la gastaba en sumergirse en el alcohol. Sus libros fueron editados por editores tan

⁹⁶³ Amann, *Robert Walser*, 141.

⁹⁶⁴ Amann, *Robert Walser*, 161.

⁹⁶⁵ Walser, *El bandido*, 70.

⁹⁶⁶ Robert Walser, “Epílogo”, Bernhard Echte, 107-116, en *La habitación del poeta* (Madrid: Siruela, 2005), 115.

⁹⁶⁷ Walser, *Los hermanos Tanner*, 148.

⁹⁶⁸ Bernhard Echte [ver referencia nota 12] refiere las colaboraciones de Walser en distintos periódicos.

importantes como Kurt Wolff⁹⁶⁹ (editor de Franz Kafka y Karl Kraus) pero, a partir de 1916 y más aún a partir del 25, hay cartas suyas, al escritor y crítico Max Brod, por ejemplo, quejándose tanto de la escasez de sus honorarios como de que editoriales y periódicos rechazan ahora sus composiciones:

Hace dos años tuve un disgusto con un editor de Zurich, como si a uno le fuera demasiado bien en esta vida. (A Max Brod, 1927); Recibí de "Berliner Tageblatt", después de haber aparecido en él veintisiete veces, una bofetada que me proyectó por el aire. (A Max Rychner, 1927); o los señores editores no quieren saber nada de mí, porque son recelosos, melancólicos, pesimistas (A Resy Breitbach, 1925).⁹⁷⁰

Robert Walser, el 15 de abril 1949, hablando de la moderna generación de escritores, le comentará al escritor y editor suizo Carl Seelig (Suiza 1894-1962): "A la gente buena no se le ha perdido nada en el arte. Si el artista quiere crear algo interesante, tiene que llevar dentro un demonio. Los ángeles no son artistas".⁹⁷¹ Su sentimiento de fracaso como escritor también se filtra entre las páginas de su última novela, *El bandido*:

Un miembro de los círculos de la *intelligentsia* y del saber lo invitó una noche a cenar. [...] Acto seguido, el miembro le mostró al bandido, que aún seguía interesado en la literatura, sus innumerables artículos publicados. Había más de trescientos. "El ayer y el hoy guardan relación", se permitió decir el bandido. "Te ruego en favor de lo que soy, que no sobrevalores lo que fui. Es lo más justo. A todo el mundo le gusta venir y reprocharme que ya no soy lo que era."⁹⁷²

⁹⁶⁹ Kurt Wolff, *Autores, libros y aventuras, Observaciones y recuerdos de un editor, seguidos de la correspondencia del autor con Franz Kafka*, trad. Isabel García Adánez (Barcelona: Acanalado, 2010).

⁹⁷⁰ Amann, *Robert Walser*, 240-241.

⁹⁷¹ Seelig, *Paseos con Robert Walser*, 108.

⁹⁷² Robert Walser, *El bandido*, trad. Juan de Sola Llovet (Madrid: Siruela, 2003), 30.

Al igual que Miroslav Tichý (República Checa, 1926-2011) -el fotógrafo vagabundo checo que fabricaba sus cámaras con cosas que encontraba en la basura, y luego revelaba sus fotografías en su chabola, (Tichý era casi un *voyeur* y sólo fotografiaba mujeres, éstas al verle con esa cámara fabricada con cartones de leche nunca pensaron que este vagabundo pudiera, realmente, retratar nada), considerado un enfermo mental por la policía checoslovaca y con frecuencia internado en manicomios y prisiones-, a Robert Walser tampoco le habría importado ser un escritor ¿vagabundo?, ¿marginal? ¿indigente?, cómo llamarlo.

Patrick Declerck (Bélgica, 1953), etnógrafo y psicoanalista en la *Mission France* de Médicos del Mundo, donde crea, en 1986, la primera consulta de escucha para los *sin techo* en Francia, en su obra *Náufragos* (2001) escrita después de cerca de dos mil entrevistas, y que opta por “el término de *indigente* para designar a los más seriamente afectados entre los indomiciliados”,⁹⁷³ hace un planteamiento que se aparta de la postura teórica de la psiquiatría clásica que, en su opinión, no se detiene realmente en la especificidad del fenómeno de la indigencia:

La psiquiatría clásica tiene tendencia a ignorar la especificidad nosológica de la indigencia, considerándola como un epifenómeno socio-económico de patologías psiquiátricas probadas y, por lo demás, bien descritas. Así se suele indicar en los manuales de psiquiatría que algunas formas de alcoholismo, de esquizofrenia o de trastornos de personalidad (como la sociopatía) son susceptibles de evolucionar hacia una marginación progresiva de ciertos sujetos. En algunos casos, este proceso puede conducir a la indigencia.⁹⁷⁴

⁹⁷³ Patrick Declerck, “Una loca ataraxia”, en *Náufragos Con los indigentes de París*, trad. Julián Mateo Ballorca, (Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006), 205-227, 205.

⁹⁷⁴ Declerck, “Una loca ataraxia”, 206.

Declerck considera que para estas personas “la pobreza y la exclusión no bastan para dar cuenta de su existencia”.⁹⁷⁵

La metáfora marxista, según la cual los indigentes serían los excluidos, por razones médicas y psiquiátricas del ejército de reserva del capital que es el subproletariado, no es falsa. También se podría decir que la indigencia es a la pobreza y a la exclusión lo que el delirio místico es a la religión: un patinazo del proceso y una locura del sujeto. Y es este último punto el que debe acaparar principalmente nuestra atención: el indigente es un “loco de la exclusión”. Es esa locura, que no se puede reducir a ninguna otra, lo que tenemos que intentar comprender mejor.

Aquí se presenta inmediatamente a la mente una doble objeción. ¿No es escandaloso tratar de locura el sufrimiento de los excluidos de la sociedad? Y esta maniobra ¿no tendría como consecuencia (incluso como objeto inconfesado) absolver a la sociedad de toda responsabilidad, para imputársela sólo a las víctimas?

[...]El indigente es un excluido que ha llegado a no poder vivir de otro modo que en la exclusión perpetua de sí mismo. Auto-exclusión patológica, compulsiva y endógena, que le arrastra mucho más allá de los límites de la marginalidad que le asignaban los procesos de exclusión social.⁹⁷⁶

Robert Walser en *Diario 1926* -un paseo por los dominios de su experiencia vital-⁹⁷⁷ cuenta que el funcionario de la oficina de impuestos consideró que, en su caso, había que tasarle poco más o menos como a una sirvienta; y esto a Walser le pareció bien, porque “la poesía gusta de ir de casa en casa”.⁹⁷⁸

⁹⁷⁵ Declerck, 205.

⁹⁷⁶ Declerck, 208.

⁹⁷⁷ Robert Walser, *Diario de 1926*, trad. Juan de Sola (Segovia: La uña rota, 2013), 44.

⁹⁷⁸ Walser, *Diario de 1926*, 54.

Tras un par de intentos de suicidio, - “por aquel entonces, hice un par de chapuceros intentos de quitarme la vida. Pero no era capaz ni de hacer un nudo corredizo en condiciones”,⁹⁷⁹ le referirá más tarde, un 23 de abril de 1939, a Carl Seelig en uno de sus paseos por los alrededores del psiquiátrico de Herisau-, el 25 de enero de 1929, y con 51 años, Walser ingresa en el Sanatorio para enfermedades nerviosas de Waldau,⁹⁸⁰ cerca de Berna, en calidad de enfermo mental (El informe clínico decía "Depresión marcada y severa inhibición. Respondió con evasivas sobre el hecho de estar harto de la vida").⁹⁸¹

Entre 1924 y 1932, es decir una gran parte durante su ingreso en Waldau, escribe quinientos veintiséis manuscritos a lápiz con una caligrafía minúscula y aparentemente indescifrable, y que hoy - gracias a Bernhard Echte (Alemania, 1958) y Werner Morlang (Suiza, 1949-2015) se conocen como los *Microgramas*. Walser lo llamaba “El método del lápiz”, y en una carta al escritor y periodista Max Rychner (Suiza, 1897-1965), fechada el 20 de junio de 1927, describe cómo asistió a la quiebra de su mano al intentar escribir a pluma, la sensación de ahogo, de dolor, de calambre que le provocaba; gracias al lápiz recuperaba el placer de escribir, retomaba la vida:

Para mí, sin embargo, el procedimiento del lápiz tiene un significado. En lo que respecta al autor de estas líneas, hubo un cierto momento, en efecto, en el que se encontró presa de una terrible, de una espantosa aversión a la pluma, un momento en el que se cansó de ella a un punto imposible de describir, un momento en el que por poco que tomara una pluma para escribir, se volvía estúpido, y para liberarse del asco a la pluma, se puso a escribir con lápiz, a bocetar, a esbozar, a jugar. Gracias al

⁹⁷⁹ Seelig, *Paseos con Robert Walser*, 28.

⁹⁸⁰ Entre los reclusos más célebres de esta clínica se encuentran el artista Adolf Wölfli (1895-1930) y los escritores Friedrich Glauser (1896-1938), Robert Walser (1978-1956) y Carl Albert Loosli (1877-1959).

⁹⁸¹ J.M. Coetzee, "Robert Walser", en *Mecanismos internos*, trad. Edduardo Hojman (Barcelona: Mondadori, 2009), 38.

lápiz, yo podía permitirme jugar, componer; me parecía entonces que el placer de escribir, retomaba vida.

Le puedo asegurar que con la pluma (esto ya había comenzado en Berlín), asistí a la quiebra de mi mano, un verdadero ahogo, una suerte de calambre, de dolor, del cual me fue liberando lentamente, con dificultades, este procedimiento del lápiz. Una impotencia, un calambre, es a la vez algo físico y mental. Yo pasé por una época de desamparo total, que de cierta manera se reflejó en mi escritura, en la disolución de esa escritura, y es el acto de copiar lo ya escrito a lápiz que pude reaprender a escribir, como un niño.⁹⁸²

Nunca sabremos si Walser llegó a fijarse en otro enfermo del sanatorio: el enigmático artista Adolf Wölfli -uno de los máximos exponentes del Art Brut, y del que ya hemos hablado en el audiovisual sobre *Auto de fe*⁹⁸³ internado en Waldau desde 1895, a quien además de escribir y dibujar le gustaba hacer música con una trompeta de papel. Wölfli pronto empezó a escribir su *Autobiografía*, mezcla de ficción y realidad, que ocupa veinticinco mil páginas, encuadernadas en cuarenta y cinco volúmenes.⁹⁸⁴

Walser, tras cuatro años en Waldau, en 1933, es trasladado contra su voluntad al manicomio y asilo de Herisau, en Appenzell-Ausserrhoden. Él, que por momentos pudiera parecer que habría querido vivir en la Abadía de Thélème construida por Gargantúa (François Rabelais, 1535), un lugar sin muros ni reloj en la que “tanto los hombres como las mujeres que allí entraran podrían salirse cuando bien les pareciera,

⁹⁸² Robert Walser, carta a Max Rycher, Juan José Saer en *Los Microgramas* de Robert Walser, El País, 7 diciembre 2002, https://elpais.com/diario/2002/12/07/babelia/1039221563_850215.html (30.10.17)

⁹⁸³ Art Brut es un término acuñado en 1945 por Jean Dubuffet, su interés se centrada fundamentalmente en las manifestaciones artísticas de las personas ingresadas en instituciones psiquiátricas. Para ampliar el tema, María del Río Diéguez, "Creación artística y Enfermedad Mental" (Tesis de licenciatura Facultad de Bellas Artes, 2006). <http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t29445.pdf> (22.1.17)

⁹⁸⁴ Miquela Forteza. "El imaginario psicótico de Adolf Wölfli. su "Autobiografía"". [www. xilos.org](http://www.xilos.org). <https://www.xilos.org/el-imaginario-psicotico-de-adolf-wolfli-su-autobiografia/> y <http://www.adolfwoelfli.ch/?c=e&level=17&sublevel=0> (18.07.17)

enteramente y con toda libertad”;⁹⁸⁵ un lugar donde la inscripción grabada en la puerta avisa de que no tienen permitida la entrada “falsarios, santurrones, hipócritas, rosmones, infatuados, pazguatos, mojigatos, [...] gorriones frailopines cizañosos,[...]”;⁹⁸⁶ un lugar donde, para los thelemitas, “su vida entera se empleaba no según leyes, reglas o estatutos, sino según su voluntad y libre albedrío, pues así lo estableció Gargantúa, de modo que toda su regla no consistía sino en esta cláusula: “Haz lo que tú quieras”,⁹⁸⁷ él, Robert Walser, es forzado a vivir en el lugar contrario.

Pasado un tiempo, los médicos llegaron a considerar que no existían motivos para retenerlo en el Sanatorio pero su hermana Lisa no pudo o no quiso hacerse cargo de él (el padre había muerto en 1914) y Walser, al no tener a dónde ir, no tuvo más opción que quedar ingresado. A partir de su internación en Herisau, Robert Walser ya no escribirá más: “no vine aquí para escribir, vine aquí para estar loco”,⁹⁸⁸ le dirá al director cuando éste le ofrezca papel y pluma.

Es absurdo y cruel plantearme la exigencia de que escriba también en el sanatorio.

El único suelo en el que el poeta puede producir es el de la libertad. Mientras no se cumpla esa premisa, me niego a volver a escribir jamás. No sirve de nada poner a mi disposición una habitación, papel y pluma.⁹⁸⁹

“La libertad del loco -en palabras del filósofo Michel Foucault- sólo está en este instante y en esta distancia imperceptible que le dan la libertad de abandonar su libertad y de encadenarse a su locura”.⁹⁹⁰

⁹⁸⁵ François Rabelais, “Cap. LII, Cómo mandó construir Gargantúa, para el monje, la Abadía de Thélème”, 262-264, en *Gargantúa*, trad. Juan Barja (Madrid: Akal, 1986), 264

⁹⁸⁶ Rabelais, “Cap. LIV, Inscripción grabada sobre la gran puerta del Thélème”, 269-272, 269.

⁹⁸⁷ Rabelais, “Cap. LV, Cómo era la mansión de los thelemitas”, 273-274, 273.

⁹⁸⁸ Coetzee, “Robert Walser”, 38.

⁹⁸⁹ Seelig, *Paseos Robert Walser*, 28.

⁹⁹⁰ Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, trad. Juan José Utrilla, vol. 2, 2ª ed. (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014), 266.

Foucault recomienda tomar en serio “la frecuencia en el mundo moderno de las obras donde se exhibe la locura”:⁹⁹¹

Desde Hölderlin y Nerval, el número de escritores, pintores y músicos que han “naufragado” en la locura se ha multiplicado; pero no nos engañemos; entre la locura y la obra no ha habido un acomodo, un intercambio constante, ni tampoco comunicación de lenguajes; [...]. La locura de Artaud no se desliza entre los intersticios de su obra; ella está precisamente en *la falta de obra*, en la presencia repetida de esta ausencia, en su vacío central, sentido y medido en todas sus dimensiones, que no tiene final. El último grito de Nietzsche, proclamándose a la vez Cristo y Dionisos, [...] es, más bien, el aniquilamiento de la obra; a partir de la cual se vuelve imposible, y le es preciso a Nietzsche callarse. [...]

La locura es absoluta ruptura de la obra; [...] Poco importa el día exacto del otoño de 1888 en el que Nietzsche se volvió definitivamente loco, y a partir del cual sus textos pertenecen ya no a la filosofía sino a la psiquiatría; [...] la locura de Nietzsche, es decir, el derrumbe de su pensamiento, es el elemento que hace que su pensamiento se abra hacia el mundo moderno. Lo que le hacía imposible, lo hace contemporáneo. [...] Esto no quiere decir que la locura sea la única lengua común a la obra y al mundo moderno [...]; pero eso quiere decir que, merced a la locura, [...] por la locura que la interrumpe, una obra abre un vacío, un tiempo de silencio, una pregunta sin respuesta, y provoca un desgarramiento sin reconciliación, que obliga al mundo a interrogarse. [...] *Allí donde hay obra, no hay locura.*⁹⁹²

Posiblemente, Walser pudo ser un medio vagabundo alcoholizado, con una personalidad esquizoide, pero que encontraba en la escritura y en sus largos paseos una contención que le reportaba la tranquilidad suficiente para poder vivir libre, aunque fuera en la más absoluta pobreza. De hecho, durante su ingreso “voluntario” en el

⁹⁹¹ Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, 2, 301.

⁹⁹² Foucault, 301-303.

Sanatorio de Waldau continuó escribiendo, concretamente los *Microgramas*. Cuando es internado en el hospital psiquiátrico de Herisau no estaba loco, y el libro de Carl Seelig *Paseos con Robert Walser* recoge sus conversaciones, entre 1936 y 1955, con un hombre que da muestras de mantener bien sus facultades cognitivas, a pesar de tantos años de ingreso en una institución psiquiátrica (la última entrada del libro se corresponde con “Navidad 1955”, Walser muere en 1956). Su caso no es ni el de Artaud ni el de Nietzsche, de los que habla Foucault, que un día atravesaron la puerta de la sinrazón. Walser toma la “decisión” de dejar de escribir, se somete a la decisión de otros y “pasa a vivir” en un manicomio, de hecho se negaba a aceptar cualquier trato preferente.

Robert Walser en el momento en que toma esta trágica decisión (no escribir más, lo que no quiere decir que deje de ser un escritor) inicia un camino de *disidencia* sin retorno ya que la vida dentro de la institución psiquiátrica hará el resto. Aunque un escritor no escriba, sigue siendo un escritor. Franz Kafka -hablando de sí mismo- en su carta (fechada el 5 julio 1922) a su amigo Max Brod, decía: “un escritor que no escribe es un absurdo que desafía a la locura”.

Escribir me permite seguir viviendo -escribe Kafka-, pero sería más apropiado decir que permite que siga existiendo aquel tipo de vida frágil e inconsistente. Con ello no quiero decir, naturalmente, que mi vida sea mejor cuando no escribo. No, en este caso es aún peor y absolutamente insoportable, y tiene que desembocar en la locura. Pero esto solo con la condición de que, como resulta ser en realidad, también soy escritor cuando no escribo; y en cualquier caso un escritor que no escribe es un absurdo que desafía a la locura.⁹⁹³

⁹⁹³ Franz Kafka, Prólogo de Jordi Llovet, en *Escritos publicados en vida*, trad. Juan José del Solar (Barcelona: Debolsillo, 2005), 7-40, 16-17. La cita de Kafka “un escritor que no escribe es un absurdo

¿Desafió Robert Walser a la locura? Hasta la fecha de su ingreso había escrito *Los cuadernos de Fritz Kocher* (1904), *Los hermanos Tanner* (1907), *El ayudante* (1908), *Jakob von Gunten* (1909), *El paseo* (1917), *La rosa* (1925), *Diario de 1926*, y *Microgramas*⁹⁹⁴ (1924-1932) -escritos a lápiz en lugar de con pluma y con una caligrafía casi indescifrable,⁹⁹⁵ y entre los que se escondía la novela *El bandido* (1925)-, y cientos de relatos cortos (otros se han perdido). Y si bien los héroes de su prosa son siempre criados o vagabundos que comparten su horror por triunfar en el mundo, curiosamente en las páginas finales de su novela *El bandido*, Walser cuela esta frase: “La verdad es que he nacido para dar órdenes. ¿No tendrían que haberlo notado ya en mi manera de escribir?”.⁹⁹⁶ Para el filósofo Walter Benjamin los héroes de Walser son:

Héroes que proceden de la noche más negra, [...] que lo que lloran es prosa, pues el sollozo es, sin duda, la melodía propia de la charlatanería de Walser. Lo cual nos delata de dónde proceden esos personajes: vienen de la locura y de ningún otro sitio. Se trata de personajes que llevan y que tienen tras de sí la locura; y por ello resultan de tan desgarradora, inhumana e impertérrita superficialidad. Si se quiere nombrar con muy pocas palabras lo dichoso e inquietante que hay en ellos, podría decirse: todos están curados.⁹⁹⁷

Una mañana, el joven Joseph, el protagonista de *El ayudante* -novela autobiográfica- se presenta ante el ingeniero Tobler, su nuevo empleador, un inventor que ha enterrado todo su capital en un reloj publicitario. Cuando es advertido de que para ese puesto no se necesita una máquina sino una persona inteligente, un cerebro, el joven Joseph

que desafía a la locura” también aparece en Reiner Stach, “Literatura, nada más”, en *Kafka, Los primeros años. Los años de las decisiones* (I), trad. Carlos Fortea, (Barcelona, Acantilado, 2016), 1138-1176, 1142.

⁹⁹⁴ "El método del lápiz" (en palabras de Walser).

⁹⁹⁵ La transcripción de los textos, escritos en tipografía Sütterlinschrift, una caligrafía alemana hoy en desuso, estuvo a cargo de Bernhard Echte y Werner Morlang.

⁹⁹⁶ Walser, *El bandido*, 148.

⁹⁹⁷ Walter Benjamin, "Robert Walser" en "Ensayos estéticos y literarios", en *Obras*, libro 2, vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, 2ª ed. (Madrid: Abada, 2010), 333-334.

replica: "Pero, Herr Tobler, ¿por qué no habría yo de ser inteligente?".⁹⁹⁸ Esta pregunta hace palanca con ese continuo estar pensando siempre en otra cosa que caracteriza a los héroes de Walser.

Otra mañana distinta, la del 25 de diciembre de 1956, en uno de sus habituales paseos por los alrededores del Sanatorio de Herisau, el corazón del caminante se para (su corazón, el auténtico héroe de Walser, debía estar pensando en otra cosa, o no le mereció afrontar por más tiempo la vida). Su *yo disidente*, ese yo que habita en los márgenes de "ese" que somos, siempre ocupó, desde joven, un lugar preeminente en su personalidad; en realidad ese yo era la única ventana desde la que él se asomaba al mundo, y, por cierto, sin ninguna ingenuidad. Se desplomará en la nieve de la misma manera que Sebastián, un poeta, un soñador, en su novela *Los hermanos Tanner*; el que los hechos se dieran de la misma manera nos permite pensar que aquella Navidad del 56 Walser presintió su muerte:

La nieve crujía bajo sus pisadas. Los abetos estaban tan cargados de nieve [...] Simon vio de pronto a un hombre joven echado sobre la nieve, en medio del camino. [...] ¿Qué había inducido a ese hombre a acostarse allí, en medio de un frío terrible y en un rincón tan solitario del abetal? [...] Sebastián debió de haberse desplomado allí, víctima de un cansancio enorme que ya no puedo soportar. [...] ¡Con qué nobleza ha elegido su tumba! Yace en medio de espléndidos abetos verdes, cubiertos de nieve. No quiero avisar a nadie. [...] Yacer y congelarse bajo unas ramas de abeto sobre la nieve: ¡qué espléndido reposo!⁹⁹⁹

Antes de su ingreso en las clínicas psiquiátricas de Waldau y Herisau, y aunque

⁹⁹⁸Robert Walser, *El ayudante*, trad. Juan José del Solar, 2ª ed. (Madrid: Siruela, 2006), 11.

⁹⁹⁹Walser, *Los hermanos Tanner*, 107-108.

podiera haber algo de patológico en ello, "el paseante" se mudaba continuamente de un cuarto subarrendado a otro, y hacer esto era algo que le resultaba relativamente sencillo porque, como le sucede al protagonista de la novela *Todo lo que tengo lo llevo conmigo* de la escritora rumana y Premio Nobel Herta Müller, todo lo que Walser tenía en este mundo cabía en su maleta. Elfriede Jelinek (Austria, 1946), la escritora austriaca y también Premio Nobel de Literatura tiene una pieza teatral titulada *Él no como él (para/con Robert Walser)*¹⁰⁰⁰ donde explica que, finalmente, estas habitaciones de alquiler son el único lugar donde él se siente a resguardo. Jelinek pone estas palabras en la voz de Walser:

Mi cuarto es el único que todavía tiene la fuerza de acariciarme con su espaciosidad, sólo aquí me siento a resguardo. Cualquier otro cuarto me dejaría tirado, ya varias veces me han dejado tirado, incluso, quizás hasta me pisotearon, no me ayudaron a ponerme de pie. Sólo este pequeño, [...] ninguno de mis cuartos anteriores me ayudó. [...] Nadie debe esperar demasiado del otro. [...] Sólo este único cuarto, totalmente impregnado de mí y aun así notoriamente contento, está conmigo. A lo mejor los otros, cada vez que los necesité, tenían otros compromisos.

Antes, ni siquiera mis cuartos sentían mi presencia, y ellos sí que me conocían bien. Siempre sabían cuándo se encontraba ahí. A este, el último, tengo que hacerle un pequeño reproche, el último: ¿No tendría que haberme advertido, que haberme detenido cuando quise salir a la nieve ?.¹⁰⁰¹

Desde que tomara la decisión de no volver a escribir Robert Walser ya no estaba realmente vivo, pertenecía ahora a *la clase muerta*. Como el protagonista del relato de

¹⁰⁰⁰ Elfriede Jelinek, *Él no como él (para/con Robert Walser)*, trad. Pola Mejía Reiss (México: Me cayó el veinte, 2005). En el epílogo dice: "El título de la pieza está compuesto con las sílabas de su nombre, pero esto no da un todo ni tiene sentido: *Rob-er-t nicht als Wals-er, er nicht als er*, él no como él. Ninguno. Todo. De él también la mayor parte de este texto". La pieza fue estrenada en el festival de Salzburgo 1998. Bruno Ganz hizo una versión radiofónica en el mismo año.

¹⁰⁰¹ Jelinek, *Él no como él (para/con Robert Walser)*, 25.

Bruno Schluz¹⁰⁰² *El sanatorio de la clepsidra*, Walser tendría que haber pensado en pedir otro espejo, puesto que el que colgaba en la pared de su dormitorio ya no reflejaba nada.¹⁰⁰³ Si en la obra de teatro del pintor, escenógrafo y director de teatro Tadeusz Kantor (Polonia 1915-1990), titulada así: *La clase muerta* (1975), unos viejos, de nuevo en su clase en la escuela, cargan con el maniquí de cera (el cadáver) que representa al niño que fueron, Walser arrastraba, en sus largos paseos por la nieve, el maniquí de cera del escritor que fue.

Peter Witschi en su libro *Robert Walser Herisauer Jahre 1933-1956*¹⁰⁰⁴ incluye un artículo, fechado en el 2001, del doctor Bruno Kägi, psiquiatra y jefe médico en la Clínica Psiquiátrica de Herisau, y es él quien afirma que, “de acuerdo con la psiquiatría actual, Robert Walser habría sido diagnosticado de esquizofrenia”. Y comenta también que, en el historial clínico de este paciente, el paciente número 3561, figura la siguiente información: "no quería pronunciarse acerca del contenido de sus audiciones auditivas; tan sólo decía escuchar "un poco de todo" y "cosas confusas", "con cinismo". "Las voces todo lo saben y son muy arrogantes. Son muy extrañas; de pronto están ahí y se entrometen en todo". Las voces reclaman "lo imposible", comentan sus pensamientos con desprecio y lo llaman *Stündelipigger*,¹⁰⁰⁵ todo ello -dice- según datos facilitados por Walser. En el historial también consta que padecía ideas persecutorias: "es muy miedoso, tan solo duerme bajo supervisión de una enfermera, no le gusta en absoluto estar solo en ninguna parte".

¹⁰⁰² La obra del escritor Bruno Schluz (Dogróbich -Ucrania, 1892-1942) tuvo gran influencia en Kantor, al escribir *La clase muerta* se inspira en el relato *El jubilado*, el personaje una vez acaba su carrera profesional de consejero decide Volver a la escuela donde estudió de niño, y un día se lo lleva el viento del otoño.

¹⁰⁰³ Bruno Schluz, *El Sanatorio de la Clepsidra*, trad. Jorge Segovia y Violetta Beck (Barcelona: Maldoror, 2003), 162.

¹⁰⁰⁴ Peter Witschi, comp., "Stündelipigger " oder der schizophrene Schriftsteller" Bruno Kägi, en *Robert Walser Herisauer Jahre 1933-1956*, (Suiza: Das Land Appenzell, 2001), 49.

¹⁰⁰⁵ *Stündelipigger*, es una palabra inventada por Robert Walser.

Unos años antes, Walser en su novela *El bandido* había escrito:

[El bandido] cuando llegó a nuestra ciudad, estaba sin duda enfermo, preso de un desequilibrio y de una inquietud muy extraños. Oía, cómo decirlo, ciertas voces interiores que lo atormentaban. [...] Sea como fuere, en aquel entonces sufría unos ataques que consistían en pensar que "todo" estaba en su contra. Al cabo de bastante tiempo seguía siendo muy desconfiado. Se creía perseguido.¹⁰⁰⁶

En un artículo publicado en Revista Médica de Chile (2010), "Robert Walser: El más solitario de los escritores. La influencia de su enfermedad en su creación literaria",¹⁰⁰⁷ sobre la controversia de si Walser padeció o no esquizofrenia, los autores del mismo concluyen que Walser reúne las características de una personalidad autista como la describió Asperger:

Aún existe controversia acerca de si Walser tuvo o no una esquizofrenia. Para uno de sus biógrafos más exhaustivos, Bernhard Etche, quien se entrevistó con algunos de los psiquiatras que lo atendieron, como Spoerri, afirmaba que éstos mantuvieron dudas acerca del diagnóstico. Para Lyons y Fitzgerald, en uno de los pocos trabajos que analiza la psicopatología de Walser, el escritor suizo cumple criterios tanto para un Síndrome de Asperger como para un trastorno de personalidad esquizoafectivo, pero no los criterios DSM IV para Esquizofrenia. De los criterios que apoyan el diagnóstico: alucinaciones, lenguaje desorganizado, conducta catatónica y síntomas negativos como afecto aplanado, lenguaje empobrecido y disminución de iniciativa, Walser sólo presentó alucinaciones. Para realizar el diagnóstico deben estar presentes dos o más de esos síntomas. Las alucinaciones también es posible observarlas en

¹⁰⁰⁶ Walser, *El bandido*, 52.

¹⁰⁰⁷ Mauricio Miranda, Leonor Bustamante, y Carolina Pérez, "Robert Walser: El más solitario de los escritores. La influencia de su enfermedad en su creación literaria". *Rev. Méd. Chile* 138, (2010), 373-378 http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872010000300019 (22.1.17)

individuos con un Síndrome de Asperger sometido a mucho estrés y ansiedad, y efectivamente los episodios psicóticos de Walser coinciden con mucha angustia. El diagnóstico de Asperger se fundamenta en la temprana presencia de retraimiento, ausencia de amigos, marcada incapacidad de desarrollar relaciones con pares y ausencia de reciprocidad social o emocional. Walser efectivamente era muy tímido, introvertido, socialmente torpe y receloso de la gente. Era incapaz y temeroso de formar relaciones personales y responder a los otros de una manera con significado emocional. En la novela autobiográfica *Los Hermanos Tanner* (1907), el protagonista, dice "realmente no estoy hecho para la amistad". Walser reúne las características de una personalidad autista como la describió Asperger, quien enfatizó los intereses sofisticados, inteligencia sobre el promedio, creatividad, originalidad de pensamientos y talentos que presentaban algunos de sus pacientes.

El psiquiatra José Ramón López- Trabada, Hospital Doce de Octubre (Madrid), en su intervención para el audiovisual que completa este capítulo, donde responde a mi pregunta: “¿Cuál sería, en su opinión, el posible trastorno que pudo padecer Robert Walser?” cuestiona la importancia de “etiquetar” la enfermedad como un trastorno esquizoide de la personalidad o como un Síndrome de Asperger, o como lo que él mismo pudiera hoy pensar sobre Walser.

En cualquier caso, la importancia del diagnóstico de Walser yo creo que no es tanta, es decir, en realidad nos da lo mismo qué nombre tuviera la enfermedad que padeciera Walser. Lo que sí que está claro es que Walser tenía unas características de personalidad marcadamente esquizoides que condicionaron su manera de relacionarse, de ver y de relacionarse con el mundo, y los episodios que él tuvo tenían características claramente psicóticas, esquizofrénicas. Por lo tanto, lo de menos es qué apellido le ponemos al trastorno, lo importante es que sí había una sintomatología psiquiátrica que condicionó la vida de Walser.

El término *psicosis* surge en 1845, Ernest Freier Von Feuchtersleben (Austria, 1806-1849), médico, poeta y filósofo austriaco, lo utiliza para designar las manifestaciones de la enfermedad mental. El término *esquizofrenia* acuñado en 1911 por el psiquiatra Eugen Bleuler (Suiza, 1857-1939), pone el énfasis en lo psíquico (discordancia-escisión de la vida psíquica, autismo, trastorno de las asociaciones, etc.) aunque siempre reconoció la existencia de anomalías/disfunciones neurobiológicas, tales como los problemas de atención.

Los psiquiatras Antonio Tarí García y Carmen Ferrer Dufol (ambos adscritos al Servicio Aragonés de Salud) en su artículo “Duelo y recuperación” intentan responder a la pregunta de cómo experimentan las personas el hecho de padecer una enfermedad mental pues, en cualquiera de nosotros, la aparición de la psicosis es un factor estresante, que conlleva sufrimiento y temores, así como intentos por “sobrevivir”. Y, posteriormente, esta persona habrá de afrontar su nueva situación al saberse atrapada en la enfermedad, lo que conllevará un proceso de duelo por la realidad perdida. En el combate entre la parte psicótica y la parte no psicótica de la personalidad, “la aceptación de la enfermedad, dada la fragilidad yoica en estos pacientes, supondrá una herida narcisista (inaceptable), y una disminución mayor en la autoestima con intensos sentimientos de humillación y vergüenza”.¹⁰⁰⁸

El psiquiatra Mariano Hernández Monsalve, en su trabajo “Complejidad, complementariedad e integración de intervenciones en personas con psicosis” en una aproximación a las psicosis y en particular a la esquizofrenia, explica:

La fenomenología de la presencia psicótica desvela como elementos cruciales: la experiencia de la centralidad, de sentirse concernido por aspectos inusuales o insólitos

¹⁰⁰⁸ Antonio Tarí García y Carmen Ferrer Dufol, “Duelo y recuperación” 127-150, en *Psicoterapia y rehabilitación de pacientes con psicosis* (Madrid: Grupo 5, 2011), 137.

del entorno, que pierde la familiaridad, estabilidad y confianza, con el consiguiente desconcierto - que pronto intentará resolver el sujeto adhiriéndose “irracionalmente” a un mundo de convicciones irrefutables: convicción delirante -con pérdida de verificación de la realidad- patognomónico de la clínica psicótica-.

Una aproximación dinámica intersubjetiva permite definir la crisis psicótica como colapso del *self*. Nos referimos al *self* como aquella dimensión del psiquismo que permite la propia representación de sí mismo, que se actualiza en cada momento en que el sujeto ejerce la subjetividad: en cada activación emocional (con implicaciones en la mismidad, en la intersubjetividad, la relación con el otro y el mundo externo), en la actividad cognitiva -percepción, pensamiento-, en las actitudes y en las conductas. Este colapso del *self* se manifiesta como incapacidad para discriminar correctamente los contenidos del mundo interno y del mundo externo, y significa entre otras cosas: incapacidad (o merma importante de la capacidad) de producción de significados -ejercicio que constantemente efectuamos, atribuyendo significados a la intencionalidad y a la conducta (verbal, gestual) propia y ajena-, con el consiguiente desconcierto e intensa vivencia de ansiedad. De este modo el sujeto psicótico ha perdido la natural fluidez de atribución de significados a la experiencia emocional e intencionalidad propia y ajena, y se siente sumido en un desconcierto ansioso. La situación progresa hacia la psicotización al identificar como procedente del exterior algunos contenidos internos, a consecuencia del deficitario funcionamiento de la barrera perceptiva en su función de filtro para discriminar la procedencia del estímulo.

[...] La psicosis es la expresión más grave e intensa de la afectación global de la persona, pero no excluye la presencia concomitante de otros síntomas no psicóticos, siendo la depresión uno de los más frecuentes (y que tan a menudo se presenta

precediendo a la psicosis), fobias, obsesiones, comportamientos compulsivos, somatizaciones.¹⁰⁰⁹

La locura está habitada por un sujeto; ese sujeto no desaparece nunca. Robert Walser permaneció en el viejo manicomio de Herisau hasta su muerte. Mientras, al otro lado de la frontera suiza, en Italia, faltaban sólo doce años para que el psiquiatra veneciano Franco Basaglia (Italia, 1924-1980) publicara en 1968 su ensayo *La institución negada: Informe de un hospital psiquiátrico*, donde defiende "la destrucción del hospital psiquiátrico como lugar de institucionalización"; hará del lema *la libertad es curativa* su bandera política. Es decir, la libertad no es un premio que se otorga al final de un proceso terapéutico, sino que la libertad es el espacio donde trabajar en la recuperación de la salud mental del paciente. Basaglia, negó categóricamente ser un antipsiquiatra, y lo dejó claro durante sus Conferencias en Brasil en junio y noviembre de 1979:

Como primera cuestión yo no formo parte de ningún movimiento antipsiquiátrico y niego de manera categórica el hecho de ser un antipsiquiatra. "Antipsiquiatría" no quiere decir nada, es como "psiquiatría". Yo pienso que soy un psiquiatra porque mi rol es el de psiquiatra, y a través de este rol quiero dar mi batalla política. Para mí, batalla política quiere decir batalla científica, porque nosotros, los técnicos de las ciencias humanas, debemos edificar una ciencia nueva que debe partir del sondeo de las necesidades de toda la población. Hoy la psiquiatría se instaura sobre un código burgués, sobre necesidades que el poder crea para el pueblo. En cambio, nosotros debemos descubrir cuáles son las necesidades primarias de la gente: sobre esto debemos edificar una nueva ciencia.

Basaglia propone no la transformación sino la destrucción del manicomio, ese lugar

¹⁰⁰⁹ Mariano Hernández Monsalve, "Complejidad, complementaridad e integración de intervenciones en personas con psicosis", 15-78, en *Psicoterapia y rehabilitación de pacientes con psicosis*.

donde los psiquiatras se convierten en centinelas al servicio del poder y los enfermos viven encerrados y privados de todos sus derechos, segregados de la sociedad para no entorpecer el "ritmo social",¹⁰¹⁰ y al que califica de *institución de violencia*:

El enfermo ha sido aislado y puesto entre paréntesis por la psiquiatría, con el fin de consagrarle a la definición abstracta de la enfermedad, a la codificación de las formas y a la clasificación de los síntomas, [...] En su diagnóstico, el psiquiatra se reviste de un poder y de una terminología técnica para sancionar lo que la sociedad ya ha producido, excluyendo a quien no ha entrado en el juego del sistema.¹⁰¹¹

Basaglia, primero en el Hospital Psiquiátrico de Gorizia y luego en de Trieste, consciente de que no basta con regular la relación médico-paciente, sino de que es necesario trabajar con la población de la Comunidad, pone en marcha, como alternativa al manicomio, la creación de una red territorial de apoyo y asistencia tanto a nivel sanitario como familiar y social.

En 1973, los propios enfermos del manicomio de San Giovanni, en Trieste, junto con el director, Franco Basaglia, y los médicos y personal del hospital, rompen el muro y salen acompañados por Marco Cavallo, un enorme caballo de cartón pintado de azul que porta en su panza los deseos, e incluso un reloj, de todos los pacientes del centro psiquiátrico, que ahora reivindican su lugar en la ciudad. Esta "máquina teatral" es gestada, entre otros, por el dramaturgo italiano Giuliano Scabia (Italia, 1935).

Siamo stati insieme ai malati per due mesi (tempo che ci è stato dato e che ci siamo dati). Siamo riusciti, attraverso la costruzione di *Marco Cavallo*, i disegni, il

¹⁰¹⁰ Franco Basaglia, "La utopia de la realidad" (1972)

http://www.triestesalutementale.it/spagnolo/basaglia_1972_lautopiadelarealidad.pdf (24.05.17)

¹⁰¹¹ <https://antipsiquiatriaudg.files.wordpress.com/2014/10/franco-basaglia-2000-la-condena-de-ser-loco-y-pobre-alternativas-al-manicomio.pdf> (7.6.17)

canto, i balli, le discussioni con i malati e con medici e infermieri a stimolare una atmosfera di tensione e di comunicazione tra tutti noi. Questa atmosfera ha caricato la figura di Marco Cavallo del peso della liberazione collettiva che si è espressa con l'uscita nella città: per le strade di Trieste, a San Giusto, nel quartiere di San Vito. Abbiamo vissuto per un giorno quello che vorremmo si realizzasse sempre: abbiamo cantato la canzone *Marco Cavallo lotta per gli esclusi* con lo slancio, la rabbia e la consapevolezza che tutti siamo molto lontani dalla liberazione.¹⁰¹²

Franco Basaglia logró que el Parlamento italiano aprobara la Ley 180/1978¹⁰¹³ que prohibía, en todo el territorio, tanto las nuevas internaciones en centros de larga duración como la construcción de nuevos manicomios, y, también, obligaba al cierre progresivo de los existentes, abriendo el camino a su desaparición. Cuando se promulga esta Ley, el hospital psiquiátrico de Trieste ya estaba casi desmantelado y la ciudad es, a nivel internacional, un referente, en Salud Mental porque fue la primera ciudad del mundo donde se cerró un hospital psiquiátrico y supo ofrecer un modelo terapéutico diferente, que funciona.

¹⁰¹² Giuliano Scabia. *Marco Cavallo. Un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*, (Turín: Einaudi, 1976), 17-19. <https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/07/Giuliano-Scabia-Marco-cavallo-Esperienza-animazione-ospedale-psichiatrico-Einaudi-1976.pdf> (7.1.18)

¹⁰¹³ La ley 180/1978, generada por el trabajo antes mencionado, quizá la única ley nacional que prohíbe totalmente hospitales psiquiátricos, es un marco general de pocos y claros elementos:

- el cierre gradual de los hospitales psiquiátricos, prohibiendo nuevos ingresos y la construcción de nuevos hospitales; el cierre completo precisó de más de 15 años.
- la apertura de Centros de Salud Mental (C.S.M.) Comunitarios, ejes de la nueva red asistencial para prevención, cura y rehabilitación de pacientes psíquicos.
- pequeñas secciones de psiquiatría en los hospitales generales (máximo 15 camas, para que no vuelvan a la atmósfera manicomial), si los pacientes no tienen oportunidad de ingresar en los C.S.M.
- conexiones con los otros sectores de la medicina dentro del Sistema Nacional de Salud; antes la psiquiatría tenía una Administración separada, bajo normas del Ministerio del Interior.
- los tratamientos deben ser Voluntarios; los obligatorios deben ser excepciones: TSO (tratamientos sanitarios obligatorios) precisan de garantías específicas (firmas de dos médicos, por lo menos uno psiquiatra público, ratificación del alcalde como representante de los ciudadanos, control formal del juez) y por tiempo breve (7 días, renovables con las mismas garantías).
- transferir gradualmente los recursos (trabajadores, dinero...) del hospital a los Servicios Comunitarios (C.S.M.).

Pasquale Evaristo, "La reforma psiquiátrica hoy día en Trieste e Italia", *Revista AEN*, (noviembre 2010), 354-351 <http://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/v31n2/11.pdf> (10.06.17)

Quisiera hacer un inciso para recordar aquí que los manicomios no los inventaron los psiquiatras. “La psiquiatría nace cuando los médicos son llamados a hacerse cargo del espacio, preconstituido, del manicomio”,¹⁰¹⁴ es decir, de aquellos asilos, hospicios, hospitales que, desde hacía cuatrocientos años, por humanidad, recogían y *escondían*, a todas aquellas personas que vagaban por las calles o daban muestras de un comportamiento “extraño”. El psiquiatra Alberto Fernández Liria (España, 1955), en su último libro *Locura de la Psiquiatría*, considera que el primer encargo que la sociedad burguesa, la Sociedad de la Razón, les hizo a estos médicos consistió en que estas personas, tras un dictamen “científico”, pasaran *de la exclusión al encierro*.

Son muchos los psiquiatras en todo el mundo que se alegraron de abandonar sus puestos de centinelas al servicio del poder. Sebald en *Los emigrados* (1992) tiene un capítulo dedicado a su tío Ambros Adelwarth. La historia que narra le es contada al narrador por el doctor Abramsky, uno de los psiquiatras que atendió a su tío, hoy un hombre desencantado de la psiquiatría, dedicado a la apicultura, y que espera ver derrumbarse el sanatorio cuando los ratones y la carcoma rompan la última resistencia; sueña con que “en lugar del antiguo sanatorio no queda nada más que un montoncillo de serrín tan fino como el polvo, semejante al polen”.¹⁰¹⁵ El tío abuelo Ambros, el pariente de Sebald, es otro ejemplo magnífico del autoexilio en la *locura* como *disidencia*: El tío Ambros a los sesenta y siete años ingresa voluntariamente en una clínica neurológica (concretamente, donde muchos años antes había muerto su amigo Cosmo Solomon) para intentar, a partir de una terapia de electrochoques, olvidar. Terapia, o tortura, a la que Ambros “se sometió sin rechistar”¹⁰¹⁶ todas las mañanas, y hasta el día de su muerte, puntual, amable, y bien vestido, sin haber logrado olvidar nada.

¹⁰¹⁴ Alberto Fernández Liria, *Locura de Psiquiatría* (Madrid: Desclée de Brouwer: 2018), 51.

¹⁰¹⁵ W.G. Sebald, *Los emigrados*, trad. Teresa Ruiz Rosas, (Barcelona, Anagrama, 2006), 128.

¹⁰¹⁶ Sebald, *Los emigrados*, 131.

Sebald, en su libro *El paseante solitario, En recuerdo de Robert Walser*, considera que los intrincados textos de *Escrito a lápiz*, “son casi como un entrenamiento para una vida en la clandestinidad”,¹⁰¹⁷ y si bien está de acuerdo en que muestran rasgos de escritura patológica, considera que, más allá de esta apreciación, el diagnóstico exacto poco importa. Lo interesante para Sebald es que, en *El bandido*, su novela más inteligente y atrevida, “a Walser se le ocurren ideas sobre su especial condición anímica y sobre la esencia del trastorno mental como por mucho que busca no encuentra en ninguna parte en la literatura”.¹⁰¹⁸

Basta con que comprendamos que Walser, al final, sencillamente no podía más, que, como Hölderlin, tenía que mantenerse a distancia de la gente con una especie de cortesía anarquista, se volvió difícil y agresivo, hacía escenas en público y consideraba a la conservadora Berna, precisamente a ella, como una ciudad fantasma llena de molestos gesticuladores que no tenían otro deseo que, con rápidos gestos, muy cerca de sus ojos, sacarlo de quicio y rechazarlo como algo indigno de consideración. [...] El desprecio que sufría era, como temía, universal.¹⁰¹⁹

El escritor Carl Seelig, a partir del año 1936 le visita con periodicidad durante cerca de veinte años, convirtiéndose en su editor, tutor -a partir de la muerte de su hermana Lisa, en 1944- y único amigo. Seelig contaba con la autorización del director del Sanatorio de Herisau para salir con él a pasear cuando quisiera y cuantas veces quisiera. Walser lo esperaba siempre en la estación de trenes, y desde allí, después de un buen desayuno, recorrían juntos, siempre a pie, a veces bajo estremecedoras heladas, la región de Appenzell; subían colinas cubiertas de nieve, cruzaban caminos enfangados,

¹⁰¹⁷ W.G. Sebald, *El paseante solitario, En recuerdo de Robert Walser*, trad. Miguel Sáenz (Madrid: Siruela, 2007), 48.

¹⁰¹⁸ Sebald, *El paseante solitario*, 55.

¹⁰¹⁹ Sebald, 60.

comían en alguna fonda y por la noche el “loco” regresaba al manicomio. Seelig reunió sus conversaciones en su libro, presentado como un diario, *Paseos con Robert Walser*, material imprescindible para acercarnos a este autor que a lo largo de su vida apenas encontró gente con quien hablar; realmente, para Walser, aceptar un acompañante en sus paseos por la montaña fue una gran novedad en su vida. W.G. Sebald en *Sobre la historia natural de la destrucción* llama la atención sobre un detalle: Carl Seelig y Robert Walser el 27 de julio de 1943,¹⁰²⁰ tercer día de los bombardeos de los Aliados sobre Hamburgo, dieron un paseo y conversaron sobre distintos temas, pero en ningún momento sobre la devastación de aquella ciudad alemana.¹⁰²¹

Franz Kafka tiene un relato titulado *Un informe para una academia*¹⁰²²(1919) donde el protagonista es un simio, capturado en la selva por los hombres, que abandona su existencia simiesca para poder encontrar no su libertad sino una salida. El simio es invitado por la Academia para que explique cómo “alguien que fue mono penetró en el mundo de los hombres y acabó estableciéndose en él”.¹⁰²³ La renuncia a toda obstinación es justamente el mandamiento supremo que el simio se impone. Pero, a cambio, el acceso a los recuerdos se le va cerrando cada vez más. Quizá, un hombre de las características de Robert Walser, al ser privado de su libertad, renuncie a escribir y pase a vivir tranquilamente en un manicomio el resto de su vida, buscando una salida. Lo que el simio entendía por una salida, “aunque la salida fuera solo una ilusión”.¹⁰²⁴ Y siempre evitando, como el simio, hablar de libertad:

¹⁰²⁰ Seelig, *Paseos con Robert Walser*, 51-58.

¹⁰²¹ W.G. Sebald, “Advertencia preliminar”, en *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad. Miguel Sáenz (Barcelona: Anagrama, 2003), 7 [Los recuerdos de Seelig, que no hacen referencia alguna a esa coincidencia, me aclararon cuál era la perspectiva desde donde yo mismo contemplaba los espeluznantes acontecimientos de aquellos años.]

¹⁰²² Franz Kafka, *Un informe para una academia*, 209-219, en *Escritos publicados en vida*.

¹⁰²³ Kafka, *Un informe para una academia*, 210.

¹⁰²⁴ Kafka, 213.

En lo que a mí respecta, sin embargo, no he exigido libertad ni entonces ni ahora - dice el simio, en su informe para una academia-,¹⁰²⁵ Los hombres se engañan muy a menudo con la libertad. Y así como ésta se cuenta entre los sentimientos más sublimes, el engaño correspondiente también figura entre los más sublimes.¹⁰²⁶

Reiner Stach (Alemania 1951), autor de una biografía de Franz Kafka editada en Alemania en el 2014, afirma que “el interés de Kafka por todo lo que afectaba al destino del judaísmo volvió a aumentar de forma considerable en sus últimos años de vida”¹⁰²⁷ y, concretamente, en *Un informe para una Academia* (1919) se estaría refiriendo a aquellos judíos occidentales, asimilados, germanoparlantes, que se habían apartado de los orígenes del judaísmo y de sus hermanos los judíos orientales. Stach apunta que este texto en el que el protagonista es un simio amaestrado “hizo estremecerse incluso a los sionistas más asentados”.¹⁰²⁸

En cualquier caso, el bandido como si estuviera escuchando, agazapado, como aquel niño del cuento *El estanque*, lanza una advertencia:

A quienes conservan su sano juicio les hago el siguiente llamamiento: no leáis siempre y de manera exclusiva esos libros sanos; acercaos un poquito a la llamada literatura enferma, de la que tal vez podáis sacar un consuelo vital. La gente sana debería arriesgarse siempre de una u otra manera. ¿Para qué demonios, si no, conservar el sano juicio? ¿Para morir un día saludablemente? Vaya un futuro desolador...¹⁰²⁹

A continuación, “el bandido tuvo la osadía de bostezar”.¹⁰³⁰

¹⁰²⁵ Kafka, 210.

¹⁰²⁶ Kafka, 213.

¹⁰²⁷ Reiner Stach, *Kafka*, trad. Carlos Fortea, vol. 2 (Barcelona: Acantilado, 2016), 2118.

¹⁰²⁸ Stach. *Kafka*, 2124.

¹⁰²⁹ Walser, *El bandido*, 69.

¹⁰³⁰ Walser, *El bandido*, 123. En p. 53, Walser especifica que los bostezos del bandido son una manera de manifestar su desprecio.

Conclusión

Robert Walser muestra la presencia de un *yo disidente* casi hegemónico, aparentemente construido en la infancia, ya desde su adolescencia. Si el *yo disidente* es un yo que, en principio, es un intruso que en ocasiones puede ocupar un lugar preminente y luego retirarse, el caso de Walser es un ejemplo que nos sirve de modelo de cómo en algunas personas puede ser el primordial administrador del sujeto a lo largo de toda su vida. En estas personas es más fácil aun si se quiere que, ante una circunstancia límite, su *yo disidente* tome decisiones extremas. Tal es el caso de Robert Walser cuando es ingresado contra su voluntad, por su familia, en el Sanatorio Psiquiátrico de Herisau, momento en el que decide no volver a escribir nunca más y pasar a pertenecer, podríamos decir, a la clase muerta. Autoexiliado en la misma locura que el resto de las personas que viven en el manicomio de Herisau, no acepta privilegios de ningún tipo, participa de las mismas actividades que el resto de las personas allí ingresadas, pero las conversaciones recogidas hasta unos meses antes de su muerte por Seelig no refieren el deterioro cognitivo que cabría esperar en una persona tantos años ingresada, ya por el solo hecho de estar ingresada.

Robert Walser cumple todos los indicadores seleccionados (cualidades) de *un hombre sin atributos*, lo que le convierte en un referente excepcional de un *yo disidente*.

El autoexilio en la locura como disidencia

Robert Walser. Obra completa.

Escaleta

Primer apartado: Robert Walser, historia familiar del escritor

1.- Presentación del escritor Robert Walser. La figura del padre y la figura de la madre, en su biografía y en sus relatos: *La imagen del padre*, y *Los hermanos Tanner*.

Imagen: Fotografías del álbum familiar y alguna fotografía de su pueblo natal, Biel (Suiza)

Sonido: Narradora (off)

Música: *Concierto No. 6 BWV 1051*, Sebastian Bach

2.- El desafecto de su madre en su producción literaria: *El estanque* y *Los hermanos Tanner*.

Imagen: Fotografía de Robert Walser con 15 años, e imagen propia: dramatización en pantano Cercedilla.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Concierto de No. 4 BWV 1049* Sebastian Bach

3.- Los hermanos Walser.

Imagen: fotografías del álbum familiar y algunos dibujos de su hermano, el pintor Karl Walser.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Sinfonia a Flauto Solo e Basso*, Del Sig': Filippo Rosa, La Cicala Baroque Ensemble, Inês D'Avena

Segundo apartado: Robert Walser, un poeta.

4.-Robert Walser al ser rechazado como actor se decanta por ser escritor.

Reflexiones al respecto en *Los hermanos Tanner*.

Imagen: Acuarela de Karl Walser con Robert Walser disfrazado de Karl Moon (*Los bandidos*. Schiller), fotografías de Biel, un cuadro actual de M.A. Materazzi para cubrir una frase del relato *Un genio I*, fotografías del álbum familiar.

Tres fragmentos de una *secuencia* de la película *Cops* (1922) Buster Keaton.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Sonata à Flauto Solo. Basso*. Del Sig' Leonardo Leo, La Cicala Baroque Ensemble, Inês D'Avena

5.- Su novela *Jakob von Gunten*: una fantasía poética y una reflexión vital: querer ser un cero a la izquierda.

Imagen: un fragmento de una *secuencia* de la película *Instituto Benjamita* (1995) The Brothers Quay (1)

Sonido: Narradora (off)

Bloque opinión crítica sobre la obra de Walser: Giorgio Agamben, Claudio Magris, Maura Fórmica & Michael Jakob.

6.-Giorgio Agamben: las criaturas de Walser son habitantes del limbo.

Imagen propia: Gigantes y Cabezudos, en las Fiestas de San Isidro 2017(Madrid).

Sonido: Narradora (off)

Música: *Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage* (1996)

7.- Claudio Magris: la resistencia kafkiana de Walser.

Sonido: Narradora (off)

Imagen: *Secuencia completa Ante la Ley*, película *El proceso* (1962) Orson Welles.

8.- Claudio Magris: el ideal de servir walseriano.

Imagen: continuación de la anterior *secuencia* de la película Instituto Benjamenta (1995) The Brothers Quay. (2)

Sonido: Narradora (off)

9.- Robert Walser y la montaña. Maura Formica & Michael Jakob.

Imagen: fotografía de Walser, cuadros de la serie *La montaña Sainte-Victoire*, Cezanne e imagen propia de la Sierra de Guadarrama (Madrid)

Sonido: Narradora (off)

Música: *Sonata para violín y piano No. 2, Op. 121*. Jorge Grundman, por Ara Malikian y Daniel del Pino.

Tercer apartado: el yo disidente de Robert Walser.

10.- Robert Walser, un hombre solitario. Las mujeres y el amor.

Fotografía de Therese Breitbach, litografía de Karl Walser y cuadro Jean-Honoré Fragonard (*El beso robado*).

Sonido: Narradora (off)

Música: *Va por ti Paco*, Jorge Pardo

11.- A Robert Walser no le habría importado ser un escritor vagabundo.

Fotografías del artista vagabundo checo Miloslav Tichý y de su obra.

Música: Jorge Pardo, en *Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage* (1996)

12.-Robert Walser da signos de estar harto de la vida.

Imagen: fragmento de una *secuencia* de la película *El crepúsculo de los dioses* (1950)

Billy Wilder. (Buster Keaton dice “Paso” “Paso”).

13.-Intervención psiquiatra José Ramón López-Trabada.

El psiquiatra López-Trabada hace una valoración estimativa sobre la salud mental de Robert Walser. Fotografías de Robert Walser y dibujos Karl Walser.

14.- Otro enfermo del Sanatorio de Waldau: Adolf Wölfli (Art Brut)

Imagen: Fotografías de Adolf Wölfli, de su *Autobiografía* y de uno de sus cuadros.

Sonido: Narradora (off)

Música: Jorge Pardo en *Concierto Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage* (1996)

15.- Robert Walser y sus *Escritos lápiz*.

Imagen: Fotografías del Sanatorio de Waldau, algunos Microgramas, Max Rychner, y dibujos a lápiz de Hopper.

Sonido: Narradora (off)

Música: Jorge Pardo en *Concierto Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage* (1996)

16.-Similitud y diferencia con la disidencia política: Ai Wai Wai

Imagen: fragmentos distintas *secuencias* del documental *The Fake Case* (2013) Ai Wai Wei

Sonido: Narradora (off)

17.- La decisión de no volver a escribir (momento en el que su *yo disidente* se convierte en hegemónico).

Imagen: fragmentos de una *secuencia* de la película *Sacrificio* (1986) Andrei Tarkovsky

Sonido: Narradora (off)

18.- Franz Kafka: “Un escritor que no escribe es un absurdo que desafía a la locura”.

Imagen: fotografías de Robert Walser, Max Brod con Kafka, y fotografías (propias) de la estatua de Kafka en Praga (Checoslovaquia).

Sonido: Narradora (off)

Música: *Choteado* Jorge Pardo, Joao Frade, Tuur Moens an Munir Hossn, en el Café Central (Madrid)

19.- La producción literaria de Robert Walser hasta su encierro en el manicomio de Herisau.

Imagen: Fotografía Herisau, y efecto de postproducción con las portadas de algunas de las portadas de los libros de Walser.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Choteado*, Jorge Pardo, Joao Frade, Tuur Moens an Munir Hossn, en el Café Central (Madrid)

20.- La *disidencia* de Robert Walser y los héroes de su prosa. Opinión crítica del filósofo alemán Walter Benjamin.

Imagen propia: pasacalles de Gigantes y Cabezudos (Madrid)

Sonido: Narradora (off)

Música: zapateado, Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage (1996)

Cuarto apartado: desde su ingreso en el manicomio de Herisau hasta su muerte.

21.- Flashback: novela *El ayudante*

Imagen: Fragmentos de una *secuencia* de la película *Safesty Last* (1923) Harod LLoyd

Sonido: Narradora (off)

22.- Flashforward: La mañana de la muerte: 25 diciembre 1956.

Imagen propia: Sierra de Guadarrama (Madrid), fotografías (propias) de ventanas en un patio interior, Praga (Checoslovaquia).

Sonido: Narradora (off)

Música: *Concierto*, Del Sig. Nicola Fiorenza. La Cicala Baroque Ensemble, Inês D´Avena.

23.- Las habitaciones de alquiler donde vivía Robert Walser. Elfriede Jelinek: *Él no como él (para/con Robert Walser)*, el último cuarto.

Imagen: fragmentos de distintas *secuencias* de *Film* (1964) Samuel Beckett & Alain Schneider, con Buster Keaton.

Fotografía de Elfriede Jelinek,

Sonido: Narradora (off)

23 A.- La última habitación que ocupara Robert Walser. (según texto Jelinek)

Rodaje: habitación con vistas a la montaña.

Sonido: versión radiofónica de Bruno Ganz (1998) [primeras líneas correspondientes al apartado diez del texto].

24.-Robert Walser en el manicomio de Herisau pasa a pertenecer a *La clase muerta.* (Kantor)

Imagen: *La clase muerta* (1975) Tadeusz Kantor, obra de teatro filmada por Andrea Wajda en 1976.

Sonido: Narradora (off)

25.- Carl Seelig, un resumen de sus paseos con Robert Walser durante veinte años.

Imagen: fotografías de Carl Seelig, Herisau, Walser.

Imagen propia: Sierra de Guadarrama (Madrid), Sanatorio de la Fuenfría.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Sonata No. 4, Op.30.* Alexander Scriabin

Quinto apartado: reflexiones políticas sobre el encierro del “otro” y la libertad.

Franco Basaglia y Franz Kafka.

26.- Franco Basaglia y la destrucción del hospital psiquiátrico.

Imagen: fotografías Walser últimos años de su vida; Fragmentos de varias *secuencias* de la película *Había una vez “La ciudad de los locos”* (2009) Marco Turco.

Sonido: Narradora (off)

27.- Basaglia y la aprobación de la Ley 180/1978 (Italia).

Fotografías de Franco Basaglia, y de los antiguos manicomios (Carla Cerati y Raymond Depardon).

Fotografías propias ciudad de Trieste y Parque de San Giovanni (antiguo manicomio).

Sonido: Narradora (off)

Música: *Choteado* Jorge Pardo, Joao Frade, Tuur Moens an Munir Hossn, en el Café Central (Madrid)

28.- Franz Kafka: *Informe para una Academia.*

Imagen propia: un simio en cautiverio. Zoológico de Madrid.

Música: *Dicholo*. Ayur Ogada. *Roadblock* Alberto Iglesias. Banda sonora *El jardinero fiel*

Epílogo

29.- El protagonista de la novela *El bandido* lanza una advertencia.

Imagen: dibujo de acuerdo a guion, de Fernando Negrotti.

Imagen propia: Gigantes y Cabezudos en la Pradera de San Isidro. Madrid, 2017.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Concierto No. 6 BWV 1051*, Sebastian Bach.

El autoexilio en la locura como *disidencia*.

Robert Walser. Obra completa.

Justificación imágenes y banda sonora

Introducción

El *leitmotiv* interno en este audiovisual es el *silencio*, en tanto que Walser participa, (como Hölderlin y Rimbaud, cada uno a su manera) de un silencio elegido tras su renuncia a seguir escribiendo. En opinión de George Steiner, en su ensayo *El silencio y el poeta*:

Esta revaluación del silencio -en la epistemología de Wittgenstein, en la estética de Webern y de Cage, en la poética de Beckett- es uno de los actos más originales y característicos del espíritu moderno. [...] En buena parte de la poesía moderna el silencio representa las aspiraciones del ideal; hablar es decir menos.¹⁰³¹

Robert Walser participa del arte de callar, es también -en palabras de Claudio Magris- “el escritor del intervalo y de la omisión, de lo no-dicho y la pausa”.¹⁰³²

Las *secuencias* de las distintas películas utilizadas, al igual que las imágenes rodadas por mí, se ajustan a este requisito, el *silencio*; incluso el simio del zoológico está dentro de una jaula de cristal y cuando bosteza de aburrimiento no se le oye. Con la excepción de las *secuencias* pertenecientes a *Había una vez la ciudad de los locos*, del director italiano Marco Turco, que ilustra la revolución psiquiátrica y política, de Franco Basaglia (Italia).

¹⁰³¹ George Steiner, “El silencio y el poeta”, en *Lenguaje y Silencio, Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Ultorio, 2ª ed. (Barcelona: Gedisa, 2003), 66.

¹⁰³² Magris, “En las regiones inferiores: Robert Walser” en *El anillo*, 218.

Robert Walser era un hombre solitario que sólo admitió un acompañante en sus paseos: Carl Seelig, el editor y escritor suizo que durante años acudió a visitarlo al Sanatorio Psiquiátrico de Herisau (Suiza). Por este motivo, he seleccionado como personaje-hilo conductor de mi audiovisual a Buster Keaton, un artista del cine mudo que -en mi audiovisual- aparece tres veces para ilustrar tres momentos cruciales en la vida de Walser. El también actor del cine mudo Harold Lloyd ilustra al protagonista de su novela, *El ayudante*.

El audiovisual, una vez finaliza, con una panorámica circular: unos árboles de la Fuenfría (Sierra de Guadarrama), lo que sería la parte dedicada plenamente a Robert Walser, presenta tres reflexiones. Por la parte de la psiquiatría, expongo los principios revolucionarios del psiquiatra italiano Franco Basaglia; a continuación, por la parte de la literatura hago referencia a un texto sobre el cautiverio (*Informe para una academia*) de Franz Kafka que podemos extrapolar a las personas encerradas en los manicomios; por último, para cerrar el documental, una sentencia de *El bandido*, del propio Robert Walser.

Las imágenes que ilustran y refuerzan la voz narrativa podemos catalogarlas de la siguiente manera:

Filmoteca

* Para ilustrar a Robert Walser en tres momentos cruciales de su vida, he elegido la figura del cine mudo Buster Keaton por ser un actor cómico a la par que inexpresivo y enigmático, y también por uno de sus *gags*: aquel del hombre que saca punta a un lápiz hasta que queda reducido a nada y desaparece.¹⁰³³ Robert Walser es autor de *Escritos a lápiz*.

¹⁰³³ Cronin, *Samuel Beckett*, 543.

1) *Cops* (1922) Buster Keaton (EE.UU., 1895-1966) joven. (La toma de decisión de hacerse escritor, y su reflexión posterior en *Los hermanos Tanner*)

2) *El crepúsculo de los dioses* (1950) Billy Wilder (Polonia, 1906 - EE.UU., 2002); la *secuencia* de la partida de cartas en la que Buster Keaton (un hombre maduro) dice “paso” “paso”. (Ingreso voluntario en el Sanatorio de Waldau, tras un *chapucero* intento de suicidio). No pienso que realmente Walser quisiera ser *un cero a la izquierda*, como preconiza el protagonista de *Jakob von Gunten*.

3) *Film* (1964) Samuel Beckett & Alain Schneider (Ucrania, 1917- Reino Unido, 1984), con Buster Keaton (un hombre mayor), ilustra a Walser mudándose de una casa a otra y viviendo siempre en cuartos de alquiler.

*Películas para ilustrar dos de sus novelas:

Safety Last! (1923) Fred C. Newmeyer (EE.UU., 1888-1976), Sam Taylor (EE.UU., 1895-1958-), con otro actor de cine mudo, Harold Lloyd (la escena del reloj) para ilustrar al protagonista de la novela *El ayudante*.

Instituto Benjamenta (1995) The Brothers Quay¹⁰³⁴ para ilustrar *Jakob von Gunten*.

*Películas para ilustrar la *disidencia* de Robert Walser:

El proceso (1962), Orson Welles (EE.UU., 1915 -1985).

The Fake Case (2013), Ai Wei Wei (Rep. Popular China, 1957).

Sacrificio (1986) Andrei Tarkovsky (Rusia, 1932- Francia, 1986).

La clase muerta (1976), Andrei Wadja (Polonia, 1926-2016) (filma la representación de esta obra de teatro de Tadeusz Kantor).

*Una película para ilustrar el pensamiento del psiquiatra italiano Franco Basaglia:

Había una vez “La ciudad de los locos” (2009), Marco Turco (Italia, 1960).

¹⁰³⁴ The Brothers Quay, son dos gemelos idénticos, Stephen y Timothy, que también han llevado al cine *La calle de los cocodrilos*, la novela de Bruno de Schulz. Trabajan con marionetas. Tienen el Premio Tony al mejor diseño estético.

Archivo fotográfico

El libro *Robert Walser Una biografía literaria*, Jürg Amann, proporciona fotos del álbum familiar y muchas fotos de Walser adulto, así como las que le hizo Carl Seelig en sus paseos juntos por los alrededores de Herisau.

Fotografías de Biel (Suiza)

Fotografía de Carl Seelig.

Fotografías de Miroslav Tichý (República Checa, 1926-2011), tanto distintos retratos del artista como sus obras. Tichý vivió siempre como un vagabundo, excepto los años que pasó encerrado por la policía checoslovaca en prisiones y manicomios. Este hombre, una vez fue considerado inofensivo para el régimen -aunque no le dejaron volver a pintar- pasó a ser un indigente, que vivía en las calles de Kyjov. Fotografió cientos de mujeres con una cámara fabricada con materiales que encontraba en la basura, fotos que luego revelaba en su chabola. Roman Buxbaum, un vecino, mostró su obra al galerista Harald Szeemann quien organizó su primera exposición de fotografía en la Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla (2004). Más tarde el propio Buxbaum realizó un documental en torno a Miroslav Tichý; rápidamente pasó a exponer en importantes centros y galerías de arte de todo el mundo. El fotógrafo vagabundo además no aceptaba dinero proponía siempre un trueque, lo que llevó a Buxbaum a fundar The Tichy Ocean Foundation basada en el concepto de intercambio: los artistas donan obras como homenaje a la fotografía de Miroslav Tichý.

Paseándose cada día con su larga barba y su aspecto harapiento, fotografiando de manera compulsiva a las transeúntes con cámaras construidas con deshechos, Miroslav Tichý era considerado por sus vecinos poco más que el loco de Kyjov. Y puede que lo fuera. Aunque estar loco no tiene por qué entenderse como una limitación. La locura borra por un lado, pero por el otro subraya. Anula por una parte,

pero por la otra exalta. Las delicias que promete la lejana mujer desconocida no están al alcance de un loco. Por eso el loco las roba. Su disparatada cámara las sobreexpone. Las mancha. Las raya. Y, finalmente, el loco las encierra en marcos de papel. Pintarraja los marcos. Crea un altar. El mundo se mueve muy deprisa y parece un racimo a punto de reventar de placer. Piernas que asoman entre las faldas, espaldas descubiertas, pechos que se intuyen bajo la ropa, culos que se contonean, miradas que invitan a entrar. Pero a Tichý le había tocado vivir al otro lado de las rejas. Y desde ese lado, entendió el principio último del arte: crear lo que falta. Construir lo que no está. Obtener lo que no se tiene. Sus fotografías son creación pura. Las creó alguien que habitaba en la nada. Ni mejores ni peores, pero puras. Capturan las esencias y todas entonan un mismo grito: ¡Viva la fotografía!¹⁰³⁵

Fotografías de personas en un manicomio, realizadas por Carla Cerati (Italia, 1926-2016) en el Hospital Psiquiátrico Provincial de Gorizia, en 1968. Y una pieza del fotógrafo y cineasta francés Raymond Depardon (Francia, 1942) en el psiquiátrico de San Clemente (Venezia). Carla Cerati fotografió los manicomios de la época para denunciar las condiciones en las que eran tratados los enfermos, más tarde publicadas en el libro *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, editado por Einaudi (1969).

Fotografías del patio de luces de una casa (Praga), estatua de Franz Kafka (Praga), la ciudad de Trieste (Italia) y el antiguo manicomio de San Giovanni (Trieste), (son imágenes propias).

Fotografías de manuscritos:

Escritos a lápiz (así llamaba Robert Walser a estos manuscritos editados como los *Microgramas*)

¹⁰³⁵ <http://lamonomagazine.com/miroslav-tichy-viva-la-fotografia/>. Esta página contiene muchas de las mejores fotografías de Miroslav Tichý. <http://www.jotdown.es/2011/08/in-memoriam-miroslav-tichy/> (12.11.17)

Autobiografía, Adolf Wölfli.

Cartas manuscritas de Robert Walser (Jürg Amann, *Robert Walser, una biografía literaria*).

Archivo sonoro

Lectura radiofónica por Bruno Ganz de la obra de Elfride Jelinek *El no como él* (para/con Robert Walser)

Archivo pictórico

La montaña de Sainte-Victoire, Paul Cezanne (Francia, 1839-1906)

El beso robado, Jean-Honoré Fragonard (Francia, 1732-1806)

Dibujos de Karl Walser para las portadas de distintos libros de Robert Walser.

Retratos de Karl Walser.

Teatro, Miguel Ángel Materazzi (Argentina)

El Skt.Adolf-Fuhr-Schlanga-Ring, en el océano Índico (1920-1921), Adolf Wölfli (Art Brut)

La acuarela para ilustrar “el bandido agazapado”, Fernando Negrotti.

Imagen propia

Rodajes en tres localizaciones distintas:

* Parque Nacional Sierra de Guadarrama (Madrid).

* El pasacalles de Gigantes y Cabezudos en las Fiestas de San Isidro 2017 (Madrid).

Los Gigantes y Cabezudos, como artefactos artísticos, de cartón, funcionan aquí como una metáfora de la artificialidad del gran teatro del mundo; estos muñecos son personajes, estereotipos, de nuestra cultura: Francisco de Goya, el santo patrón, la chulapa, el rey, el torero, ...; con estas figuras quisiera escenificar “cualquier” persona agrandada a nuestros ojos por ser un personaje de ficción (es el caso de los que van apareciendo en las novelas de Walser, pensemos en el bandido o en el ayudante) o por

ser una persona que, por manifestarse de diferente manera a lo habitual, “sobre dimensionamos”.

* La jaula de los simios en el Zoológico de Madrid, para ilustrar el relato de Kafka *Informe para una Academia*.

*Intervención del psiquiatra José Ramón López-Trabada. Hospital Doce de Octubre (Madrid).

Música

La música que suena en este audiovisual pertenece a dos categorías:

a) Música clásica: J. Sebastian Bach (Alemania, 1685-1750), Alexander Scriabin (Rusia, 1891-1915), sonatas para flauta -del barroco napolitano-, Jorge Grundman (España, 1961).

b) Flamenco-jazz con Paco de Lucia (España, 1947-México, 2014) y Jorge Pardo (España, 1956). Como excepción, en la escena en la que comparo la situación de Robert Walser con la del simio del relato de Kafka *Informe para una Academia*, se escuchan dos cortes de la banda sonora de la película *El jardinero fiel* (2005), Fernando Meirelles (Brasil, 1955), con música del compositor Alberto Iglesias (España, 1955).

El zapateado que se escucha es del *Bailaor* Grilo Joaquín, en una actuación recogida en el video *Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage 1996*. Este zapateado acompaña las imágenes de los Gigantes y Cabezudos, porque a Walser, hasta su ingreso en Waldau y Herisau, le gustaba vivir -lo dice él mismo, o el bandido, en algún lugar- “como un bailarín desocupado”.

1 A .- RÓTULO 1

Impresiona: *El autoexilio en la locura como disidencia. Robert Walser*

*Fotografía Robert Walser*¹⁰³⁶ (etapa Herisau).

Funde con....

Música: *Concierto No. 6 BWV 1051* Sebastian Bach.

1B.- RÓTULO 2

Impresiona: **Robert Walser Suiza (1878-1956)**

Funde con...

Música: *Concierto No. 6 BWV 1051* Sebastian Bach

1.-ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Fotografías del álbum familiar y alguna fotografía de su pueblo natal, Biel (Suiza)

*Fotografía Robert Walser (1979).*¹⁰³⁷

*Fotografía del padre, Adolf Walser.*¹⁰³⁸

*Fotografía de una plaza en Biel (Suiza).*¹⁰³⁹

*Fotografía del padre (1914),*¹⁰⁴⁰ *poco antes de su muerte.*

*Fotografía Robert Walser (1905),*¹⁰⁴¹ *dos años antes de escribir El ayudante.*

*Fotografía de la madre, Elisa Walser-Marti.*¹⁰⁴²

*Fotografía de la madre, Elisa Walser-Marti.*¹⁰⁴³

*Fotografía grupo familiar Walser,*¹⁰⁴⁴ *falta Fanny que no había nacido aún. (Situados de la siguiente manera: en la parte de arriba, Oscar, Adolf y Hermann; en el centro,*

¹⁰³⁶ <http://www.colofonrevistaliteraria.com/wp-content/uploads/2017/03/Roberte-Wasler.jpg> (9.11.17)

¹⁰³⁷ Amann, *Robert Walser*, 30.

¹⁰³⁸ Amann, 29.

¹⁰³⁹ <https://www.myswitzerland.com/fr/vieille-ville-de-bienne-biel-bienne.html> (9.11.17)

¹⁰⁴⁰ Amann, *Robert Walser*, 205.

¹⁰⁴¹ Amann, 102.

¹⁰⁴² Amann, 36.

¹⁰⁴³ Amann, 28.

¹⁰⁴⁴ Amann, 23.

Lisa y los padres; en la parte de abajo, Ernt, Robert Walser y Karl)

NARRADORA (OFF).- Robert Walser nace en Biel, cerca de Berna (Suiza), en el seno de una familia numerosa. Su padre, Adolf Walser, de oficio encuadernador, vendía objetos de papelería y juguetes, y -según nos cuenta el escritor en el relato *La imagen del padre*- “era un hombre chapado a la antigua, [...] que transitó por la vida con una agradable confianza en Dios”. En *Los hermanos Tanner* (1907), novela en la que se *copió a sí mismo*, refiere que su madre, Elisa Walser-Marti, mujer irritable e hipersensible, padecía depresión crónica, vivía siempre sumida en la tristeza y la melancolía y la expresión de su rostro era imperativa y suplicante al mismo tiempo. La dulzura de su madre, tanto para él como para sus siete hermanos, era algo maravillosamente dulce porque raramente disfrutaban de ella.

Música: Concierto No. 6 BWV 1051, Sebastian Bach

Justificación

Tema: presentación del escritor Robert Walser. La figura del padre y la figura de la madre, en su biografía y en sus escritos, en el relato *La imagen del padre*, y en su novela *Los hermanos Tanner*.

2.- UN PANTANO EN LA SIERRA DE GUADARRAMA. Ext. Día. Y ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Imágenes de una chaqueta flotando en el agua según nos cuenta Walser en su relato El estanque. (Valle de la Fuenfría. Parque Natural Sierra de Guadarrama)

Fotografía Robert Walser al recibir la confirmación (1893)

NARRADORA (OFF).- Jürg Amann autor del libro *Robert Walser, Una biografía literaria*, nos cuenta que en *El estanque*, escrito con quince años, narra cómo un niño, Fritz (o sea él, Robert Walser), simula su desaparición y muerte para luego, escondido

entre las ramas de un árbol, atisbar “si los vivos, ya que no nos han amado, al menos nos añoran”. En *Los hermanos Tanner*, como si aquel niño siguiera pensando en lo mismo, escribe: “No, no Simon, por ti no lloraría nadie. [...]Por una persona como tú nadie sentiría nostalgia. No la despiertas. ¡Ningún corazón palpitará jamás por ti!”

Música: Concierto No. 6 BWV 1051, Sebastian Bach

Justificación

Tema: el desafecto de su madre, tal como lo sentía Walser, en su producción literaria: *El estanque* (su primer relato).

En el relato *El estanque*, escrito en el dialecto de Biel, Robert Walser narra como Fritz, el protagonista, para comprobar “si su madre le añora” finge un suicidio: su sombrero y su chaqueta flotan sobre las aguas del estanque, mientras él observa, oculto entre matorrales, la llegada de su madre y sus hermanos sumidos en el espanto por la pérdida del hijo. Todo esto, Fritz se lo imagina, realmente no ocurre, así que rescata su chaqueta empapada de agua, y, una vez que ha oscurecido regresa a casa. Todo es pura ficción, cuando el joven Robert Walser escribe este relato la madre está enferma o muerta.

3.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Retrato del hermano, (1900) por Karl Walser¹⁰⁴⁵

Fotografía de Karl Walser (el hermano pintor),¹⁰⁴⁶ *posa como Hamlet*.

Dibujo de Karl Walser, primera edición de Poemas (1909), Robert Walser¹⁰⁴⁷

Dibujos de Karl Walser para La condesa, (1904) y El poeta (1904), Robert Walser¹⁰⁴⁸

Fotografía de su hermana Lisa.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁵ Amann, 138.

¹⁰⁴⁶ Amann, 78.

¹⁰⁴⁷ Amann, 146.

¹⁰⁴⁸ <http://lithub.com/robert-walser-original-art-blogger/> (9.11.17)

¹⁰⁴⁹ Amann, *Robert Walser*, 50.

*Fotografía de su hermana Lisa (maestra) con los hijos del personal de la institución asistencial cantonal para enfermos mentales de Bellelay, en el Jura bernés.*¹⁰⁵⁰

*Fotografía de su hermano Ernst.*¹⁰⁵¹

*Fotografía de su hermano Hermann.*¹⁰⁵²

Detalle fotografía grupo familiar (citado con anterioridad) focalizando ahora a Oscar y Adolf.

*Fotografía de la hermana pequeña, Fanny.*¹⁰⁵³

NARRADORA (OFF).- La madre muere en 1894, Robert tiene entonces dieciséis años. Su hermano Karl llegará a ser un conocido pintor, e ilustrará con sus dibujos algunas portadas de sus libros y muchos de sus poemas. Su hermana Lisa será maestra y dará clase a los niños del personal en una institución para enfermos mentales. Su hermano Ernst fallece en 1916, en el Sanatorio para enfermedades nerviosas de Waldau, y su hermano Hermann se suicida en 1919. Apenas nada sabemos de sus otros hermanos: Oscar, Adolf y Fanny, su hermana pequeña.

Música: Sonata à flauto Solo e Basso, del Sig^o Leonardo Leo.

Justificación

Tema: los hermanos de Robert Walser.

4.- ARCHIVO PICTÓRICO, ARCHIVO FOTOGRÁFICO y FILMOTECA.

Acuarela de Karl Walser, Robert Walser disfrazado de bandido (1894) – concretamente disfrazado de Karl Moor, protagonista de Los bandidos de Schiller.

*Fotografía actual del Lago Biel*¹⁰⁵⁴ (virada a blanco y negro, para igualarla con las de la época).

¹⁰⁵⁰ Amann, 209.

¹⁰⁵¹ Amann, 206.

¹⁰⁵² Amann, 207.

¹⁰⁵³ Amann, 150.

¹⁰⁵⁴ <http://www.bienne-seeland.ch/fr/loisirs-actifs/en-canoes/lac-de-bienne-cano.1217.html> (10.11.17)

*Fotografía panorámica de Biel (1896-1897).*¹⁰⁵⁵

*Fotografía de una de las calles principales de Biel, al fondo el hotel Zum blauen Kreuz*¹⁰⁵⁶

*El teatro (2017), Miguel Ángel Materazzi.*¹⁰⁵⁷

*Fotografía de Robert Walser (1900).*¹⁰⁵⁸

*Fotografía de Lisa Walser, su hermana.*¹⁰⁵⁹

Fragmentos diferentes secuencias de la película Cops (1922) Buster Keaton. (1ª aparición de Buster Keaton). Secuencia en la que vemos a Buster Keaton cargar todos los muebles de una familia en un carro tirado por un caballo, y cruzar la ciudad. Códigos de fuente: 04:06 a 08:00.

NARRADORA (OFF).- El propio Robert Walser en su relato *Un genio I* (1907) cuenta que, tras asistir en el teatro de Biel, su pueblo natal, a una representación de *Los bandidos*, del dramaturgo Friedrich von Schiller, “devorado por el demonio del teatro”, sueña con convertirse en actor. Tras ser rechazado por falta de talento artístico, en una carta a su hermana Lisa, fechada hacia 1896, anuncia: “Lo de la profesión de actor ha quedado en nada, pero, Dios mediante, llegaré a ser un gran escritor”. Y mucho más tarde, en 1949, comentará que “a la gente buena no se le ha perdido nada en el arte. Si el artista quiere crear algo interesante, tiene que llevar dentro un demonio. Los ángeles no son artistas”.

Toda su vida fue consciente del poco reconocimiento artístico, incluso del desprecio, que recibía por parte de la sociedad suiza. El poeta Emil Schibli, hablando de Walser, escribe: “Este poeta (un rey secreto) [...] soporta la pena de la soledad más amarga y

¹⁰⁵⁵ Amann, *Robert Walser*, 42-43.

¹⁰⁵⁶ Amann, 96-197.

¹⁰⁵⁷ Esta pintura, un regalo del doctor Materazzi, está en mi casa.

¹⁰⁵⁸ Amann, *Robert Walser* 84.

¹⁰⁵⁹ Amann, *Robert Walser*, 150.

aguanta el suplicio del desprecio burgués únicamente para poder ser un poeta”.

Dos décadas antes de que el escritor emprendiera su largo y silencioso paseo por los manicomios de Suiza, Simon, el protagonista de la novela *Los hermanos Tanner*, había dicho: “Ya ni me pregunto si tal vez me equivoqué de vocación; [...] Con cualquier profesión hubiera llegado al mismo punto en el que ahora me encuentro”.

Música: *Sonata à Flauto Solo*. Basso. Del Sig’ Leonardo Leo, La Cicala Baroque Ensemble, Inês D’Avena

Justificación

Tema: Robert Walser al ser rechazado como actor se decanta por ser escritor. Reflexiones al respecto en *Los hermanos Tanner*.

El teatro (2017), Miguel Ángel Materazzi. Es un guiño personal al doctor Materazzi que fue director del Hospital psiquiátrico Tiburcio Borda (Buenos Aires, Argentina), creador de la técnica psicoterapéutica Psicocine; con él, he aprendido mucho sobre el binomio cine y psiquiatría y, en agosto del 2017, ha supervisado la parte psiquiátrica de esta tesis doctoral.

La primera aparición de Buster Keaton, en este audiovisual, se corresponde con el primer momento crucial en la vida de Walser, cuando toma la decisión de ser escritor.

Buster Keaton (EEUU 1895-1966), es uno de los más destacados actores del cine mudo, además de guionista y director de cine; incluso hay quien lo considera el mejor cómico de la historia del cine. Acabó olvidado por todos y dicen que alcoholizado.

En este cortometraje vemos a un Buster Keaton joven, [hemos visto cómo es engañado por un tramposo], que transporta en un carro tirado por un caballo los muebles de una familia, convencido de que los ha comprado y de que va a hacer un gran negocio. El resto de la película no viene aquí al caso, pero sí su final melancólico (aunque no lo

veamos, pues no lo he usado): Buster Keaton, sin haber cometido ningún delito, es confundido con un terrorista y perseguido por la policía; en su huida por las calles de la ciudad logra engañarlos a todos pero tras ser despreciado por su amada, se entrega, y lo encarcelan.

Buster Keaton, el hombre sin sonrisa, “Cara de Palo”, ilustra a un Robert Walser que se muda continuamente de un piso de alquiler a otro, aunque paradójicamente -frente a ese carro lleno de trastos, - el escritor suizo nunca tuvo nada, todo lo que tenía cabía en su maleta; e ilustra también a un Robert Walser poeta, no reconocido por la sociedad suiza. Las imágenes de Buster Keaton tumbado en el pestante, dejando que el caballo vaya donde quiera ir, refuerzan la actitud hastiada e indiferente de Walser y su reflexión en *Los hermanos Tanner*: “Ya ni me pregunto si tal vez me equivoqué de vocación”.

5.- FILMOTECA

Fragmento de una secuencia de la película Instituto Benjamenta (1995) The Brothers Quay (1). Secuencia en la que vemos a los alumnos de la escuela de sirvientes hacer ejercicios de respiración. Código de fuente: 38:17 a 38:49

NARRADORA (OFF).- En su solitario deambular por la vida, va errando de oficio en oficio. Siempre prefiere otra cosa. Durante su estancia en Berlín se prepara para sirviente en "La escuela de criados", en la que luego se inspira para escribir su novela *Jakob von Gunten* (1909), calificada por el escritor como una *fantasía poética*. Los protagonistas son los alumnos del Instituto Benjamenta, “gente muy modesta y subordinada, y humildes hasta la indignidad total. Vamos uniformados. Pues bien, este hecho de llevar uniforme nos humilla y nos encumbra al mismo tiempo: tenemos aspecto de gente no libre, [...]. Acaso en mi interior resida un ser vulgar, totalmente vulgar. O tal vez por mis venas corra sangre azul. No lo sé. Pero de algo estoy seguro: el

día de mañana seré un encantador cero a la izquierda, redondo como una bola”.

Justificación

Tema: su novela *Jakob von Gunten*: una fantasía poética y una reflexión vital: querer ser un cero a la izquierda.

Esta película la uso en dos ocasiones: en este bloque, al referirme propiamente a la novela, es decir, a los alumnos del Instituto Benjamenta, para ilustrar la descripción que de ellos hace el escritor. Y, más adelante, al ilustrar una reflexión de Claudio Magris sobre el servir walseriano.

Los cineastas, Timothy y Stephen Quay, inspirados en la lectura de F. Kafka, B. Schulz y R. Walser, en una entrevista aparecida en el diario *El País* (2007) con motivo de su presencia en La Casa Encendida (Madrid) comentaban: “Comparamos nuestro trabajo con un haiku o un espectáculo de ballet contemporáneo porque son dos lenguajes artísticos muy concisos que te obligan a interpretar cada detalle, cada gesto”. Sobre la música en sus películas, concretamente en relación con su trabajo *In absentia* (2000) pero que podemos observar también en *Instituto Benjamenta*, decían:

La música es el diálogo oculto de la película, una fuerza más potente que las palabras. Ésa es la precisión que buscamos, una armonía entre música e imagen que nos permita prescindir del diálogo. En nuestras películas, todo está coreografiado: la luz, el ritmo, el gesto, la forma, incluso el grafismo de los rótulos. Nuestra puesta en Bloque responde a impulsos más musicales que dramáticos.

6.- PASACALLES GIGANTES Y CABEZUDOS. Ext. Día.

Imágenes rodadas de Gigantes y Cabezudos, en las Fiestas de San Isidro 2017(Madrid).

NARRADORA (OFF).- Las criaturas de Walser -en opinión del filósofo italiano Giorgio Agamben, en su libro *La comunidad que viene*- son habitantes del limbo, su pena es privativa: la no contemplación de Dios, y añade: “No es que Dios los haya olvidado, sino que ellos lo han olvidado a Él desde siempre, [...] Esta naturaleza límbica es el secreto del mundo de Walser”.

Música: Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage (1996)

Justificación

Tema: Giorgio Agamben, “las criaturas de Walser son habitantes del limbo”.

Para este texto he focalizado principalmente los Cabezudos, para luego cerrar el documental con imágenes también de dos de ellos, con intención de cerrar el círculo *literario*. Gigantes y Cabezudos están elegidos para representar las criaturas literarias de Walser.

7.- FILMOTECA.

Secuencia Ante la Ley, película El proceso (1962) Orson Welles. Secuencia previa en la se van abatiendo unos carteles en los que vemos, toscamente dibujados, en blanco y negro, al campesino y al guardián ante la puerta de la Ley. Código de fuente: 01:08 a 03:50

NARRADORA (OFF).- Como el campesino del relato *Ante la Ley*, de Franz Kafka, Walser se sienta a esperar, durante años, y hasta su muerte, ante la puerta abierta de la Ley. Esa puerta, como para el campesino, estaba reservada sólo para él, y, un día, el guardián la cerrará sin que él haya intentado entrar. El escritor italiano Claudio Magris, en su ensayo *El anillo de Clarisse*, nos dice que Walser ejerce “la resistencia kafkiana de quien se atiene escrupulosamente a los artículos de una ley que odia y desprecia, precisamente porque la odia y desprecia y al respetarla la mantiene a distancia, sin

resultar involucrado interiormente”.

Justificación

Tema: Claudio Magris, la resistencia kafkiana de Walser.

Orson Welles incluye en su película *El proceso*, a modo de prólogo, el relato *Ante la Ley* que Kafka situara a mitad de su novela.

Las cartelas, unos dibujos hechos a mano, que se van abatiendo en esta *secuencia* para contar el relato, me sirven a mí para ilustrar la reflexión de Claudio Magris. Comparar previamente la actitud de Robert Walser ante la injusticia a la que fue abocado: ser ingresado, contra su voluntad, en un psiquiátrico de por vida, con la del campesino de *Ante la Ley* que nunca llega a traspasar la puerta que da acceso a la justicia, me permite, por extensión, utilizar la *secuencia* completa de Orson Welles.

8.- FILMOTECA.

Continuación de la anterior secuencia utilizada de la película Instituto Benjamita (1995) The Brothers Quay. (2). Vemos, ahora, a los mismos alumnos de la escuela de sirvientes practicar con la servilleta sobre el antebrazo, el gesto de respeto con el señor de la casa. Código de fuente: 38:49 a 39:40

NARRADORA (OFF).- Magris, reflexiona sobre el ideal de servir walseriano, su renuncia a todo, incluso al yo, a la conciencia, visto como una astucia existencial: “Servir significa liberarse del peso de la libertad y de la esclavitud íntima de la responsabilidad, que fuerza a participar culpable y activamente en el engranaje monstruoso. [...]Asediado por doquier, puede al menos rehusarse a participar, la dependencia le asegura la distancia interior”.

Justificación

Tema: Claudio Magris, el ideal de servir walseriano (liberarse del peso de la libertad y

de la responsabilidad; rehusarse a participar en el engranaje monstruoso).

En la *secuencia* vemos a los jóvenes que se preparan para ser mayordomos, cómo aprenden a llevar la servilleta, a gesticular con la cabeza, a hacer pequeñas reverencias al señor de la casa o a los invitados.

Robert Walser en *Tobold II* (1917) respecto a su idea de criado, escribe:

¿No es don Quijote en su locura y ridiculez un hombre ciertamente feliz? Ni por un instante lo dudo. ¿Acaso una vida sin rarezas, sin las llamadas locuras, es siquiera vida? Si el caballero de la triste figura hacia realidad su loca idea caballeresca, yo a mi vez hago realidad mi idea de criado, que desde luego es cuando menos igual de enloquecida, si no más disparata que aquella.¹⁰⁶⁰

9.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO, ARCHIVO PICTÓRICO Y VALLE DE LA FUENFRÍA, Ext. Día.

*Fotografía de Walser (1905).*¹⁰⁶¹

*Tres cuadros, serie La montaña Sainte-Victoire, Paul Cezanne*¹⁰⁶².

Imágenes del Valle de la Fuenfría, en la Sierra de Guadarrama (Madrid), “detalles” de los árboles, caminos, riachuelos.

NARRADORA (OFF).- Cuando, en sus novelas y relatos, Walser, con su prosa de mínimas pinceladas, describe el paisaje y nos habla de un sauce, un roble o un recodo del camino, realiza algo análogo a lo que hace Cézanne en su serie *La montaña Sainte-Victoire*, que no pinta realmente la montaña, sino que se concentra exclusivamente en sus colores. En tanto que la montaña no es un recurso "inocente" en la prosa de Robert Walser, los críticos italianos Maura Formica y Michael Jakob han editado una

¹⁰⁶⁰ Amann, *Robert Walser*, 199.

¹⁰⁶¹ Amann, 64.

¹⁰⁶² (1) http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder_gross/paul-cezanne-mont-sainte-victoire-01534.html
(2) <https://elayl.wordpress.com/tag/cezanne/> (3) <https://lasottilelineadombra.com/2015/03/02/quale-musa-se-non-la-natura/> (11.11.17)

recopilación con todos los fragmentos del escritor suizo a ella dedicados. Consideran que Walser, al escribir sobre el paisaje, alcanza un nivel comparable al de los románticos, pero al mismo tiempo hace una deconstrucción de dos paradigmas literarios propios del romanticismo: el paseo y la montaña. El caminante walseriano no busca el Absoluto en la naturaleza, no mira el futuro, busca la felicidad en la belleza que le rodea.

Walser ama el invierno, la niebla y el frío con toda su alma. Es un hombre solitario que sólo trata consigo mismo, y que es “mucho más feliz si no le complican la vida con muestras de afecto. Quien me trata con cariño y atención ha sufrido ya el perjuicio”, escribe.

Música: Sonata para violín y piano No. 2, Op. 121. Jorge Grundman, por Ara Malikian y Daniel del Pino.

Justificación

Tema: Robert Walser y la montaña. Maura Formica & Michael Jakob.

Tres cuadros, serie *La montaña Sainte-Victoire*, Paul Cezanne, al comparar la técnica de ambos artistas.

Las imágenes del Valle de la Fuenfría aparecen cuando hablamos del paisaje, el paseo y la montaña en Robert Walser. Damos planos de detalle porque Walser, como Cezanne, se detiene en el color y en el detalle.

10.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO

*Fotografía de Therese Breitbach.*¹⁰⁶³

*Litografía de Karl Walser para ilustrar el poema An Lina, en Goethes Gedichte.*¹⁰⁶⁴

*El beso robado, Jean-Honoré Fragonard.*¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶³ Amann, *Robert Walser*, 147.

¹⁰⁶⁴ <http://www.ebay.de/itm/Karl-Walser-Lithographie-aus-Goethes-Gedichte-handsigniert-/281103686148>

NARRADORA (OFF).- A partir de 1925 y durante varios años mantiene correspondencia con una mujer, Therese Breitbach, a la que nunca conoció en persona porque, para Walser, “en cuestiones de amor cualquier ausencia de éxito entraña una cierta felicidad.” Es más, piensa que hasta el más tonto puede comprender que “moralmente, la infidelidad es superior a la dependencia y fidelidad sentimentales”.

Música: “Va por ti Paco”, Jorge Pardo

Justificación

Tema: Robert Walser, las mujeres y el amor.

Therese Breitbach y R. Walser se cartearon varios años, pero nunca llegaron a conocerse en persona.

El beso robado (1790) Jean-Honoré Fragonard. A este cuadro hace Walser referencia en su novela *El bandido*:

[...] y es probable que el bandido hubiera visto la vigilia, en el escaparate de una librería o de una galería de arte, una reproducción del cuadro *Le baiser à la dérobée*, de Fragonard. Debió de entusiasmarle esta pintura. Es realmente uno de los cuadros más elegantes que jamás se hayan pintado.¹⁰⁶⁶

11.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Serie de fotografías de Miroslav Tichý y sus cámaras fotográficas:

*Fotografía del artista checolosvaco, Miroslav Tichý. (1)*¹⁰⁶⁷

*Fotografía del artista checolosvaco, Miroslav Tichý. (2)*¹⁰⁶⁸

*Fotografía de la ampliadora fabricada por Miroslav Tichý.*¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁵ https://an.wikipedia.org/wiki/Imachen:Fragonard,_Jean-Honore_-_The_Stolen_Kiss.jpg (15.7.18)

¹⁰⁶⁶ Walser, *El bandido*, 22.

¹⁰⁶⁷ <http://xfuentes.blogspot.com.es/> (12.11.17)

¹⁰⁶⁸ <http://www.tichyfotoklub.cz/tichy/?dir=Osobnost> 812.11.17)

¹⁰⁶⁹ <https://filmcamera999.wordpress.com/2013/06/17/miroslav-tichy-photographer-and-artiste-extraordinaire/> (12.11.17)

*Fotografía del artista checoslovaco, Miroslav Tichý. (3)*¹⁰⁷⁰

*Fotografía del artista checoslovaco Miroslav Tichý. (4)*¹⁰⁷¹

*Diez fotografías de mujeres retratadas por Miroslav Tichý.*¹⁰⁷²

NARRADORA (OFF).- Al igual que Miroslav Tichý (1926-2011), el fotógrafo vagabundo checo que fabricaba sus cámaras con cosas que encontraba en la basura, y revelaba sus fotografías en su chabola, considerado un enfermo mental por la policía checoslovaca y con frecuencia internado en manicomios y prisiones, a Robert Walser tampoco le habría importado ser un escritor vagabundo. En su libro *Diario de 1926* -un paseo por los dominios de su experiencia vital, escrito en las hojas de un calendario- cuenta que, en una ocasión, el funcionario de la oficina de impuestos consideró que, en su caso, había que tasarle poco más o menos como a una sirvienta; y esto a él le pareció bien, porque “la poesía gusta de ir de casa en casa”.

Música: Jorge Pardo (solo de flauta), en Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage (1996)

Justificación

Tema: a Robert Walser no le habría importado ser un escritor vagabundo, como el fotógrafo Miloslav Tichý.

Con estas fotografías de mujeres (Tichý fotografiaba como un *voyeur*) en las que solo se aprecian unas piernas, o una parte del cuerpo, casi todas mal enfocadas pues fabricaba todo su material fotográfico con cosas que encontraba en la basura: cartones, gomas, etc, y muchas de ellas enmarcadas en cartones de colores (recordemos que Tichý era, en origen, un pintor al que el régimen no dejó pintar acusado de contrarrevolucionario), ilustramos a otro artista, Robert Walser, que nunca tuvo nada, ni una casa ni una mujer

¹⁰⁷⁰ <https://plus.google.com/+KerryBohm> (12.11.17)

¹⁰⁷¹ <https://manogara.net/2015/08/12/miroslav-tichy/> (12.11.17)

¹⁰⁷² Ibid. <http://lamonomagazine.com/miroslav-tichy-viva-la-fotografia/> (12.11.17)

ni un libro, que escribía en cualquier papel, por ejemplo en el reverso de un calendario y que también tuvo que inventar lo que no tenía. A Walser tampoco le habría importado ser un escritor vagabundo y, aunque el orden de entrada y salida no coincide, ambos fueron ingresados en un manicomio.

12.- FILMOTECA

Fragmento secuencia de la película El crepúsculo de los dioses (1950), Billy Wilder.

Secuencia en la que vemos a cuatro grandes actores del cine mudo jugar una partida de cartas, entre ellas Buster Keaton. Código de fuente: 31:48 a 32:45

NARRADORA (OFF).- Poco a poco, da signos de estar harto de la vida, y tras un intento de suicidio pierde para siempre su libertad.

Justificación

Tema: Robert Walser da signos de estar harto de la vida.

Al ser ingresado, más adelante, en Herisau, como escritor pasará a ser “mudo” y en esta película Billy Willer hace un homenaje al cine mudo. La *secuencia* seleccionada es la partida de cartas entre Gloria Swanson, que hace el papel de una actriz del mítico de Hollywood enloquecida y en decadencia, y otras tres grandes viejas estrellas, como ella, del cine mudo (ahora “estatuas”). De estos cameos el que nos interesa aquí: Buster Keaton, también había caído en el olvido y en el alcohol; durante la partida de cartas dice: “Paso” “Paso”.

Buster Keaton ilustra en esta segunda aparición en mi audiovisual, a un Walser de cincuenta años que primero ha hecho un intento de suicidio y, a continuación, ha aceptado ingresar voluntariamente, a instancias de su hermana Lisa, en la Clínica para enfermedades nerviosas de Waldau (Suiza).

13.- CASA JOSÉ RAMÓN LÓPEZ-TRABADA (PSIQUIATRA) Int. Día.

Intervención de José Ramón López-Trabada. Psiquiatra. Hospital Doce de Octubre (Madrid), sobre la salud psíquica de Robert Walser. Fotografías para tapar cortes de la intervención.

*Fotografía Robert Walser.*¹⁰⁷³

*Fotografía Robert Walser (1909).*¹⁰⁷⁴

*Fotografía Robert Walser, (1942) Carl Seelig, durante un paseo alrededores Herisau.*¹⁰⁷⁵

*Fotografía Hospital Psiquiátrico Herisau (Suiza).*¹⁰⁷⁶

*Postal de Robert Walser con su propia fotografía para su hermano Karl en París (1906)*¹⁰⁷⁷

*Dibujo de Karl Walser Robert Walser Gedichte, 1908-1909*¹⁰⁷⁸

*Dibujo Karl Walser Robert Walser Gedichte, 1908-1909*¹⁰⁷⁹

*Cuatro fotografías de Robert Walser distintas épocas de su vida.*¹⁰⁸⁰

*Fotografía Robert Walser, Carl Seelig, paseo alrededores Herisau.*¹⁰⁸¹

*Fotografía Robert Walser el día que cumplió 75 años, Carl Seelig (1953).*¹⁰⁸²

Justificación

Las fotografías que van apareciendo durante la intervención del psiquiatra ilustran la intervención y permiten dar los cortes

¹⁰⁷³ <https://nosconsolations.blogspot.com.es/2014/12/> (14.11.17)

¹⁰⁷⁴ Amann, *Robert Walser*, 220.

¹⁰⁷⁵ <https://www.theparisreview.org/blog/2015/09/30/that-old-goat/> (14.11.17)

¹⁰⁷⁶ Amann, *Robert Walser*, 284.

¹⁰⁷⁷ Amann, 178.

¹⁰⁷⁸ <http://www.nybooks.com/daily/2016/09/01/a-world-of-bliss-girlfriends-ghosts-and-other-stories/> (14.11.17)

¹⁰⁷⁹ <http://www.nybooks.com/contributors/robert-walser/> (14.11.17)

¹⁰⁸⁰ Amann, portada libro *Robert Walser, Una biografía literaria*.

¹⁰⁸¹ <http://nashagazeta.ch/news/culture/19120> (13.11.17)

¹⁰⁸² Amann, *Robert Walser*, 307.

14.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO Y ARCHIVO PICTÓRICO

*Fotografías de Adolf Wölfli.*¹⁰⁸³

*Fotografía de Adolf Wölfli (1920).*¹⁰⁸⁴

*Cuadro, The Ring of the St. Adolf Fire Snake, in the Indian Ocean, Adolf Wölfli.*¹⁰⁸⁵

*Manuscrito collage de su Autobiografía, con “Campbell’s Tomato Soup” (1929)*¹⁰⁸⁶ *el texto lleva incorporado un collage con unas latas de tomate Campbell, anticipándose treinta años a las Latas de sopa Campbell (1962) del famoso Andy Warhol.*

*Manuscritos de su Autobiografía, The Palace of the Inquisition on the St. Adolf-Star-Giant-Glacier.*¹⁰⁸⁷

*Fotografía de Adolf Wölfli con trompeta de papel, (1926).*¹⁰⁸⁸

NARRADORA (OFF).- Nunca sabremos si llegó a fijarse en otro enfermo del sanatorio: el enigmático artista Adolf Wölfli -uno de los máximos exponentes del Art Brut- a quien además de dibujar y escribir su *Autobiografía* le gustaba hacer música con una trompeta de papel.

Música: Jorge Pardo en el Concierto Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage (1996).

Justificación

Tema: Adolf Wölfli, otro enfermo del Sanatorio, uno de los máximos exponentes del Art Brut. (De este autor y su obra también hacemos referencia en el audiovisual dedicado al tema *La auto(destrucción) como disidencia. Auto de fé*, Elias Canetti).

Este bloque dedicado al artista Adolf Wölfli (el primer paciente psicótico que recibió el

¹⁰⁸³ <https://grupoappeler.wordpress.com/2017/01/27/famosos-que-terminaron-en-el-psiquiatrico/>(14.11.17)

¹⁰⁸⁴ https://pikabu.ru/story/arbryutiskusstvo_sumasshedshikh_5264938 (14.11.17)

¹⁰⁸⁵ <http://thebogeyhole.tumblr.com/> (14.11.17)

¹⁰⁸⁶ <http://www.adolfwoelfli.ch/> (14.11.17)

¹⁰⁸⁷ <http://magictransistor.tumblr.com/post/133723668016/adolf-w%C3%B6fli-sommer-wirtschaft-the-waterfall-in> (14.11.17)

¹⁰⁸⁸ ienmodern.at/Home/Archiv/Projekt-Galerie-KomponistInnen/Adolf-Wölfli (14.11.17)

calificativo de artista), tiene dos intenciones: por un lado, hacer referencia a otro ingresado ilustre en la Clínica de Waldau – internado en 1895 hasta su muerte por abusos a una niña de tres años, antes había estado en prisión dos años por abusos a unas chicas adolescentes-, y, por otro, mostrar las páginas de su *Autobiografía*, ya que no se puede negar la similitud “externa” entre los manuscritos de Wölfli (escribió veinticinco mil páginas) y los *Escritos a lápiz (Microgramas)* de Walser que veremos a continuación, en el bloque siguiente.

He elegido, entre otros de sus manuscritos, uno en el que Wölfli incorpora un collage con unas latas de tomate Campbell porque se anticipa treinta años a las *Latas de sopa Campbell* (1962) de Andy Warhol.

15.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO Y ARCHIVO PICTÓRICO.

*Fotografía de Robert Walser.*¹⁰⁸⁹

*Fotografía del Sanatorio para enfermedades nerviosas de Waldau (Suiza).*¹⁰⁹⁰

*Microgramas, de Robert Walser.*¹⁰⁹¹

*Fotografía de Max Rychner.*¹⁰⁹²

*Autorretrato y Estudio de unas manos (1900). Edward Hopper (EE.UU.1882-1967).*¹⁰⁹³

*Sombras nocturnas (1921) Edward Hopper.*¹⁰⁹⁴

*Estudio a carboncillo para Noctámbulos (1942) Edward Hopper.*¹⁰⁹⁵

NARRADORA (OFF).- Walser, entre 1924 y 1932, es decir, una gran parte durante su ingreso en Waldau, escribe 526 manuscritos, a lápiz, con una caligrafía minúscula y

¹⁰⁸⁹ <http://www.colofonrevistaliteraria.com/tag/robert-walser/> (15.11.17)

¹⁰⁹⁰ Making of Adolf Woelfli und Robert Walser <https://www.youtube.com/watch?v=WwQ9GCYDbe8> (15.11.17)

¹⁰⁹¹ <http://www.drawingcenter.org/en/drawingcenter/5/exhibitions/6/current/501/dickinson-walser/> (15.11.17)

¹⁰⁹² Amann, *Robert Walser*,33

¹⁰⁹³ <http://whitney.org/Events/DrawnFromHopper> (16.11.17)

¹⁰⁹⁴ <http://www.achtungmag.com/arte-hooper-pintura-arte-revista-achtung/> (16.11.17)

¹⁰⁹⁵ <http://mafiamedia.org/describe-the-painting-nighthawks/> (16.11.17)

aparentemente indescifrable, y que hoy podemos leer gracias al trabajo de los investigadores Bernhard Echte y Werner Morlang, editados con el título de *Microgramas*. En una carta al escritor y periodista suizo Max Rychner, fechada el 20 de junio de 1927, describe cómo asistió a la quiebra de su mano al intentar escribir a pluma, la sensación de ahogo, de dolor, de calambre que le provocaba; y cómo gracias al lápiz recuperaba el placer de escribir, retomaba la vida.

Música: *Jorge Pardo en el Concierto Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage (1996)*

Justificación

Tema: Robert Walser y sus *Escritos lápiz*.

He elegido los bocetos a carboncillo o tinta de Edward Hopper (EE.UU, 1882-1967) por su técnica, por su similitud con el escribir a lápiz para un escritor. Entre ellos, un estudio de una mano sujetando una pluma. También porque este pintor norteamericano retrata la soledad, la incomunicación del hombre moderno, y Walser estuvo realmente solo en este mundo.

16.- FILMOTECA

Fragmentos distintas secuencias del documental The Fake Case (2013), Ai Weiwei.

1º Secuencia: Ai Weiwei sentado en un banco del jardín de su casa, en China, durante el arresto domiciliario. Códigos de fuente: 39:15 a 39:25

2º Secuencia: algunas piezas de su exposición Evidence, en las que retrata su encierro en una cárcel china; le vemos siempre acompañado, en todo momento, por dos funcionarios de prisiones. 1:18:28 a 1:19:39

NARRADORA (OFF).- La *disidencia* de Robert Walser, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en el caso del artista y activista chino Ai Weiwei, no es una disidencia

política; pero, igualmente, ambos artistas son hombres acorralados por el sistema que buscan resguardo en un yo *clandestino* (distinto del yo *disidente*). Sebald, en su libro *El paseante solitario. En recuerdo de Robert Walser*, considera que los intrincados textos de *Escrito a lápiz*, “son casi como un entrenamiento para una vida en la clandestinidad”.

Justificación

Tema: similitud y diferencia con la disidencia política: el artista y activista chino Ai Wai Wai (China, Pekin, 1957).

Las imágenes muestran parte de su exposición *Evidence* (2014), Museo Gropius-Bau de Berlín, que describe el periodo de detención del propio artista, en China (2011), durante ochenta y un días, en una celda minúscula; estas maquetas denuncian cómo era vigilado continuamente: mientras comía o dormía o se lavaba.

En el caso de Walser, sus hermanos con “buenas” palabras y quizá hasta con “buenas” intenciones, le encerraron, de por vida, en un manicomio. Carl Seelig registra en su diario de paseos con Robert Walser, con fecha 2 enero 1944, su respuesta cuando el propio Seelig le comunica que su hermana Lisa, mortalmente enferma, en un hospital de Berna, desea que Robert acuda a visitarla:

- ¡Eh!, qué aspavientos son éstos! No puedo ni quiero volver a Berna, después de que, por así decirlo, me echaran de allí. No sería compatible con mi *point d'honneur*. Ahora estoy instalado en Herisau y tengo mis obligaciones diarias, que no quiero dejar abandonadas. ¡No se puede llamar la atención y perturbar el orden en el sanatorio! No puedo permitírmelo... Además: las peticiones sentimentales me dejan frío. ¿Acaso no estoy yo también enfermo? ¿Acaso no preciso también descanso? En estos casos, lo mejor es estar completamente solo. No quería otra cosa cuando fui ingresado en el hospital. En situaciones así, la gente sencilla como nosotros tiene que

mantener la mayor serenidad posible. [...] ¡No, no, por mucho quiera la quiera, no podemos ceder a esas trampas! ¹⁰⁹⁶

17.- FILMOTECA.

Fragmento de una secuencia de la película Sacrificio (1986) Andrei Tarkovsky. Secuencia en blanco y negro en la que el protagonista sale de una casa, camina despacio, pisando tierra enfangada, saca del barro un trapo con unas monedas, y, a continuación, aparece entre unos árboles. Código de fuente: 1:15:14 a 1:17:00

NARRADORA (OFF).- En 1933, Walser es trasladado contra su voluntad al Sanatorio psiquiátrico de Herisau. Pasado un tiempo, los médicos llegaron a considerar que no existían motivos para retenerlo pero su hermana Lisa no pudo o no quiso hacerse cargo de él (el padre había muerto en 1914) y Walser, al no tener a dónde ir, no tuvo más opción que quedar ingresado. A partir de su internación en Herisau, Robert Walser ya no escribirá más: “No vine aquí para escribir, vine aquí para estar loco”, le dirá al director cuando éste le ofrezca papel y pluma. “Es absurdo y cruel plantearme la exigencia de que escriba también en el sanatorio. El único suelo en el que el poeta puede producir es el de la libertad. Mientras no se cumpla esa premisa, me niego a volver a escribir jamás. No sirve de nada poner a mi disposición una habitación, papel y pluma”.

“La libertad del loco, en palabras de Michel Foucault, sólo está en este instante y en esta distancia imperceptible que le dan la libertad de abandonar su libertad y de encadenarse a su locura”.

Justificación

Tema: la toma de decisión de no volver a escribir (momento en el que su *yo disidente*

¹⁰⁹⁶ Seelig, *Paseos con Robert Walser*, 67.

pasa a ser hegemónico).

En esta película del cineasta ruso exiliado en Suecia todo transcurre en un solo día, el día en el que Alexander, hombre agnóstico, celebra su cumpleaños junto con su hijo y su esposa, el cartero que cita a Nietzsche y una criada que practica la brujería. Durante la comida, la televisión anuncia un inminente conflicto nuclear, la Tercera Guerra Mundial, el fin del mundo. La noticia desestabiliza a Alexander. Al final de la película, el mundo se salva por el sacrificio de una persona: Alexander prende fuego a su casa, a su hogar, para salvar a la humanidad; a continuación, una ambulancia lo lleva a un hospital psiquiátrico.

La película, con un claro trasfondo espiritual: el descubrimiento de la fe en Dios, es, al mismo tiempo, una película sobre cómo encajar nuestra libertad personal dentro del propio grupo social y/o familiar en el que nos movemos pues la familia interpreta el sacrificio personal de Alexander como un trastorno psiquiátrico.

La *secuencia* seleccionada por mí es una *secuencia* onírica, rodada en blanco y negro, que empieza con la presencia sonora del agua (símbolo de la vida) y en la que toda la acción transcurre en silencio, en silencio en cuanto a que no se escuchan palabras porque Tarkovsky maneja increíblemente bien los planos sonoros. Alexander sale de un cobertizo y camina hundiendo los pies en el fango para luego aparecer y desaparecer entre los árboles que rodean un edificio. En esta película unen fuerzas el director, Tarkosvky, que -como él mismo dice- en sus películas trata de *esculpir el tiempo*,¹⁰⁹⁷ y el director de fotografía, Sven Nilqvist, considerado el “maestro de la luz”.

¹⁰⁹⁷ El cine es el único arte que trabaja con el concepto de tiempo en sentido literal, acción/corte. La fijación del tiempo es la fijación de la realidad. Conservamos el tiempo, lo guardamos para siempre, pues la función del cine es esculpir el tiempo. El cineasta cincela todo lo superfluo en un bloque de tiempo. De una enorme y sólida masa de vivencias, en el producto final sólo deja lo necesario, lo que sobresale como componente de la imagen en movimiento, una selección de partes o fragmentos que forman una composición, pero la imagen se origina durante el rodaje y existe en la toma; en la sala de edición se rompe el flujo de tiempo, se interrumpe, al tiempo que surgen nuevas cualidades. Andrei Tarkovsky / <http://www.cinelodeon.com/2016/08/sacrificio-andrei-tarkovsky.html> (17.11.17)

En mi audiovisual, las imágenes ilustran metafóricamente el *sacrificio* de Robert Walser: abandonar la escritura, algo similar al sacrificio de Alexander: prender fuego a su hogar. Las imágenes en blanco y negro ilustran a un Robert Walser que deambula por el bosque que rodea el edificio del manicomio, con la salvedad de que Walser, a diferencia de Alexander en esta *secuencia*, nunca llevaba abrigo¹⁰⁹⁸ ni siquiera cuando caían las mayores heladas.

18.-ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Fotografía de Robert Walser (1942),¹⁰⁹⁹ Carl Seelig.

Fotografía de Robert Walser (1942), Carl Seelig.¹¹⁰⁰

Fotografía del editor Max Brod con Kafka en el balneario de Maryelyst (Dinamarca).¹¹⁰¹

Fotografías (propias) de la estatua de Kafka en Praga (Checoslovaquia).

NARRADORA (OFF).- Robert Walser en el momento en que toma esta trágica decisión inicia un camino de *disidencia* sin retorno ya que la vida dentro de la institución psiquiátrica hará el resto. Franz Kafka -hablando de sí mismo- en una carta a su amigo Max Brod decía: “un escritor que no escribe es un absurdo que desafía a la locura”.

Música: Choteado Jorge Pardo, Joao Frade, Tuur Moens an Munir Hossn, en el Café Central (Madrid), 1 mayo 1917.

Justificación

La estatua de un hombre sin cabeza, que lleva sobre los hombros al escritor Frank Kafka, guarda *raccord* metafórico, por decirlo de alguna manera, con una fotografía del

¹⁰⁹⁸ Seelig, *Paseos con Robert Walser*, 78 y 95, cita “Siempre he odiado los abrigos”.

¹⁰⁹⁹ Amann, *Robert Walser*, 289.

¹¹⁰⁰ Amann, *Robert Walser*, 297.

¹¹⁰¹ https://elpais.com/cultura/2016/08/20/actualidad/1471698144_174193.html (19.11.17)

francés Raymond Depardon en el psiquiátrico de Trieste (1977) en la que un hombre oculta su cabeza bajo el abrigo, que veremos más adelante, al hablar de la locura y la reforma psiquiátrica en Trieste (Italia).

Justificación

Tema: “Un escritor que no escribe es un absurdo que desafía a la locura”. (Franz Kafka)

19.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. SALA DE MONTAJE.

Fotografía Herisau.

Efecto de postproducción: un cubo, un dado, con las portadas de algunas de las obras de Robert Walser.

NARRADORA (OFF).- Hasta la fecha de su ingreso en Herisau, Robert Walser había escrito: *Los cuadernos de Fritz Kocher* (1904), *Los hermanos Tanner* (1907), *El ayudante* (1908), *Jakob von Gunten* (1909), *El paseo* (1917), *La rosa* (1925), *Diario de 1926*, *Escrito a lápiz* (1924-1932), *El bandido* (1925), y más de mil relatos cortos.

Música: *Choteado*, Jorge Pardo, Joao Frade, Tuur Moens an Munir Hossn, actuación en directo en el Café Central (1.05.17, Madrid).

Justificación

Tema: la producción literaria de Robert Walser hasta su encierro en manicomio de Herisau.

Con este efecto de postproducción, un dado que gira, al margen de la estética de la imagen, se quiere mostrar que la producción literaria de Walser rodaba perfectamente hasta su encierro en Herisau.

20.- PASACALLES GIGANTES Y CABEZUDOS. Ext. Día.

Imágenes de los pasacalles de Gigantes y Cabezudos (Madrid), fiestas de San Isidro 1917.

NARRADORA (OFF).- Si bien los héroes de su prosa son siempre criados o vagabundos a los que les” horroriza la idea de triunfar en el mundo”, curiosamente, en las páginas finales de su novela *El bandido*, Walser cuele esta frase: “La verdad es que he nacido para dar órdenes. ¿No tendrían que haberlo notado ya en mi manera de escribir?”. El filósofo Walter Benjamin considera que los héroes de Walser son: “Héroes que proceden de la noche más negra, [...] que lo que lloran es prosa, pues el sollozo es, sin duda, la melodía propia de la charlatanería de Walser. Lo cual nos delata de dónde proceden esos personajes: vienen de la locura y de ningún otro sitio. Se trata de personajes que llevan y que tienen tras de sí la locura; y por ello resultan de tan desgarradora, inhumana e impertérrita superficialidad. Si se quiere nombrar con muy pocas palabras lo dichoso e inquietante que hay en ellos, podría decirse: todos están curados”.

Justificación

Tema: la *disidencia* de Robert Walser y los héroes de su prosa. La opinión crítica del filósofo alemán Walter Benjamin Ya expliqué en la introducción previa a este apartado el porqué de este recurso escenográfico. Me parece que también hay algo en ellos similar a lo que el escritor Ramón de Valle-Inclán ve en la figura de El Quijote. Así, en unas declaraciones suyas al periódico *El Heraldo de México* (21 de septiembre de 1921) recién publicada su obra *Los cuernos de Don Friolera*- sobre la modalidad de un teatro representado por muñecos decía que para Cervantes “Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco; por eso provoca la hilaridad de los demás, aun cuando él esté en momentos de pena”.¹¹⁰²

Música: zapateado, Paco de Lucía & Group live at the Germeringer Jazztage (1996)

¹¹⁰² María Nieves Fernández García “La presencia de Cervantes en Valle-Inclán” [9], en Actas II- Asoc. Cervanistas – 753 https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_II/cg_II_61.pdf (13.11.17)

21.- FILMOTECA.

Fragmentos de una secuencia de la película Safesty Last (1923) Harod Lloyd. Secuencia en la que el protagonista escala la pared del edificio y se cuelga de las agujas del reloj. Código de fuente: 1:03:08 a 1:03:43

NARRADORA (OFF).- Una mañana, el joven Joseph, el protagonista de la novela *El ayudante* se presenta ante el ingeniero Tobler, un inventor que ha enterrado todo su capital en un reloj publicitario. Cuando es advertido de que para este puesto no se necesita una máquina sino una persona inteligente, un cerebro, el joven Joseph replica: “Pero, Herr Tobler, ¿por qué no habría yo de ser inteligente?”. Esta pregunta hace palanca con ese continuo estar pensando siempre en otra cosa que caracteriza a los héroes de Walser.

Justificación

Tema: *flashback*, novela *El ayudante*.

De nuevo una película del cine mudo, aquí el actor es Harod Lloyd al que podemos darle en “este audiovisual” la función de *alter ego* de Buster Keaton; esta *secuencia* ilustra muy bien la novela *El ayudante*, novela bastante autobiográfica.

22.- SIERRA DE GUADARRAMA. Ext. Día. y FOTOGRAFÍAS.

Imágenes de la Sierra de Guadarrama (Madrid) en invierno, con nieve.

Fotografías (propias) de unas ventanas en un patio interior en Praga (Checoslovaquia).

NARRADORA (OFF).- Otra mañana distinta, la del 25 de diciembre de 1956, en uno de sus habituales paseos por los alrededores del Sanatorio de Herisau, el corazón del caminante se para (su corazón, el auténtico héroe de Walser, debía estar pensando en otra cosa, o no le mereció afrontar por más tiempo la vida). Se desplomará en la nieve

de la misma manera que Sebastián, un poeta, un soñador, en su novela *Los hermanos Tanner*. Su *yo disidente*, ese yo que habita en los límites de "eso" que somos, siempre ocupó, desde joven, un lugar preeminente en su personalidad; en realidad, ese yo era la única ventana desde la que él se asomaba al mundo, y, por cierto, sin ninguna ingenuidad.

Música: Concierto, Del Sig. Nicola Fiorenza.

Justificación

Tema: *flashforward*, la mañana de la muerte: 25 diciembre 1956.

Las imágenes de naturaleza, bosque, nieve, ilustran los paseos que daba Walser alrededor del Sanatorio de Herisau. En uno de estos paseos, Walser cae muerto en la nieve. (Por respeto, las fotos del cadáver de Walser (tan conocidas) no se han incluido en este trabajo). Las ventanas pertenecen a un patio de vecindad, en Praga; similar a muchas de las casas donde pudo habitar Walser

23.- FILMOTECA. ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Fragmentos de dos secuencias de Film (1964) Samuel Beckett & Alain Schneider, con Buster Keaton. (Tercera y última vez en la que Keaton aparece en mi audiovisual).

1º Secuencia: un hombre con un largo abrigo negro, sombrero, un maletín, y la cara tapada corre pegado al muro de un edificio, y se resguarda dentro de una habitación del edificio. Código de fuente: 03:18 a 03:30// 05.15 a 05:30

2º Secuencia: el hombre deambula dentro de la habitación vacía y se sienta en una mecedora a mirar fotografías de su madre con él de pequeño y otras. Finalmente, la cámara se consigue poner delante de él y descubrimos su rostro. Código de fuente: 16:16 a 16:30// 20:08 a 20:21

Fotografía de la escritora y activista feminista austriaca Elfride Jelinek.¹¹⁰³

¹¹⁰³ <https://actorsbg.com/?paged=64&m=201710> (25.11.17)

Grabación de la versión radiofónica de Él no como él (para/con Robert Walser) de Elfriede Jelinek, por Bruno Ganz (1998).

Imágenes de los pinares de la Fuenfría (Madrid) vistos desde el interior de una casa.

NARRADORA (OFF).- Antes de su ingreso en las clínicas psiquiátricas de Waldau y Herisau, y aunque pudiera haber algo de patológico en ello, "el paseante" se mudaba continuamente de un cuarto alquilado a otro, y hacer esto era algo que le resultaba relativamente sencillo porque, para bien o para mal, todo lo que Walser tenía en este mundo cabía en su maleta. Elfriede Jelinek, la escritora austriaca y Premio Nobel de Literatura tiene una pieza teatral titulada *Él no como él (para/con Robert Walser)* donde señala que estas habitaciones de alquiler son el único lugar donde él se siente a resguardo.

Jelinek pone estas palabras en la voz de Walser:

Justificación

Tema: las habitaciones de alquiler donde vivía Robert Walser y Elfriede Jelinek: *Él no como él (para/con Robert Walser)*, el último cuarto.

Respecto a *Film*, la película de Samuel Beckett:

El guion [...] versaba en torno a la percepción, el esbozo original llevaba de hecho un epígrafe en latín (tomado de George Berkeley, filósofo irlandés): *Esse est percipi*, esto es, "ser es ser percibido". Es posible que la idea de un guion sobre un hombre que trata de alcanzar una forma del no ser consistente en evitar la percepción de que pueda él ser objeto entre los demás tuviera al menos en parte su origen en el hecho de que él mismo empezaba a experimentar molestias y contrariedades al notarse percibido en los espacios públicos, sobre todo en los meses de verano, cuando los universitarios norteamericanos viajaban a París. [...] se le quedaban mirando embobados e incluso le

abordaban de cualquier manera. [...] No se resistían a la tentación de violentar alegremente su tranquilidad de recluso.

El tema dominante del guion estriba en que, si fuera posible suprimir toda “percepción externa”, animal, humana o divina, la percepción propia de uno mismo seguiría existiendo, y la búsqueda del no ser por medio de la guía de toda percepción externa se haría añicos. [...] El guion contempla la presencia de dos personajes, O y E. Durante la mayor parte de la película, E (= *eye*, ojo) es la cámara, que percibe a O (= objeto) desde diversos ángulos, aunque no llega nunca, por así decir, a mirarlo más a fondo, si bien lo persigue en sus empeños por evitar otras formas de percepción [...] Al final de la película comprendemos que O es en realidad E, el yo que percibe al yo, y que por eso eran tan importantes los ángulos de colocación de la cámara. ¹¹⁰⁴

En las órdenes de rodaje dadas por Beckett “E” solo podía acercarse a “O” por detrás y en un ángulo que no excediera los 45° de forma que “O” pudiera huir, si quería, de la “agonía de ser percibido”. Al final de la película “O” se enfrenta a la cámara.

Así, en *Film* sólo al final el espectador puede ver el semblante de Buster Keaton (un hombre ya mayor), cuando al despertarse en la mecedora se ve observado por él mismo. Gilles Deleuze, en su ensayo *Crítica y Clínica*, dedica un capítulo a esta película, a la que califica como “la mayor película irlandesa” y, para él, el balancín que hay en el centro de la habitación está ahí porque es el único mueble que “nos coloca en suspenso en medio de la nada” (vaivén).¹¹⁰⁵

La obra de teatro *Él no como él*, se estrena en el Festival de Salzburgo (Austria) 1998. En esta obra, no se sabe realmente quién habla; Jelinek en el epígrafe escribe: “Varios:

¹¹⁰⁴ Cronin, *Samuel Beckett*, 543-545.

¹¹⁰⁵ Gilles Deleuze, “La mayor película irlandesa” en *Crítica y Clínica*, trad. Thomas Kauf, 3ª ed. (Barcelona: Anagrama, 2009), 42.

sumamente amables entre sí (quizás acostados en tinas, como era antes la usanza en los manicomios)”.¹¹⁰⁶

23 A.- HABITACIÓN FUENFRÍA. Int. Día. AUDIO ARCHIVO RADIOFÓNICO (BRUNO GANZ INTERPRETA EL NO COMO ÉL (PARA CON ROBERT WALSER de Elfriede Jelinek) ¹¹⁰⁷

Desde el interior de una habitación vemos a través de una ventana abierta, entre visillos que oscilan por efecto de un viento suave, unos pinos.

(AUDIO) BRUNO GANZ: En alemán subtulado: *Antes, ni siquiera mis cuartos sentían mi presencia, y ellos sí que me conocían bien. Siempre sabían cuándo me encontraba ahí. A este, el último, tengo que hacerle un pequeño reproche, el último: ¿No tendría que haberme advertido, que haberme detenido cuando quise salir a la nieve?*

Justificación

Dar una mirada subjetiva.

24.-FILMOTECA.

Fragmento de una secuencia (escena- en tanto que, a su vez, es teatro) de La clase muerta (1975) Tadeusz Kantor. La obra de teatro es filmada por Andrea Wajda en 1976. Secuencia en la que vemos entrar a los actores en el aula con el maniquí del niño que fueron a la espalda, dirigido -en escena- por Kantor. Código de fuente: 03:24 a 04:30

NARRADORA (OFF).- Desde que tomara la decisión de no volver a escribir Robert Walser ya no estaba realmente vivo, había pasado a pertenecer a *la clase muerta*. Como

¹¹⁰⁶ Jelinek, *Él no como él*, 12.

¹¹⁰⁷ Bruno Ganz in Elfriede Jelineks “Er nich als er”, Hörspiel/Regie: Ulrich Gerhardt, (Compact Disc digital audio), Bayerischer Rundfunk, 2001.

el protagonista del relato *El sanatorio de la clepsidra*, de Bruno Schulz, Walser tendría que haber pensado en pedir otro espejo, puesto que el que colgaba en la pared de su dormitorio ya no reflejaba nada. Si en la obra del director de teatro Tadeusz Kantor, titulada así: *La clase muerta*, unos viejos regresan a la escuela cargando con el maniquí de cera que representa al niño que fueron, Walser arrastraba, en sus largos paseos por la nieve, el maniquí de cera del escritor que fue.

Justificación

Tema: Robert Walser en el manicomio de Herisau pasa a pertenecer a *La clase muerta* (Kantor).

En la escena seleccionada, “Gran entré. Desfile Infancia muerta”, en la que vemos a Kantor dirigir la entrada de los actores, y suena la música “Si volviesen otra vez...” del vals *En las viejas notas de la abuelita*, compuesto por Adam Krasinski,¹¹⁰⁸ la idea principal, la base del espectáculo, en palabras del propio director y dramaturgo, recogidas en su cuaderno de dirección (Cracovia, año 1974), es la siguiente:

En cierto momento feliz caigo en la idea de unir actores, viejos, que vuelen a su clase de la escuela intentando recuperar su infancia, con figuras de cera de niños, vestidos con el uniforme escolar, queriendo unirlos literalmente para siempre. [...] La diferencia radica en el modo de llevar las Figuras de Cera. Son llevadas a hombros, en las manos, colgadas, a rastras etc...se trata más bien de los cadáveres de los niños... Los ancianos las llevan: se trata de su propia infancia. [...] trágicos autómatas.¹¹⁰⁹

El desfile continúa/ Las notas del vals ora redoblan, ora se apagan. /Los actores por tres veces rodean los bancos. /Finalmente ocupan sus lugares. /Junto con las Figuras de Cera de los niños.

¹¹⁰⁸ Tadeusz Kantor, *La clase muerta, Wielopole, Wielopole*. Trad. Fernando Bravo García. Barcelona: Alba, 2010. (ver nota del traductor nº 7), 48.

¹¹⁰⁹ Tadeusz Kantor. *La clase muerta en La clase muerta. Wielopole, Wielopole*, trad. Fernando Bravo García, (Barcelona: Alba, 2010), 49.

Esta escena de Kantor ilustra a un Robert Walser ya mayor que, a diario, acude a trabajar como el resto de los internos a los talleres del manicomio y que, en sus largos paseos por la nieve, carga con el escritor que fue. En el manicomio, Robert, aunque insociable se negaba a disfrutar de cualquier privilegio, y era valorado por el Doctor Steiner como “un paciente *luchador*” que despachaba concienzudamente su tarea”.¹¹¹⁰

25.- LA FUENFRÍA, ESTACION NAVACERRADA, COTOS, Ext. Día. y ARCHIVO FOTOGRAFÍA.

Imágenes Sierra de Guadarrama, estación ferroviaria, puerto de Cotos, Sanatorio de la Fuenfría. Travelling circular copas de los árboles en La Fuenfría, a modo de cierre del tema biográfico.

*Fotografía de Carl Seelig.*¹¹¹¹

*Fotografía del pueblo de Herisau.*¹¹¹²

*Fotografía de Robert Walser, Carl Seelig.*¹¹¹³

*Fotografía de Robert Walser (abril 1939), Carl Seelig.*¹¹¹⁴

*Fotografía Robert Walser (1954), Carl Seelig.*¹¹¹⁵

NARRADORA (OFF).- El escritor suizo Carl Seelig, a partir del año 1936 y durante cerca de veinte años, visita a Robert Walser con periodicidad, convirtiéndose en su editor, su único amigo, y -a partir de la muerte de su hermana Lisa en 1944- en su tutor. Seelig contaba con la autorización del director del Sanatorio de Herisau para salir con él a pasear cuando quisiera y cuantas veces quisiera. Walser lo esperaba siempre en la estación de trenes, y desde allí, después de un buen desayuno, recorrían juntos, siempre

¹¹¹⁰ Seelig, *Paseos con Robert Walser*, 113.

¹¹¹¹ <https://www.ndbooks.com/author/carl-Seelig/> (26.11.17)

¹¹¹² <http://elcaminanterobertwalser.blogspot.com.es/> (26.11.17)

¹¹¹³ <https://www.newyorker.com/magazine/2007/08/06/still-small-voice> (26.11.17)

¹¹¹⁴ http://www.siruela.com/catalogo.php?id_libro=328 (26.11.17)

¹¹¹⁵ https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-12-16/robert-walser-siruela-el-paseo_1304411/ (26.11.17)

a pie, a veces bajo estremecedoras heladas, la región de Appenzell; subían colinas cubiertas de nieve, cruzaban caminos enfangados, comían en alguna fonda y por la noche el "loco" regresaba al manicomio. Seelig reunió sus conversaciones en su libro, presentado como un diario, *Paseos con Robert Walser*.

Música: Sonata No. 4, Op.30. Alexander Scriabin.

Justificación

Tema: Carl Seelig, resumen de sus paseos con R. Walser durante cerca de veinte años.

Junto al actual Hospital de la Fuenfría hay un edificio que pudo ser la casa del médico que en este audiovisual *juega* como pabellón del psiquiátrico de Herisau, y que guarda cierta similitud, por tanto, cierto *racord*, con el edificio que aparece en la *secuencia* seleccionada por mí de la película *Sacrificio*, Tarkovski.

26.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FILMOTECA.

*Fotografía de un hombre en el hospital psiquiátrico San Clemente (Venecia, Italia) (1984), Raymond Depardon.*¹¹¹⁶

*Fotografía Robert Walser en Herisau (1949), fotografiado por un enfermero.*¹¹¹⁷

*Fotografía Robert Walser. Carl Seelig.*¹¹¹⁸

Fragmentos de varias secuencias de la película C'era una volta la città dei matti (2009) Marco Turco.

1º Secuencia: hospital psiquiátrico de Gorizia (1965), el doctor Basaglia y los pacientes varones tiran la reja de malla que separa el pabellón de hombres del pabellón de mujeres. Código de fuente: 46:39 a 47:15. (DVD 1)

2º Secuencia: Hospital de Trieste (1971) Basaglia ve pasar a todas las mujeres internas en silenciosa y ordenada fila. Código de fuente: 04:59 a 06:27 (DVD 2)

¹¹¹⁶ [http://existenciayarte.blogspot.com.es/\(27.11.17\)](http://existenciayarte.blogspot.com.es/(27.11.17))

¹¹¹⁷ Amann, *Robert Walser*, 308.

¹¹¹⁸ <http://carmenyamigos.blogspot.com.es/2011/05/el-paseo-de-robert-walser.html> (27.11.17)

3º Secuencia: *asambleas de pacientes organizadas por Basaglia. Código de fuente: 07:11 a 08:04 (DVD 2)*

4º Secuencia: *todos los pacientes con Basaglia rompen el muro y sacan el caballo azurro fuera del manicomio. Código de tiempo 23:46 a 26:28 (DVD2)*

NARRADORA (OFF).- La locura está habitada por un sujeto; ese sujeto no desaparece nunca. Robert Walser permaneció en el viejo manicomio de Herisau hasta su muerte. Mientras, al otro lado de la frontera suiza, en Italia, faltaban sólo doce años para que el psiquiatra veneciano Franco Basaglia (1924-1980) publicara en 1968 su ensayo *La institución negada: Informe de un hospital psiquiátrico*, donde defiende “la destrucción del hospital psiquiátrico como lugar de institucionalización”; hará del lema *la libertad es curativa* su bandera política. Es decir, la libertad no es un premio que se otorga al final de un proceso terapéutico, sino que la libertad es el espacio donde trabajar en la recuperación de la salud mental del paciente. Basaglia pide no la transformación sino la destrucción del manicomio, ese lugar donde los psiquiatras se convierten en centinelas al servicio del poder y los enfermos viven encerrados y privados de todos sus derechos, segregados de la sociedad para no entorpecer el "ritmo social", y al que califica de *institución de violencia*: “El enfermo ha sido aislado y puesto entre paréntesis por la psiquiatría, con el fin de consagrarle a la definición abstracta de la enfermedad, a la codificación de las formas y a la clasificación de los síntomas, [...] En su diagnóstico, el psiquiatra se reviste de un poder y de una terminología técnica para sancionar lo que la sociedad ya ha producido, excluyendo a quien no ha entrado en el juego del sistema”.

Y propone, como alternativa al manicomio, la creación de una red territorial de apoyo y asistencia tanto a nivel sanitario como familiar y social.

En 1973, los propios enfermos del manicomio de San Giovanni, en Trieste, junto con su director, Franco Basaglia, y los demás médicos y personal del hospital, rompen el muro

y salen acompañados por Marco Cavallo, un enorme caballo de cartón pintado de azul que porta en su panza los deseos de todos los pacientes del centro psiquiátrico, que ahora reivindican su lugar en la ciudad. Esta "máquina teatral" es gestada, entre otros, por el dramaturgo italiano Giuliano Scabia.

Justificación

Tema: Franco Basaglia y la destrucción del hospital psiquiátrico. Goritzia y Trieste.

La película cuenta la experiencia del psiquiatra italiano Franco Basaglia, en los hospitales psiquiátricos de Gorizia y Trieste (Italia). Ilustran perfectamente lo que la voz narrativa va contando sobre este psiquiatra y su revolucionario proyecto: por un lado, las asambleas de las personas internadas, y por el otro la batalla política y legislativa para cerrar los manicomios y devolver a los "locos" su identidad y sus derechos.

27.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO y RODAJE FOTOGRAFÍAS PARQUE DE SAN GIOVANNI Y CIUDAD DE TRIESTE.

*Fotografía de Franco Basaglia.*¹¹¹⁹

*Fotografía de Franco Basaglia.*¹¹²⁰

*Tres fotografías realizadas en el hospital psiquiátrico de Goritzia (1968), Carla Cerati.*¹¹²¹

*Fotografía paciente dentro jaula de cuerdas, Raymond Depardon.*¹¹²²

Fotografías (propias) de una celda de cuerdas para contención (pieza "museo"; Centro Salud Mental San Giovanni, Trieste) y de un robot.

¹¹¹⁹ <http://leceneridipinocchio.blogspot.com.es/2015/04/franco-basaglia.html> (27.11.17)

¹¹²⁰ <http://180gradi.org/category/un-passo-indietro/> (27.11.17)

¹¹²¹ <http://www.photographers.it/articoli/carlacerati.htm> (27.11.17)

¹¹²² <http://www.elmundo.es/cultura/2014/08/10/53e6620122601d81038b457a.html> (28.11.17)

Fotografías propias de la ciudad de Trieste (panorámica de la ciudad, y la estatua de James Joyce)

Fotografías propias de carteles en el antiguo manicomio de San Giovanni, y de una fotografía que, a su vez, está allí expuesta sobre el desarrollo artístico como terapia.

Fotografía de café llamado “Il posto de la fragole (Parco di San Giovanni)

NARRADORA (OFF).- Basaglia logró que el Parlamento italiano aprobara la Ley 180/1978 que, desde entonces, prohíbe, en todo el territorio, tanto las nuevas internaciones en centros de larga duración como la construcción de nuevos manicomios, y, también, obliga al cierre gradual de los existentes, abriendo el camino a su desaparición. Trieste es hoy, a nivel internacional, un referente en Salud Mental porque fue la primera ciudad del mundo donde se cerró un hospital psiquiátrico y supo ofrecer un modelo terapéutico diferente, que funciona.

Recursos narrativos

Música: *Choteado* Jorge Pardo, Joao Frade, Tuur Moens an Munir Hossn, en el Café Central (Madrid)

Justificación

Tema: Basaglia y la aprobación de la Ley 180/1978 (Italia).

La jaula de cuerdas y el robot simbolizan el paciente cosificado, que hoy, en Trieste, no existe más.

Il posto de la fragole, es un café restaurante situado dentro del recinto del antiguo manicomio de San Giovanni, hoy Parco San Giovanni, un espacio universitario y de servicios de salud. Este café es atendido por pacientes de los distintos Servicios de Salud Mental de la ciudad.

28.- JAULA DE LOS SIMIOS, ZOOLOGICO (MADRID), Ext. Día.

Imágenes de un simio en cautiverio, grabadas en el Zoológico de Madrid

NARRADORA (OFF).- Franz Kafka tiene un relato titulado *Un informe para una academia* donde el protagonista es un simio, capturado en la selva por los hombres, que abandona su existencia simiesca para poder encontrar no su libertad sino una salida. La renuncia a toda obstinación es justamente el mandamiento supremo que el simio se impone. Pero, a cambio, el acceso a los recuerdos se le va cerrando cada vez más. Quizá, un hombre de las características de Robert Walser, al ser privado de su libertad, renuncie a escribir y pase a vivir tranquilamente en un manicomio el resto de su vida, buscando una salida. Lo que el simio entendía por una salida. Y siempre evitando, como el simio, hablar de libertad: “En lo que a mí respecta, sin embargo, no he exigido libertad ni entonces ni ahora. Los hombres se engañan muy a menudo con la libertad - dice el simio en su informe- y así como ésta se cuenta entre los sentimientos más sublimes, el engaño correspondiente también figura entre los más sublimes”.

Música: *Dicholo*. Ayur Ogada. *Roadblock* Alberto Iglesias.

Justificación

Tema: Franz Kafka, *Informe para una Academia*.

Estas imágenes del simio, rodadas en el Zoológico de Madrid, ilustran el relato de Kafka; Peter el Rojo, el simio protagonista, tras su captura y viaje en barco dentro de un cajón con rejas, alcanza una libertad de movimientos que poco tiene que ver, realmente, con la libertad. Por ello, en las imágenes rodadas por mí tanto la reja como el cristal que sirve de reja mantienen su presencia.

Los dos cortes musicales pertenecen a la banda sonora de la película *El jardinero fiel*. He elegido esta música porque es, muy probablemente, reconocible para todos. *El jardinero fiel*, de Fernando Meirelles, basada en la novela de John Le Carré, aborda de

una manera crítica los grandes y sucios negocios de la industria farmacéutica en África, ante los cuales el Primer Mundo no reacciona, es decir, no deja de serle un asunto indiferente; al mismo tiempo, esa crítica a la industria farmacéutica nos permite reflexionar sobre los actuales “manicomios químicos”, como podemos leer en el libro del psiquiatra italiano Piero Cipriano *El manicomio químico. Memorias de un psiquiatra recalcitrante* (2017), donde denuncia que se hayan sustituido los viejos manicomios por largos tratamientos psiquiátricos basados exclusivamente en psicofármacos que finalmente vuelven a ser correas para atar a los enfermos.

29.- ILUSTRACIÓN. PASACALLES GIGANTES Y CABEZUDOS. Ext. Día.

Dibujo de acuerdo a guion, de Fernando Negrotti.

Imágenes del pasacalle Gigantes y Cabezudos en la Pradera de San Isidro. Madrid. (2017)

NARRADORA (OFF).- Y el bandido, como si estuviera escuchando, agazapado, como aquel niño del cuento *El estanque*, lanza una advertencia: “A quienes conservan su sano juicio les hago el siguiente llamamiento: no leáis siempre y de manera exclusiva esos libros sanos; acercaos un poquito a la llamada literatura enferma, de la que tal vez podáis sacar un consuelo vital”.

Música: Concierto No. 6 BWV 1051 Sebastian Bach, (la misma música del principio).

Justificación

La acuarela representa a Robert Walser en su última novela *El bandido*, en la misma actitud que cuando escribe con quince años su primer relato: *El estanque*.

Si, al principio, he utilizado los pasacalles para ilustrar las palabras de Giorgio Agamben, cuando dice que las criaturas de Walser “son habitantes del limbo”, más tarde, para ilustrar las palabras de Walter Benjamin “los héroes de Walser vienen de la

locura y de ningún otro sitio”, ahora, para cerrar el documental, volvemos a ellos para ilustrar una advertencia que nos lanza el bandido: “no leáis siempre y de manera exclusiva esos libros sanos”.

30.- RÓTULOS DE SALIDA

Continuamos escuchando el Concierto No. 6 BWV 1051 Sebastian Bach.

Marcel Proust. (1871-1922) *En busca del tiempo perdido.*

La disidencia de un “tumbado” creativo.

Marcel Proust. *En busca del tiempo perdido*

Proust -y ésta fue, al parecer, su progresiva penetración de la experiencia- presintió que esos instantes en los que, para él, brilla lo intemporal, expresaban, sin embargo, con la afirmación de un retorno, los movimientos más íntimos de la metamorfosis del tiempo; eran el “tiempo puro”. Entonces descubrió que el espacio de la obra debía comportar a la vez todos los poderes de la duración, debía asimismo no ser sino el movimiento de la obra hacia sí misma y la búsqueda auténtica de su origen y debía, finalmente, ser el lugar de lo imaginario; Proust se dio cuenta poco a poco de que el espacio de una obra semejante debía acercarse -si podemos contentarnos aquí con una imagen- a la esencia de la esfera; y, en efecto, todo su libro, su lenguaje, ese estilo de lentas curvas, de fluida pesadez, de transparente densidad, siempre en movimiento, maravillosamente realizado para expresar el ritmo infinitamente variado del giro voluminoso, representa el misterio y el espesor de la esfera, su movimiento de rotación, con altos y bajos, su hemisferio celeste (paraíso de la infancia, paraíso de los instantes esenciales) y su hemisferio infernal (Sodoma y Gomorra, El tiempo destructor, el desnudar de todas las ilusiones y todos los falsos consuelos humanos), pero doble hemisferio que, en cierto momento, se invierte, de manera que lo que estaba arriba baja y el infierno, e incluso el nihilismo del tiempo, pueden a su vez tornarse benéficos y exaltarse en puras y fulguraciones bienaventuradas.¹¹²³

“El canto de las sirenas (La experiencia de Proust)”
El libro por venir
Maurice Blanchot

¹¹²³ Maurice Blanchot, "El canto de las sirenas (La experiencia de Proust)", en *El libro por venir*, trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco (Madrid: Trotta, 2005), 42.
<https://es.scribd.com/doc/143261199/Blanchot-Maurice-El-Libro-Por-Venir> (1.12.17)

Objetivo

Al explorar la *disidencia* de Marcel Proust dejó a un lado muchos temas fundamentales en su obra *En busca del tiempo perdido* como son la memoria, el tiempo, el olvido, el hábito, el amor, los celos, para centrarme en el ESPACIO. Tanto en el *espacio físico*, la propia alcoba de Proust escritor, y las habitaciones del joven Marcel y de su tía Léonie en la novela, como en ese *espacio interior* de exclusión voluntaria en el que viven tanto los tres Proust (el joven Marcel, el Narrador y el escritor) como su tía Léonie (que en la vida real se corresponde con su tía Elisabeth). El Proust Narrador en *La Prisionera* nos dice que el enclaustramiento del joven Marcel en su habitación es el resultado del ascendiente sobre él de una persona de su familia, la tía Léonie.¹¹²⁴

La figura del *tumbado* la encontramos ya en *Don Quijote de la Mancha*, el hidalgo pasa largas temporadas en la cama devorando novelas de caballerías, la encontramos en *Oblómov* (1859) Ivan Goncharov (Rusia, 1812-1891); “*En-Nadar-dos-pájaros*” (1939) Flann O’Brien (Irlanda, 1911-1966); *Eloísa esta debajo de un almendro* (1940) Enrique Jardiel Poncela (España, 1901-1952); *Un hombre que duerme* (1967) Georges Perec (Francia, 1936-1982); *La cama de Aurelia* (1990) Arnaldo Calveyra (Argentina, 1929-Francia, 2015); *Tiempo de guerras perdidas* (1995) José Manuel Caballero Bonald (España, 1926); *La amiga de Junior* (2005) Almudena Grandes (España, 1960), y seguramente haya algunos ejemplos más que desconozco.

En el caso de Marcel y Proust y *En busca del tiempo perdido*, desde la primera frase del libro: “Durante mucho tiempo, me acosté temprano”, su habitación y su estar "acostado" ocuparán un lugar privilegiado. Así, en su habitación de Combray, en casa de su tía Léonie, espera despierto el beso de buenas noches; en su habitación de París

¹¹²⁴ Proust, *La prisionera*, 79-80.

dormita por las mañanas, “con la cabeza aún vuelta hacia la pared”,¹¹²⁵ escuchando las voces de las vendedoras ambulantes y los ruidos que suben de la calle; sin levantarse de la cama, con las cortinas cerradas, sufre el abandono de Albertine; en la habitación del hotel de Balbec se suceden momentos cumbres en la vida del joven Marcel: su primera noche, nervioso, después del viaje en tren con su abuela y, más tarde, en su segunda visita a Balbec, tiene lugar una de las siete grandes *revelaciones* de las que habla el Narrador cuando el joven Marcel, también cansado del viaje, empieza a desabrocharse las botas y toma conciencia de la muerte de su abuela. A lo largo de la obra encontramos frases similares a “desde mi cama contemplaba aquellos recuerdos”.¹¹²⁶

¿Qué pensar cuando un hombre como Marcel Proust -un adinerado *militante de los salones*- se *enclaustra* en un dormitorio oscuro, donde apenas se abren los postigos¹¹²⁷ y donde arden permanentemente polvos antiasmáticos Legras, opta por esta forma de *disidencia* para crear su obra, y, con solo 51 años, deja entrar a la muerte -a la que no amaba-¹¹²⁸ antes de tiempo?

Sabemos que Marcel Proust (escritor) permaneció *enclaustrado* en su habitación, *tumbado*, acostado en su cama, prácticamente los últimos quince años de su vida, pero al leer y releer *À la Recherche* uno descubre, en una página de *La Prisionera*, que el Proust Narrador se identifica con su tía Léonie. Esta mujer, que en la realidad se corresponde con su tía Elisabeth, empezó recluyéndose en su casa, luego en su dormitorio y finalmente en la cama; sólo se alimentaba de agua de Vichy, pepsina,

¹¹²⁵ Proust, *La prisionera*, 9.

¹¹²⁶ Proust, *La parte de Guermantes*, 356.

¹¹²⁷ George D. Painter, *Marcel Proust Biografía, Volumen 1 (1871-1903), Volumen 2 (1904-1922)*, trad. Andrés Bosch (Barcelona: Alianza Lumen, 1967), 312. “dormitorio con postigos casi siempre cerrados”, en entrevista de Elie-Joseph Bois a Proust para *Le Temps*.

¹¹²⁸ Proust, *El tiempo recobrado*, 375-377. [*Esa idea de la muerte se instaló definitivamente en mí, como ocurre con un amor. No es que me gustara la muerte, la detestaba*]

infusión de lima y las famosas magdalenas.

Poco a poco, iba pareciéndome a todos mis parientes [...] y no sólo a mi padre, sino también y cada vez más a mi tía Léonie, enteramente impregnada de devoción y con quien yo - tan apasionado por los placeres, totalmente distinto en apariencia de aquella maníaca, quien nunca había conocido ninguno y se pasaba todo el día rezando el rosario, yo, que sufría por no poder realizar una vida literaria, mientras que ella había sido la única persona de la familia que no había podido comprender aún que leer era algo diferente de pasar el tiempo y "divertirse", [...] habría jurado no tener ni un punto en común. De no haber sido por eso, Albertine no habría podido ser para mí otra cosa que una razón para salir, para no dejarla sola, sin mi control. Ahora bien, aunque todos los días encontrara yo la causa en una indisposición particular, lo que con tanta frecuencia me obligaba a permanecer acostado no era Albertine, no una persona a la que yo amaba, sino una -transmigrada en mí, despótica hasta el punto de hacer callar a veces mis sospechas celosas o al menos ir a ver si tenían o no fundamento- con mayor poder sobre mí que una amada: mi tía Léonie.[...]¿Era bastante que me dejara gobernar por mi tía Léonie para quedarme observando el tiempo, pero desde mi habitación o incluso desde mi cama?¹¹²⁹

El Narrador sitúa en el episodio de la magdalena que le daba su tía Léonie la primera de esas siete *visitaciones* u ocasiones capitales -otras quedan frustradas- que lo llevarán a buscar la verdad donde sólo podemos encontrarla: en el fondo de uno mismo; aunque, según indica George D. Painter (Reino Unido, 1914-2005), en *Marcel Proust. Biografía*, en la realidad fuera su abuelo Nathé Weil quién le diera a probar estos bizcochitos mojados en té.¹¹³⁰ Las más significativas *visitaciones*¹¹³¹ o momentos de

¹¹²⁹ Proust, *La Prisionera*, 382.

¹¹³⁰ Painter, *Marcel Proust, Biografía*, vol. 2, 205.

¹¹³¹ Beckett, "Proust" en *Proust y otros ensayos*, 64.

percepción fruto del azar, enumeradas por Samuel Beckett en su estudio sobre Proust, serían:

- 1) La magdalena remojada en una infusión de té (*Por el lado de Swann*)
- 2) Las agujas de Martinville, vistas desde el coche del doctor Percepied (*Por el lado de Swann*)
- 3) El olor a encierro en un baño público de los Campos Elíseos (*A la sombra de las muchachas en flor*)
- 4) Los tres árboles vistos desde el carruaje de Mme. de Villaparis (Ibid)
- 5) El seto de espinos cerca de Balbec (Ibid)
- 6) Se agacha para desabrochar sus botas en su segunda visita al Gran Hotel de Balbec (*Sodoma y Gomorra*)
- 7) Los adoquines dispares del patio de la casa de Guermantes (*El tiempo recobrado*)
- 8) El ruido de la cuchara contra un plato. (Ibid)
- 9) Se limpia la boca con una servilleta (Ibid)
- 10) El ruido del agua en las cañerías (Ibid)
- 11) El *Francis le Champi* de George Sand (Ibid).

En cuanto a las *evocaciones* se refiere, hay otro momento cumbre¹¹³² en *La parte de Guermantes* pero es interrumpido bruscamente por la llegada de su amigo Saint-Loup.

Por su biografía, sabemos que no fue su madre -fallecida en 1905- quien manda preparar ese té caliente que le permitirá evocar toda su infancia en Combray, ir más allá del recuerdo de la espera del beso de buenas noches y recuperar a Swann como figura central y decisiva en la vida del Narrador, sino que se lo ofrece su sirvienta Céline -en

¹¹³² Proust, *La parte de Guermantes*, 408.

enero de 1909-, momento en el que ya Marcel Proust escribía, *tumbado* en la cama, su magna obra -que, para el Narrador, había tomado forma en su mente en la biblioteca del palacio de Guermantes, según lo describe en *El tiempo recobrado*-. Y ahí, y durante la *matinée* que sigue a continuación, el Proust Narrador se funde con el maduro Marcel y toma la resolución de aislarse, de empezar ya al día siguiente a vivir en soledad, “pues el deber de componer mi obra tenía prelación sobre el de ser cortés o incluso bueno”;¹¹³³ unas pocas páginas más adelante, se reafirma en no sentir malestar alguno al vivir en esa soledad elegida, es más, en distintos momentos de la obra se muestra despiadado al hablar de la amistad: “me cuesta comprender que hombres de cierto genio -y, por ejemplo, un Nietzsche- hayan tenido la ingenuidad de atribuirle cierto valor intelectual”.¹¹³⁴

Y, lejos de considerarme desdichado por esa vida sin amigos, sin charlas, como llegaron a creer los mejores, me daba cuenta de que las fuerzas de exaltación gastadas en la amistad son algo así como una puerta falsa para una amistad particular que no conduce a nada y se aparta de una verdad hacia la cual podían conducirnos pero, en fin, cuando intervalos de reposo y sociedad me resultaran necesarios, tenía la clara sensación de que, mucho más que las conversaciones intelectuales que los miembros de la alta sociedad consideran útiles para los escritores, unos amoríos con muchachas en flor serían un alimento selecto.¹¹³⁵

“El equivalente retórico de lo real proustiano es la figura en cadena de la metáfora”,¹¹³⁶ escribe Samuel Beckett en su ensayo sobre Proust, y añade;

Es significativo que la mayor parte de sus imágenes sean botánicas. Asimila lo humano a lo vegetal. Tiene conciencia de la humanidad como flora, nunca como

¹¹³³ Proust, *El tiempo recobrado*, 315.

¹¹³⁴ Proust, *La parte de Guermantes*, 405.

¹¹³⁵ Proust, *El tiempo recobrado*, 317.

¹¹³⁶ Beckett, “Proust”, 95.

fauna. (En Proust no hay gatos negros ni perros fieles).¹¹³⁷

Decir que su obra es autobiográfica, a secas, sería restarle *À la Recherche* todo su valor, otra cosa es que, como constata el propio Proust en *El tiempo recobrado*, “los materiales de la obra literaria eran su vida pasada”. Walter Benjamin en su ensayo *Hacia una imagen de Proust* lo explica así:

Es sabido que Proust no describe en su obra una vida según ella fue, sino una vida como la recuerda el que la ha vivido. Pero esto aún es impreciso, demasiado tosco. Pues lo importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en que su recuerdo se teje, ese largo trabajo de Penélope que es el recordar". ¿O sería mejor hablar aquí del difícil trabajo de Penélope que es el olvido? ¿No se halla la "memoria involuntaria" de Proust más cerca del olvido que de lo que se suele denominar "recuerdo?"¹¹³⁸

Proust *construye* cada uno de sus personajes a partir de tres o cuatro personas de su entorno y fabrica un "prototipo": por ejemplo, la sirvienta, Françoise, es la suma de las distintas mujeres de campo que sirvieron en su casa (el estudio del personal de servicio era una de sus pasiones); Albertine no es un amante suyo (Agostinelli) al que sólo ha cambiado de nombre -si hubiera sido así su obra nunca habría podido ser un estudio completo sobre el amor y los celos-. Para George Painter, Albertine está “construida”¹¹³⁹ varios años antes de que, en 1907, Proust conozca a Agostinelli, su chofer, a partir de otras mujeres reales: Marie Finaly (1892), Marie de Chevilly (1899), la misteriosa joven de Cabourg (1908),¹¹⁴⁰ y la actriz Louisa de Mornand (1903). Albertine se funde con Agostinelli a partir de que Proust, durante el viaje que hacen

¹¹³⁷ Beckett, “Proust”, 49.

¹¹³⁸ Walter Benjamin, “Hacia la imagen de Proust”, libro 2, vol.1, en *Obras*, 317-318.

¹¹³⁹ Painter, *Marcel Proust, Biografía*, Vol.2, 324-325.

¹¹⁴⁰ Painter, 155.

juntos a Cabourg, en 1913, sienta, por sus celos, *la angustia al amanecer*.¹¹⁴¹ El hilo narrativo de *La Prisionera* y de *La Fugitiva* repite la historia de los amores de Proust con Agostinelli pero hay muchos otros temas de la relación que no permiten hacer tal transposición de papeles. Del mismo modo, funde todo un grupo de jóvenes aristócratas en la figura de Saint-Loup; su amigo el pintor Paul-César Helleu (Francia, 1859-1927) y James Whistler (EE.UU, 1834- Reino Unido, 1903), le sirven de inspiración para el personaje de Elstir, “cuya obra pictórica, en la novela, es la metáfora de la unidad y de la dualidad del impresionismo y del simbolismo, de su reciprocidad”.¹¹⁴² Tres personajes claves en la formación del joven Marcel como escritor (tema en torno al cual gira toda la novela): Elstir - el pintor-, Vintueil -el músico- y Bergotte -el escritor-, al margen de quienes le sirvieran como modelos, son tres personajes literarios.

Confrontar la obra con la vida lo podemos hacer a partir de su biografía - y nos daremos cuenta de que, por ejemplo, no menciona a su hermano Robert aunque sin embargo morirá en sus brazos- pero la genialidad de Proust, como la de Shakespeare, dice Harold Bloom en *El canon occidental*, reside en su imaginación para la caracterización de diez, doce personajes inolvidables: Swann, Odette, Françoise, Albertine, el barón de Charlus, la duquesa de Guermantes, Morel, Jupien, Saint-Loup, Gilberta, Bergotte, Madame Verdurin, y por encima de todos, la figura del Narrador y su primitivo yo, Marcel.¹¹⁴³

Valérie Dupuy, profesora en la Universidad de Toulouse y con varios trabajos sobre Marcel Proust, en su artículo “Le temps incorporé: chronophotographie et personnage proustien”, incluido en la recopilación *Proust et les images* detalla cómo, en *À la*

¹¹⁴¹ Painter, 309.

¹¹⁴² Pierre-Henry Frangne, "La peinture selon Proust et Mallarmé: impressionnisme et symbolisme", en *Proust et les images*, comp. Jean Cléder y Jean-Pierre Montier. (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003) 51-114, 62.

¹¹⁴³ Bloom, “Proust: los celos sexuales como creencia verdadera”, en *El canon occidental*, 407-423, 421.

Recherche, cada personaje es presentado en el tiempo no como una imagen sino como una serie de imágenes diferentes, de sus diversos yoes yuxtapuestos. Al pensar en una persona convocamos alrededor de su nombre una serie de instantáneas, nunca una sola imagen; el modelo óptico preside la concepción proustiana del personaje. “La metáfora fotográfica es utilizada por Proust para evocar la naturaleza diseminada del ser, doblemente sometida al tiempo y a la subjetividad de la mirada del que observa”.¹¹⁴⁴ Y sobre este uso de la cronofotografía en Proust, Dupuy expresa:

Ni superposición ni sucesión estrictamente temporal de las imágenes, el procedimiento de la cronofotografía aparece como lo más parecido a la técnica proustiana de representación de un personaje. [...] Su propio nombre indica su naturaleza transversal: la cronofotografía es una escritura del tiempo por la luz.¹¹⁴⁵

Así, Odette será varias mujeres: la dama de rosa, Miss Sacripant, la pequeña Odette del salón Verdurin, Madame Swann, Sra. de Forcheville, y amante del duque de Guermantes. “Albertine es el mejor ejemplo de la construcción de un personaje por adición”.¹¹⁴⁶ Proust hace todo un ejercicio de lo que se conoce como “la muerte del sujeto”.

El filósofo Fernando Broncano¹¹⁴⁷ considera que *En busca del tiempo perdido* es una de las pocas obras donde podemos encontrar “el modelo puro de lo que es la figura del autor moderno [...] La Modernidad, en buena medida, fue una trayectoria cultural que tuvo como objetivo la creación de un tipo particular de individuo que es el individuo

¹¹⁴⁴ Valérie Dupuy "Le temps incorporé: chronophotographie et personnage proustien", 116-138, 120; Jean-Pierre Montier "Un photographe lecteur de Proust": Brassai", 139-184., en *Proust et les images*. (La traducción del francés es mía)

¹¹⁴⁵ Valérie Dupuy "Le temps incorporé: chronophotographie et personnage proustien", en *Proust et les images*, 115-138, 119 a 120.

¹¹⁴⁶ Dupuy, 125

¹¹⁴⁷ Fernando Broncano, catedrático de Filosofía de la Ciencia, director del Máster Teoría y Crítica de la Cultura, Universidad Carlos III (Madrid), se prestó amablemente a intervenir en este audiovisual (2012)

que es reconocido por su obra”. En el Modernismo, los artistas, todos en general, están sometidos “a una tensión insoportable entre lo que *quieren ser* y lo que *llegan a ser*”, y Proust lo que hace en *À la Recherche* es una biografía de esta tensión.

A la busca del tiempo perdido relata la vocación de un escritor que da la vida por ser escritor. Comienza tomando de su propia vida el material para lo que va a ser su obra de arte, que es su propia vida en tanto que su propia vida se convierte en materia literaria y esa materia literaria va a ser la historia de una decepción. La decepción es una de las formas de trayectoria estética que tiene que ver con esta creatividad; vamos a descubrir a través del Arte algo nuevo y es que quien ha dedicado la vida al Arte va a estar decepcionado, va a perder la vida; y la obra va a ir muy ligada a haber perdido la vida.

Y para Fernando Broncano no es extraño que aparezca la figura del *tumbado*:

[...] muchos artistas, muchos literatos, van a encontrar que su única posible trayectoria es el refugio en la soledad del espacio de creación. Y en buena parte, aparece entonces la figura del *tumbado*, la figura del que se mete en la cama o se mete en su habitación: se refugia, pero no para desaparecer del mundo sino porque cree que es allí en el único lugar donde puede todavía ser creativo.[...] y *A la busca del tiempo perdido* es el relato de un *tumbado* porque es el relato de alguien que ha reescrito su vida externa y la ha internalizado, la ha metido en la cama con él y la ha reescrito allí.

Hay personas que, en un momento determinado de su vida, sin ninguna enfermedad ni motivo aparente, deciden no levantarse de la cama, y se les conoce como *tumbados* o *acostados*. Esta situación se alarga para unos algunos años y para otros toda una vida. Proust dibuja el personaje de su tía Léonie en *Por la parte de Swann* propiamente como una *tumbada*. Tanto su tía Léonie, como los tres Proust (el joven Marcel, el Narrador y

el Escritor), optan por esta forma de *disidencia*. El estudio pormenorizado que de ella hace el Proust *escritor* dibuja perfectamente una *tumbada ociosa*, con la que el Narrador identifica al joven Marcel en *La Prisionera* cuando describe como éste apenas sale de su habitación y su cama, perdiendo incluso la ocasión de ejercer personalmente el control sobre las idas y venidas de su prisionera, Albertine, en lugar de delegar en su amiga Andrée y en el chofer. A su vez, en *El tiempo recobrado*, cuando ya el tema de los celos ha quedado atrás: en el “tiempo perdido” en los placeres mundanos y en el amor, el Narrador dice: “Para mí, que había pasado mi vida encerrado y viéndola desde fuera”.¹¹⁴⁸

Las tres habitaciones

La habitación de tía Léonie

[...] aquella tía Léonie, que, desde la muerte de su marido -mi tío Octave-, no había querido abandonar jamás primero Combray, luego su casa en Combray, después su alcoba y luego su cama y ya no "bajaba": siempre acostada en un estado incierto de pena, debilidad física, enfermedad, idea fija y devoción. [...]

Siempre hablaba muy bajo -porque creía tener flotando en la cabeza algo roto y que, al hablar demasiado fuerte, podría haber desplazado-, pero nunca permanecía mucho tiempo sin decir algo, ni siquiera cuando estaba sola, porque le parecía saludable para su garganta y, al impedir que la sangre se detuviese en ella, le resultarían menos frecuentes los ahogos y las angustias que padecía; además en la inercia absoluta en que vivía, atribuía a sus menores sensaciones una importancia extraordinaria; [...] En una palabra, mi tía exigía, a la vez, que aprobaran su régimen, la compadecieran por sus padecimientos y la tranquilizasen sobre su futuro.¹¹⁴⁹

¹¹⁴⁸ Proust, *El tiempo recobrado*, 298.

¹¹⁴⁹ Proust, *Por la parte de Swann*, selección textos referentes a su tía Léonie, 56 a 154.

Si aceptamos la cadena de identificaciones que se produce en este laberinto de identidades con cuatro habitaciones propias: la tía Léonie, el Marcel joven, el Narrador, y el Proust escritor, podemos montar un juego de escenarios que girarían en el Tiempo generando imágenes al modo de una linterna mágica.

En busca del tiempo perdido es la narración de un aprendizaje, es “una obra enfocada hacia el futuro no hacia el pasado”¹¹⁵⁰ -escribe el filósofo Gilles Deleuze (Francia, 1925-1995) en su ensayo *Proust y los signos* (1968)- y el lado de Méséglise y el lado de Guermantes, los dos caminos que salen de la casa de su tía Léonie en Combray, son dos lados de una formación. Blas Matamoro (Argentina, 1842) en su libro *Por el camino de Proust*, aclara que “con grosera simplificación sociologista, el camino de Guermantes es el emblema de la aristocracia, y el de Méséglise, el de la alta burguesía financiera”.¹¹⁵¹ Proust los describe así:

Pero sobre todo debo pensar en la parte de Méséglise y la de Guermantes como en yacimientos profundos de mi territorio mental, como en los resistentes terrenos en los que aún me apoyo. [...] Ya sea porque la fe creadora esté agotada en mí o porque la realidad tan sólo se forma en la memoria las flores que se me muestran hoy por primera vez no me parecen flores de verdad. La parte de Méséglise -con sus lilas, sus majuelos, sus azulejos, sus amapolas, sus manzanos- y la parte de Guermantes -con su río, sus renacuajos, sus nenúfares y sus botones de oro- constituyeron por siempre jamás para mí la imagen de los países en que me gustaría vivir,[...]Y, sin embargo, como también los lugares tienen su individualidad, cuando me embarga el deseo de volver a ver la parte de Guermantes, no se me podría satisfacer llevándome a la orilla de un río en el que hubiera nenúfares tan hermosos, más hermosos, que en el Vivonne, como tampoco habría deseado que, al volver a casa por la noche -en la hora en que se

¹¹⁵⁰ Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, trad. Francisco Monge, 11-45
<https://es.scribd.com/doc/53254092/Proust-y-Los-Signos-Gilles-Deleuze> (3.12.17)

¹¹⁵¹ Blas Matamoro, *Por el camino de Proust* (Barcelona: Anthropos, 1988), 77.

despertaba en mí esa angustia que más adelante emigra en el amor y puede pasar a ser por siempre jamás inseparable de él-, viniera a darme las buenas noches una madre más hermosa e inteligente que la mía.¹¹⁵²

Finalmente, Marcel pronto se dará cuenta de que ambos caminos no son tan irreconciliables, por Méséglise se va a Guermantes.

Deleuze, en el ensayo citado, señala que la obra de Marcel Proust no trata ni de la magdalena ni de las losas de Venecia sino de la “búsqueda de la verdad”. Y “el tiempo perdido no es simplemente el tiempo pasado: es también el tiempo que se pierde, como en la expresión «perder el tiempo»”.¹¹⁵³

La habitación del joven Marcel (visualizada por mí, como lectora)

El Proust Marcel por su frágil salud, por sus crisis asmáticas, pasa a lo largo de su vida muchas horas en la cama o temporadas aislado en una casa de salud. Pero es en *La prisionera* donde mejor describe su *enclaustramiento* pues en este volumen prácticamente toda la acción transcurre dentro de su alcoba,¹¹⁵⁴ todo es visto desde su cama. Y, para él, que cuando frecuentaba a Swann soñaba con tener pinturas que adornaran sus estancias, la única obra de arte que hay ahora en su habitación es *Albertine*.¹¹⁵⁵

Por lo demás, durante aquel periodo percibí la vida exterior sobre todo desde mi cuarto. Bloch contó, según supe, que, cuando venía a verme por la noche, oía el sonido de una conversación; como mi madre estaba en Combray y nunca encontraba a nadie en mi cuarto, sacó la conclusión de que yo hablaba solo. Cuando, mucho más

¹¹⁵² Proust, *Por la parte de Swann*, 196-197.

¹¹⁵³ Deleuze, *Proust y los signos*, 12.

¹¹⁵⁴ Proust, *La prisionera*, 390. No deja de ser curioso que para Proust *la belleza nueva que Dostoiévski ha aportado al mundo* sea no solo la creación de personajes, sino también de moradas, la belleza nueva y terrible de una casa, esa belleza secreta.

¹¹⁵⁵ Proust, *La prisionera*, 394.

tarde, se enteró de que entonces Albertine vivía conmigo y comprendió que yo la había ocultado a todo el mundo, declaró que por fin entendía la razón por la que en aquella época de mi vida nunca quería yo salir. Se equivocó.¹¹⁵⁶

Nuestro error es creer que las cosas se presentan habitualmente tal como son en realidad [...]Vemos, oímos, concebimos el mundo totalmente del revés.¹¹⁵⁷

En esta habitación se suceden los celosos interrogatorios de Marcel a Albertine y en esta habitación -tras su marcha y muerte- Marcel sufrirá los dolorosos celos retrospectivos por sus infidelidades lésbicas. Harold Bloom, en su ensayo *Proust: los celos sexuales como creencia verdadera*, considera:

Proust nunca permite que los celos tengan ancestros literarios; Otelo y Leontes están a años luz de Swann y Marcel. Ningún amante celoso se volvería asesino en Proust: el espíritu de comedia de *La busca* lo prohíbe. Por eso la metáfora que rige a Swann y Marcel es el investigador erudito.¹¹⁵⁸

Pese a ese obsesivo anhelo investigador por conocer cualquier detalle de la vida de Albertine, para Proust la persona amada *real* ocupa unas proporciones minúsculas, casi todo lo ponemos de nuestra cosecha. El amante es quien *viste* a su amado/a. En *El tiempo recobrado* Proust escribe: “Ya había visto que el amor había atribuido a una persona lo que sólo era propio de la persona que amaba”.¹¹⁵⁹Y antes, en *Albertine desaparecida*: “Tal vez haya un símbolo y una verdad en el ínfimo lugar que ocupa en nuestra ansiedad aquella por quien la sentimos””.¹¹⁶⁰

En esta misma habitación, “una vez que el olvido se hubo apoderado de algunos

¹¹⁵⁶ Proust, *La prisionera*, 9.

¹¹⁵⁷ Proust, *Albertine desaparecida*, 169.

¹¹⁵⁸ Bloom, “Proust: los celos sexuales como creencia verdadera”, 411.

¹¹⁵⁹ Proust, *El tiempo recobrado*, 238.

¹¹⁶⁰ Proust, *Albertine desaparecida*, 21.

puntos dominantes de sufrimiento y placer”,¹¹⁶¹ cuando se produzca la muerte total del yo que antes era, Marcel dejará de amar a Albertine y el yo eclipsado no estará ya ahí para deplorar al otro, a su nuevo yo:

No porque los otros hayan muerto se debilita nuestro afecto por ellos, sino porque nosotros mismos morimos. Albertine no tenía nada que reprochar a su amigo. Quien usurpaba su nombre era simplemente su heredero. Sólo se puede ser fiel a aquello que se recuerda y sólo se recuerda lo que se ha conocido. Mi nuevo yo, mientras crecía a la sombra del antiguo, había oído hablar a éste con frecuencia de Albertine; por mediación de él, de los relatos sobre ella que recogía, creía conocerla, le resultaba simpática, la amaba, pero era simplemente un cariño de segunda mano.¹¹⁶²

La habitación de Marcel Proust escritor

El futuro gran novelista si bien se recupera con normalidad de la inesperada muerte de su padre, el prestigioso doctor Adrián Proust -acaecida en 1903-, tras la muerte de su madre, -Jeanne Weil, en 1905-, sufre depresiones, insomnios y sentimientos de culpa. Ingresó por su voluntad seis semanas en la clínica del doctor Paul Sollier (Francia, 1861-1933) para tratamiento tanto del asma como de su "neurastenia". Durante su estancia en este sanatorio, Proust entra en contacto con las nuevas teorías sobre la memoria emocional e involuntaria del propio Sollier.¹¹⁶³ En lo que se refiere a recuperar su salud, Proust regresa a casa enfermo, sin ánimo ni fuerzas.

A partir de 1908 empieza a dormir de día y a trabajar de noche en *À la Recherche*, y dos años más tarde decide forrar con corcho las paredes de su habitación para aislarse del ruido de la calle y poder concentrarse en la redacción de su obra y en la corrección

¹¹⁶¹ Proust, *Albertine desaparecida*, 244.

¹¹⁶² Proust, *Albertine desaparecida*, 192-193.

¹¹⁶³ J. Bogousslavsky, O., Wallusinski, "Marcel Proust and Paul Sollier: the involuntary memory connection" *Schweiz Arch Neuro Psychiatr.* (2009); 160:130-6.
http://www.baillement.com/lettres/sollier_inVoluntary.pdf (3.11.16)

de las galeradas. Sabemos que escribía tumbado en la cama apoyado en una mesa a la que llamaba su chalupa o con la página en el aire, rodeado de fotografías y diccionarios. Robert de Montesquieu -modelo esencial del barón de Charlus- en sus *Memorias* hace referencia al "desordenado dormitorio" donde Proust recibía a sus amigos. De entre todos, sólo el músico Reynaldo Hahn, con el que mantuvo una relación amorosa de 1894 a 1896 -relación ensombrecida por el carácter tiránico del escritor- tenía el privilegio de poder acudir sin llamar previamente. "Estaba aislado, pero no solo".¹¹⁶⁴ Cenaba en su dormitorio, siempre a las nueve de la noche y siempre lo mismo: café con leche hirviendo, tres croissants, *oeufs Béchamel*, patatas fritas y manzanas al horno.¹¹⁶⁵

Acostado en su cama, arropado con el mismo abrigo de pieles con el que sale en pijama para -sin apearse del coche- contemplar los manzanos en flor o la puerta de Santa Ana de la Catedral de Nôtre-Dame, Proust no trabaja con un microscopio sino con un telescopio:

Hasta los que fueron favorables a mi percepción de las verdades que luego quería grabar en el templo, me felicitaron por haberlas descubierto al "microscopio", cuando por el contrario me había servido de un telescopio para captar unas cosas, pequeñísimas, cierto, pero porque estaban situadas a gran distancia, y porque cada una de ellas era un mundo. Allí donde yo buscaba las grandes leyes, me llamaban rebuscador de detalles.¹¹⁶⁶

Como en los cuadros del pintor holandés Jan Vermeer (Países Bajos, 1632-1675), su maestro, "el conjunto es anterior al detalle", afirma Blas Matamoro en su artículo

¹¹⁶⁴ Painter. *Marcel Proust, Biografía*, Vol.2, 250.

¹¹⁶⁵ Painter, 251.

¹¹⁶⁶ Marcel Proust, *El tiempo recobrado*, Tomo III, en *A la busca del tiempo perdido*, trad. Mauro Armiño (Madrid, Valdemar/clásicos, 2007), 901.

*Vermeer y Proust por el ojo de cerradura.*¹¹⁶⁷ Considera que el pintor holandés “se presta a la identificación proustiana del artista, ese sujeto capaz de sustituir su historia por su obra”. En palabras de Marcel Proust “la verdad suprema de la vida está en el arte”.¹¹⁶⁸

La verdadera vida, la vida por fin descubierta y aclarada, la única vida, por consiguiente, plenamente vivida, es la literatura: esa vida que en cierto sentido vive a cada instante en todos los hombres tanto como en el artista, pero no la ven, porque no intentan aclararla, y así su pasado está atestado de innumerables tópicos que siguen siendo inútiles, porque la inteligencia no los ha "desarrollado".¹¹⁶⁹

La *disidencia* de Marcel Proust no podemos encuadrarla dentro de las *disidencias políticas* -ni mucho menos- y, aunque el escritor André Maurois (Francia, 1885-1967) dijese que “ese absoluto que los místicos religiosos buscan en Dios, Proust lo busca en el arte”,¹¹⁷⁰ tampoco sería una disidencia tal cual la practican los monjes de clausura que viven su retiro en silencio. El filósofo Víctor Gómez Pin (España, 1944) en el prólogo a su libro *La mirada de Proust redención y palabra* considera que si Proust puede encerrarse en esa situación psicológica de clausura frente a su sociedad es porque “los componentes de esta sociedad se encuentran de alguna manera entre las paredes de su apartamento, recreados por la fuerza de la lengua”.¹¹⁷¹ Pero en su "enfermedad defensiva" y en su semi enclaustramiento parisino vemos no sólo un repliegue sobre sí mismo sino también un sufrimiento que va más allá del insomnio, los ahogos, las taquicardias. Hay una autoafirmación y una autocomplacencia en su aislamiento

¹¹⁶⁷ Blas Matamoro, <http://www.lettraslibres.com/mexico-espana/vermeer-y-proust-por-el-ojo-la-cerradura> (6.12.17)

¹¹⁶⁸ Matamoro, *Por el camino de Proust* (Barcelona: Anthropos, 1988), 171.

¹¹⁶⁹ Proust, *El tiempo recobrado*, 220.

¹¹⁷⁰ André Maurois, *En busca de Marcel Proust*, trad. Juan G. de Luaces (Barcelona: José Janés, 1951), 120.

¹¹⁷¹ Víctor Gómez Pin, *La mirada de Proust. Redención y palabra* (Madrid: Triacastela, 2012), 18.

respecto de una sociedad que le aprueba. A su vez, esta *disidencia* forma parte de la maquinaria para su creación literaria.

El psiquiatra Mariano Hernández Monsalve, en su intervención a cámara para el audiovisual que acompaña este trabajo, considera que si bien la tía Léonie pudo ser un referente importante para Marcel Proust es difícil que sea éste un motivo suficiente para un enclaustramiento tan radical como el que el escritor pone en práctica. Parece tener más importancia su padecimiento del asma que le pudo haber ayudado a ser una persona más observadora y más introspectiva, y un suceso importantísimo: la muerte de la madre. A todo ello, también, habría que sumar el desencanto acumulado a lo largo de todos estos años y, por último, el viaje a Normandía, un viaje que podemos calificar como regenerador.

En su biografía lo que vemos son algunas circunstancias que nos pueden ayudar a explicarlo, por lo menos a entender un poco cómo Proust llegó a tomar esta actitud y este comportamiento. Una de las cuestiones que parecen haber sido más importantes es su enfermedad crónica, el padecimiento del asma que le ha ayudado a ser una persona más observadora, más introspectivo, más metido en sí mismo y más fuera del circuito habitual, menos participativo del "hacer" en la vida con los demás.

Otra cuestión tremendamente importante, que parece que es imprescindible tener en cuenta para explicarnos este comportamiento es que esto sucede poco después de la muerte de la madre. La madre de Proust fue una persona importantísima en la construcción de su persona, de su afectividad, de su forma de entender y de vivir la vida y de su forma de sentir. [...]y Proust debió vivir de forma un tanto "culposa" esa sensación de fracaso por no estar cumpliendo este ideal de sí mismo pero que era un ideal probablemente también de la madre.

Marcel Proust, poseedor de una *férrea voluntad* y una *inflexible ambición*,¹¹⁷² obsesionado por su magna obra, no dudó -para conocer de cerca la muerte- en tomar veronal hasta caer en un coma tóxico, o en acudir al burdel de Albert para obtener la información que necesitaba para construir sus personajes. Y, si bien es cierto que hubo una época en la que, según cuenta Painter, su biógrafo, "con su abrigo de pieles, su rostro hinchado, y ojos rodeados de negros círculos", como una "momia vestida de frac",¹¹⁷³ salía a cenar al Ritz, otra en la que paseaba a medianoche o en ocasiones acudía al Teatro de la Ópera, el Proust íntimo, vivió entre cuatro paredes.

Hijo de médico y enfermo permanente desde su infancia, Proust ironiza en su obra sobre la medicina y los médicos. Él mismo, para tratar su enfermedad asmática, y el insomnio, abusaba de todo tipo de sustancias: desde jarabe de éter, a morfina, veronal, cafeína, adrenalina. Serge Béhar (Turquía 1925- fecha de muerte desconocida), médico neumólogo y escritor, en su obra *L'univers médical de Proust* considera que "la enfermedad es en la novela de Proust lo que el dinero en la *Comedia humana*",¹¹⁷⁴ y en *la Recherche* describe con detalle multitud de enfermedades al igual que hace el retrato de diferentes médicos, "Cottard es el médico de la *Recherche*. Él está indisolublemente ligado a todas las frases importantes de la vida del narrador."¹¹⁷⁵ Marcel Proust, para quien "cada clase social tiene su patología", y -para Béhar- cada página de *la Recherche* su enfermedad, describe sus propias enfermedades, habla de los síntomas, y profundiza en los estados patológicos; al mismo tiempo -para Béhar- el secreto de la enfermedad de la abuela, el vicio de Charlus, el secreto del ataque de Saniette, el secreto de Albertine

¹¹⁷² Painter, *Marcel Proust, Biografía*, Vol. 2, 321 (Painter se refiere, en concreto, a que Proust a pesar de su sufrimiento por sus amores con Agostinelli cumplía rigurosamente con todo lo que tuviera que ver con su obra).

¹¹⁷³ Painter, *Marcel Proust*, cita: "El que después sería su amigo Edmond Jaloux, recordó: "Proust presentaba un aspecto casi terrorífico, bajo las luces del Teatro de la Ópera, con su abrigo de pieles, su rostro hinchado, y ojos rodeados de negros círculos", 253.

¹¹⁷⁴ Serge Béhar, *L'univers médical de Proust*, Vol. 1, *Cahiers Marcel Proust* (París: Galimard, 1970), 126.

¹¹⁷⁵ Béhar, *L'univers*, 145.

dormida, toda la extraña y cruel mecánica del cuerpo humano ilumina y revela algunos de los secretos más profundos de la psicología.¹¹⁷⁶ La novela está jalonada de alusiones clínicas que pasan a ser un elemento característico de su estilo literario.

Dos pasajes magníficos de la obra son los dedicados a la enfermedad y muerte de su abuela (el personaje de la abuela es su madre, en la realidad) y a la muerte de Bergotte, el escritor. Marcel Proust una noche antes de morir, exhausto y ahogándose, incorpora sus propios síntomas de muerte inminente a la agonía de Bergotte.¹¹⁷⁷ Béhar apunta que “la enfermedad aparece -en *À la Recherche*- siempre enriquecida con una dimensión teatral”.¹¹⁷⁸

Otro gesto teatral de Proust a la par que un dato biográfico revelador es que regale el mobiliario heredado de sus padres al burdel homosexual de Albert (en la novela aparece como el burdel de Jupien y es el barón de Charlus quien hace este regalo) y los muebles que había heredado de su tía Léonie -en particular un gran canapé, donde muchos años antes él había conocido por primera vez los placeres del amor con una de sus primitas- a la propietaria de un prostíbulo heterosexual.¹¹⁷⁹ ¹¹⁸⁰Céleste Albaret (Francia, 1891-1984), su ama de llaves desde 1913, en su libro de memorias: *Monsieur Proust*, apoyada: en su papel de confidente del escritor, en el de esposa de Odilon, su chofer, y en el lugar estratégico que ella ocupaba en la casa, rebate mucho de lo que se ha escrito sobre estas cuestiones y sus "otros amores".

¹¹⁷⁶ Béhar, *L'univers* 24.

¹¹⁷⁷ Proust, *La Prisionera*, 190. La muerte de Bergotte tiene lugar frente a un cuadro que Marcel Proust adoraba: *Vista de Delft* de Vermeer. "Enloquecido por el sufrimiento que no cesaba ni un minuto y al que se sumaba el insomnio interrumpido por breves pesadillas, Bergotte dejó de llamar a los médicos y probó, con éxito, pero con exceso, diferentes narcóticos [...] Bergotte los probó todos. [...] El corazón late como en una primera cita", el episodio completo de la muerte de Bergotte 188-193.

¹¹⁷⁸ Béhar, *L'univers*, 241.

¹¹⁷⁹ Painter, *Marcel Proust, Biografía*, Vol 2, 410.

¹¹⁸⁰ Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, 159.

Con la misma febril obsesión con la que el monje y artista medieval ruso Andréi Rublev (Rusia, 1360- 1430), recluido en el monasterio, pinta el icono de "La Trinidad", Proust para poder corregir algunos fragmentos de *La prisionera* se niega a ingresar en un sanatorio, como se niega a la prescripción médica de dejar de trabajar y alimentarse correctamente; es más: ayuna. Le pide a su ama de llaves, Céléste, que no deje entrar a nadie, ni a médicos ni a enfermeras ni a familiares. Dos años antes él mismo había anunciado su propia muerte en el prólogo a un libro de su amigo Paul Morand con estas palabras: “Una extraña mujer decidió hacer de mi cerebro su casa”.¹¹⁸¹

Siempre fue un melómano, admirador de Richard Wagner (Alemania, 1813-1883), y -en palabras del propio Proust-, “la música corre como un hilo conductor a lo largo de toda su obra.”¹¹⁸² En esta época de su vida se vale del teatrón para escuchar desde su habitación óperas y conciertos. Algunas noches, para escribir las páginas dedicadas al *Septeto de Vinteuil*, invita a su solitario refugio a músicos que interpretan para él los últimos cuartetos de Beethoven o la *Sonata* de César Franck (Belgica, 1822- Francia, 1890). Painter en el capítulo de su biografía titulado “El Septeto de Vinteuil”, afirma que el *Septeto* también tuvo varios modelos reales (hasta *un poco de Schubert*, dijo Proust) y que el escritor comentó a dos amigos, Antoine Bibesco y Jacques de Lacretelle, el origen del mismo:

Proust reveló que el modelo esencial de la “pequeña frase” fue la sonata en Re menor de Saint-Saëns, y el de la sonata completa fue la Sonata en La mayor, de César Frank. Proust no mencionó los modelos no esenciales del Septeto [...] el primer

¹¹⁸¹ Painter, *Marcel Proust, Biografía*, Vol. 2, 477; Proust escribió en octubre 1920 el prólogo a la obra de Morand *Tendres Stocks*. Proust durante los últimos quince años, nunca dejó de anunciar, su muerte a sus amigos.

¹¹⁸² Proust, *La prisionera*, 394.

movimiento del poema sinfónico de Debussy, *La Mer -De l'aube à midi sur le mer*.¹¹⁸³

Marcel Proust padecía una enfermedad nerviosa de la que supo sacar partido, convertirse, en palabras de Walter Benjamin, en el “director de su dolencia. [...] El asma entró en su arte, si es que no la creó directamente. Su sintaxis imita, con su ritmo, ese miedo a ahogarse”.¹¹⁸⁴ Benjamin en *Hacia la imagen de Proust* cita también unas palabras del editor y crítico literario Jacques Rivière (Francia 1886-1925), que fuera director de la publicación *La Nouvelle Revue française* y gran admirador de la obra de Proust.

Proust murió sin duda por extrañeza al mundo, y porque no supo variar sus condiciones de vida, las cuales se habían vuelto de pronto destructivas para él. Se murió simplemente porque no sabía hacer fuego, ni sabía abrir una ventana.¹¹⁸⁵

Podemos pensar que, en sus últimas horas, Proust quizá no escuchara en su cabeza la sonata de Vinteuil -emblema de los enamorados proustianos- sino *O sole mio*, aquella "vulgar romanza napolitana"¹¹⁸⁶ que, el Narrador, sentado en la terraza de su hotel, oyera cantar a un músico desde una góndola antes de abandonar Venecia,¹¹⁸⁷ ciudad que fuera para Proust “la tumba de su felicidad” y a la que “nunca tuvo fuerzas para volver”. Marcel Proust que estuvo en Venecia en dos ocasiones, ambas en el año 1900, una

¹¹⁸³ Painter, *Marcel Proust, Biografía*, Vol. 2, 382.

¹¹⁸⁴ Benjamin, “Hacia la imagen de Proust”, 329.

¹¹⁸⁵ Benjamin, 329.

¹¹⁸⁶ Proust, *Albertine desaparecida*, 256.

¹¹⁸⁷ Combray-Balbec-París-Venecia son las cuatro ciudades de la obra. Proust dedica el capítulo 3, íntegro, del tomo VI, *Albertine desaparecida*, a la estancia de Marcel y su madre en Venecia, tras la muerte de Albertine. Sabemos que Venecia es un lugar postergado en la vida del Proust escritor, ese lugar al que nunca tuvo fuerzas para Volver. En palabras de Victor Gómez Pin "Cambiando de método, renunciando al reencuentro empírico, sumergiéndose en sí mismo, cabe - ¡ni más ni menos ¡- que reencontrar el tiempo perdido. Esto es lo que Narrador de la *Recherche*, y con él el propio Marcel Proust, se propone." <http://www.elboomeran.com/blog-post/6/8060/victor-gomez-pin/el-retorno-de-proust-a-venecia/> (23.10.16)

primera, acompañado de su madre, y una segunda él solo, en una carta fechada en mayo 1906, escribe:

Venecia es en exceso, para mí, un cementerio de felicidad para que tenga todavía la fuerza de volver. Lo deseo muchísimo, pero cuando pienso en ella con la claridad de un proyecto, se suscita en mí un cúmulo de angustias que se opone a su realización.¹¹⁸⁸

Dentro del volumen *Albertine desaparecida*, el capítulo III, titulado “Estancia en Venecia”, refiere la experiencia de su viaje a esta ciudad *encantada*, en la novela acompañado de su madre, y su decepción:

La ciudad que tenía ante mí, había dejado de ser Venecia [...] De nada servía que aferrara desesperadamente mi pensamiento a la hermosa curva característica del Rialto: se me presentaba la mediocridad de la evidencia.¹¹⁸⁹

Proust continúa expresando su desdicha con estas palabras:

Yo me sentía oprimido por la angustia que me causaba, junto con la vista del Canal, que se había vuelto diminuto desde que el alma de Venecia se había escapado de él, de aquel Rialto trivial que ya no era el Rialto, aquel canto de desesperación que se volvía *Sole mio* y que, clamado así delante de los inconscientes palacios, acababa de reducirlos a añicos y consumaba la ruina de Venecia; yo asistía a la lenta realización de mi desdicha;¹¹⁹⁰

Para el filósofo Víctor Gómez Pin que ha trabajado mucho sobre la obra de este autor reflexiona sobre el enorme esfuerzo que conduce a *La Recherche*:

¹¹⁸⁸ Painter, *Marcel Proust, Biografía*, vol. 2, 95. El biógrafo cita una carta de Proust a Mme. Catusse: *Sin embargo, Venecia es como una tumba de mi felicidad y no me siento con fuerzas para volver allá.*

¹¹⁸⁹ Proust, *Albertine desaparecida*, 254.

¹¹⁹⁰ Proust, *Albertine desaparecida*, 256.

Muchos son a lo largo del libro los párrafos en los que esta auténtica fijación con Venecia se pone de relieve, ante lo cual se impone una pregunta: ¿por qué desiste ante cada idea del retorno, y finalmente acaba renunciando? Responder a esta pregunta pasa por intentar dar cuenta de la intuición central que anima a realizar ese enorme esfuerzo que conduce a *La Recherche*, y que tiene un indudable interés filosófico. La fidelidad a esta intuición supone renunciar a encontrar algún tipo de plenitud en el reencuentro efectivo, empírico, con aquello que en nuestra conciencia está asociado a una plenitud pasada, ya se trate de ciudades, paisajes o personas.¹¹⁹¹

Para Walter Benjamin, el lecho de enfermo donde se instala Marcel Proust para escribir *En busca del tiempo perdido* es similar al andamio que “Miguel Ángel usó para pintar, con la cabeza hacia atrás, la Creación en la bóveda de la Capilla Sixtina”.¹¹⁹²

Conclusiones

Si bien mi propuesta, en relación con la disidencia de Marcel Proust, se apoya en las palabras del joven Marcel en *La Prisionera*, donde habla de la influencia que pudo tener sobre él conocer de cerca, durante los veranos de su infancia en Combray, la experiencia de su tía Léonie (en la realidad su tía Elisabeth) como tumbada ociosa, si atendemos a las explicaciones del filósofo Fernando Broncano, en su intervención para el audiovisual que forma parte de este trabajo, la decisión que toma Marcel Proust de enclaustrarse y tumbarse en la cama se podría interpretar como la única manera que encontró para poder escribir su obra: aislarse “físicamente” del mundo cortesano y burgués de París. -Y en esto también coincide el psiquiatra Mariano Hernández quien considera que el ascendente de su tía Léonie no parece suficiente como para explicar una actitud tan radical como la de Proust-.

¹¹⁹¹ Víctor Gómez Pin, “El retorno de Proust a Venecia”, <http://www.elboomeran.com/blog-post/6/8060/victor-gomez-pin/el-retorno-de-proust-a-venecia/> (20.06.18).

¹¹⁹² Víctor Gómez Pin, *La mirada de Proust, redención y palabra* (Madrid: Triacastela, 2012), 330.

El *yo disidente* de Marcel Proust, que de alguna manera es el mismo yo que hasta la muerte de su madre habría paralizado en él cualquier actividad creativa y hecho fracasar todos sus intentos de ser escritor, se instala, a partir de ese momento, definitivamente en el centro de su personalidad ahuyentando a sus otros yoes, yoes que sólo recuperará en las muy contadas ocasiones en que decide salir de casa para ir a cenar al Ritz, a escuchar música a la ópera, o al burdel de Albert.

Respecto del modelo musiliano, no podemos considerar que Marcel Proust *conservase un alma intacta*, en el sentido que refiere Robert Musil, pues, aun enclaustrado y acostado en su cama, al autor de *À la Recherche* no le faltaba “el instinto bruto de adquisición, el deseo de conseguir dignidades y grandezas”. Era un hombre que había hererado una gran fortuna y alguien a quien, además, le gustaba jugar personalmente sus acciones en Bolsa, lo que en algunas ocasiones le acarreó graves pérdidas de patrimonio o le obligó a estar despierto toda la mañana. Es decir, en este aspecto Proust tenía una de las cualidades propias del *hombre con atributos*. Al mismo tiempo, hacía las gestiones necesarias con amigos, editores y periodistas para que aparecieran en la prensa buenas críticas a su obra, y pagó con su dinero la primera edición de *Por el camino de Swann* (1913). Gestiones todas ellas ajenas a las cualidades de *un hombre sin atributos*, que es un hombre que se caracteriza por su *pasividad* activa, que, en este caso, sería el estar, exclusivamente, tumbado durante quince años escribiendo su obra. Es decir, aun siendo su *yo disidente* bastante extremo y hegemónico, hasta casi el final de su vida, dejaba actuar, en contadas ocasiones, a sus otros yoes.

Su ejemplo nos permite presentar un tipo de *yo disidente* hegemónico, radical, que sin embargo cuando lo necesita, para lo que sea, abre la puerta, y gestiona otros yoes. Es decir, sería un *yo disidente* con el que *sus* otros yoes aun pueden dialogar.

La disidencia de un “tumbado” creativo

Marcel Proust . *En busca del tiempo perdido.*

Escaleta

Secuencia de apertura

1.-¿Qué pensar sobre el enclaustramiento de Marcel Proust como forma de *disidencia*?

Rodaje de los rayos del sol a través de la copa de un árbol.

Sonido: Narradora (off)

Música: *La plus que lente*, Claude Debussy

Primer apartado: la vida y la obra del escritor

2.-Hipótesis: el escritor Marcel Proust, un *tumbado* creativo (un *yo disidente*), se identifica con su tía Léonie, una *tumbada* ociosa.

Rodaje fotografías de la reproducción de la habitación de Proust según está en el Museo Carnavalet (París) y de la casa y la alcoba de su tía Leonie (en la realidad, su tía Elisabeth) en Combray.

Sonido: Narradora (off)

Música: *La plus que lente*, Claude Debussy

3.- Cita 1 Proust

Rodaje en el parque de El Retiro: lectura cita 1. *Poco a poco, iba pareciéndome a todos mis parientes [...] y no sólo a mi padre, sino también y cada vez más a mi tía Leonie [...]. (La Prisionera)*

4.- La lista de las siete visitas. La primera de ellas, la magdalena que le daba a probar su tía Leonie. El té y la magdalena, en su biografía y en su obra. El Narrador toma la decisión de encerrarse, de aislarse para escribir su obra.

Rodaje fotografías en Combray (la casa de su tía Leonie, su alcoba y la de Marcel Proust, la iglesia de San Hilario).

Imagen: dos fragmentos de dos *secuencias* de la película *El tiempo recobrado*, (1998) Raúl Ruiz.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Pavane pour une Infante défunte*, Maurice Ravel.

5.- Cita 2 Proust

Rodaje en el parque de El Retiro, lectura cita 2. *pues el deber de componer mi obra [...] Y, lejos de considerarme desdichado por esa vida sin amigos[...]. (El tiempo recobrado)*

6.- Opinión crítica, sobre *En busca del tiempo perdido*, de Samuel Beckett y Walter Benjamin.

Imagen: dos *secuencias* de la película *Una partida de campo* (1936), Jean Renoir.

Sonido: Narradora (off)

Segundo apartado: la construcción del personaje en *À la Recherche*

7.- La construcción del personaje (1): Marcel Proust construye de cada uno de sus personajes a partir de la fabricación de un prototipo, al margen de quién le sirviera como modelo sus personajes son personajes literarios.

Imagen: fotografías y cuadros impresionistas y simbolistas.

Fragmento de una *secuencia* de la *Una partida de campo* (1936), Jean Renoir.

Un fragmento de una *secuencia* de la película *El tiempo recobrado*, Raúl Ruiz.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Sonata para violín y piano n° 1 en re menor, op. 75 Adagio*, Camille Saint-Sans

8.- La construcción del personaje (2): La confrontación entre la vida y la obra. Y su genialidad para crear diez, doce personajes inolvidables.

Imagen: cuadros y fotografías

Sonido: Narradora (off)

Música: *Cuarteto en re mayor: Poco lento-Allegro*, César Frank

9.-La construcción del personaje (3): cada personaje es presentado en el tiempo como una cronofotografía, de sus diversos yoes yuxtapuestos. Ejemplos: Odette y Albertine.

Imagen: cuadros.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Cuarteto en re mayor: Poco lento-Allegro*, César Frank

10.- La metáfora fotográfica utilizada por Proust.

Imagen: fotografías y cuadro.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Cuarteto en re mayor: Poco lento-Allegro*, César Frank.

11.- Intervención Fernando Broncano, Profesor Filosofía. (1ª)

El autor moderno.

Tercer apartado: los tumbados o acostados

12.- Los *tumbados* o *acostados*, sin enfermedad ni motivo aparente. El Narrador compara a la tía Leonie con la actitud del joven Marcel, en *La prisionera*.

Rodaje fotografías casa tía Leonie en Combray. Foto archivo habitación Marcel Proust en su casa de París (la misma habitación de la que hay una reproducción en el Museo Carnavalet, París).

Sonido: Narradora (off)

Música: Cuarteto nº 12 en mi bemol mayor. Op.127, Beethoven

13.- Cita 3 Proust

Rodaje en el Parque del Retiro, lectura cita 3, *Para mí, que había pasado mi vida encerrado y viéndola desde fuera. (El tiempo recobrado)*

Cuarto apartado: Las tres habitaciones

La habitación de la tía Leonie

14.- Cita 4 Proust

Rodaje en el parque de El Retiro, lectura cita 4, *aquella tía Leonie, que, desde la muerte de su marido- mi tío Octave-, no había querido abandonar jamás primero Combray, luego su casa en Combray, después su alcoba y luego su cama [...]. (Por la parte de Swann)*

15.-Laberinto de identidades: la tía Leonie, el joven Marcel, el Narrador (en tanto que finalmente se identifica con maduro Marcel), y Marcel Proust (el escritor).

Imagen: fragmento de una *secuencia* de la película *Fanny y Alexander* (1982), Ingmar Bergman.

Rodaje fotografía de la linterna mágica de Proust en su habitación en Combray. E imagen de las láminas con la historia de Genoveva de Brabante, para esa linterna procedentes de la Casa Museos en Combray.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Kinderszenen, op. 15*, Robert Schumann.

16.- Intervención Fernando Broncano (Profesor Filosofía) (2ª)

La escisión del sujeto moderno.

Cuadro *El taller del pintor*, Gustave Courbet.

17.- Opinión crítica de Deleuze sobre *En busca del tiempo perdido*.

Rodaje fotografías de Combray y, a su vez, de fotografías antiguas de Illiers (hoy Illiers-Combray) expuestas en la Casa Museo tía Léonie.

Sonido: Narradora (off)

Música: Cuarteto en re mayor: poco lento-Allegro, César Frank (fotos actuales) y *Le rossignol des lilas*, Reynaldo Hahn (*secuencia* fotos antiguas).

18.- Cita 5 Proust

Rodaje en el parque de El Retiro, lectura cita 5, *Pero sobre todo debo pensar en la parte de Méséglise y la de Guermantes [...] (Por la parte de Swann)*

La habitación del joven Marcel - imaginada por mí, como lectora-

19.- La habitación donde pasa mucho tiempo encerrado el joven Marcel; descrita, entre líneas y de tanto en tanto, en *La Prisionera*.

Imagen propia: diseño gráfico (que permite ir añadiendo objetos, por capas).

Cuadro, fotografía.

Sonido: Narradora (off)

Música: Cuarteto nº 12 en mi bemol mayor. Op.127, Beethoven

20.- Cita 6.a y 6. b, Proust

Rodaje lecturas cita 6.a, *Por lo demás, durante aquel período percibí la vida exterior sobre todo desde mi cuarto [...] (La Prisionera)*; cita 6.b, *Nuestro error es creer que las cosas se presentan habitualmente tal como son en realidad[...]. (Albertine desaparecida)*

21.- La habitación donde se suceden los celos interrogatorios de Marcel a Albertine. Opinión crítica de Harold Bloom, "La metáfora que rige a Swann y Marcel es el investigador erudito".

Composición gráfica digital de la habitación de Proust.

Cuadros.

Sonido: Narradora (off)

Música: Cuarteto nº 12 en mi bemol mayor. Op.127, Beethoven.

Imagen: fragmento *secuencia* de la película *La ventana indiscreta* (1954), Alfred Hitchcock.

22.- Citas 7.a y 7.b Proust

Rodaje en el parque de El Retiro, lectura cita 7.a, *Ya había visto que el amor[...] (El tiempo recobrado)*. cita 7.b, *Tal vez haya un símbolo y una verdad[...]. (Albertine desaparecida)*

23.- Las muertes sucesivas del yo. La muerte del yo que amaba a Albertine.

Imagen: fragmento de una *secuencia* de la película *La montaña mágica* (1982), Hans W. Geissendorfer.

Sonido: Narradora (off)

24.- Cita 8 Proust

Rodaje en el parque de El Retiro, lectura cita 8, *No porque los otros hayan muerto[...]. (Albertine desaparecida)*

La habitación de Marcel Proust escritor

25.-La salud de Marcel Proust, el asma y su neurastenia.

Rodaje fotografías en Combray.

Imagen: Fotografías y cuadro.

Sonido: Narradora (off)

Música: *La plus que lente*, Claude Debussy.

26.- Intervención Mariano Hernández Monsalve, psiquiatra.

El enclaustramiento de Marcel Proust

27.-Marcel Proust, su enclaustramiento, su forma de trabajar siempre de noche, en un cuarto acorchado, tumbado en la cama.

Rodaje fotografías de la reproducción de su alcoba en el Museo Carnavalet (París) y fotografías del Pórtico de Santa Ana en la Catedral de Nôtre-Dame y un telescopio.

Fotografías.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Konzertstück für vier Hörner und Orchester*, op.86, Robert Schumann.

28.-Cómo trabaja el Proust, enclaustrado, tumbado su cama. Y sus breves salidas, en pijama y con un abrigo encima, para obtener información sobre que él quería describir.

Imagen: fotografías.

Sonido: Narradora (off)

Música: *Konzertstück für vier Hörner und Orchester*, op.86, Robert Schumann

29.-Cita 9 Proust

Rodaje en el parque de El Retiro, lectura cita 9 *Hasta los que fueron favorables a mi percepción de las verdades[...]* (*El tiempo recobrado*)

30.- Johannes Vermeer van Delft, su maestro.

Imagen: fragmentos del documental *Vermeer* (1999), Juliet and Lee Folger

Sonido: Narradora (off)

31.- Cita 10 Proust

Rodaje en el parque El retiro, cita 10, *La verdadera vida ...* (*El tiempo recobrado*)

Quinto apartado: la disidencia de Marcel Proust

32.- La disidencia de Proust (no es una disidencia política o religiosa). La opinión de André Maurois y de Victor Gómez Pin.

Imagen: fragmento de una *secuencia* del documental *La espalda del mundo* (2000), Javier Corcuera.

Dos fragmentos de distintas *secuencias* del documental *El gran silencio* (2005), Philip Gröning

Fragmentos de distintas *secuencias* de la película *El tiempo recobrado* (1998), Raúl Ruiz

Sonido: Narradora (off)

33.- Marcel Proust, poseedor de una voluntad férrea y una inflexible ambición.

Imagen: *I am a dancer* - Rudolf Nureyev- (1973), Pierre Jourdan.

Sonido: Narradora (off)

34.-Su enfermedad asmática. Enfermedad y muerte en la obra *En busca del tiempo perdido*.

Imagen: fragmento *secuencia* de la película *La montaña mágica* (1982), Hans W. Geissendorfer.

Sonido: Narradora (off)

35.- La homosexualidad de Proust. Opinión de su sirvienta Céléste Albaret.

Imagen: fragmentos de dos *secuencias* de la película *Querelle* Rainer Werner Fassbinder (1982)

Sonido: Narradora (off)

36.- La febril obsesión de Marcel Proust por acabar su magna obra.

Imagen: dos fragmentos de dos *secuencias* de la película *Andrei Rublev* (1966), Andrei Tarkovsky.

Sonido: Narradora (off)

37.- Su admiración por la música, hilo conductor de su obra.

Imagen: *Matthäus Passion* (Johann Sebastian Bach) (2006), Ton Koopman.

Sonido: Narradora (off)

38.- Marcel Proust, en palabras de Walter Benjamin, fue el "director de su dolencia".

Imagen: Barenboim dirige la orquesta, concierto Beethoven *Sinfonía nº 5 en Do menor*, op.67

Fotografías de su obra manuscrita. Dibujo, fotografía, cuadro.

Sonido: Narradora (off)

Epílogo

39.- Muerte de Marcel Proust. ¿Qué música pudo escuchar Proust, en su cabeza, en sus últimos momentos de vida?

Imagen: fotografía de Marcel Proust, en su lecho de muerte.

Imagen: fragmento *secuencia Muerte en Venecia* Luchino Visconti (1971)

Sonido: Narradora (off)

Música: sobre el último plano de *secuencia* usada de la película *Muerte en Venecia*, suenan los primeros acordes de *O sole mio*, Di Capua, por Pavarotti.

La *disidencia* de un “tumbado” creativo

Marcel Proust (1871-1922) *En busca del tiempo perdido*

Justificación imágenes y banda sonora

Introducción

El *leitmotiv* elegido como hilo conductor de este audiovisual es la *alcoba*, ese lugar donde Marcel Proust se recluye, se enclaustra, durante sus últimos quince años de vida, en un acto radical de *disidencia* pero que, a pesar de su actitud tan perseverante, está en el límite de lo que entendemos por la “normalidad”; su reclusión quizá fue una extravagancia que se pudo permitir porque era un rentista, un hombre adinerado.

A la hora de preparar el material audiovisual con el que armar este capítulo he querido respetar la enorme afición de Marcel Proust por la fotografía, era un "fils de Nadar",¹¹⁹³ y su categórica descalificación de la dimensión cinematográfica a la hora de comprender la realidad. Así, en *El tiempo recobrado*, Proust afirma:

Algunos querían que la novela fuera algo así como un desfile cinematográfico de las cosas. Esa concepción era absurda. Nada se aleja más de lo que hemos percibido en la realidad que semejante visión cinematográfica.¹¹⁹⁴

Una hora no es sólo una hora, es un jarrón lleno de perfumes, sonidos, proyectos y climas. Lo que llamamos la realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente, relación que suprime una simple visión cinematográfica, la cual se aleja con ello tanto más de la verdad cuanto más pretende limitarse a ella, relación única que el escritor debe recuperar para encadenar para

¹¹⁹³ Jean-Pierre Montier "Un photographe lecteur de Proust: Brassai", en *Proust et les images*, Cléder y Jean-Pierre Montier, coords., (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003), 143

¹¹⁹⁴ Proust, *El tiempo recobrado*, 206

siempre en su frase los dos términos diferentes. [...] Si la realidad era ese como deshecho de la experiencia, más o menos idéntico para todo el mundo, porque cuando decimos "mal tiempo", "una guerra", "una estación de coches", "un restaurante iluminado", "un jardín en flor", todo el mundo sabe lo que queremos decir; si la realidad fuera eso, seguramente algo así como una película cinematográfica de ella habría bastado y el "estilo", la "literatura", que se apartan de sus simples datos serían un entremés artificial, pero, ¿de verdad era eso la realidad?^{1195/1196}

Por ello, he incorporado películas para ilustrar tanto las palabras, el pensamiento, de ciertos autores: Walter Benjamin, Samuel Beckett, Harold Bloom o Céléste Albaret (mujer que formaba parte del personal de servicio en la casa de Proust),... como mi interpretación de la novela; y he utilizado fotografías, principalmente, no exclusivamente, para ilustrar su propia vida o la construcción del personaje en *À la Recherche*.

Filmoteca

El tiempo recobrado (1998), Raúl Ruiz

Una partida de campo (1936), Jean Renoir (Francia, 1894 -EE.UU.,1979)

Fanny y Alexander (1982), Ingmar Bergman

¹¹⁹⁵ Proust, *El tiempo recobrado*, 214.

¹¹⁹⁶ Como una curiosidad al respecto, mencionar que, recientemente, se ha encontrado una grabación fílmica en la que aparece Marcel Proust (quizá pudiera ser la única ocasión). La noticia apareció en el diario francés *Le Monde*, febrero 2017, pág. 2, bajo el titular: *Proust animé*: “No había ninguna imagen de Proust (1871-1922), hasta la fecha, no se había encontrado. En el reciente número de la publicación *Revue d'études proustiennes*, Jean-Pierre Sirois-Trahan, de la Universidad de Laval en Quebec, asegura que el autor de la *Recherche* [...] alrededor de 1904, durante el matrimonio en la Madelaine de su amigo Armand de Guiche con Elaine Freffulhe (petite-nièce de Robert de Montesquieu, modelo del baron de Charlus) [...]”.

La ventana indiscreta (1954), Alfred Hitchcock

La montaña mágica (1982), Hans W. Geissendorfer (Alemania, 1941)

Vermeer (1999), Juliet and Lee Folger

La espalda del mundo (2000), Javier Corcuera (Perú, 1967)

El gran silencio (2005), Philip Gröning

I am a dancer - Rudolf Nureyev- (1973) Pierre Jourdan (Francia, 1932-2007)

Querelle (1982), Rainer Werner Fassbinder (Alemania, 1945-1982)

Andrei Rublev (1966), Andrei Tarkovsky

Muerte en Venecia (1971), Luchino Visconti (Italia, 1906-1976)

Archivo fotográfico

Hemos sido muy afortunados pues de Marcel Proust, de su familia, y de su entorno, hay fotografías excelentes (retocadas) realizadas en el estudio de Paul Nadar (Francia, 1856-1939). Y de Marcel Proust en su lecho de muerte hay hasta una foto de Man Ray (EE.UU., 1890-Francia,1976). De aquella misma época son también dos grandes fotógrafos franceses, Eugène Atget (Francia, 1857-1927) y Jacques Henri Lartigue (Francia, 1894-1986) que han dejado magníficas fotografías de París. Lartigue que nació en el seno de una familia burguesa fue su atento cronista y sus fotografías ilustran perfectamente los placeres de la vida mundana, en la que viven inmersos los personajes de *À la Recherche*.

Eugène Atget fue el fotógrafo del viejo París: las estrechas callejuelas, los patios, los escaparates, los vendedores ambulantes, las prostitutas y los burdeles.

Las otras fotografías que hemos utilizado son de Brassai (Rumania, 1899- Francia, 1984). Brassai, fue el pseudónimo de Gyula Halász, nacido en Brassó, ciudad que inspiró su nombre artístico y que ahora está en territorio rumano (antes pertenecía a Hungría), es conocido como "el fotógrafo de la noche", fotografió París noche tras

noche, incluso las paredes (los graffitis) de París. "Para medir la exposición fumaba cigarrillos. Un *gauloise* para una determinada luz, un *boyard* si era más oscuro."[...] "Al final de su vida, encontró la manera de conciliar sus dos grandes pasiones, la fotografía y la literatura. Se puso a escribir un ensayo sobre Proust y la fotografía".¹¹⁹⁷

Por mi parte, he viajado a París para fotografiar, en el Museo Carnavalet, la reproducción de la alcoba de Marcel Proust, la de su último domicilio en París, 44 de la rue de l'Amiral Hamelin, y la Puerta de Santa Ana (Nôtre Dame); y a Illiers- Combray, población donde se encuentra la Casa Museo de la tía Léonie, en la Rue Saint-Jacques (El pueblo se llamaba Illiers, pero como Proust en *À la Recherche* le cambia el nombre y lo llama Combray, actualmente, en su honor, el pueblo figura como Illiers-Combray). Yo en este trabajo me referiré a él como Combray. Todas las fotografías tanto de la Casa de la tía Léonie como del pueblo actual son propias, y las del pueblo tal y como estaba cuando, de niño, iba de vacaciones son fotografías propias de fotografías que había expuestas en el Museo.

Buscaba sentir, percibir, personalmente, eso que el escritor y semiólogo Roland Barthes (Francia, 1915-1980) llama el *punctum*¹¹⁹⁸ y que suele estar en un detalle y que es algo que puede "herirnos". El *punctum* es muy proustiano (aunque -añade- no haya nada proustiano en una fotografía, pues nunca podría recordar el pasado). Para Barthes necesitamos que el *objeto hable*, que nos induzca a pensar, pero sobre todo debe colocarnos en una situación similar a *habitar* Combray, no *visitar* Combray.¹¹⁹⁹ Y dado que la "dramatización" de un texto cubre o encubre una especie de autoconfesión, en el terreno de lo pasional, que a su vez permite una reflexión sobre el sujeto que somos, con

¹¹⁹⁷ Roger Grenier, introducción en *Brassai*, trad. Carmen Artal (Barcelona: Lunwerg, 2009).

¹¹⁹⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala Sanahuja (Barcelona: Paidós, 2009) 63-65 y 89-94

¹¹⁹⁹ Barthes, *La cámara lúcida.*, 74 "Para mí, las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser habitables y no visitables".

estas fotografías, de alguna manera, nos *entregamos*¹²⁰⁰ al presentar nuestro pequeño atlas de Combray. La imaginación proustiana se alimenta de tres lugares y con ellos estructura *À la Recherche*: Combray, Balbec y Venecia.¹²⁰¹

Archivo pictórico

Otro aspecto clave, a la hora de ilustrar el trabajo, es el uso de pinturas, casi exclusivamente impresionistas y simbolistas porque el personaje del pintor en *À la Recherche* está construido a partir de la suma de estas dos corrientes pictóricas. Hay quien dice que todos los personajes de *À la Recherche* se encuentran en el Museo Orsay de París. Los retratos están elegidos de acuerdo a cómo yo me imagino los personajes que aparecen en la novela.

Imagen propia

El lector que lee algunas citas de *En busca del tiempo perdido* está emplazado todo el tiempo en los jardines de El Retiro (Madrid). La elección del espacio escénico se justifica en que muchas de las metáforas de Proust son botánicas. Y también como contrapunto escénico frente a un hombre que escribe recluido en su cama.

Lectura de la selección de citas de la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*, trad. Carlos Manzano, (Barcelona: Debolsillo, 2010).

* *Poco a poco, iba pareciéndome... La Prisionera*, 382

* *pues el deber de componer mi obra... El tiempo recobrado*, 315 y 317

* *Para mí, que había pasado mi vida... El tiempo recobrado*, 298

* *aquella tía Léonie ... Por la parte de Swann*, 56 a 154 (selección)

* *Pero sobre todo debo pensar... Por la parte de Swann*, 196-197

¹²⁰⁰ Barthes, 79.

¹²⁰¹ Lola Bermúdez, "La sombra tentadora de una invisible Venecia" (cap. incluido en el recopilatorio *Luces y sombras*, (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009), 6.

[http://departamentos,uca.es/C115/investigacion/memoinv_0709\(5.2.17\)](http://departamentos,uca.es/C115/investigacion/memoinv_0709(5.2.17))

- * *Por lo demás, durante aquel periodo... La prisionera*, 9
- * *Nuestro error es creer... Albertine desaparecida*, 169
- * *Ya había visto que el amor...El tiempo recobrado*, 238
- * *Tal vez haya un símbolo... Albertine desaparecida*, 21
- * *No porque los otros hayan muerto... Albertine desaparecida*, 192-193
- * *La verdadera vida ... El tiempo recobrado*, 220
- ** *Incluso quienes se mostraron favorables ...A la busca del tiempo perdido*, Ed. Valdemar/clásicos, Madrid, 2000, trad. Mauro Armiño Tomo III *El tiempo recobrado*, 1149.
- *** Las intervenciones de Fernando Broncano (filósofo) y de Mariano Hernández Monsalve (psiquiatra).

Efecto digital

Efecto digital de sobre impresión: a partir del dibujo de una habitación vacía – que presuponemos que es la habitación del joven Marcel- se añaden de uno en uno los distintos elementos y objetos que hay en dicha habitación, de acuerdo a los que ha ido nombrado el Narrador en el volumen de *La prisionera*.

Música

La banda sonora es la música que le gustaba oír a Marcel Proust. La recopilación procede gran parte de la seleccionada por la colección *Los escritores y la música*¹²⁰² acompañada, para el libro dedicado a Proust, de un estudio preliminar de Blas Matamoro:

Le rossignol des lilas, Reynaldo Hahn (Venezuela, 1874- Francia, 1947).

La plus que lente, Claude Debussy (Francia, 1862-1918).

Cuarteto en re mayor Poco lento – Allegro, César Franck

¹²⁰² Matamoro, *Marcel Proust y la música*, (San Lorenzo de El Escorial: Ediciones singulares, 2008).

Pavane pour une Infante défunte, Maurice Ravel (Francia, 1875-1937)

Cuarteto n° 12 en mi bemol mayor, op. 127. Adagio ma non troppo e molto cantabile.

Sinfonía n° 5 en Do menor, op. 67, Ludwig van Beethoven

Le papillon et la fleur, Gabriel Fauré (Francia, 1845-1924)

Kinderszenen, op. 15 Robert Schumann

Matthäus Passion, Johann Sebastian Bach

O sole mio, Eduardo Di Capua (Italia, 1865-1917), tenor Luciano Pavarotti.

Los dos cortes del compositor Robert Schumann (Alemania, 1810-1856), están justificados en las varias referencias que hace el Proust Narrador a este compositor. Así, para algunos estudiosos de la obra de Proust, Schumann fue importante en el origen y evolución del carácter de Vinteuil¹²⁰³ (el músico de *À la Recherche*) y su trabajo para piano *Carnaval, Op.9 (Faschingsschwank aus Wien)* sería uno de los modelos para la sonata de Vinteuil, símbolo de los enamorados proustianos (es la canción que une a Swann con Odette). También, Marcel Proust tiene en *Les Plaisirs et les Jours, Portraits de peintres et de musiciens 1896* un poema dedicado a Schumann. En opinión de Blas Matamoro, para Marcel Proust: “Schumann no es una preferencia arbitraria. Es el músico del fragmento y la intermitencia junto a las grandes formas orgánicas, una pareja que, como hemos visto puede aplicarse a Proust”.¹²⁰⁴

Sin embargo, para George Painter "Proust reveló que el modelo esencial de la "pequeña frase" fue la sonata en Re menor de Camille Saint-Saëns (Francia, 1835-Argelia), y el de la sonata completa fue la Sonata en La mayor, de César Frank"¹²⁰⁵ y -añade- Proust se complació en multiplicar los orígenes menos importantes de la Sonata.

¹²⁰³ Cornette Jérôme, "... un lied de Schumann" (trad. al francés Jane Kuntz), trabajo sobre Literatura y música en Proust. Artículo aparecido en la obra recopilatoria *Proust en perspective: vision e revisions*. <https://books.google.es/books?isbn=025202754X> (21-10-16)

¹²⁰⁴ Matamoro, *Marcel Proust y la música*,70.

¹²⁰⁵ Painter, *Marcel Proust, Biografía*, vol. 2, 382.

O sole mio es la canción que, según nos cuenta el Narrador, el protagonista de *À la Recherche* escucha cantar a un gondolero poco antes de abandonar Venecia (*Albertine desaparecida*).

Para Marcel Proust “sólo la música -hilo conductor de su obra- puede despertar en nosotros ese fondo misterioso (e inexpresable por la literatura y, en general, por los medios de expresión limitada) de nuestra alma”.¹²⁰⁶

1A.- RÓTULO 1

Impresiona: La disidencia de un tumbado creativo. Marcel Proust.

1B.- RÓTULO 2

Impresiona: Preludio

Funde con...

Música: *La plus que lente*, Claude Debussy.

1.- RAYOS DEL SOL ENTRE HOJAS Y RAMAS. PARQUE EL RETIRO.Ext.

Día.

Imágenes de los rayos del sol pasan entre las ramas de los árboles, momento en que el foco de luz se dispersa y descompone en varios haces.

NARRADORA (OFF).- ¿Qué pensar cuando un hombre como Marcel Proust -un adinerado *militante de los salones*- se *enclaustra* en un dormitorio oscuro -donde apenas se abren los postigos- y en donde arden permanentemente polvos antiasmáticos Legras, opta por esta forma de *disidencia* para crear su obra y, con solo 51 años, deja entrar a la muerte -a la que no amaba- antes de tiempo?

Música: *La plus que lente*, Claude Debussy

¹²⁰⁶ Matamoro, *Marcel Proust y la música*, 11.

Justificación

Tema: planteamiento de la pregunta sobre la que buscaremos respuesta: ¿Cómo es posible que un hombre como Marcel Proust opte por esta forma de *disidencia*? (enclaustrase en su dormitorio y *tumbarse* en su cama quince años para escribir su obra).

Estas primeras imágenes son, por un parte, un símil de los rayos del sol que se filtraban a través de las gruesas cortinas de su alcoba, y, por otra, una metáfora del ejercicio que voy a hacer a continuación.

2.- FOTOGRAFÍAS CASA TÍA LEONIE (COMBRAY) Y HABITACIÓN MARCEL PROUST (MUSEO CARNAVALET, PARÍS). ARCHIVO FOTOGRÁFICO. ARCHIVO PICTÓRICO.

Fotografías propias de la reproducción aproximada del dormitorio Proust en sus distintos domicilios en París, Rue Hamelin, y 102 del Boulevard Haussmann. Museo Carnavalet, París. Y de la Casa Museo Tía Léonie en Combray.

Habitación de hotel (1931) Edward Hopper.¹²⁰⁷

Fotografía tía Elisabeth (en la novela, su tía Léonie), Casa tía Léonie, Combray.

Fotografía jardín de la Casa tía Léonie, Combray.

Fotografía dormitorio tía Léonie, Casa tía Léonie, Combray.

Fotografía cama tía Léonie, Casa tía Léonie, Combray.

Fotografía detalle mesilla tía Léonie: agua de Vichy, pepsina, infusiones, y las famosas magdalenas. Casa tía Léonie, Combray.

NARRADORA (OFF).- Sabemos que Marcel Proust (escritor) permaneció *enclaustrado* en su habitación, *tumbado*, *acostado* en su cama, prácticamente los

¹²⁰⁷ www.educathyssen.org/capitulo_6_edward_hopper (23.11.16)

últimos quince años de su vida, pero al leer y releer *À la Recherche* uno descubre, en una página de *La Prisionera*, que el Proust Narrador se identifica con su tía Léonie. Esta mujer, que en la realidad se corresponde con su tía Elisabeth, empezó recluyéndose en su casa, luego en su dormitorio y finalmente en la cama; sólo se alimentaba de agua de Vichy, pepsina, infusión de lima y las famosas magdalenas.

Música: *La plus que lente*, Claude Debussy.

Justificación

Tema: la hipótesis de la que partimos, el escritor Marcel Proust, un *tumbado* creativo (un *disidente*) se identifica con su tía Léonie, una *tumbada* ociosa.

En el cuadro de Hopper una mujer lee un horario de trenes sentada en su cama, en una habitación de hotel; facilita una imagen de aislamiento. A la par recordemos las similitudes con el cuadro de Johannes Vermeer de Delft *Lectora en azul* y que este pintor holandés era el maestro de Proust.

3.- LECTOR CITA PROUST (EL RETIRO). Ext. Día.

En imagen, el lector lee una cita de Proust en el parque de El Retiro.

LECTOR CITA 1 PROUST.- “Poco a poco, iba pareciéndome a todos mis parientes [...] y no sólo a mi padre, sino también y cada vez más a mi tía Léonie, enteramente impregnada de devoción y con quien yo [...],habría jurado no tener ni un punto en común. De no haber sido por eso, Albertine no habría podido ser para mí otra cosa que una razón para salir, para no dejarla sola, sin mi control. Ahora bien, aunque todos los días encontrara yo la causa en una indisposición particular, lo que con tanta frecuencia me obligaba a permanecer acostado no era Albertine, no una persona a la que yo amaba, sino una - transmigrada en mí, despótica hasta el punto de hacer callar a veces mis sospechas celosas o al menos ir a ver si tenían o no fundamento -con mayor poder sobre

mí que una amada: mi tía Léonie. [...] ¿Era bastante que me dejara gobernar por mi tía Léonie para quedarme observando el tiempo, pero desde mi habitación o incluso desde mi cama?”.

4.- FOTOGRAFÍAS CASA TIA LÉONIE y DEL PUEBLO ILLIERS-COMBRAY. ARCHIVO FOTOGRÁFICO. ARCHIVO PICTÓRICO. FILMOTECA.

**Las siete visitaciones*

Fotografía Casa tía Léonie - Combray (las magdalenas)

Fotografía propia Normandía (tres agujas).

Fotografía (urinarios).¹²⁰⁸

Fotografía (seto espinos rosáceos).^{1209 1210}

Cuadro Un par de botas (Van Gogh).¹²¹¹

Fotografía propia (adoquines Plaza de París, Madrid).

Fotografía propia (ruido cuchara contra plato; tacto servilleta).

Fotografía propia (cañerías) Casa tía Léonie, Combray.

Fotografía propia dormitorio Proust niño, en Combray (libro Francois Le Champi, de George Sand, el libro que le lee su madre de niño una noche en la que, finalmente, se queda en su habitación).¹²¹²

**El té y la magdalena*

Fotografía madre Marcel Proust, Mme. Adrien Proust, Paul Nadar.¹²¹³

¹²⁰⁸ <https://artedemadrid.files.wordpress.com/2012/08/lavabos-y-pila.jpg> (23-10-16)

¹²⁰⁹ http://4.bp.blogspot.com/_2kDpiXN6Wlc/S7Nn3G4utcl/AAAAAAAAA5Y/IUj6ZnTn73M/s1600/DS_C_0066.JPG

¹²¹⁰ Cuando Marcel niño ve por primera vez a Gilberta, al pasear por el lado de la finca de Swann, por Tansonville, la ve por primera vez junto a los espinos rosáceos. Ibid. Proust, *Por el lado de Swann*, 153

¹²¹¹ <http://wallpapercave.com/wp/hzXe4R8.jpg>

¹²¹² Proust, *Por la parte de Swann*, 51

¹²¹³ Anne-Marie Bernard, *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*. (Paris: Ed. du Patrimoine, 1999), 24. (Es un libro de fotografías; aparece indicado, junto a cada foto, quién era quién y para qué personaje de *À la Recherche*, cada persona retratada sirvió de modelo; este texto se ha traducido del francés por la autora de la tesis.)

Fotografía propia Iglesia San Hilario en Combray.

Fotografía propia escalera casa tía Léonie (por donde subía la madre para darle el beso de buenas noches).

Fotografía propia del dormitorio Proust niño en Casa tía Léonie. Combray.

Fotografía propia de la campanilla de la puerta del jardín en casa tía Léonie.

Dos fotografías propias de una vista del jardín desde la ventana del dormitorio de Marcel niño en Combray.

**Su decisión de escribir su magna obra*

Imagen: dos fragmentos de dos secuencias de la película El tiempo recobrado (1998), Raúl Ruiz.

1º Secuencia: Marcel en la biblioteca de Guermantes. Código de fuente: 01:42:46 a 01:43:16

2º Secuencia: los tres Marcel en un extraño lugar, oscuro, con estatuas. Código de tiempos: 02:27:20 a 02:28:57

NARRADORA (OFF).- El Narrador sitúa en el episodio de la magdalena que le daba su tía Léonie la primera de esas siete *visitaciones* u ocasiones capitales -otras quedan frustradas- que lo llevarán a buscar la verdad donde sólo podemos encontrarla: en el fondo de uno mismo; aunque en la realidad, según apunta George D. Painter, en su biografía de Marcel Proust, fuera su abuelo Nathé Weil quién le diera a probar estos bizcochitos mojados en té.

También, por su biografía, sabemos que no fue su madre - fallecida en 1905- quien manda preparar ese té caliente que le permitirá evocar toda su infancia en Combray, ir más allá del recuerdo de la espera del beso de buenas noches y recuperar a Swann como figura central y decisiva en la vida del Narrador, sino que se lo ofrece su sirvienta Céline - en enero de 1909-, momento en el que ya Marcel Proust escribía, *tumbado* en la

cama, su magna obra -que, para el Narrador, había tomado forma en su mente en la biblioteca del palacio de Guermantes, según lo describe en *El tiempo recobrado*-Y ahí, y durante la *matinée* que sigue a continuación, el Proust Narrador se funde con el maduro Marcel y toma la resolución de aislarse, de empezar ya al día siguiente a vivir en soledad.

Música: *Pavane pour une Infante défunte*, Maurice Ravel.

Justificación

* Las siete "visitaciones".¹²¹⁴

1) El magdalena humedecida en el té (*Por el lado de Swann*), 2) Las agujas de Martinville, vistas desde el coche del doctor Percepied (*Por el lado de Swann*), 3) El olor a encierro en un baño público de los Campos Elíseos (*A la sombra de las muchachas en flor*), 4) Los tres árboles vistos desde el carruaje de la Sra. de Villaparis (Ibid), 5) El seto de espinos cerca de Balbec (Ibid) 6) Segunda llegada al Hotel de Balbec, cansado, se agacha para desabrocharse las botas (*Sodoma y Gomorra*) 7) a) los adoquines dispares del patio b) el ruido de la cuchara contra el plato c) El tacto de la servilleta blanca con la que se limpia los labios d) El ruido de las cañerías e) El libro *Francis le Champi* de G. Sand, en *El tiempo recobrado*).

* El té y la magdalena

Fotografía propia de la campanilla de la puerta del jardín en Combray (campanilla que Swann –“autor inconsciente de mis tristezas”-¹²¹⁵ hacía sonar, las noches en que iba a visitarles).

Dos fotografías propias de las vistas del jardín desde la ventana del dormitorio de Marcel niño en Combray:

¹²¹⁴ Beckett, "Proust", 64.

¹²¹⁵ Proust, *Por la parte de Swann*, 51.

[...] al no poder soportar la idea de esperar hasta el día siguiente para pegar mis labios a la mejilla de mi madre, había adoptado la resolución, había saltado de la cama y había ido, en camisón, a instalarme en la ventana por la que entraba la luz de la luna hasta que hubiera oído marcharse al Sr. Swann. Mis padres lo habían acompañado, yo había oído abrirse la puerta del jardín, volver a cerrarse...¹²¹⁶

*Su decisión de escribir su magna obra

Esta película de culto filmada por el director chileno Raúl Ruiz permite un estudio comparativo entre literatura y cine,¹²¹⁷ si bien la novela se resiste y es difícil su paso a imágenes cinematográficas. En la novela, el elemento clave es la voz de Narrador, que no descansa nunca, que se identifica con el protagonista, con los distintos Marcel que van apareciendo. Y la voz de Narrador, la subjetividad de su mirada, todas sus reflexiones que en la literatura ocupan frases y frases, quizá sea irrepresentable. Pero el Raúl Ruiz, frente a esta novela tan "literaria" hace un buen trabajo e intenta/logra crear un ambiente proustiano.

De las dos *secuencias* seleccionadas, la primera es la entrada de Marcel (adulto) en la biblioteca del palacio de Guermantes, que se ajusta a la novela. Y la segunda es un efecto creado por Raúl Ruíz para mostrar cómo el Proust Narrador se funde con el maduro Marcel (presente), a la vez que vemos al Marcel niño (pasado).

5.- LECTOR CITA PROUST (EL RETIRO). Ext. Día.

En imagen, el lector lee una cita de Proust en el parque de El Retiro

¹²¹⁶ Proust, *El tiempo recobrado*, 377. (Son reflexiones sobre la noche en que su madre abdicó, y que ahora, tras la reunión vespertina, se hace el Narrador, al tiempo que toma la decisión de escribir la obra, que ya ha escrito).

¹²¹⁷ Matías Rebolledo, "En torno a El tiempo recobrado de Raúl Ruíz: las resistencias de Proust (y un Marcel que no se oye)", *Aisthesis* 49 (2011)
www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812011000100007 (26.10.16)

LECTOR CITA 2 PROUST.- “pues el deber de componer mi obra tenía prelación sobre el de ser cortés o incluso bueno [...]

Y, lejos de considerarme desdichado por esa vida sin amigos, sin charlas, como llegaron a creer los mejores, me daba cuenta de que las fuerzas de exaltación gastadas en la amistad son algo así como una puerta falsa para una amistad particular que no conduce a nada y se aparta de una verdad hacia la cual podían conducirnos pero, en fin, cuando intervalos de reposo y sociedad me resultaran necesarios, tenía la clara sensación de que, mucho más que las conversaciones intelectuales que los miembros de la alta sociedad consideran útiles para los escritores, unos amoríos con muchachas en flor serían un alimento selecto”.

6.- FILMOTECA

Imagen: fragmentos de dos secuencias de la película Una partida de campo (1936), Jean Renoir.

1º Secuencia: el paseo en barca por el río. Código de fuente: 28:13 a 29:03

2º Secuencia: ese mismo río, a la tarde, cuando empieza la tormenta. Código de fuente: 33:40 a 34:19

NARRADORA (OFF).- “El equivalente retórico de lo real proustiano es la figura en cadena de la metáfora” -escribe Samuel Beckett en su ensayo sobre Proust- y añade: “Es significativo que la mayor parte de sus imágenes sean botánicas. Asimila lo humano a lo vegetal. Tiene conciencia de la humanidad como flora, nunca como fauna. (En Proust no hay gatos negros ni perros fieles)”.

Decir que su obra es autobiográfica, a secas, sería restarle *À la Recherche* todo su valor, otra cosa es que, como constata el propio Proust en *El tiempo recobrado*, “los materiales de la obra literaria eran su vida pasada”. Walter Benjamin en su ensayo

Hacia una imagen de Proust lo explica así: “Es sabido que Proust no describe en su obra una vida según ella fue, sino una vida como la recuerda el que la ha vivido. Pero esto aún es impreciso, demasiado tosco. Pues lo importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en que su recuerdo se teje, ese largo trabajo de Penélope que es el recordar”. ¿O sería mejor hablar aquí del difícil trabajo de Penélope que es el olvido? ¿No se halla la "memoria involuntaria" de Proust más cerca del olvido que de lo que se suele denominar "recuerdo”?

Justificación

Tema: opinión crítica de Samuel Beckett y Walter Benjamin sobre *En busca del tiempo perdido*.

Una partida de campo está basada en el relato del mismo título de Guy de Maupassant. Esta película es un ejercicio de pintura y cine, y las imágenes evocan distintos cuadros de su padre, el pintor Pierre-August Renoir (*La grenouillère* (1869), *La promenade* (1870), *Les amoureux* (1875), *La yole* (1875), *Les canotiers à Chatou* (1879)).¹²¹⁸ La película está rodada en la ribera del río Loing, lugar de culto para los impresionistas. El río, en Renoir, es una imagen recurrente.

La primera *secuencia* se corresponde cuando la joven, prometida con el mozo de la tienda del padre, y el joven remero van en la barca por el río hacia un lugar oculto entre la fronda. Y sirve para ilustrar las palabras de Beckett en relación con Proust y la metáfora, por un lado; y por otro, su comentario sobre que resulta curioso que la mayor parte de las imágenes proustianas sean botánicas: "Proust asimila lo humano a lo vegetal". (Por ejemplo, en las primeras páginas del volumen IV, *Sodoma y Gomorra*, el juego de seducción y el acto sexual entre el barón de Charlus y Jupian, el chalequero,

¹²¹⁸ <https://camarasubjetivo.com/2016/10/01/critica-una-partida-de-campo/>

Marcel Proust lo describe como si un botánico contemplara la llegada de un hombre-insecto, un abejorro, a polinizar una flor, una orquídea).

La segunda *secuencia* seleccionada es la de cuando se desata la tormenta y la pareja, tras un encuentro furtivo, habrá de retornar a toda velocidad. Recordemos el final de esta película: el remero regresará cada tanto a este lugar para evocar aquel encuentro y, casualmente, una tarde se encontrarán de nuevo pero la relación ahora es imposible, ella está casada con ese pelagatos de marido. E ilustra el pensamiento de Walter Benjamin sobre la Memoria y el Olvido en Proust.

7.- ARCHIVO PICTÓRICO. ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FILMOTECA.

*-Fotografía Marcel Proust.*¹²¹⁹

**Construcción de prototipos:*

*-Fotografía Mrs. Henry Standish (25 marzo 1882), Paul Nadar.*¹²²⁰

*-Fotografía Mme. Georges Auberton (13 enero 1883) por Paul Nadar.*¹²²¹

*-Fotografía Charles Haas (26 diciembre 1895), Paul Nadar.*¹²²²

-Cuadros del pintor impresionista Edgar Degas (Francia, 1834-1917):

*Cuadro Dos planchadoras (1884-1886), E. Degas*¹²²³

*Cuadro Mujer planchando (1884-1886), E. Degas*¹²²⁴

*Cuadro Mujer planchando (1884-1886), E. Degas*¹²²⁵

**Para el personaje de Albertine, y queriendo ilustrar la construcción de un personaje por adición, se suceden las siguientes imágenes:*

*Cuadro Edipo y la Esfinge (1864), Gustave Moreau (Francia, 1826-1898).*¹²²⁶

¹²¹⁹ <http://www.mauriciodealmeida.com.br/site/wp-content/uploads/2015/10/Marcel-Proust.-c1900.-011.jpg> (28.10.16)

¹²²⁰ Bernard, *Nadar*, 63.

¹²²¹ Bernard, *Nadar*, 57

¹²²² Bernard, *Nadar*, 71

¹²²³ <http://www.artelista.com/161-edgar-degas-2411-dos-planchadoras.html> (22.10.16)

¹²²⁴ <http://www.artehistoria.com/v2/obras/1643.htm> (22.10.16)

¹²²⁵ <http://amf2010blog.blogspot.com.es/2014/06/de-planchas-y-pintores.html> (22.10.16)

*Cuadro Venise (1885), Gustave Moreau.*¹²²⁷

*Cuadro Samson y Dalila (1882), Gustave Moreau.*¹²²⁸

-Fragmento de una secuencia de la película *Una partida de campo (1946)*, Jean Renoir.

Secuencia: la joven *Henriette en el columpio*. Código de fuente: 06:23 a 06:36.

-Fotografía de *Louisa de Mornand (1905)*, Paul Nadar.¹²²⁹

*La fusión del personaje *Albertine con una persona real, Alfred Agostinelli, (su chofer) amante de Marcel Proust:*

-Fotografía propia de *Agostinelli*¹²³⁰ en el Museo tía *Léonie*. *Illiers-Combray*.

-Fotografía *Proust y Agostinelli en coche, durante el viaje a Cabourg.*¹²³¹

-Fotografía *Copa Gordon-Bennett, circuito de Auvernia (1905)*, Jacques Henri Lartigue.¹²³²

-Fotografía *Gaby Deslys, a su izquierda Zissou*, Jacques Henri Lartigue.¹²³³

-Fotografía *Renée, piscina de "La habitación del Amor" (1930)*, Jacques Henri Lartigue.¹²³⁴

Fotografía *Tormenta en Niza (1925)*, Jacques Henri Lartigue.¹²³⁵

-Fotografía antigua del *Gran Hotel en Cabourg.*¹²³⁶

-Fotografía *Baile de Magic City, Paris (1931)*, Brassäi.¹²³⁷

-Fotografía *Chez Suzy", Rue Grégoire-de-Tours (1932)*, Brassäi.¹²³⁸

¹²²⁶ http://www.wikiwand.com/es/Edipo_y_la_esfinge (22.10.16) Este cuadro lo presenta el pintor en el Salón de París en 1864.

¹²²⁷ Gustave Moreau, *Venise*, en *Sueños de Oriente* (Madrid: Fundación MAPFRE, 2006), 127.

¹²²⁸ Moreau, 156.

¹²²⁹ Bernard, *Nadar*, 93.

¹²³⁰ Museo tía Léonie, Illiers-Combray.

¹²³¹ <http://expositions.bnf.fr/proust/grand/197.htm> (22.10.16)

¹²³² Jacques Henri Lartigue, trad. Hubert Hanrath (Barcelona. Lunwerg, 2010), 29.

¹²³³ Lartigue, 33.

¹²³⁴ Lartigue, 56.

¹²³⁵ Lartigue, 60.

¹²³⁶ <https://www.flickr.com/photos/51366740@N07/6318150403> (8.12.17)

¹²³⁷ Brassäi, 28.

¹²³⁸ Brassäi, 37.

**Construcción del personaje Robert Saint-Loup, a partir de fundir todo un grupo de jóvenes aristócratas:*

-Fotografía Arnand duc de Guiche, (1900) Paul Nadar.¹²³⁹

**Para la construcción del personaje de Elstir, el pintor,*

-Cuadro del Autorretrato de Paul César Helleu.¹²⁴⁰

-Cuadro Autorretrato de James Whistler.¹²⁴¹

-Cuadro Playa de Trouville (1870), Claude Monet (Francia, 1840-1926).¹²⁴²

-Cuadro En la playa (1873), Edouard Manet.¹²⁴³

-Cuadro Manojos de espárragos (1880), Edouard Manet.¹²⁴⁴

-Cuadro Salomé Dansant, dite Salomé tatouée (1876), Gustave Moreau.¹²⁴⁵

Fragmento secuencia El tiempo recobrado, Raúl Ruiz. Secuencia en la que Marcel Proust rodeado de cuartillas ya manuscritas, escribe con su pluma. Código de tiempo: 01:45 a 02:05.

NARRADORA (OFF).- Proust *construye* cada uno de sus personajes a partir de tres o cuatro personas de su entorno y fabrica un "prototipo": por ejemplo, la sirvienta, Françoise, es la suma de las distintas mujeres de campo que sirvieron en su casa (el estudio del personal de servicio era una de sus pasiones); Albertine no es un amante suyo (Agostinelli) al que sólo ha cambiado de nombre - si hubiera sido así su obra nunca habría podido ser un estudio completo sobre el amor y los celos. Para George Painter, Albertine está "*construida*" varios años antes de que, en 1907, Proust conozca a Agostinelli, su chofer, a partir de cuatro mujeres reales, entre ellas la actriz Louisa de

¹²³⁹ Bernard, Nadar, *Le monde de Proust*, 47.

¹²⁴⁰ http://www.jssgallery.org/other_artists/paul_helleu/paul_cesar_helleu.htm (22.10.16)

¹²⁴¹ https://es.wikipedia.org/wiki/James_McNeill_Whistler (22.10.16)

¹²⁴² María y Godfrey Blunden, *Diario del impresionismo*, trad. texto general René Luria, (Barcelona, Destino, 1977), 130.

¹²⁴³ <http://mirararte.blogspot.com.es/2011/03/edouard-manet-padre-del-impresionismo.html> (22.10.16)

¹²⁴⁴ <http://www.harteconhache.com/2015/01/el-esparrago-de-manet.html> (22.10.16)

¹²⁴⁵ Moreau, 170.

Mornand. Albertine se funde con Agostinelli a partir de que Proust, durante el viaje que hacen juntos a Cabourg, en 1913, sienta, por sus celos, la *angustia al amanecer*. El hilo narrativo de *La Prisionera* y de *La Fugitiva* repite la historia de los amores de Proust con Agostinelli pero hay muchos otros temas de la relación que no permiten hacer tal transposición de papeles. Del mismo modo, funde todo un grupo de jóvenes aristócratas en la figura de Saint-Loup; su amigo el pintor Paul-César Helleu y James Whistler le sirven de inspiración para el personaje de Elstir, cuya obra pictórica, en la novela, es la metáfora de la unidad y de la dualidad del impresionismo y del simbolismo, de su reciprocidad. Tres personajes claves en la formación del joven Marcel como escritor (tema en torno al cual gira toda la novela): Elstir -el pintor-, Vintueil -el músico- y Bergotte, -el escritor-, al margen de quienes le sirvieran como modelos, son tres personajes literarios.

Música: *Sonata para violín y piano nº 1 en re menor, op. 75 Adagio*, Camille Saint-Sans

Justificación

*Construcción de prototipos:

-*Fotografía Mrs. Henry Standish (25 marzo 1882), Paul Nadar*. A esta mujer Proust la encuentra "épatante d'élégance marinée, de simplicité artificieuse". Es uno de los modelos de la duquesa de Guermantes.¹²⁴⁶

-*Fotografía Mme. Georges Auberton (13 enero 1883) por Paul Nadar*. Su salón literario y artístico tenía mucho prestigio; ella recibía todos los miércoles. En este salón, donde Proust es admitido hacia 1892, conoce a Robert de Montesquiou. Ella es el modelo principal de Mme. Verdurin.

¹²⁴⁶ Bernard, *Nadar*, 63

-*Fotografía Charles Haas (26 diciembre 1895), Paul Nadar.* Joven y brillante dandy, que frecuentaba igualmente a todas las figuras de las artes y las letras (Degas, Bourget, Montesquieu,...) con un profundo conocimiento de la pintura italiana y del siglo XVIII francés. Es el principal modelo de Charles Swann.

-*Cuadros del pintor impresionista Edgar Degas,* concretamente tres de los muchos dedicados a las mujeres planchadoras, para ilustrar cómo construye Proust el prototipo de la sirvienta, Françoise; el estudio del personal de servicio era uno de sus temas favoritos:

Cuadro *Dos planchadoras* (1884-1886), E. Degas

Cuadro *Mujer planchando* (1884-1886), E. Degas

Cuadro *Mujer planchando* (1884-1886), E. Degas

*Para el personaje de Albertine, y queriendo ilustrar la construcción de un personaje por adición, se suceden las siguientes imágenes:

-Tres cuadros del pintor simbolista Gustave Moreau, este pintor además de embelesado por *Las Metamorfosis* de Ovidio, experimentó con los sueños y la interioridad:

Cuadro *Edipo y la Esfinge* (1864), Gustave Moreau.

Cuadro *Venise* (1885), Gustave Moreau. Venecia, en *À la Recherche* tiene un papel simbólico y filosófico.

Cuadro *Samson y Dalila* (1882), Gustave Moreau.

-*Secuencia de la película Una partida de campo (1946,) Jean Renoir. Código de fuente: 06:23 a 06:36.* Las imágenes de la protagonista en el columpio sugieren que el yo no es algo estático, para presentar la construcción de un personaje por adición. Para esta *secuencia* el cineasta se inspira en el cuadro *La balançoire* (1876), de su padre, Jean Pierre Renoir.

-*Fotografía de Louisa de Mornand (1905), Paul Nadar.* De entre las mujeres reales que el escritor utiliza para construir a Albertine hemos elegido poner la foto de Mornand porque Proust mantuvo con ella una “amitié amoureuse”¹²⁴⁷ y un encuentro que traslada a *La Prisionera*¹²⁴⁸, concretamente a una escena en la que Albertine duerme junto a Marcel.

*La fusión del personaje Albertine con una persona real, Alfred Agostinelli, (su chofer) amante de Marcel Proust:

-*Fotografía Renée, piscina de "La habitación del Amor" (1930), Jacques Henri Lartigue.*¹²⁴⁹ Esta foto ilustra "la angustia"¹²⁵⁰ al amanecer, un sentimiento que renace en el joven Marcel al regresar a casa por las noches, idéntico al de cuando esperaba a que su madre subiera para darle el beso de buenas noches. Sentimiento de angustia que “emigra en el amor y puede pasar a ser por siempre jamás inseparable de él”.¹²⁵¹

-*Fotografía Tormenta en Niza (1925), Jacques Henri Lartigue.* La foto nos vale para presentar dos mujeres (aunque en *À la Recherche* sea una misma persona, Albertine), la prisionera y la fugitiva. Las mujeres caminando por las rocas también sugieren el recuerdo de Balbec pues, para Proust, Albertine es el mar:

Por lo demás, no era solo el mar al final del día el que vivía para mí en Albertine, sino a veces también el adormecimiento del mar sobre el arenal en las noches con luz de luna.¹²⁵²

Las faldas vaporosas -de las dos mujeres de la fotografía de Lartigue- traen a la memoria un episodio de *A la sombra de las muchachas en flor*:

¹²⁴⁷ Painter, *Marcel Proust, Biografía*, vol. 2, 11-52, 30-31.

¹²⁴⁸ Proust, *La Prisionera*, 74.

¹²⁴⁹ Lartigue, 56.

¹²⁵⁰ Proust, *Por la parte de Swann*, 197

¹²⁵¹ Proust, 197

¹²⁵² Proust, *La Prisionera*, 71.

-casi en el extremo aún del malecón, en el que formaban una singular mancha en movimiento- vi avanzar a cinco o seis muchachas tan diferentes en aspecto y modales de todas las personas a las que estábamos habituados en Balbec como podría haber sido en la playa una bandada de gaviotas[...] ¹²⁵³

*Construcción del personaje Robert Saint-Loup, a partir de fundir todo un grupo de jóvenes aristócratas:

-*Fotografía Arnand duc de Guiche, (1900) Paul Nadar.* El duque de Guiche y Proust se conocieron en 1903. Y se vieron frecuentemente con sus amigos Louis d'Albuféra, Gabriel de la Rochefoucauld, George de Lauris, León Radziwill. Es el principal modelo para el personaje Robert de Saint Loup.

*Para la construcción del personaje de Elstir, el pintor, Proust se inspira en dos pintores: su amigo Paul César Helleu ¹²⁵⁴ y en James Whistler. Ambos permiten mostrar la simbiosis entre impresionismo y simbolismo que hace Proust para la elaboración de este personaje, por eso aparecen cuadros de Edouard Manet (pintor impresionista) y Gustave Moreau (pintor simbolista).

Fragmento secuencia El tiempo recobrado, Raúl Ruiz, Código de tiempo: 01:45 a 02:05, en la que vemos la mano que escribe y escribe, refuerza la información de que Bergotte (el escritor), Elstir (el pintor) y Vinteuil (el músico) son tres personajes literarios.

8.- ARCHIVO PICTÓRICO y ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Fotografía Marcel Proust (1887), Paul Nadar. ¹²⁵⁵

Fotografía Robert y Marcel Proust (1880) álbum familiar. ¹²⁵⁶

¹²⁵³ Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, 375 (el episodio completo, 375 a 381)

¹²⁵⁴ Paul César Helleu, por encargo de la familia, pintará a Marcel Proust de cuerpo presente, a la mañana siguiente de su muerte.

¹²⁵⁵ Bernard, *Nadar*, 35.

¹²⁵⁶ https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Robert_et_Marcel_vers_1880.jpg (23.10.16)

*Fotografía Robert Proust (1887), Paul Nadar.*¹²⁵⁷

*Fotografía Robert Proust.*¹²⁵⁸

*Fotografía Marcel Proust.*¹²⁵⁹

Los personajes inolvidables creados por Proust:

*Cuadro Thomas Carlyle (1872-1873), James Whistler;*¹²⁶⁰ *para representar a Swann*

*Cuadro Amazona de frente (1882) Edourd Manet (Francia, 1832-1883);*¹²⁶¹ *para representar a Odette.*

*Cuadro Retrato de la madre del artista*¹²⁶² (1871). *James Whistler; para representar a Françoise.*

*Cuadro La sirena (1877),*¹²⁶³ *Dante Gabriel Rossetti (Reino Unido, 1828-1882), Escuela prerrafaelista inglesa; para representar a Albertine. A Proust, el gusto por la pintura prerrafaelista le viene de sus lecturas de Ruskin.*¹²⁶⁴

*Cuadro Antonio García en la playa (1904)*¹²⁶⁵ *Joaquín Sorolla (España, 1863-1923) ; para representar al Barón de Charlus.*

*Cuadro La lectura (1865- ¿1873?), E. Manet;*¹²⁶⁶ *para representar a la Duquesa de Guermantes.*

*Cuadro Retrato de León Bonnat (1863), Edgar Degas;*¹²⁶⁷ *para representar a Morel.*

*Cuadro Fumador de pipa (1890-1892) Paul Cezanne,*¹²⁶⁸ *para representar a Jupien.*

¹²⁵⁷ Bernard, Nadar, 34.

¹²⁵⁸ <https://anindifferenteducation.com/2015/02/27/robert-proust/> (23.10.16)

¹²⁵⁹ <http://www.biography.com/people/marcel-proust-9447934> (23.10.16)

¹²⁶⁰ Isabel Enaud Lechien, *James Whistler, Le peintre et le polémiste (1834-1903)*, (París: ACR Edition, 1995), 69.

¹²⁶¹ Gilles Néret, *Eduard Manet*, (Barcelona Tachen, 2006)

¹²⁶² Enaud Lechien, *Whistler*, 67.

¹²⁶³ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/58/Dante_Gabriel_Rossetti_-_A_Sea-Spell.jpg/1200px-Dante_Gabriel_Rossetti_-_A_Sea-Spell.jpg (23.10.16)

¹²⁶⁴ Matamoro, *Marcel Proust y la música*, 36.

¹²⁶⁵ <http://www.rtve.es/fotogalerias/obra-joaquin-sorolla/30373/sorolla-prado-antonio-garcia-playa-1909/4> (23.10.16)

¹²⁶⁶ Neret, *Manet*, 51.

¹²⁶⁷ <http://www.linternaute.com/musee/diaporama/1/7344/musee-bonnat---bayonne/5/35552/portrait-de-leon-bonnat/> (23.10.16)

¹²⁶⁸ <http://www.artehistoria.com/v2/obras/13550.htm> (23.10.16)

*Cuadro Café cantante (1878), E. Manet;*¹²⁶⁹ *para representar a Robert Saint-Loup.*

*Cuadro El balcón (1868-1869), E. Manet;*¹²⁷⁰ *para representar a Gilberta.*

*Cuadro Retrato de Stephan Mallarmé (1876), E. Manet;*¹²⁷¹ *para representar a Bergotte (el escritor).*

*Cuadro La dama de los abanicos-Retrato de Nina de Callias (1873-1874), Manet;*¹²⁷² *para representar a Madame Verdurin.*

*Cuadro retrato de Marcel Proust (1892), Jacques-Emile Blanche;*¹²⁷³ *para representar la figura de Narrador y de su primitivo yo, Marcel.*

NARRADORA (OFF).- Confrontar la obra con la vida lo podemos hacer a partir de su biografía - y nos daremos cuenta de que, por ejemplo, no menciona a su hermano Robert aunque sin embargo morirá en sus brazos- pero la genialidad de Proust, como la de Shakespeare, dice Harold Bloom en *El canon occidental*, reside en su imaginación para la caracterización de diez, doce personajes inolvidables: Swann, Odette, Françoise, Albertine, el barón de Charlus, la duquesa de Guermantes, Morel, Jupien, Saint-Loup, Gilberta, Bergotte, Madame Verdurin, y por encima de todos, la figura del Narrador y su primitivo yo, Marcel.

Música: *Cuarteto en re mayor: Poco lento-Allegro*, César Frank.

Justificación

Tema: la construcción del personaje (2): La confrontación entre la vida y la obra. Y su genialidad para crear diez, doce personajes inolvidables.

¹²⁶⁹ Neret, *Manet*, 75.

¹²⁷⁰ Neret, 46-47.

¹²⁷¹ Neret, 70.

¹²⁷² Neret, 69.

¹²⁷³ http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire_id/portrait-de-marcel-proust-29.html?no_cache=1 (23.10.16)

9.-ARCHIVO PICTÓRICO

1) *El personaje de Odette de Crecy.*

**La dama de rosa*” Cuadro *La mujer del periquito* (1866), Manet. 1274

**Miss Sacripant.- Nana* (1877), Manet. 1275

**La pequeña Odette del salón Verdurin.- Bloques de la vida de Moises* (1481-1482) (Capilla Sixtina), Alessandro Botticelli (Florencia, 1445-1510).¹²⁷⁶

**Madame Swann.- Berthe Morisot con sombrero negro* (1872), Manet.¹²⁷⁷

**Madame de Forcheville.- Lise con sombrilla* (1867), Pierre Auguste Renoir (Francia, 1841-1919).¹²⁷⁸

**Amante del duque de Guermantes. (El tiempo recobrado)- 1279 Mujer atándose la liga* (1878), Manet.¹²⁸⁰

2) *El personaje de Albertine:*

**Albertine en la playa de Balbec.- Venecia, Gustave Moreau.*¹²⁸¹

**Albertine, prisionera de Marcel- El descanso (Retrato de Berthe Morisot)*(1870), Manet.¹²⁸²

NARRADORA (OFF).- Cada personaje, en opinión de Valérie Dupuy en *Proust et les images*, es presentado en el tiempo como una cronofotografía. Así, Odette será varias mujeres: la Dama de rosa, Miss Sacripant, la pequeña Odette del salón Verdurin, Madame Swann, Sra. de Forcheville, y amante del duque de Guermantes. Albertine es el mejor ejemplo de la construcción de un personaje por adición. La metáfora fotográfica es utilizada por Proust para evocar la naturaleza diseminada del ser,

¹²⁷⁴ Neret, Manet, 34.

¹²⁷⁵ Neret, 73.

¹²⁷⁶ <http://marthadicroce.blogspot.com.es/2013/03/museo-de-arte-sandro-boticelli-las.html> (23.10.16)

¹²⁷⁷ Neret, Manet, 44.

¹²⁷⁸ <http://www.artehistoria.com/v2/obras/14924.htm> (23.10.16)

¹²⁷⁹ Proust, *El tiempo recobrado*, 346-347.

¹²⁸⁰ <http://cristinafaleroni.blogspot.com.es/2013/12/edouard-manet.html?m=1> (23.10.16)

¹²⁸¹ Moreau, 126.

¹²⁸² <https://www.pinterest.es/pin/494199759088427999/> (8.12.17)

doblemente sometida al tiempo y a la subjetividad de la mirada del que observa. Proust hace todo un ejercicio de lo que se conoce como "la muerte del sujeto".

Música: *Cuarteto en re mayor: Poco lento-Allegro*, César Frank.

Justificación

1) El personaje de Odette de Crecy:

La construcción del personaje (3): cada personaje es presentado en el tiempo como una sucesión de seres siempre diferentes, de sus yoes yuxtapuestos pero distintos. Dos ejemplos concretos: Odette y Albertine.

Odette será varias mujeres y hemos elegido presentarlo como un montaje de distintos cuadros:

*La dama de rosa.- Cuadro *La mujer del periquito* (1866), Manet.

Odette es definida como la mujer de rosa por Marcel niño durante una visita a la casa de su tío abuelo Adolphe (*Por el lado Swann*: "enfrente de él había una joven- vestida de seda rosa y con un gran collar de perlas al cuello[...]Me costaba creer que fuese una mujer de vida alegre").¹²⁸³

El joven Marcel reconocerá en Odette a la dama de rosa cuando Charles Morel le visita y le entrega la colección de fotografías del tío Adolphe, ya fallecido. (*La parte de Guermantes*)

Eran las fotografías de actrices célebres, las grandes casquivanas, a las que mi tío había conocido"¹²⁸⁴ [...] Como me había asombrado mucho encontrar entre las fotografías que me enviaba su padre una del retrato de Miss Sacripant -es decir, Odette- obra de Elstir dije a Charles Morel, al tiempo que lo acompañaba [...]

¹²⁸³ Proust, *Por el lado de Swann*, 84-85. Este episodio, la visita a casa de su tío Adolphe, la presencia de la dama de rosa, y el comentario que posteriormente hará en su casa el Marcel niño, provocará la ruptura, para siempre -por orden de sus padres-, de las relaciones con su tío. Y de ahí, que una de las "visitaciones" sea con el olor de los urinarios de los Campos Elíseos, que le traerá a la memoria el olor del gabinete su tío Adolphe.

¹²⁸⁴ Proust, *La parte de Guermantes*, 271.

¿Conocía mucho mi tío a esta señora? [...] En efecto, esta mujer galante estaba almorzando en casa de su tío el último día en que lo vio usted.¹²⁸⁵

*Miss Sacripant- *Nana* (1877), Manet. El pintor recurre en esta obra al tema de la prostitución, aunque la mujer no aparece desnuda. Esta inspirada en un personaje secundario de la novela de Zola, *La taberna*.

Miss Sacripant es el seudónimo con el que Odette posó en Niza para el pintor Elstir (En *A la sombra de las muchas en flor*, el joven Marcel durante una visita al taller del pintor, esperando coincidir con Albertine, mira una acuarela de una joven actriz disfrazada, sugería la idea de un joven afeminado, “al pie del retrato había este rótulo: Miss Sacripant, octubre de 1872”).¹²⁸⁶

*La pequeña Odette del salón Verdurin.- *Escenas de la vida de Moises* (1481-1482) (Capilla Sixtina), Alessandro Botticelli.

Un día que Swann visita a Odette en su casa, ésta le recibe con una bata de crespón malva de China e “impresionó a Swann por su parecido con la figura de Séfora, la hija de Jetro, en un fresco de la Capilla Sixtina”.¹²⁸⁷

*Madame Swann: *Berthe Morisot con sombrero negro* (1872), Manet.

Odette de Crecy será Madame Swann tras casarse con él. Tienen juntos una hija: Gilberta.

*Madame de Forcheville: *Lise con sombrilla* (1867), Pierre Auguste Renoir.

Tras la muerte de Swann, Odette se casa con Forcheville, que ya fuera su amante al principio de la relación con Swann. (*Por la parte de Swann*)¹²⁸⁸

¹²⁸⁵ Proust, 273.

¹²⁸⁶ Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, 437.

¹²⁸⁷ Proust, *Por la parte de Swann*, 237.

¹²⁸⁸ Proust, 208-305. (episodio celos por Forcheville)

*Amante del duque de Guermantes. (*El tiempo recobrado*)-¹²⁸⁹ *Mujer atándose la liga* (1878), Manet.

2) El personaje de Albertine:

Albertine, el mejor ejemplo de la construcción de un personaje por adición, para Proust no es más que es una sucesión de momentos, y no hay nunca la imagen completa del ser en el tiempo. Y las revelaciones -tras la muerte de Albertine- de sus encuentros con mujeres en las cabinas de Balbec o su relación con Andrée, tendrán valor de adición, no de respuesta.¹²⁹⁰ "El carácter secuencial del personaje facilita, finalmente, en la memoria del Narrador, pero también en el espíritu del lector, una sola imagen, la de una trayectoria reconstituida mediante la conexión de puntos sucesivos."¹²⁹¹

Sólo pongo ahora imagen a dos de esos "fragmentos" de Albertine:

*Albertine en la playa de Balbec.- *Venecia*, Gustave Moreau.

Hemos puesto este cuadro porque Marcel nunca quiso que ella le acompañara a Venecia,¹²⁹² y porque, a su vez, más tarde, será en esta ciudad donde él se dará cuenta de que ha empezado a olvidar a Albertine (*Albertine desaparecida*).

*Albertine, prisionera de Marcel: *El descanso* (Retrato de Berthe Morisot)(1870), Manet.

10.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO y ARCHIVO PICTÓRICO.

Fotografía Autorretrato, Brassai. ¹²⁹³

Fotografía Autorretrato (1930), Brassai. ¹²⁹⁴ (*Brassai retratando la noche de París*)

*Fotografía "Hotel de Rue Quincampoix" (1932), Brassai.*¹²⁹⁵

¹²⁸⁹ Proust, *El tiempo recobrado*, 346-347.

¹²⁹⁰ Dupuy, "Le temps incorporé", en *Proust et les images*, 131.

¹²⁹¹ Dupuy, 126. (la traducción es mía).

¹²⁹² Proust, *Albertine desaparecida*, 73.

¹²⁹³ <http://ojoacromatico.blogspot.com.es/2013/09/brassai-el-ojo-nocturno.html> (31.10.16)

¹²⁹⁴ <http://ojoacromatico.blogspot.com.es/2013/09/brassai-el-ojo-nocturno.html> (31.10.16)

¹²⁹⁵ *Brassai*, 38.

Tres estudios para un autorretrato (1973), Francis Bacon (Irlanda, 1909-España,1992).

NARRADORA (OFF).- La metáfora fotográfica es utilizada por Proust para evocar la naturaleza diseminada del ser, doblemente sometida al tiempo y a la subjetividad de la mirada del que observa. Proust hace todo un ejercicio de lo que se conoce como "la muerte del sujeto".

Música: *Cuarteto en re mayor: Poco lento-Allegro*, César Frank

Justificación

Tema: la metáfora fotográfica utilizada por Proust.

Brassaï, como titula Jean-Pierre Montier¹²⁹⁶ su artículo publicado en el libro *Proust et les images*, era un fotógrafo lector de Proust que publicó un libro titulado *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Galimard, 1977) donde decía:

A-t-on remarqué que les épisodes les plus caractéristiques de la Recherche sont axés presque sans exception sur une photographie, qui est parfois à l'origine d'un quiproquo comique ou dramatique? A-t-on fait le rapprochement entre les techniques narratives de Proust, si neuves -changements de perspectives, d'optique, etc- et celles que lui offraient l'univers de la photographie? [...]Comment ne pas relever aussi les nombreuses métaphores photographiques, les incessantes références à l'"instantané", à la "pose", à l'"impression", au "cliché", à la "chambre noire", au "developpement", au "fisage"?¹²⁹⁷(Brassaï)

El pintor irlandés Francis Bacon en *Tres estudios para un autorretrato (1973)* presenta el rostro en movimiento y logra que aparezca lo más inquietante de la condición

¹²⁹⁶ Montier, "Un photographe lecteur de Proust: Brassaï", en *Proust et les images*,

¹²⁹⁷ Montier, "Un photographe lecteur de Proust: Brassaï", en *Proust et les images*, 141.

humana. Milan Kundera en su ensayo "El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon" dice "la mirada del pintor agarra la cara como con una mano brutal, tratando de apoderarse de su esencia, de ese diamante oculto en las profundidades.¹²⁹⁸ Podría decirse de otra manera: los retratos de Bacon cuestionan los límites del yo".¹²⁹⁹

Bacon, como Proust, tuvo un gran interés por la fotografía.

11.- DESPACHO UNIVERSIDAD CARLOS III (MADRID). Int. Día.

En imagen, Fernando Broncano, (Filósofo) reflexiona sobre el autor moderno.

12.- FOTOGRAFÍAS CASA TÍA LÉONIE (COMBRAY) y ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Fotografía propia verja y campanilla, Casa tía Léonie (Combray).

Fotografía propia jardín Casa tía Léonie (Combray).

Fotografía propia puerta entrada, Casa tía Léonie (Combray).

Fotografía propia desde interior, el salón, Casa tía Léonie (Combray).

Fotografía propia de la cocina, Casa tía Léonie (Combray).

Fotografía propia de uno de los dormitorios (piso de arriba) Casa tía Léonie (Combray)

Fotografía dormitorio Marcel Proust.¹³⁰⁰(En su último domicilio en París: Rue de L'Amiral Hamelin, distrito XVI).

Fotografía Céleste Albaret en el dormitorio de Proust.¹³⁰¹ (Anónima)

Fotografía propia dormitorio tía Léonie en Casa tía Léonie (Combray).

Fotografía propia del interior de un dormitorio en Casa tía Léonie (Combray)

¹²⁹⁸ Milan Kundera, "El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon", en *Un encuentro*, trad. Beatriz de Moura (Barcelona, Tusquets, 2009), 17.

¹²⁹⁹ Kundera, "...sobre Bacon", 20.

¹³⁰⁰ Céleste Albaret, *Monsieur Proust* (París, Robert Laffont, 1973) s/n.

¹³⁰¹ Albaret, *Monsieur Proust*, s/n.

*Fotografía Multitud delante de las Galeries Lafayette (1900),*¹³⁰² Anónima.

Fotografía Mujer paseando (Avenue des Acacias) (1912), Lartigue.¹³⁰³

Fotografía Bibi en el hotel de los Alpes (1920), Lartigue.¹³⁰⁴

Fotografía Lilian Mur al volante del BB Peugeot en el Bois de Boulogne (1915),
Lartigue.¹³⁰⁵

Fotografía Avenida del Bois de Boulogne (1911), Lartigue.¹³⁰⁶

Fotografía El día de los Drags en Auteuil (1911), Lartigue.¹³⁰⁷

Fotografía Chica de vida alegre, chez Suzy, de espaldas, delante del espejo, (1932-1933), Brassai.¹³⁰⁸

NARRADORA (OFF).- Hay personas que, en un momento determinado de su vida, sin ninguna enfermedad ni motivo aparente, deciden no levantarse de la cama, y se les conoce como *tumbados* o *acostados*. Esta situación se alarga para unos algunos años y para otros toda una vida. Proust dibuja el personaje de su tía Léonie en *Por la parte de Swann* propiamente como una *tumbada*. Tanto su tía Léonie, como los tres Proust (el joven Marcel, el Narrador y el Escritor), optan por esta forma de *disidencia*. El estudio pormenorizado que de ella hace el Proust *escritor* dibuja perfectamente una *tumbada ociosa*, con la que el Narrador identifica al joven Marcel en *La Prisionera* cuando describe como éste apenas sale de su habitación y su cama, perdiendo incluso la ocasión de ejercer personalmente el control sobre las idas y venidas de su prisionera, Albertine, en lugar de delegar en su amiga Andrée y en el chofer. A su vez, en *El tiempo*

¹³⁰² Jean Claude Gautrand, ed., *París, Retrato de una ciudad*, (libro de fotografías), trad. Isabel Saval Pou (Barcelona: Tachen, 2012), 152.

¹³⁰³ <https://berinson.de/en/exhibitions/lartigue/> (8.12.17)

¹³⁰⁴ <https://es.pinterest.com/ludolm33/jacques-henri-lartigue/>

¹³⁰⁵ Gautrand, *París, Retrato de una ciudad*, 157.

¹³⁰⁶ Lartigue, 36.

¹³⁰⁷ Gautrand, *París*, 51.

¹³⁰⁸ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/fille-joie-chez-suzy-dos-devant-miroir-chica-vida-alegre-chez-suzy-espaldas-delante?id=11> (8.12.17)

recobrado, cuando ya el tema de los celos ha quedado atrás: en el *tiempo perdido* en los placeres mundanos y en el amor el Narrador dice:

Música: Cuarteto nº 12 en mi bemol mayor. Op.127, Beethoven.

Justificación

Tema: los *tumbados* o *acostados* (sin enfermedad ni motivo aparente). El Narrador compara la actitud de la tía Léonie (una tumbada ociosa) con el comportamiento del joven Marcel en *La prisionera*, que ni si quiera abandona su alcoba para “vigilar” a Albertine.

En *Por la parte de Swann* Proust dedica páginas y páginas a su tía Léonie (desde la página 56 a la 154) y, finalmente, su decisión de *tumbarse* la entiende así: “Lo que había comenzado para ella -si bien antes de lo que suele llegar- era esa gran renuncia de la vejez que se prepara para la muerte y se envuelve en su crisálida ”¹³⁰⁹

13.- LECTOR CITA PROUST EL RETIRO (MADRID). Ext. Día.

En imagen, el lector lee una cita de Proust en el parque de El Retiro

LECTOR CITA 3 PROUST.- “Para mí, que había pasado mi vida encerrado y viéndola desde fuera”.

14 A.- - RÓTULO 3

Impresiona: Las tres habitaciones

Funde con....

14 B.- RÓTULO 4

Impresiona: La habitación de la tía Léonie

Funde con....

Música: *Le rossignol des lilas*, Reynaldo Hahn

¹³⁰⁹ Proust, *Por la parte de Swann*, 154.

14.- LECTOR CITA PROUST EL RETIRO (Madrid) Ext. Día

En imagen, el lector lee una cita de Proust en el parque de El Retiro

LECTOR CITA 4 PROUST.- “[...] aquella tía Léonie, que, desde la muerte de su marido - mi tío Octave-, no había querido abandonar jamás primero Combray, luego su casa en Combray, después su alcoba y luego su cama y ya no "bajaba": siempre acostada en un estado incierto de pena, debilidad física, enfermedad, idea fija y devoción.

[...]Mi tía ya sólo vivía prácticamente en dos cuartos contiguos y por la tarde permanecía en uno, mientras se aireaba el otro”.

15.- FILMOTECA. FOTOGRAFÍAS CASA TÍA LÉONIE y ARCHIVO GRÁFICO.

Fragmento de una secuencia de la película Fanny y Alexander (1982), Ingmar Bergman. Secuencia: Alexander juega fascinado con la linterna mágica. Código de fuente: 33:05 a 33:15

Fotografía propia de la linterna mágica dormitorio Marcel Proust de niño. Casa de la tía Léonie, Combray.

Láminas con la reproducción del cuento sobre los infortunios de Genoveva de Brabante. Casa de la tía Léonie, Combray.

NARRADORA (OFF).- Si aceptamos la cadena de identificaciones que se produce en este laberinto de identidades con cuatro habitaciones propias: la tía Léonie, el Marcel joven, el Narrador, y el Proust escritor, podemos montar un juego de escenarios que girarían en el Tiempo generando imágenes al modo de una linterna mágica.

Música: *Kinderszenen, op. 15*, Robert Schumann.

Justificación

Tema: laberinto de identidades, la tía Léonie, el joven Marcel, el Narrador (en tanto que finalmente se identifica con maduro Marcel), y Marcel Proust (el escritor).

En el fragmento seleccionado de la película *Fanny y Alexander*, Alexander proyecta a sus hermanos con una linterna mágica unas imágenes donde aparece un fantasma. Láminas con la reproducción del cuento sobre los infortunios de Genoveva de Brabante, que veía Marcel niño con la linterna mágica,¹³¹⁰ por las tardes, en su habitación en Combray.

La linterna mágica proyecta imágenes estáticas en cortos intervalos de tiempo que crean la ilusión del movimiento; y en cierta medida tiene algo que ver con su concepción del personaje, de la que hablábamos antes. Una persona nunca es una sola imagen sino un ensamblaje de imágenes.

Hemos puesto aquí intencionadamente *Kinderszenen, op. 15* de Schumann porque es el músico del fragmento y la intermitencia; y parece adecuado para que suene por debajo de las imágenes de una linterna mágica, objeto que, a su vez, es un juego para niños.

16.- DESPACHO UNIVERSIDAD CARLOS III (MADRID). Int. Día

En imagen Fernando Broncano (filósofo) reflexiona sobre la escisión del sujeto moderno.

*Cuadro El taller del pintor (1854-1855), Gustave Courbet (Francia, 1819-1877).*¹³¹¹

17.- FOTOGRAFÍAS DEL PUEBLO ILLIERS-COMBRAY, EL CAMINO DE SWANN Y EL CAMINO GUERMANTES.

Fotografía propia estación ferrocarril Combray.

Fotografía propia cartel estación "Combray"

¹³¹⁰ Proust, *Por la parte de Swann*, 15-16.

¹³¹¹ <http://www.artelista.com/blog/el-taller-del-pintor-el-lado-mas-intimo-del-artista/> (31.10.16)

Fotografía propia vías del tren estación Combray con paisaje.

Fotografía propia casas actuales del pueblo Combray.

Fotografía propia de una casa, desde la verja.

Fotografía propia tejados de casas del centro del pueblo.

Fotografía propia dos ventanas (para la frase "el lado de Méséglise y el lado de Guermites")

Fotografía propia de un lavadero.

Fotografía propia vista del pueblo desde uno de los caminos por el que paseaba la familia Proust.

**Fotos antiguas de Illiers (hoy Illiers-Combray:*

Fotografía del café que estaba cerca de la estación de ferrocarril.

Fotografía con la estación al fondo, de las primeras casas del pueblo.

Fotografía calles y casas del pueblo.

Fotografía de la Plaza principal.

Fotografía de las afueras del pueblo, con paisaje de río. (Pudiera ser el lado de Guermites)

NARRADORA (OFF).- *En busca del tiempo perdido* es la narración de un aprendizaje, es una obra enfocada hacia el futuro no hacia el pasado- escribe Deleuze en su ensayo *Proust y los signos* -, y el lado de Méséglise y el lado de Guermites, los dos caminos que salen de la casa de su tía Léonie en Combray, son dos lados de una formación.

Música: Cuarteto en re mayor, Poco lento-Allegro, César Frank y *Le rossignol des lilas*, Reynaldo Hahn

Justificación

Tema: opinión crítica de Gilles Deleuze sobre *En busca del tiempo perdido*.

Marcel Proust hace esta descripción de Combray en *Por el lado de Swann*:

Visto desde lejos, a diez leguas a la redonda -desde el ferrocarril en el que llegábamos la última semana antes de Pascua-, Combray no era sino una iglesia que resumía la ciudad, la presentaba, hablaba de ella y por ella a los que estaban lejos y, cuando nos acercábamos, mantenía arremolinados en torno a su alto manto oscuro -en pleno campo y contra el viento, como una pastora sus ovejas- los lanudos y grises lomos de las casas agrupadas, que un resto de murallas medievales cercaba aquí y allá con un trazo tan perfectamente circular como un pueblecito en un cuadro de un primitivo. Para vivir, Combray era un poco triste, como sus calles, [...] ¹³¹²

Marcel Proust hace esta descripción de los dos caminos en *Por el lado Swann*:

Pues en torno a Combray había "dos partes" para los paseos y tan opuestas, que no salíamos de la casa por la misma puerta, efectivamente, cuando queríamos ir por una o por la otra: la parte de Méséglise-la-Vineuse, que también llamábamos la de Swann, porque se pasaba por delante de la finca del Sr. Swann, y la de Guermantes. [...] En cuanto a Guermantes, iba a llegar un día en que lo conocería mejor, pero mucho más adelante; mientras que, durante toda mi adolescencia, Méséglise era para mí algo inaccesible como el horizonte, [...] Pero sobre todo situaba yo entre ellas -mucho más que sus distancias kilométricas- la existente entre las dos partes de mi cerebro con las que pensaba en ellas, [...] ¹³¹³

He querido, para cerrar la etapa de Combray, hacer un montaje similar al que hice antes con mis fotografías del pueblo actual, esta vez con las fotografías antiguas del pueblo

¹³¹² Proust, *Por la parte de Swann*, 55-56.

¹³¹³ Proust, *Por la parte de Swann*, 144-145.

que están expuestas en la Casa de la tía Léonie, (retratadas directamente allí, a su vez, por mí).

18.- LECTOR CITA PROUST EL RETIRO (MADRID). Ext. día.

En imagen, el lector lee una cita de Proust en el parque de El Retiro

LECTOR CITA 5 PROUST.- “Pero sobre todo debo pensar en la parte de Méséglise y la de Guermantes como en yacimientos profundos de mi territorio mental, como en los resistentes terrenos en los que aún me apoyo. [...] Ya sea porque la fe creadora esté agotada en mí o porque la realidad tan sólo se forma en la memoria las flores que se me muestran hoy por primera vez no me parecen flores de verdad. La parte de Méséglise - con sus lilas, sus majuelos, sus azulejos, sus amapolas, sus manzanos- y la parte de Guermantes - con su río, sus renacuajos, sus nenúfares y sus botones de oro- constituyeron por siempre jamás para mí la imagen de los países en que me gustaría vivir, [...] Y , sin embargo, como también los lugares tienen su individualidad, cuando me embarga el deseo de volver a ver la parte de Guermantes, no se me podría satisfacer llevándome a la orilla de un río en el que hubiera nenúfares tan hermosos, más hermosos, que en el Vivonne, como tampoco habría deseado que, al volver a casa por la noche- en la hora en que se despertaba en mí esa angustia que más adelante emigra en el amor y puede pasar a ser por siempre jamás inseparable de él -, viniera a darme las buenas noches una madre más hermosa e inteligente que la mía”.

19 A.- RÓTULO 5

Impresiona: La habitación del joven Marcel

Funde con...

19.- DIBUJO Y SOBREIMPRESIÓN. ARCHIVO FOTOGRÁFICO y ARCHIVO PICTÓRICO.

Las imágenes obtenidas a partir de un dibujo de lo que sería la habitación vacía del joven Marcel en À la Recherche, sobre el que es posible ir sobre impresionando algunos objetos de su alcoba de acuerdo a los que el Narrador va nombrando a lo largo del volumen La prisionera:

*Las grandes cortinas.*¹³¹⁴

La biblioteca.

La chimenea.

*La pianola,*¹³¹⁵ *situada entre los soportes de la biblioteca, donde Albertine se sentaba a tocar música para Marcel.*

*La cama con barrotes de cobre,*¹³¹⁶ *donde colgaba el timbre con el que llamaba a Françoise; antes del “timbrazo” nadie podía entrar en su alcoba, ni siquiera Albertine.*

*La lámpara.*¹³¹⁷

*El espejo,*¹³¹⁸ *donde veía su rostro reflejado mientras besaba a Albertine.*

*El teléfono,*¹³¹⁹ *Marcel era muy aficionado a todos los últimos inventos.*

Un maniquí, atendiendo a la concepción proustiana de amor: el amante es quien viste al amado.

*Cuadro Sol ardiente de junio (fecha sin determinar) Frederic Lord Leighton.*¹³²⁰

(Prerrafaelista inglés)

*Fotografía Desnudo tendido (1925-1926), Eugène Atget.*¹³²¹

¹³¹⁴ Proust, *La prisionera*, 9.

¹³¹⁵ Proust, *La prisionera*, 384.

¹³¹⁶ Proust, 81.

¹³¹⁷ Proust, 76.

¹³¹⁸ Proust, 81.

¹³¹⁹ Proust, 103.

¹³²⁰ <https://unbohemioburguesenmadrid.wordpress.com/tag/la-bella-durmiente-pintura-victoriana-en-el-museo-de-arte-de-ponce/> (1.11.16)

NARRADORA (OFF).- El Proust Marcel por su frágil salud, por sus crisis asmáticas, pasa a lo largo de su vida muchas horas en la cama o temporadas aislado en una casa de salud. Pero es en *La prisionera* donde mejor describe su *enclaustramiento* pues, en este volumen, prácticamente toda la acción transcurre dentro de su alcoba. Y, para él, que cuando frecuentaba a Swann soñaba con tener pinturas que adornaran sus estancias, la única obra de arte que hay ahora en su habitación es Albertine.

Música: Cuarteto nº 12 en mi bemol mayor. Op.127 Beethoven

Justificación

Tema: la habitación donde pasa mucho tiempo encerrado el joven Marcel, descrita, entre líneas y de tanto en tanto en *La Prisionera*. En este volumen aparece una identificación clara entre el joven Marcel y el Proust escritor; y es donde mejor describe su enclaustramiento.

Vemos dos retratos de mujeres dormidas, una idealizada, que permite fantasear sobre lo que sueña la mujer dormida (*Sol ardiente de junio*) y otra realista (la fotografía de Atget), porque a Albertine *dormida* Proust le dedica varias páginas de *La Prisionera*.

En esos instantes junto a ella, recuperaba la capacidad de soñar, que sólo tenía en su ausencia, como si, al dormir, se hubiera vuelto una planta. Con ello su sueño realizaba, en cierta medida, la posibilidad del amor; a solas, podía pensar en ella, pero me faltaba no la poseía. Cuando ella estaba presente, yo le hablaba, pero estaba demasiado ausente de mí mismo para poder pensar. Cuando dormía, ya no tenía yo que hablar, sabía que ya no me miraba, ya no tenía necesidad de vivir en la superficie de mí mismo.¹³²²

¹³²¹ Hans Christian Adam, ed., *Paris, Eugène Atget* (serie Los pequeños oficios de París) trad. P. R. Guillermet (Köln, Taschen, 2008), 205.

¹³²² Proust, *La prisionera*, 71-76. (páginas dedicadas a Albertine dormida)

A veces, me hacía saborear un placer menos puro. Para ello no necesitaba movimiento alguno, pegaba mi pierna a la suya, como un remo que se deja arrastrar y al que se imprime de vez en cuando una oscilación ligera, semejante al batir intermitente del ala que experimentan las aves que duermen en el aire. Para mirarla, elegía esa faz del rostro que no se veía nunca y que era tan hermosa [...] En esos momentos me parecía que acaba de poseerla más completamente, como algo inconsciente y sin resistencia de la muda naturaleza. [...] ¹³²³

La música que suena en este apartado es uno de los últimos cuartetos de Beethoven porque esta música es la que Albertine solía tocar para él, en la pianola que había en la habitación del joven Marcel.

20.- LECTOR CITAS PROUST EL RETIRO (MADRID). Ext. Día.

En imagen, el lector lee una cita de Proust en el parque de El Retiro

LECTOR CITA 6.a PROUST.- “Por lo demás, durante aquel periodo percibí la vida exterior sobre todo desde mi cuarto. Bloch contó, según supe, que, cuando venía a verme por la noche, oía el sonido de una conversación; como mi madre estaba en Combray y nunca encontraba a nadie en mi cuarto, sacó la conclusión de que yo hablaba solo. Cuando, mucho más tarde, se enteró de que entonces Albertine vivía conmigo y comprendió que yo la había ocultado a todo el mundo, declaró que por fin entendía la razón por la que en aquella época de mi vida nunca quería yo salir. Se equivocó”.

LECTOR CITA 6.b PROUST.- “Nuestro error es creer que las cosas se presentan habitualmente tal como son en realidad[...] Vemos, oímos, concebimos el mundo totalmente del revés”.

¹³²³ Proust, *La prisionera*, 74.

21.- DISEÑO DIGITAL. ARCHIVO PICTÓRICO. FILMOTECA.

Sobre el mismo diseño gráfico de antes, pero presentando ahora el cuarto vacío y solamente el maniquí (o sea, Albertine).

Cuadro La joven de blanco (1864), James Whistler ¹³²⁴

Cuadro El sueño (1866), Gustave Courbet ¹³²⁵

Fragmento de una secuencia de la película La ventana indiscreta (1954), Alfred Hitchcock. Secuencia en la que el fotógrafo con la pierna rota (James Stewart) observa con el objetivo de la cámara los movimientos en la casa de enfrente. Código de fuente: 40:00 a 40:32

NARRADORA (OFF).- En esta habitación se suceden los celosos interrogatorios de Marcel a Albertine - y en esta habitación -tras su marcha y muerte- Marcel sufrirá los dolorosos celos retrospectivos por sus infidelidades lésbicas. Para Harold Bloom “la metáfora que rige a Swann y Marcel es el investigador erudito”: la pasión de ambos por reconstruir detalles insignificantes de la vida social de Odette y Albertine, ambas, almas impenetrables.

Sin embargo, para Proust, la persona amada *real* ocupa unas proporciones minúsculas, casi todo lo ponemos de nuestra cosecha. El amante es quien *viste* a su amado/a.

Música: Cuarteto nº 12 en mi bemol mayor. Op.127 Beethoven

Justificación

Tema: la habitación donde se suceden los celosos interrogatorios de Marcel a Albertine.

Opinión crítica de Harold Bloom: "La metáfora que rige a Swann y Marcel es el investigador erudito".

El cuadro de Whistler representaría a Albertine mientras es prisionera, *cautiva* y *dócil*,¹³²⁶ de Marcel, en su habitación, en su casa. Y el de Courbet representaría todos

¹³²⁴ Enaud Lechian, *Whistler*, 37.

¹³²⁵ <http://untitledmag.fr/paris-musees-se-met-au-web/> (1.11.16)

los miedos y los celos de Marcel, quien siempre sospechaba de las relaciones de Albertine con Andrée, la Srta. de Vinteuil,.. u otras mujeres.

El propio Proust en *La Prisionera* escribe:

Por lo demás, una de las cosas más terribles para el enamorado es que, si bien los hechos particulares -que sólo la experiencia, el espionaje, entre tantas realizaciones posibles, permitirán conocer- son tan difíciles de averiguar, la verdad, en cambio, es muy fácil de desentrañar o simplemente de presentir.¹³²⁷

He elegido la película *La ventana indiscreta* porque el protagonista, como Marcel, vive enclaustrado, se ha roto una pierna en su caso, pero ambos observan, cada uno con sus medios, todo lo que pasa fuera. Así, James Stewart maneja una cámara con un gran teleobjetivo, y Marcel utiliza los interrogatorios a Albertine cuando ella regresa de sus salidas.

La obsesión de Hitchcock con la mirada es omnipresente en sus películas. [...] James Stewart observa pero no ve: ¿se trata de un asesinato, o sólo de una serie de coincidencias? [...]

La ventana indiscreta es la presentación hitchcockiana del Panóptico, la aplicación ilustrada por Hitchcock de Bentham y Foucault. Stewart en su sillón, está en la torre central de observación, desde donde puede vigilar los departamentos de enfrente; estos departamentos están ubicados como las celdas del Panóptico, constantemente expuestas a la mirada controladora. Pero lo que diferencia a Hitchcock de Bentham es el hecho de que la disposición opera a la inversa: en el Panóptico los presos viven con un permanente miedo a la mirada ubicua que ellos no ven [...]; Stewart por el contrario, vive en su torre con un miedo constante -el miedo a que algo se le escape-.

¹³²⁶ Proust, *La prisionera*, 383.

¹³²⁷ Proust, *La prisionera*, 90.

Su problema consiste en hacer ubicua su mirada y la realidad esencial se le escapa: en el momento del asesinato está dormido. [...] El supervisor es más bien el prisionero, el prisionero de su propia mirada, una mirada que no ve.¹³²⁸

22.- LECTOR CITAS PROUST EL RETIRO (MADRID) Ext. Día.

En imagen, el lector lee una cita de Proust en el parque de El Retiro

LECTOR CITA 7.a PROUST.- “Ya había visto que el amor había atribuido a una persona lo que sólo era propio de la persona que amaba”.

LECTOR CITA 7.b PROUST.- “Tal vez haya un símbolo y una verdad en el ínfimo lugar que ocupa en nuestra ansiedad aquella por quien la sentimos”.

23.- FILMOTECA.

Fragmento de una secuencia de la película La montaña mágica (1982), Hans W. Geissendorfer. Secuencia en la que el joven protagonista camina por la playa al atardecer. Código de fuente: 00:00 a 00:16

NARRADORA (OFF).- En esta misma habitación, “una vez que el olvido se hubo apoderado de algunos puntos dominantes de sufrimiento y placer”, cuando se produzca la muerte total del yo que antes era, dejará de amar a Albertine y el yo eclipsado no estará ya ahí para deplorar al otro, a su nuevo yo.

24.- LECTOR CITAS PROUST EL RETIRO (MADRID), Ext. Día.

En imagen, el lector lee una cita de Proust en el parque de El Retiro.

LECTOR CITA 8 PROUST.- “No porque los otros hayan muerto se debilita nuestro afecto por ellos, sino porque nosotros mismos morimos. Albertine no tenía nada que reprochar a su amigo. Quien usurpaba su nombre era simplemente su heredero. Sólo se

¹³²⁸ Mladen Dólar, "Un padre que no está totalmente muerto", en *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, 105-113.

puede ser fiel a aquello que se recuerda y sólo se recuerda lo que se ha conocido. Mi nuevo yo, mientras crecía a la sombra del antiguo, había oído hablar a éste con frecuencia de Albertine; por mediación de él, de los relatos sobre ella que recogía, creía conocerla, le resultaba simpática, la amaba, pero era simplemente un cariño de segunda mano”.

Justificación

Tema: las muertes sucesivas del yo. La muerte del yo que amaba a Albertine.

He elegido esta película por la importancia de la novela *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann (Lübeck, 1875-Suiza, 1955). Queríamos usar una *secuencia* de esta película más adelante, concretamente cuando Castor se pierde en la montaña durante en la tormenta de nieve, y para que tuviera una continuidad narrativa, he adelantado esta *secuencia* en la que el joven protagonista camina por la playa, por la orilla del mar - simula ser Balbec-. El objetivo es ver aquí a un Marcel joven, en *A la sombra de las muchachas en flor*, cuando nace su amor por Albertine.

Y del mismo modo que Castor va a un sanatorio en la montaña para curar sus tuberculosis, Marcel niño acudía con su abuela a Balbec para tomar baños y respirar aire fresco que le aliviara los ataques de asma. Marcel Proust escritor morirá de una neumonía y de un acceso pulmonar.

25A.- RÓTULO 6

Impresiona: La habitación de Marcel Proust -escritor-

Funde con...

25.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO y ARCHIVO PICTÓRICO

*Fotografía Marcel Proust.*¹³²⁹

¹³²⁹ <https://clasicosliterarios.wordpress.com/page/2/> (3.11.16)

Fotografía propia de la placa dedicada a su padre, doctor Proust, en Combray.

Fotografía propia casa natal padre de Proust, donde está la placa, Combray.

Fotografía de la madre (1904).¹³³⁰ (la madre muere en 1905)

Fotografía Marcel Proust.¹³³¹ (después de la muerte de la madre)

Fotografía Clínica "sanatorio",¹³³² doctor Paul Sollier, Boulogne-Billancourt en París.

Fotografía doctor Sollier con grupo de médicos, La Salpêtrière.¹³³³

Fotografía carta personal, manuscrita,¹³³⁴ firmada por Proust de agradecimiento al doctor Sollier.

Fotografía doctor Sollier. (es un plano corto de la fotografía anterior, de grupo).

Cuadro Autorretrato (1971), Francis Bacon.¹³³⁵

NARRADORA (OFF).- El futuro gran novelista, si bien se recupera con normalidad de la inesperada muerte de su padre, el prestigioso doctor Adrián Proust -acaecida en 1903- tras la muerte de su madre -Jeanne Weil, en 1905- sufre depresiones, insomnios y sentimientos de culpa. Ingresa por su voluntad seis semanas en la clínica del doctor Sollier para tratamiento tanto del asma como de su "neurastenia". Durante su estancia en este sanatorio, Proust entra en contacto con las nuevas teorías sobre la memoria emocional e involuntaria del propio Sollier. En lo que se refiere a recuperar su salud, Proust regresa a casa enfermo, sin ánimo ni fuerzas.

Música: *La plus que lente*, Claude Debussy.

Justificación

Tema: la salud de Marcel Proust, el asma y su neurastenia. El doctor Sollier.

¹³³⁰ Bernard, *Nadar*, 24

¹³³¹ http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-04-20/un-repaso-maligno-por-algunas-de-las-intimidades-de-marcel-proust_495124/ (3.11.16) Fotografía Clínica doctor Solier.

¹³³² http://www.baillement.com/lettres/sollier_inVoluntary.pdf (3.11.16). El sanatorio quedó destruido con los bombardeos aéreos de 1942.

¹³³³ http://www.baillement.com/lettres/sollier_biographie.html (3.11.16)

¹³³⁴ http://www.baillement.com/lettres/sollier_biographie.html (3.11.16)

¹³³⁵ <http://www.theartwolf.com/self-portraits/bacon-autorretrato.htm> (3.11.16)

El doctor Sollier es autor de un libro titulado *El problema de la memoria* (1902) traducido por Ricardo Rubio, editado en Madrid en 1909. Paul Sollier junto con Joseph Babinski eran discípulos del neurólogo Jean-Martin Charcot. Es interesante constatar que los biógrafos de Proust omiten citar las teorías y métodos de Sollier.

Música: *La plus que lente*, Claude Debussy. Es la continuación de la misma que suena en Preludio; justificada, tal continuidad musical, porque estamos ya entrando a hablar de la particular *disidencia* del Marcel Proust.

26.- DESPACHO. CENTRO SALUD MENTAL TETUÁN (MADRID) Int. Día.

En imagen Mariano Hernández Monsalve (psiquiatra) reflexiona, desde su especialidad, sobre cómo podemos explicarnos el radical enclaustramiento de Proust.

27.-ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Fotografía Vendedor de pantallas para lámparas (Rue Lepic) (1899-1900) Atget.¹³³⁶

Fotografía Organillero y cantante callejera (1898-1899), Atget.¹³³⁷

Fotografía Limpiador de ventanas (Avda des Gobelins) (1901), Atget.¹³³⁸

Fotografía Vendedora de flores (Rue Mouffetard) (1899), Atget.¹³³⁹

Fotografía Afilador (1898-1899), Atget.¹³⁴⁰

Fotografía Manuscrito (galeradas) Sodoma y Gomorra (Marcel Proust).¹³⁴¹

Fotografía propia habitación Marcel Proust, Museo Carnavalet (París)

Fotografía propia habitación Marcel Proust, Museo Carnavalet (París)

Fotografía Robert de Montesquiou (1895), Paul Nadar.¹³⁴²

Fotografía Vicomte Robert d'Humières (1892), Nadar. 1343

¹³³⁶ Adam, *Atget*, 46.

¹³³⁷ Adam 46.

¹³³⁸ Adam, 49.

¹³³⁹ Adam, 49.

¹³⁴⁰ Adam, 47.

¹³⁴¹ Albaret, *Monsieur Proust*, s/n.

¹³⁴² Bernard, *Nadar*, 85.

¹³⁴³ Bernard, 46.

Fotografía Federico de Madrazo (1932), Nadar. 1344

Fotografía Reynaldo Hann (1898), Nadar. ¹³⁴⁵

Fotografía Proust y Reynaldo Hann juntos (es un montaje propio)

Fotografía Reynaldo Hann (1906).¹³⁴⁶ Anónima

Fotografía Reynaldo Hann.¹³⁴⁷ Anónima y sin datar.

NARRADORA (OFF).- A partir de 1908 empieza a dormir de día y a trabajar de noche en *À la Recherche*, y unos años más tarde decide forrar con corcho las paredes de su habitación para aislarse del ruido de la calle y poder concentrarse en la redacción de su obra y en la corrección de las galeradas. Sabemos que escribía tumbado en la cama apoyado en una mesa a la que llamaba su chalupa o con la página en el aire, rodeado de fotografías y diccionarios. Robert de Montesquieu - modelo esencial del barón de Charlus- en sus *Memorias* hace referencia al "desordenado dormitorio" donde Proust recibía a sus amigos. De entre todos, sólo el músico Reynaldo Hahn, con el que mantuvo una relación amorosa de 1894 a 1896 -relación ensombrecida por el carácter tiránico del escritor- tenía el privilegio de poder acudir sin llamar previamente.

Música: *Konzertstück für vier Hörner und Orchester*, op.86, Robert Schumann.

Justificación

Tema: Marcel Proust, su enclaustramiento (a partir de 1908), su forma de trabajar siempre de noche, en un cuarto acorchado para aislarse de los ruidos de la calle, tumbado en la cama. Y la cama también es el lugar donde recibe la visita de sus amigos. Él estaba aislado, pero no solo.

¹³⁴⁴ Bernard, 131.

¹³⁴⁵ Bernard, 44.

¹³⁴⁶ <http://literaturafrancesatraducciones.blogspot.com.es/2013/05/marcel-proust-por-reynaldo-hahn.html> (3.11.16)

¹³⁴⁷ <https://thetruthaboutsinging.wordpress.com/tag/reynaldo-hahn/> (3.11.16)

La amistad entre el músico Reynaldo Hann y Proust duró veintiocho años, más allá de su relación íntima de 1984 a 1986. Con Reynaldo Hann hace su primer viaje a Venecia en 1900, junto con Mme. Proust y Marie de Nordlinger.

Robert de Montesquiou es el modelo esencial del barón de Charlus.

Vicomte Robert d'Humières, traductor de Kipling y de Conrad, ayuda a Proust en sus trabajos sobre Ruskin.

Federico de Madrazo es el modelo para uno de los artistas que aparecen por el salón de Mme. Verdurin.

28 .- ARCHIVO FOTOGRÁFICO.

Fotografía Graffiti (1950) BRassai. ¹³⁴⁸

Fotografía de la cámara Mamut, ¹³⁴⁹

Fotografía de Nadar en globo. ¹³⁵⁰

Fotografía manzanos en flor. ¹³⁵¹

Fotografía propia Puerta de Santa Ana (Nôtre-Dame, París).

Fotografía propia de un telescopio (Nôtre Dame, París)

NARRADORA (OFF).- *Acostado* en su cama, arropado con el mismo abrigo de pieles con el que sale en pijama para -sin apearse del coche- contemplar los manzanos en flor o la puerta de Santa Ana de la Catedral de Nôtre-Dame-, Proust no trabaja con un microscopio sino con un telescopio:

Música: *Konzertstück für vier Hörner und Orchester*, op.86, Robert Schumann.

¹³⁴⁸ <http://www.fotoespacio.cl/comunidad/index.php/component/k2/item/157.html> (4.11.16)

¹³⁴⁹ <http://www.signoeditoresfotografia.es/curiosidades-fotograficas-mamut-la-camara-mas-grande-del-mundo/> (5.11.16)

¹³⁵⁰ <https://fotorollo.wordpress.com/tag/fotografia-aerea-2/> (5.11.16)

¹³⁵¹ <http://www.balneariodeparacuellos.com/blog/2010/04/05/primavera-balneario/> (5.11.16)

Justificación

Tema: cómo trabaja el Proust, enclaustrado, *tumbado* su cama. Y sus breves salidas, en pijama y con un abrigo encima, para obtener información sobre que él quería describir.

Fotografía *Graffiti* (1950) Brässai. Hemos querido poner este graffiti en tanto que un rostro dibujado en la piedra, que funciona como una de las máscaras del tiempo, en lugar de una fotografía de Marcel Proust. Es también una referencia a *El tiempo recobrado*, cuando el maduro Marcel, tras la escena de la biblioteca, entra en el salón de Guermantes y se encuentra con todos los habituales ya envejecidos: "aquellos viejos monigotes",¹³⁵² y el Narrador, reflexiona sobre el arte del disfraz, -que llega a ser algo más, una transformación completa de la personalidad-, y la vejez.

Muñecos, pero que, para identificarlos con la persona que habíamos conocido, se debía leer en varios planos a la vez, situados detrás de ellos y que les daba profundidad y obligaban a hacer un trabajo intelectual, cuando teníamos delante a aquellos viejos monigotes, pues nos veíamos obligados a mirarlos -al mismo tiempo que con los ojos- con la memoria, muñecos inmersos en los colores inmateriales de los años, muñecos que exteriorizaban el tiempo, que por lo general no está visible, que, para estarlo, busca cuerpos y, donde quiera que los encuentre, se los apropia para mostrar en ellos su linterna mágica.¹³⁵³

La cámara Mamut fue la cámara fotográfica más grande del mundo. Se construyó en EEUU en 1900. Ilustra la fotomanía proustiana. "La photographie acquiert un peu de la dignité qui lui manque quand elle cesse d'être une reproduction du réel et nous montre des choses qui n'existent plus".¹³⁵⁴

¹³⁵² Proust, *El tiempo recobrado*, 251.

¹³⁵³ Proust, *El tiempo recobrado*, 251. (todo el tema del rostro, y la vejez, abarca de 244 a 284)

¹³⁵⁴ Mantier, "La photomanie proustienne", en *Proust et les images*, 143 (es una cita de Proust en *A la sombra de las muchachas en flor*)

Proust tenía una importante colección de fotografías, entre otras del patrimonio arquitectónico. Las fotos de catedrales se las facilitaron los hermanos Bibesco.¹³⁵⁵ Aunque esencialmente su colección se componía de retratos. Y también de postales.

Fotografía de Nadar en globo.¹³⁵⁶ A finales del XIX en París era posible volar en un globo aerostático, y esta actividad unió a Gaspar Félix Tournachon, de nombre artístico Nadar (fotógrafo, padre del fotógrafo Paul Nadar)- y a Julio Verne. Nadar (padre) en 1858 realizó la primera fotografía aérea de la historia. La pasión de Proust por la fotografía era común a todos los artistas.

La Puerta de Santa Ana (Nôtre-Dame) París. Según su biógrafo, Painter: "Tiene escenas de la vida de la Virgen que Proust necesitaba para redactar la explicación que Elstir da del pórtico de Balbec, en *A la sombra de las muchas en flor*".¹³⁵⁷

La fotografía de un telescopio (París) está justificada por la cita de Proust que sigue a continuación.

29.- LECTOR CITAS PROUST EL RETIRO (MADRID). Ext. Día.

En imagen, el lector lee una cita de Proust en el parque de El Retiro

LECTOR CITA 9 PROUST.- “Hasta los que fueron favorables a mi percepción de las verdades que luego quería grabar en el templo, me felicitaron por haberlas descubierto al "microscopio", cuando por el contrario me había servido de un telescopio para captar unas cosas, pequeñísimas, cierto, pero porque estaban situadas a gran distancia, y porque cada una de ellas era un mundo. Allí donde yo buscaba las grandes leyes, me llamaban rebuscador de detalles”.

¹³⁵⁵ Mantier, "La photomanie proustienne", 145.

¹³⁵⁶ <https://fotorollo.wordpress.com/tag/fotografia-aerea-2/> (5.11.16)

¹³⁵⁷ Painter, *Marcel Proust, Biografía*, vol. 2, 297.

30.- FILMOTECA.

Fragmentos del documental Vermeer Master of Light Juliet and Lee Folger (1999).

Códigos de fuente: 07:20 a 07:27 (La joven de la perla) // 08:36 a 09:40 (La lechera) // 30:18 a 30.32 // 44:28 a 46:06 (Vista de Delft)

NARRADORA (OFF).- Como en los cuadros de Vermeer, su maestro, el conjunto es anterior al detalle, afirma Blas Matamoro en su artículo “Vermeer y Proust por el ojo de cerradura”. Considera que el pintor holandés “se presta a la identificación proustiana del artista, ese sujeto capaz de sustituir su historia por su obra”. En palabras de Marcel Proust “la verdad suprema de la vida está en el arte”.

Justificación

Johannes Vermeer van Delft, maestro de Marcel Proust.

Proust dedica unas de sus mejores páginas a la descripción del momento en que Bergotte¹³⁵⁸ -el escritor, en *À la Recherche*- acude a ver la exposición de Vermeer en París, momento en que le sobreviene la muerte. La descripción de la muerte de Bergotte data de mayo de 1921.¹³⁵⁹ Proust acudió el 24 de mayo/1921 a ver, en París, la exposición de pintores flamencos en la que se exhibían dos destacadas obras de Vermeer, las tituladas *Cabeza de muchacha* y *Vista de Delft*. El 18 de octubre de 1902, Proust vio, en La Haya, este cuadro, “y entonces comprendí que estaba contemplando el más bello cuadro del mundo”.¹³⁶⁰

La cita que podemos leer a continuación justifica que haya elegido *Vista de Delft*, y que, de todo el documental, haya seleccionado aquellos planos en los que la cámara se recrea en la "pared amarilla".

¹³⁵⁸ El personaje de Bergotte tiene como modelos, en parte, Anatole France, en parte, John Ruskin.

¹³⁵⁹ Painter, *Marcel Proust, Biografía*, vol. 2, 497.

¹³⁶⁰ Painter, 496.

Murió en las siguientes circunstancias: un ataque de uremia bastante ligero era el motivo de que le hubiesen prescrito reposo, pero, como un crítico había escrito que en la Vista de Delft de Vermeer [...] cuadro que adoraba y creía conocer muy bien [...] Por fin, estuvo delante de Vermeer [...] "Así debería haber escrito", decía. "Mis últimos libros son demasiado secos, debería haber aplicado varias capas de color, haber vuelto las frases preciosas en sí mismas, como este lienzo de pared amarillo". Sin embargo, no se le escapaba la gravedad de sus mareos. En una balanza celestial se le aparecía, cargando uno de los platillos, su propia vida, mientras que el otro contenía el liencito de pared tan bien pintado en amarillo. Tenía la sensación de que había entregado imprudentemente la primera por el segundo. [...] Se repetía: "Liencito de pared amarillo con un tejadillo, liencito de pared amarillo". Entretanto se desplomó sobre un canapé circular; [...]. Estaba muerto.¹³⁶¹

31.- LECTOR CITAS PROUST EL RETIRO (MADRID). Ext. Día.

En imagen, el lector lee una cita de Proust en el parque de El Retiro.

LECTOR CITA 10 PROUST.- “La verdadera vida, la vida por fin descubierta y aclarada, la única vida, por consiguiente, plenamente vivida, es la literatura: esa vida que en cierto sentido vive a cada instante en todos los hombres tanto como en el artista, pero no la ven, porque no intentan aclararla, y así su pasado está atestado de innumerables tópicos que siguen siendo inútiles, porque la inteligencia no los ha "desarrollado"”.

32.- FILMOTECA.

Fragmento de una secuencia del documental La espalda del mundo (2000). Javier Corcuera. Secuencia donde un hombre, el autoexiliado kurdo, en Suecia, marido de la diputada encarcelada en Ankara, Leyla Zana, recorre un camino nevado. Código de

¹³⁶¹ Proust, *La prisionera*, 191-192.

fuente: 33:03 a 33:11

Dos fragmentos del documental El gran silencio (2005), Philip Gröning. Secuencia: un monje atraviesa los silenciosos pasillos del monasterio y reza en su celda. Código de fuente: 01:21:55 a 01: 22:10

Fragmentos de distintas secuencias de la película El tiempo recobrado (1998), Raúl Ruiz. 1º Secuencia en la que vemos, situados detrás de un cristal, un salón parisino donde se mueven, difuminados y superpuestos, distintos personajes de la vida mundana de París observados por el maduro Marcel. Código de tiempo: 37:02 a 37:39

2º Secuencia: Marcel Proust en su cama rodeado de fotografías y de algunos de sus amigos. Código de fuente: 38:39 a 39:05

NARRADORA (OFF).- La disidencia de Marcel Proust no podemos encuadrarla dentro de las disidencias políticas - ni mucho menos- y, aunque André Maurois dijese que Ese absoluto que los místicos religiosos buscan en Dios, Proust lo busca en el arte, tampoco sería una disidencia tal cual la practican los monjes de clausura que viven su retiro en silencio. El filósofo Víctor Gómez Pin en el prólogo a su libro La mirada de Proust redención y palabra considera que si Proust puede encerrarse en esa situación psicológica de clausura frente a su sociedad es porque los componentes de esta sociedad se encuentran de alguna manera entre las paredes de su apartamento, recreados por la fuerza de la lengua. Pero en su "enfermedad defensiva" y en su semi-enclaustramiento parisino vemos no sólo un repliegue sobre sí mismo sino también un sufrimiento que va más allá del insomnio, los ahogos, las taquicardias, ..., hay una autoafirmación y una autocomplacencia en su aislamiento respecto de una sociedad que le aprueba. A su vez, esta disidencia forma parte de la maquinaria para su creación literaria.

Justificación

Tema: la *disidencia* de Proust (no es una *disidencia* política o religiosa). La opinión crítica de André Maurois y de Víctor Gómez Pin .

El documental *La espalda del mundo* de Javier Corcuera habla de la disidencia política y nosotros no nos estamos refiriendo a este tipo de disidencia.

El documental *El gran silencio* habla de disidencia religiosa y nosotros tampoco nos estamos refiriendo a ese tipo de disidencia.

La película *El tiempo recobrado* de Raúl Ruiz ilustra la opinión de Víctor Gómez Pin. Otros fragmentos de esta misma película nos permiten acercarnos tanto al sufrimiento como a la autocomplacencia de Proust.

33.-FILMOTECA.

Fragmentos de dos secuencias del documental I am a dancer- Rudolf Nureyev-(1973), Pierre Jourdan.

1º Secuencia: el trabajo físico de Nureyev en los ensayos. Códigos de fuente: 33:54 a 37:37

2º Secuencia: Nureyev baila el día del estreno, los aplausos. Código de fuente: 79:50 a 80:03

NARRADORA (OFF) .- Poseedor de una voluntad férrea y una inflexible ambición, obsesionado por su magna obra, no dudó -para conocer de cerca la muerte- en tomar veronal hasta caer en un coma tóxico, o en acudir al burdel de Albert para obtener la información que necesitaba para construir sus personajes. Y, si bien es cierto que hubo una época en la que, según cuenta Painter, en su biografía, “con su abrigo de pieles, su rostro hinchado, y ojos rodeados de negros círculos”, como una “momia vestida de frac”, salía a cenar al Ritz, otra en la que paseaba a medianoche o en ocasiones acudía

al Teatro de la Ópera, el Proust íntimo, vivió entre cuatro paredes.

Justificación

Tema: Marcel Proust, poseedor de una voluntad férrea y una inflexible ambición.

La primera *secuencia* son los ensayos hasta perfeccionar el ejercicio; la segunda es la representación y los aplausos, el reconocimiento a tantas horas de duro trabajo previo.

Para ilustrar la disciplina de Proust disciplina y su férrea voluntad hemos elegido ver bailar a Rudol'f Nureyev (Rusia, 1938- Francia, 1993) porque Marcel Proust hizo una de sus pocas salidas de casa para asistir a la Ópera, en 1910, acompañado de Reynaldo Hahn, a la puesta en escena de *Schéhérazade*, por el gran bailarín y coreógrafo ruso Vaslav Nijinsky (Ucrania, 1889-Reino Unido, 1950), famoso por su habilidad para dar grandes saltos. (Por cierto, acabó internado en un manicomio). En aquella ocasión Nijinsky hacía el papel de un esclavo negro; con música de Rimsky Korsakov. El triunfo del Ballet fue tremendo e instantáneo. "En los años siguientes, Proust frecuentó los ballets rusos, todos los veranos."¹³⁶²

Vaslav Nijinsky y Rudolf Nureyev han sido los dos grandes bailarines rusos.

34.- FILMOTECA.

Fragmento secuencia película La montaña mágica (1982), Hans W. Geissendorfer.

Secuencia: Castorp se pierde en la montaña durante una tormenta de nieve. Código de fuente: 01:17:40 a 01:18:20

NARRADORA (OFF).- Para tratar su enfermedad asmática abusaba de todo tipo de sustancias: desde jarabe de éter, a morfina, veronal, cafeína, adrenalina. Hijo de médico y enfermo permanente desde su infancia, Proust ironiza en su obra sobre la medicina y los médicos. Dos pasajes magníficos son los dedicados a la enfermedad y muerte de su

¹³⁶² Painter, *Marcel Proust*, vol. 2, 253.

abuela y a la muerte de Bergotte, el escritor. Proust, una noche antes de morir, exhausto y ahogándose, incorpora sus propios síntomas de muerte inminente a la agonía de Bergotte.

Justificación

Tema: su enfermedad asmática. Enfermedad y muerte en *A la busca del tiempo perdido*.

La *secuencia* que hemos elegido se corresponde con el epígrafe “Nieve” (Capítulo VI) de la novela *La montaña mágica* (1924), Thomas Mann, y, concretamente, con el momento en que empieza a soplar un viento helado.¹³⁶³

Hemos elegido esta novela en primer lugar por su importancia; en segundo lugar, porque trata el tema del tiempo, y tercero porque ilustra ese comportamiento temerario de Marcel Proust, a la hora de consumir todo tipo de sustancias, veronal, etc., comparable, hasta cierto punto, al del Hans Castorp quien, de manera imprudente, se pierde intencionadamente en una tormenta de nieve, buscando una soledad mayor que la que encuentra en la terraza del sanatorio, y para dominar su terror a la muerte.

También en Sytl había permanecido al borde del imponente acantilado[.] Allí había conocido la fascinación de acariciar -sólo con la punta de los dedos- ciertas fuerzas cuyo abrazo le hubiese arrastrado a la muerte. Lo que, sin embargo, no había conocido entonces era la tendencia a acercarse tanto al abismo de esa naturaleza mortífera que dicho abrazo llegara a convertirse en una amenaza real; [...]

En una palabra: allí arriba, Hans Castorp se mostraba muy valiente... si por valor ante la fuerza de los elementos entendemos no un arrojamiento inconsciente en su relación con ellos, sino una devoción plenamente consciente y un dominio del terror a la muerte motivado por la simpatía hacia ellos.¹³⁶⁴

¹³⁶³ Thomas Mann, *La montaña mágica*, trad. Isabel García Adanez, (Barcelona, Edhasa, 2010), 701.

¹³⁶⁴ Mann, *La montaña mágica*, 693.

35.-FILMOTECA

Fragmentos de dos secuencias de la película Querelle (1982), Rainer W. Fassbinder basada en la novela de Jean Genet (Francia, 1910-1986) Querelle de Brest (1947).

1º Secuencia: la entrada de Querelle (el marinero) en el burdel La Feria, que regenta su hermano Robert. Código de fuente: 06:42 a 06:58

2º Secuencia: el encuentro entre Querelle y Gil (el joven albañil, otro asesino). Código de fuente: 01:14:28 a 1:14:52

NARRADORA (OFF).- Un dato biográfico revelador es que Marcel Proust regale el mobiliario heredado de sus padres al burdel homosexual de Albert (en la novela aparece como el burdel de Jupien y es el barón de Charlus quien hace este regalo) y los muebles de su tía Léonie a la propietaria de un prostíbulo heterosexual. Céleste Albaret, su ama de llaves desde 1913, en su libro de memorias: *Monsieur Proust*, apoyada: en su papel de confidente del escritor, en el de esposa de Odilon, su chofer, y en el lugar estratégico que ella ocupaba en la casa, rebate mucho de lo que se ha escrito sobre estas cuestiones y sus "otros amores".

Justificación

Tema: la homosexualidad de Marcel Proust. Opinión de su sirvienta Céléste Albaret.

Según Painter, Proust regala el mobiliario de sus padres al burdel homosexual de Albert; gesto que aparece en la novela como regalo del barón de Charlus al burdel de Jupien, el chalequero; el burdel donde acude el barón a recibir "castigo" (en toda la obra, sólo hay tres momentos de *voyeurismo*,¹³⁶⁵ siempre usado como recurso narrativo, y este es el tercero y último: cuando Marcel acude al burdel y observa, desde un

¹³⁶⁵ El primer momento de voyerismo está, en *Por la parte de Swann*, cuando el joven Marcel observa desde el jardín, a través de una ventana entreabierta al salón, a la Srta Vinteuil con una amiga, 170-176. La segunda, en *Sodoma y Gomorra*, el Narrador observa desde el tragaluz del cobertizo al Barón de Charlus con Jupien, el chalequero, 7-16. Y la tercera, la que mencionamos aquí, en *El tiempo recobrado*, 145.

tragaluz, al barón de Charlus atado a una cama, mientras es azotado con una cadena). Y también sabemos, por su biógrafo, que regala parte del mobiliario de su tía Léonie, entre el que destaca el gran sofá, al prostíbulo heterosexual de Bloch.¹³⁶⁶

Albert, un joven de 36 años, que trabaja de lacayo en casa del Príncipe Constantin (modelo del príncipe de Guermantes) acude noche tras noche a casa de Proust, quien le paga generosamente.¹³⁶⁷ Cuando Albert decide montar el burdel, Proust le ayudó económicamente y le dio sillas, sofás y alfombras heredadas de sus padres, que guardaba en un almacén. Según Painter, hubo una etapa (1917-1919) en la que Proust buscó sexo con profesionales y quiso experimentar con la violencia y la crueldad.¹³⁶⁸

La película *Querelle, un pacto con el diablo*, el film póstumo de Rainer W. Fassbinder (Alemania, 1945-1982) nos sirve para ilustrar ese mundo homosexual, tanto el que de alguna manera describe Proust en las visitas del barón de Charlus al burdel de Jupien, como el de los encuentros fugaces. Hemos seleccionado fragmentos de dos *secuencias*: la primera, cuando el bello marinero entra en el burdel Feria; y la segunda, un momento de la relación amorosa entre Querelle y Gil, otro asesino.

Rainer Werner Fassbinder, siempre tuvo nostalgia de una muerte temprana. Su primera película la filma con veinticuatro años y se titula *El amor es más frío que la muerte* (Liebe ist kalter als der Tod, 1969). Fassbinder siempre aborda problemas colectivos con una mirada radicalmente subjetiva, y baraja dentro de una pequeña historia todo lo que se mueve en la sociedad. Así, en *Querelle*: el robo, el asesinato, la traición a un amigo, la manipulación para, a partir de la seducción, obtener el poder, el sexo entre hombres. Querelle es un ángel exterminador. La película tiene una luz expresionista y decorados teatrales. Y en el momento de su estreno fue un escándalo.

¹³⁶⁶ Ver citas 1204 y 1205.

¹³⁶⁷ Painter, *Marcel Proust*, vol. 2, 409.

¹³⁶⁸ Painter, 412.

Sodoma y Gomorra, el V volumen de *En busca del tiempo perdido*, "no despertó la indignación que Proust había temido", sólo los reproches del escritor André Gide (Francia, 1869-1951) quien le acusó de disimulo o duplicidad.

36.- FILMOTECA

Fragmentos de dos secuencias encadenadas de la película Andrei Rublev (1966), Andrei Tarkovsky.

1º Secuencia: largo plano del icono El Salvador, sobre el que cae la lluvia.

2º Secuencia (encadenada a la anterior) es la secuencia final; un plano fijo en el que vemos cuatro caballos negros que pastan en un islote en medio del río bajo una lluvia torrencial. Código de fuente: 1:32:20 a 1:33:15

NARRADORA (OFF).- Con la misma febril obsesión con la que el monje y artista medieval ruso Andréi Rublev, recluido en el monasterio, pinta el icono de "La Trinidad", Proust para poder corregir algunos fragmentos de *La prisionera* se niega a ingresar en un sanatorio, como se niega a la prescripción médica de dejar de trabajar y alimentarse correctamente; es más: ayuna. Le pide a su ama de llaves, Céléste, que no deje entrar a nadie, ni a médicos, ni a enfermeras ni a familiares. Dos años antes él mismo había anunciado su propia muerte en el prólogo a un libro de su amigo Paul Morand con estas palabras: "Una extraña mujer decidió hacer de mi cerebro su casa".

Justificación

Tema: la febril obsesión de Marcel Proust por acabar su magna obra, comparable a la del monje medieval ruso, el pintor Andréi Rublev.

La película, rodada en blanco y negro, narra la vida del gran pintor ruso Andrei Rublev¹³⁶⁹ (1370-1428) autor de los frescos de la Catedral de la Asunción (Vladimir) y

¹³⁶⁹ <http://aquicoral.blogspot.com.es/2013/04/andrei-rublev-frescos-pintura.html#!/2013/04/andrei-rublev-frescos-pintura.html> (7.11.16)

de los iconos *Trinidad* (1425-27) y *El Salvador* (1428). La película muestra la conexión que existe entre el artista y la época en la que le ha tocado vivir, en esta ocasión el caótico y violento medioevo ruso. El pintor Andréi Rublev sale del monasterio donde vive recluso, un lugar aparte, y se enfrenta a una realidad construida sobre la crueldad, la miseria, el hambre, la tortura, la guerra, el sexo, las envidias...; Rublev llegará incluso a matar a un hombre y, por ello, hará un voto de silencio y decidirá no pintar más. Pero, al ver el enorme esfuerzo del hijo del artesano por construir una campana para la iglesia, que no sabe aún si sonará, volverá a hablar y a pintar.

Hemos seleccionado fragmentos de dos *secuencias* del final. Una de ellas, en la que se nos muestra el trabajo artístico de Andréi Rublev: los iconos de *La Trinidad* y *El Salvador*; única *secuencia* de la película rodada en color, y, de ahí, hemos elegido la parte dedicada a *El Salvador*.

Y un fragmento de una *secuencia*, un poco desenfocada, rodada de nuevo en blanco y negro: cuatro caballos pastando bajo la lluvia. La utilizamos para ilustrar la frase: “Una extraña mujer decidió hacer de mi cerebro su casa” con la que Marcel Proust anuncia la visita de la muerte, porque hemos visto -en otras muchas escenas de la película *Andréi Rublev*- la muerte en toda su crudeza, en primer plano (concretamente, a un caballo lo tiran desde arriba de un granero...).

37.- ARCHIVO AUDIOVISUAL.

*Imágenes de instrumentos de cuerda, concierto Matthäus Passion (Johann Sebastian Bach), Ton Koopman (2006) Código de fuente: no disponible.*¹³⁷⁰

NARRADORA (OFF).- Siempre fue un melómano, admirador de Wagner, y, -en palabras del propio Proust- “la música corre como un hilo conductor a lo largo de toda

¹³⁷⁰ No disponible porque fue un préstamo temporal y no puedo comprobarlo. Aprox. Código de fuente: 57:52 a 58:22.

su obra”. En esta época de su vida se vale del teatrón para escuchar desde su habitación óperas y conciertos. Algunas noches, para escribir las páginas dedicadas al *Septeto de Vinteuil*, invita a su solitario refugio a músicos que interpretan para él los últimos cuartetos de Beethoven o la Sonata de César Franck.

Justificación

Tema: la música, hilo conductor de su obra.

Según Blas Matamoro, Proust cita a Wagner en 35 ocasiones, a Beethoven 25, y a Debussy 13. Menciona también a Bach, Mozart y Schumann.¹³⁷¹ El resto de los músicos son nombrados al pasar.

He elegido unas imágenes de cuerda pertenecientes a un concierto de Bach para ilustrar que Proust invitaba músicos a su casa, a su habitación, a que tocaran para él.

38.- ARCHIVO AUDIOVISUAL. ARCHIVO FOTOGRÁFICO. ARCHIVOS GRÁFICO y PICTÓRICO.

En imagen Daniel Barenboim (Buenos Aires, 1942) dirige la orquesta, concierto Beethoven Sinfonía nº 5 en Do menor, op.67. Código de fuente: no disponible.

*Fotografías de manuscritos de En busca del tiempo perdido.*¹³⁷²

*Dibujo Proust en la cama, escribiendo, arropado, con la chimenea encendida.*¹³⁷³

Fotografía avenida de un parque, nevada. (sin identificar).

*Cuadro La catedral de Rouen (1894), Claude Monet.*¹³⁷⁴

NARRADORA (OFF).- Marcel Proust padecía una enfermedad nerviosa de la que supo sacar partido, convertirse, en palabras de Walter Benjamin, en el *director de su dolencia*. Vivió - se trasluce en el ritmo de sus largas frases- amenazado por la crisis de

¹³⁷¹ Matamoros, *Marcel Proust y la música*, 70.

¹³⁷² Los manuscritos de Proust se descargaron de la web de la Biblioteca Nacional de Francia, <http://www.bnf.fr/fr/acc/x.accueil.html> (06.11.16)

¹³⁷³ <http://luisantoniodevillena.es/web/wp-content/uploads/BruceProustLL.jpg> (6.11.16)

¹³⁷⁴ <http://artepaau.blogspot.com.es/2015/05/la-catedral-de-rouen.html> (6.11.16)

ahogo. Era un hombre que siempre con frío y envuelto en mantas no sabía encender la chimenea pero que *tumbado* escribió su magna obra.

Música: el concierto Beethoven *Sinfonía n° 5 en Do menor*, op.67

Justificación

Tema: Marcel Proust, en palabras de Walter Benjamin, fue el "director de su dolencia".

Monet pinta la fachada de la catedral en veinte momentos del día: bajo el sol matinal, por la mañana, un día gris, ... No le interesa la arquitectura, la catedral es una excusa, la protagonista es la cualidad dinámica de la luz. Esta serie es la cima del impresionismo.

Hemos puesto la fotografía de esta serie pintada por Monet -en tanto que la repetición proustiana también multiplica las perspectivas: todos los temas, todos los lugares y personajes, vuelven una y otra vez para ser reinterpretados-,¹³⁷⁵ para ilustrar que, para el propio Proust, su novela mantenía la estructura de una catedral gótica: “Je bâtirais mon livre, je n’ose dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe” (Proust, *À la recherche*, t. III, 1033).

Así, hablando de su método de trabajo, Marcel Proust en su correspondencia defiende la inclusión de la escena de seducción homosexual entre Mlle. Vinteuil y su amiga (*Por la parte de Swann*), con estas palabras:

[...] construí esta obra con tanto cuidado que este episodio en el primer volumen explica los celos de mi joven personaje en los cuarto y quinto volúmenes: de tal manera que al demoler la columna con el capitel obscuro, se derrumbaría el arco. [...] el último capítulo del último volumen fue escrito inmediatamente después del primer

¹³⁷⁵ Luz Aurora Pimentel, “Marcel Proust y la estética impresionista. *En busca del tiempo perdido*: una galería de cuadros de la imaginación”, UNAM (2008): 1-30
<https://www.yumpu.com/es/document/view/14616633/marcel-proust-y-la-estetica-impresionista-luz-aurora-pimentel-> (4.12.18)

capítulo del primer volumen. El resto fue escrito más tarde, hace ya mucho tiempo.¹³⁷⁶

39.- ARCHIVO FOTOGRÁFICO. FILMOTECA.

*Fotografía Marcel Proust en su lecho de muerte, Man Ray.*¹³⁷⁷

Fragmento secuencia película Muerte en Venecia (1971), Luchino Visconti. Secuencia: la llegada del compositor, en la góndola, a la isla del Lido. Código fuente: 11:06 a 11:32

NARRADORA (OFF).- Quizá, en sus últimas horas, Proust no escuchara en su cabeza la sonata de Vinteuil -emblema de los enamorados proustianos- sino *O sole mio*, aquella “vulgar romanza napolitana” que, el Narrador, sentado en la terraza de su hotel, oyera cantar a un músico desde una góndola antes de abandonar Venecia, ciudad que fuera para Proust la tumba de su felicidad y a la que nunca tuvo fuerzas para volver.

Música: (primeros acordes) *O sole mio*, Di Capua, por Luciano Pavarotti.

Justificación

Tema: muerte de Marcel Proust. ¿Qué música pudo escuchar Proust, en su cabeza, en sus últimos momentos de vida?

Evidentemente, no podía faltar esta película. Venecia¹³⁷⁸ fue para Proust la tumba de su felicidad como lo fue para el protagonista de *La muerte en Venecia* (1912), la novela de Thomas Mann. Al final de *Albertine desaparecida*, el Narrador nos cuenta cómo la ciudad que tiene Marcel ante él ha dejado de ser aquella Venecia anhelada y tantas

¹³⁷⁶ Proust insiste en esta comparación tanto en su correspondencia como en su obra. Damos referencia del artículo de Luz Aurora Pimentel “En busca del tiempo perdido: del mosaico y la pedacería a la catedral”, *Acta poética*, 39-2 (2008)

<https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/255> (1.11.18) (No he sido capaz de encontrar en el libro esta cita en la obra y recurro a citar a otra investigadora de la Facultad Filosofía y Letras, UNAM)

¹³⁷⁷ El pintor Paul César Helleu también retrató a Marcel Proust en su lecho de muerte.

¹³⁷⁸ Marcel Proust -escritor- estuvo en Venecia en dos ocasiones, ambas en 1900. La primera con su madre y la segunda, solo.

veces postergada; y todo sucede mientras escucha a un gondolero cantar *O Sole mío*:

Yo me sentía oprimido por la angustia que me causaba, junto con la vista del Canal, que se había vuelto diminuto desde que el alma de Venecia se había escapado de él, de aquel Rialto trivial que ya no era el Rialto, aquel canto de desesperación que se volvía *Sole mío* y que, clamado así delante de los inconsistentes palacios, acababa de reducirlos a añicos y consumaba la ruina de Venecia; yo asistía a la lenta realización de mi desdicha, construida artísticamente, sin prisa, nota a nota, por el cantante al que miraba con asombro el sol detenido tras San Giorgio Maggiore, de modo que aquella luz crepuscular debía de hacer para siempre en mi memoria, junto con el estremecimiento de mi emoción y la voz de bronce del cantante, una aleación equívoca, inmutable y desgarradora.¹³⁷⁹

Para Proust, en *À la Recherche*, Venecia significa muerte y resurrección. Acude a Venecia, tras la marcha y muerte de Albertine, es decir, cuando ha tenido lugar el fracaso del amor. Acude decepcionado y la realidad de Venecia le decepciona también. Pero cuando, más tarde: antes de entrar en el palacio de Guermantes, en *El tiempo recobrado*, tropieza con los adoquines y, de una manera fortuita, rememora por unos instantes aquella Venecia que vive idealizada en el interior de sí mismo (no aquellas imágenes que era capaz de evocar con la inteligencia),¹³⁸⁰ y experimenta una felicidad similar a la de con la magdalena mojada en el té, en ese momento, el maduro Marcel descubre, nos cuenta el Narrador, que sólo a partir del arte -en la obra que empezará a escribir- podrá recuperar el Tiempo perdido.¹³⁸¹ Por eso para él, “la verdadera vida, la vida por fin descubierta y aclarada, la única vida, por consiguiente, plenamente vivida, es la literatura”.¹³⁸²

¹³⁷⁹ Proust, *Albertine desaparecida*, 254.

¹³⁸⁰ Proust, *El tiempo recobrado*, 190.

¹³⁸¹ Proust, 224.

¹³⁸² Proust, 220.

40.- RÓTULOS DE SALIDA

Escuchamos *O sole mio*, Di Capua, por Luciano Pavarotti

Conclusiones

Conclusiones

El *yo disidente* es un concepto que busca situarnos en otro lugar, como aconseja hacer el filósofo austriaco Ludwig Wittgenstein, para intentar comprender determinados comportamientos o actitudes, propias y/o ajenas, del ser humano, que no acertamos a entender.

El *yo disidente*, que existe en todos y cada uno de nosotros, y que normalmente habita en los límites de “ese” que somos, y que podemos pensar que nace en la Viena del cambio de siglo, al mismo tiempo que el pensamiento de Freud, la música dodecafónica de Schoenberg y la novela de Robert Musil, *El hombre sin atributos*, se caracteriza, precisamente, porque toma prestadas las cualidades del *hombre sin atributos*. Así, con el marco teórico musiliano como referencia, siempre partiendo de que el *yo disidente* este situado en lugar hegemónico, es decir, gobierne la totalidad de los actos del sujeto, podemos valorar el grado de disidencia de una persona o personaje de ficción. Siempre de una manera no cuantificable ni científica sino intuitiva; por ello he desarrollado, a partir de la vida y obra de seis escritores centroeuropeos del siglo XX, distintos modelos de disidencia que amplían el radio de acción que circunscribe a estos yoes para alcanzar una mejor comprensión. El *yo disidente* no es sinónimo de un *hombre sin atributos* sino que el pensamiento de Musil es el cuerpo teórico de referencia.

Esas cualidades que toma prestadas del *hombre sin atributos*, según nos las va presentado, poco a poco, Robert Musil en su novela, son:

- Es un hombre que ha aprendido a renunciar.
- Es un hombre que emplea un esfuerzo titánico en no hacer nada.
- Es un hombre puramente teórico.

- Conserva un alma intacta (no le interesan los títulos, el dinero, la grandeza de nada).
- No concede a lo que es más importancia que a lo que no es.
- Tiene su razón de ser más que en el sentido de la realidad, en el sentido de la posibilidad.
- Su conciencia no conoce la necesidad de reparaciones, ni de ese aceite llamado *examen de conciencia*.
- No manifiesta interés por la política.
- Piensa que se debe vivir como se lee, es decir omitiendo lo que no agrada.
- Cede a su pasión sin preocuparse por el juicio de los demás.
- Su naturaleza está construida como una máquina que desvaloriza la vida sin cesar.
- Tales hombres de la posibilidad, viven, como se suele decir, en una tesitura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjetiva.
- Por supuesto, *el hombre sin atributos* sí tiene atributos sólo que no los usa, siendo la pasividad activa su mayor "cualidad".
- Es un hombre que no dice *no* a la vida, sino *todavía no*, y que se dedica de pleno a la observación de la realidad.

(Lógicamente, para ser un *yo disidente* no es necesario que cumpla con la totalidad de las cualidades enumeradas, basta que comparta un número suficiente de ellas.)

A diferencia del disidente político o religioso, que precisa tener en contra a la policía, al Estado, a un grupo paramilitar, o incluso a su propio grupo político o ideológico, es más, podríamos pensar que, en su caso, su yo hegemónico sería un yo "clandestino", el

yo disidente, aunque presenta comportamientos “aparentemente” similares con la disidencia política, *presume de su disidencia de la vida* (Fernando Pessoa).

El *yo disidente* no se presenta únicamente, exclusivamente, ni primordialmente, en personas con trastorno o sufrimiento mental, sólo se da la circunstancia de que esta tesis doctoral está enmarcada dentro de un proyecto global sobre Literatura y Psiquiatría, y justamente por ello en todos los escritores u obras de ficción estudiadas se puede plantear la duda, difícil de resolver en tanto el profesional no puede conversar directamente con él, de si el escritor o el personaje, padecía o no algún trastorno psíquico. Preciso insistir en que ni toda locura es disidencia ni toda disidencia es locura.

Si bien he tomado de referencia grandes escritores de la narrativa europea del siglo XX, el *yo disidente* aparece no sólo en escritores y/o personajes del género masculino sino también, por supuesto, en escritoras; del mismo modo que podemos observarlo en otros géneros literarios como la dramaturgia o la poesía. Me he centrado en la narrativa porque era necesario establecer unos límites en la investigación y en estos autores, en concreto, por afinidad personal.

El *yo disidente* es un yo poliédrico que puede presentarse de muy diferentes maneras. Mediante ejemplos, distintos y atractivos, he intentado mostrar cómo pudieran manifestarse seis diferentes yoes disidentes. Los audiovisuales que forman parte de este trabajo enriquecen la comprensión del concepto en tanto todo el material narrativo incorporado (voz, imágenes, músicas) *rema* a favor.

- a) Jan Julivert, el protagonista de *Un día volveré* de Juan Marsé, un ejemplo del amor o del sueño de un amor como motor de disidencia, permite visualizar todo el proceso que va desde un *yo disidente* que aparece en la juventud, y que durante años se va a manifestar de una manera intermitente, hasta el momento en que se

hace hegemónico y pone al personaje en el camino hacia una disidencia extrema: dejarse matar.

- b) El erudito Peter Kien, el protagonista de la novela *Auto de fe* de Elias Canetti, ejemplo de cómo el encumbramiento de la razón puede llevar a la pérdida de la misma y a la (auto)destrucción, presenta un *yo disidente* delirante, hegemónico desde el principio de la novela, que lo lleva a trasladarse desde la realidad que es a la realidad que él se imagina, y a inmolarsse con su biblioteca.
- c) El *yo disidente* de James Joyce es un ejemplo de un yo que sólo se manifiesta en su actividad creativa, permitiendo al sujeto saber guardar el equilibrio entre este *yo disidente*, en su caso muy potente, que absorbe diecisiete años de su vida, y sus otros yoes con los que interactúa en el ámbito familiar, social y editorial.
- d) Robert Walser, ejemplo de un *yo disidente* que pudiera desde siempre abarca la totalidad del sujeto, presenta un yo aparentemente construido en la infancia y que se mantiene constante e incluso se reafirma a lo largo de su vida. Este tipo de yoes disidentes en caso de vivir una experiencia límite pueden pasar fácilmente a una disidencia extrema, como fuera para Walser, tras ser ingresado en el manicomio, tomar la trágica decisión de no volver a escribir nunca más y autoexiliarse en la locura.
- e) El *yo disidente* de Fernando Pessoa se manifiesta en la solución *excepcional* que encuentra el Poeta portugués para paliar su soledad: dar vida a otros poetas (sus tres heterónimos y el semiheterónimo autor del *Libro del Desasosiego*; el Poeta sólo es uno) que viven con él, se cartean entre sí, y uno de ellos, Álvaro de Campos, en ocasiones, llega incluso a suplantarlo.
- f) El *yo disidente* de Marcel Proust nos ofrece un ejemplo de un yo que, aun siendo hegemónico pues es el responsable de que Proust se enclaustre en su habitación y

en su cama para escribir su obra, al mismo tiempo, cuando quiere o lo necesita, ese mismo *yo disidente* abre la puerta a otros yoes, que le van a permitir amar a Agostinelli, realizar distintas gestiones o salir una noche a la ópera. (Es diferente del de Joyce, mientras el del autor de *Finnegans Wake* se manifiesta sólo en el texto, *en lo que* escribe, en su exilio del lenguaje, el de Proust lo enclaustra en su alcoba y lo mete en la cama durante quince años *para que* escriba *En busca del tiempo perdido*).

Finalmente, contrasto mi propuesta teórica con la realidad, aunque decir *realidad*, en este caso, tampoco sea muy exacto. Dado que mi trabajo global versa sobre Literatura y Psiquiatría, buscando el vínculo que pudiera existir entre *locura* y *disidencia* analizo el concepto el *yo disidente* conjuntamente con un grupo de personas que han vivido la experiencia del malestar psíquico en primera persona: Gruppo di Protagonismo Articolo 32, en Trieste (Italia) -un grupo que para reunirse ocupa un despacho en el mismo edificio donde está ubicada la Dirección del Servicio Salud Mental Trieste-, y que es promotor de la iniciativa nacida en el 2010 “Impazzire si può”, frase que no significa en absoluto que *enloquecer*, es decir, el trastorno, el malestar o el sufrimiento psíquico, sea algo deseable sino que después de Franco Basaglia uno puede enfermar sin avergonzarse y sin perder sus derechos civiles.

Gruppo di Protagonismo Articolo 32 -se mantiene como tal sin constituirse en asociación porque quieren ser independientes (las asociaciones reciben una subvención)- está conformado por usuarios de los Servicios de Salud Mental de Trieste que desde hace diez años, junto con familiares y operadores, se reúnen de manera espontánea, todas las semanas, no para hablar de sí mismos y de su malestar (no es un grupo de autoayuda) sino para intercambiar iniciativas, trabajar juntos en distintos

documentos reivindicativos: “Carta de la recovery” – una de sus más importantes aportaciones-, “Impazzire si può”, “Stigma ed Empowerment”; preparar presentaciones de libros o participar en otras actividades culturales como la que hemos realizado juntos sobre el tema de mi tesis doctoral.

Mi actividad con Articolo 32 ha consistido en cuatro sesiones de dos horas, en horario de 14.00 a 16.00, una cada martes durante todo el mes de septiembre del 2018, y de otros tres encuentros posteriores, en octubre, para elaborar un documento conjunto. Sin embargo, ese documento no pudo redactarse, finalmente, porque ellos no terminaban de concretar, de ser capaces de transmitirme, qué es lo que realmente pensaban al respecto.

Cada martes, nos encontrábamos hacia las 11 de la mañana, probábamos el equipo de proyección y comíamos juntos en *Il posto delle Fragolle*, una cooperativa social que gestiona un pequeño café restaurante emplazado dentro de espacio del antiguo manicomio de San Giovanni hoy Parque San Giovanni, atendido por usuarios de los SSM Trieste que buscan una inserción laboral. Durante la sesión proyectábamos uno de mis audiovisuales, concretamente, y por este orden, los dedicados a los escritores: Robert Walser, James Joyce, Elias Canetti y Fernando Pessoa; salvo en la primera sesión que, previamente, expliqué el concepto el *yo disidente*. A continuación, abríamos un debate en el que la participación era, en general, bastante activa; para estas cuatro sesiones contraté una intérprete italiano español que, casualmente, también era una persona que sufría un trastorno psíquico. Aproximadamente, había 25 personas en la sala, aunque el número fue disminuyendo ya en la tercera sesión.

Ha sido muy interesante y de gran valor para mí contar con la presencia de un grupo fijo, formado por Novella, Roberto, Silvana, Davide, Lorenzo, Silva, Flora di Fiore (la

vicepresidente asociación familiares), Bruna, Nicole, que incluía tres operadoras, Gabriella (para el Gruppo, Gabriella Gabrielli ha sido el alma de Articolò 32, ha trabajado muchísimo con ellos), Isabella y Cristiana.

Algunas personas, de entre las que acudieron a las proyecciones, no se encontraban bien o estaban francamente mal, psíquicamente, en esas fechas. De hecho, uno de los habituales de Articolò 32, que sí acudió a las dos primeras sesiones, se suicidó en esos días, y su pérdida repercutió gravemente en el ánimo de sus compañeros, en el de todos nosotros, en general; una de las personas que más destaca por su participación en Articolò 32 estaba atravesando una depresión grave; una mujer decía sufrir una angustia tremenda; una chica bastante joven oía voces constantemente, desde su infancia; también vino a todas las sesiones otra mujer de Articolò 32, muy brillante, escritora, que forma parte, a su vez, de “Escuchadores de voces”, un grupo bastante activo en Trieste; y un chico que parecía haber superado recientemente un intento autolítico, planteó similitudes entre Caravaggio y Joyce.

A pesar del esfuerzo de concentración que supone si se oyen voces o se siente angustia atender cualquier audiovisual, no digamos ya un audiovisual de carácter académico no divulgativo, la actitud de estas personas era correctísima y el respeto por mi trabajo, enorme. Algunas de sus apreciaciones, en sus comentarios, aportaban una visión muy diferente a la mía, por ejemplo, Roberto opinó que para Joyce la escritura no era terapéutica sino una tortura, y que era el propio lenguaje de *Finnegans Wake* quien había *confundido* a su hija Lucia. Sorprendentemente, al menos yo no lo esperaba, el audiovisual sobre Robert Walser fue calificado por algunos pacientes como “durísimo” “incisivo”, un material que una persona que está atravesando *il disaggio*, pasando por una crisis, no “soporta” ver. Precisamente por ello (equivocadamente o no) y para reforzar los vínculos, a la segunda sesión, dedicada a Joyce, invité a participar conmigo

al Coordinador del Museo Svevo Joyce, en Trieste, Riccardo Cepach, para darle al encuentro un aire más cultural, por decirlo de alguna manera, y restar pesimismo a la patología. Por último, todos estaban de acuerdo en que el caso Pessoa era el que mejor explicaba el *yo disidente*.

A la tercera sesión, dedicada a *Auto de fe*, Canetti, acudió un psiquiatra español, Mariano Hernández Monsalve, y su presencia dio lugar a que las personas que estaban allí se sintieran como participantes de una sesión terapéutica y durante el coloquio se abrieran con mayor intimidad. En sus comentarios buscaban establecer un nexo explicativo entre su propio malestar psíquico y *su yo disidente*.

Las conclusiones a las que he podido llegar trabajando conjuntamente con ellos, en las tres reuniones posteriores, son de carácter general y casi casi provisorio: el concepto les parece muy interesante, piensan que abre muchas preguntas, y los lleva a reflexionar, a nivel individual. Por ejemplo, Flora di Fiori, a raíz de la proyección del video sobre Robert Walser, entiende que su segundo hijo, músico, puede ser perfectamente un caso de *autoexilio en la locura como disidencia*, pues ahora él se ha aislado por completo, enredado en su discurso se niega a cualquier ayuda de médicos o psicólogos, no come absolutamente nada desde hace dos meses, sólo bebe agua, y vive encerrado en casa, no quiere saber nada del mundo. Silva, escritora, su último libro se titula *Guarire si può*, se reconoce en cada una de las cuatro disidencias que hemos visto pero dice que “no se siente una disidente porque ella es muy activa”; y ha quedado fascinada con Fernando Pessoa y el poema que abre el audiovisual: *Lisboa revisitado*. Cristiana (operadora) entiende el *yo disidente* como una casa, como un lugar donde vivir y situarte, y que este concepto le facilita entender la actitud de muchas de las personas que atienden a diario en los Servicios de Salud Mental, sobre todo cuando no aceptan ninguna de las posibilidades que les ofreces.

En general, todos han manifestado su gratitud por ofrecerles esta oportunidad de conocer a estos escritores, algunos desconocidos para ellos como Robert Walser o Pessoa, así como por desplegar ante ellos todas esas imágenes, textos, que invitan a la reflexión. Han manifestado, pese a que es difícil sacar conclusiones de hoy para mañana, sentirse identificados, en mayor o menor medida, con el *yo disidente*.

La conclusión que extraigo de mi experiencia en Trieste es muy positiva, el concepto arraiga fácilmente porque ellos perciben que les abre muchas posibilidades de reflexión para comprenderse a sí mismos y a otros, pero a la vez veo la necesidad de desarrollar algún otro modelo teórico de disidencia, y de explorarlo más, conjuntamente con personas vinculadas al sufrimiento psíquico, pero respetando la necesidad de darle su tiempo para que el concepto, se asiente un poco más. He pensado, en un futuro bastante inmediato, preparar un audiovisual sobre el *yo disidente* de la escritora y poeta Alda Merini. Ellos me hablan mucho de ella y creo que podría ser el punto de encuentro para que expongan sus opiniones, y quizá grabarles en video. Alda Merini, vivió muchos años, hasta que se promulga la Ley 180 impulsada por Basaglia, encerrada en el manicomio de Milán.

Personalmente, continúo viviendo en Trieste y acudo todos los martes al encuentro semanal del Gruppo di Protagonismo Articolo 32 así como a distintas actividades de los Servicios de Salud Mental, entre ellas el encuentro con Paul Baker, perteneciente al movimiento *escuchadores de voces* (un movimiento que nace en Holanda y Reino Unido en los años 80), que escenificó una sugerente *performance* para explicar cómo se enfrentan ellos a la vida con esas voces en la cabeza. También he acudido a dos largas sesiones sobre la *Recovery house*, un piso, en Trieste, donde viven, durante un periodo de seis meses, cuatro pacientes acompañados por operadores. Mi trato con todos ellos es similar al que mantendría una antropóloga pero, en realidad, he hecho una pequeña

amistad con dos o tres de estas personas, Novella, Silvana y Roberto (tres emblemáticos representantes de Artículo 32). Pienso que, en un tiempo razonable, podré estar en disposición de argumentar mejor sobre si el concepto el *yo disidente*, que como apuntaba al principio, en la Introducción, sospecho deja de aparecer en la Literatura a partir de los años cincuenta, está presente o no (es decir, si se reconocen en él) en las personas que atraviesan o han atravesado *la enfermedad, el sufrimiento, el malestar psíquico*.

Bibliografía

Bibliografía

Agamben, Giorgio.

---. *La comunidad que viene*. Trad. José L. Villacañas y Claudio La Rocca. 2ª ed. Valencia: Pre-textos, 2006.

---. *Desnudez*. Trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D´Meza ensayo: K. Barcelona, Anagrama, 2011.

Alvarez, Al. *El dios salvaje*. Trad. Marcelo Cohen. Barcelona: Emecé, 2003.

Albaret, Céleste. *Monsieur Proust* (Souvenirs recueillis par Georges Belmont). París: Robert Laffont, S.A., 1973.

Álvarez, José María. *Estudios sobre la psicosis*. 3ª ed. ampliada y revisada. Vigo: Xoroi, 2013.

Amann, Jürg. *Robert Walser Una biografía literaria*. Trad. Rosa Pilar Blanco. Madrid: Siruela, 2010.

Amara, Luigi. *Los disidentes del universo*. México: Sexto Piso, 2013.

Améry, Jean. *Levantando la mano sobre uno mismo Discurso sobre la muerte voluntaria*. Trad. Marisa Siguan Boehmer y Eduardo Aznar Inglés. Valencia: Pre-textos, 2005.

Anders, Günther. *El piloto de Hiroshima, Más allá de los límites de la conciencia. Correspondencia entre Claude Eartherly y Günther Anders*. Trad. Vicente Gómez Ibáñez. Barcelona, Paidós, 2010.

Arendt, Hannah.

---. *¿Qué queda? Queda la lengua materna*. Entrevista realizada por Günter Gaus, emitida por la televisión de Alemania Occidental el 28 de octubre de 1964. 73 minutos. <https://www.youtube.com/watch?v=WDovm3A1wI4>,

---. *Eichmann en Jerusalén*. Trad. Carlos Ribalta. 7ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2013.

Arteta, Aurelio. *El mal consentido, la complicidad del espectador indiferente*. Madrid: Alianza, 2010.

Atget, Eugène. *París 1857-1927 Ensayo El París de Eugène Atget* por Andreas Krase Trad. Pedro R, Guillermet. Colonia: Taschen, 2001.

Atherton, James S. *The books at the Wake. A Study of Literary Allusions in James Joyce's Finnegans Wake*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.

Atopos. Revista salud mental, comunidad y cultura. Dirección: Manuel Desviat. <http://www.atopos.es/index.php/component/content/category/2-revista> (18.08.18)

Bataille, Georges. "Proust", en *La literatura y el mal*, 121-136. Trad. Lourdes Ortiz. Barcelona: Nortésur, 2010.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 2009.

Basaglia, Franco.

---. *La institución negada: Informe de un hospital psiquiátrico*. Trad. Jaime Pomar. Barcelona: Barral, 1972.

---. "Utopía de la realidad". Topia (2008) <https://www.topia.com.ar/articulos/la-utop%C3%AD-de-la-realidad> (30.10.2018)

---. *La condena de ser loco y pobre, Alternativas al manicomio*. Trad. Florencia Molina y Vedia. Buenos Aires: Topia 2000.

<https://antipsiquiatriaudg.files.wordpress.com/2014/10/franco-basaglia-2000-la-condena-de-ser-loco-y-pobre-alternativas-al-manicomio.pdf> (5.5.17)

Bayard, Pierre. *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?* Trad. Viviana Ackerman. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Beckett, Samuel. *Proust y otros ensayos*. Trad. Marcela Fuentealba. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.

Béhar, Serge. *Cahiers Marcel Proust*, Tomo 1 "L'univers médical de Proust". Paris: Gallimard, 1970.

Bellón Aguilera, José Luis. "La mirada pijoapartesca (Lecturas de Marsé)". Tesis doctoral, Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostrave, 2009.

[www.academia.edu/2108513/La_mirada_pijoapartesca_Lecturas_de_Marsé_\(5.2.17\)](http://www.academia.edu/2108513/La_mirada_pijoapartesca_Lecturas_de_Marsé_(5.2.17))

Benjamin, Walter.

---. *Sobre la fotografía*. Trad. José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-textos, 2008.

---. *Obras*. Libro 2. Vol. 1, (Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura, Estudios metafísicos y de la filosofía de la historia, Ensayos estéticos y literarios). Trad. Jorge Navarro Pérez. 2ª ed. Madrid: Abada, 2010.

Bermúdez Medina, M^a Dolores. "La sombra tentadora de una invisible Venecia", *Luces y sombras*. (2009): 4-26 http://departamentos,uca.es/C115/investigacion/memoinv_0709 (5.2.17)

Bernard, Anne-Marie. *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*. Paris: Ed. du Patrimoine, 1999.

Bernhard, Thomas.

---. *El sótano*. Trad. Miguel Sáenz. 5ª ed. Barcelona: Anagrama, 2002.

---. *Los comebarato*. Intr. y trad. Carlos Fortea. 3ª ed. Madrid: Cátedra 2012.

Blanchot, Maurice. "El canto de las sirenas (La experiencia de Proust)." En *El libro por venir*, 21-46. Trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta, 2005.

<https://es.scribd.com/doc/143261199/Blanchot-Maurice-El-Libro-Por-Venir> (1.12.17)

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Trad. Damián Alou. 6ª ed. Barcelona: Anagrama, 2011.

Blunden, Maria y Godfrey. *Diario del impresionismo*. Trad. René Luria. Barcelona: Ediciones Destino, 1977.

Bogousslavsky J. y O. Wallusinski. "Marcel Proust and Paul Sollier: the involuntary memory connection". *Schweiz Arch Neuro Psychiatr* (2009): 160:130-6.
http://www,baillement.com/lettres/sollier_involuntary.pdf

Bolaño, Roberto.

---. "Literatura + Enfermedad = Enfermedad". En *El gaucha insufrible*, 135-158. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2005.

---. *Los detectives salvajes*. 7ª ed. Barcelona: Anagrama, 2006.

Borges, Jorge Luis.

---. *El informe de Brodie*. 10ª ed. Madrid: Alianza, 2006.

---. *La espera, El Aleph*. 7ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2016.

Bréchon, Robert. *Extraño extranjero, Una biografía de Fernando Pessoa*. Trad. Blas Matamoro. Madrid: Alianza, 2000.

Caballero Bonald, José Manuel. "Los acostados y otras controversias". En *Tiempo de guerras perdidas*, 92-122. Barcelona: Anagrama, 1995.

Calveyro, Arnaldo. *La cama de Aurelia*. Barcelona: Paradigma, 1990.

Canetti, Elias.

---. *La escuela del buen oír*. Obras Completas. Vol. 3. *Auto de fe, El testigo Oidor, Las voces de Marrakesch*. Ed. y trad. Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003.

---. *Imágenes de una vida*. Ed. y sel. textos Kristian Wachinger. Adaptación a la ed. española Ignacio Echevarria. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.

---. *La lengua salvada*. Obra completa. Vol. 3. Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona: Debolsillo, 2005.

---. *La antorcha al oído*. Obra completa. Vol. 4 Barcelona. Ed. y trad. Juan José del Solar. Barcelona: Debolsillo, 2005.

- . *El juego de ojos*. Obra completa, Vol. 4. Trad. Andrés Sánchez Pascual. 2ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- . “El caso Schreber”. En Schreber, *Memorias de un enfermo de nervios*. Trad. Horst Vogel. 615-652. Sextopiso: Madrid, 2008.
- . *La conciencia de las palabras*. En *Teatro, Ensayos, Miscelánea*. Trad. Carlos Fortea, Adan Kovacsics, José Manuel de Prada-Samper y Juan José del Solar. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.
- . *Masa y poder*. Ed. y trad. Juan José del Solar. 4ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- Carroll, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas, A través del Espejo*. Trad. Ramón Buckley. 14ª ed. Madrid: Cátedra, 2013.
- Casals, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Castilla del Pino, Carlos.
- . *Un estudio sobre la depresión*. Madrid: Península, 1966.
- . *Teoría de la crítica literaria*. Ed. Pedro Aullón de Haro. Madrid: Trotta, 1994.
- . *El delirio, un error necesario*. Oviedo: Nobel, 1998.
- Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault, Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2004
- Cavell, Stanley. “Entre el reconocimiento y la evitación”. En *Reivindicaciones de la razón: Wittgenstein, escepticismo, moralidad, tragedia*. 437-636. Trad. Diego Ribes. Madrid: Síntesis, 2003.
- Christian Adam, Hans, ed., *Paris, Eugène Atget* (serie Los pequeños oficios de París) trad. P. R. Guillermet. Köln, Taschen, 2008.

Cléder Jean et Jean-Pierre Montier, coords. *Proust et les images (Peinture, photographie, cinéma, vidéo)*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

Coetzee, J.M.

---. "Las vidas de los animales". En *Elisabeth Costello*, 66-99. Trad. Javier Calvo. Barcelona: Mondadori, 2004.

---. *Mecanismos internos*. Trad. Eduardo Hojman. Barcelona: Mondadori, 2009.

Coetzee, J.M, y Arabella Kurtz. *El buen relato, Conversaciones sobre la verdad, la ficción y la terapia psicoanalítica*. Trad. Javier Calvo. Barcelona: Mondadori, 2015.

Colina, Fernando.

---. *El saber delirante*. Madrid: Síntesis, 2001.

---. *Melancolía y Paranoia*. Madrid: Síntesis, 2011.

---. *Sobre la locura*. Madrid: Cuatro, 2013.

Conrad, Klaus. *La esquizofrenia incipiente*. Trad. Javier Morales Belda y Alberto Rábano. Madrid: Fundación Archivos de Neurobiología, 1997.

Cooper, David.

---. *Psiquiatría y Antipsiquiatría*. Trad. Jorge Piatigorsky. Buenos Aires:

Locushypocampus, 1976. <https://colectivoantipsiquiatria.files.wordpress.com>

[/.../psiquiatria-y-antips... pdf / internet](#), (11.01.2016).

---. *¿Quiénes son disidentes?* Trad. Nuria Pérez de Lara. Valencia: Pre-textos, 1978.

Cornette Jérôme, "Un lied de Schumann, Politique et esthétique du chant. Proust in Perspective: Visions e Revisions". *Studi francesi* 185, (2018): 289-303.

<http://journals.openedition.org/studifrancesi/13997> (3.12.18)

Crespo, Ángel. *La vida plural de Fernando Pessoa*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

Cronin, Anthony. *Samuel Beckett, El último modernista*. Trad. Miguel Martínez-Lage. Segovia: La Uña Rota, 2012.

- Cuenca, Josep María. *Mientras llega la felicidad, Una biografía de Juan Marsé*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Czapski, Józef. *Proust contra la decadencia, Conferencias en el campo de Giazowietz*. Trad. Mauro Armiño, Madrid: Siruela, 2012.
- Declerck, Patrick. *Los Náufragos. Con los indigentes de París*. Trad. Julián Mateo Ballorca. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006.
- Defez Antoni. “¿De qué sujeto trata la filosofía del segundo Wittgenstein?”. *Daimon* no. 47, (2009): 83-92. <http://revistas.um.es/daimon/article/view/97491> (16.7.18)
- Deleuze, Gilles.
- . *Proust y los signos*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1972.
- . “La mayor película irlandesa.” En *Crítica y Clínica*, 40-43. Trad. Thomas Kauf. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Deming, Robert H. *A Bibliography of James Joyce Studies*, University of Kansas Publications, Library series, 18, 1964.
- <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.874.5977&rep=rep1&type=pdf> (20.07.18)
- Domínguez Castro, María Esperanza. “Marsé: esencialismo simbólico”. *Cuadernos de Filología Hispánica* 25, (2007): 57-81.
- Revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/download/DICE0707110057A/11774 (18.05.16)
- Dostoievski, Fiodor. *Memorias del subsuelo*. Trad. Bel Atreides y Coral Climent. Barcelona: DVD ediciones Los cinco elementos, 2005.
- Dreymüller, Cecilia. “Elias Canetti”. En *Incisiones. Panorama crítico de la narrativa en lengua alemana desde 1945*, 143-153. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

- Eco, Humberto. *Las poéticas de Joyce*. Trad. Helena Lozano. Barcelona: Debolsillo, 2011.
- Eliot, T.S. *Poesías reunidas 1909/1962*. Trad. José María Valverde. Madrid: Alianza, 1978.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*. Trad. Enrique Castro y Beatriz Blanco. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Enaud Lechien, Isabel. *James Whistler, Le peintre et le polémiste (1834-1903)*. París: ACR Edition, 1995.
- Enzensberger, Hans Magnus. *El perdedor radical*. Trad. Richard Gross. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 2015.
- Esteve Díaz, Nuria. “Scott y Zelda Fitzgerald y el psicoanálisis: la construcción de *Suave es la noche*”. Tesis de Licenciatura, Facultad de Medicina, Departamento de Psiquiatría, Doctorado en Neurociencias, 2016.
- Evaristo, Pasquale.
- . *Psiquiatría y salud mental*. Trad. Patrizia Picamus. Trieste: Asteroide, 2000.
- . “La reforma psiquiátrica hoy día en Trieste e Italia”. *Revista AEN*, (2010): 345-351. <http://scielo.isciii.es/pdf/neuropsiq/v31n2/11.pdf> (10.06.17)
- Fernández Liria, Alberto. *Locura de Psiquiatría*. Madrid: Desclée de Brouwer, 2018.
- Fernández, Domingo y Mª Hortensia Quintana. “Anotaciones filosófico-musicales a propósito de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg”. *Boletín Millares Carlo, UNED, Las Palmas de Gran Canaria*, 212 (2002): 211-226. <https://studylib.es/doc/,,/anotaciones-filosofico-musicales-a-proposito-de-pierrot-l...> (22.07.17)
- Földényi, László F. *Melancolía*. Trad. Adan Kovacsics. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

Foucault, Michel.

---. *Enfermedad mental y personalidad*. Trad. Emma Kestelboim. Barcelona: Paidós, 2002.

---. *Historia de la locura en la época clásica*. Trad. Juan José Utrilla. Vol 1 y 2. 2ª ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Garrabé, Jean. *La noche oscura del ser, Una historia de la esquizofrenia*. Trad. Héctor Pérez-Rincón. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

García Arteaga, Ricardo. "Principales temas de Samuel Beckett". *Revista Universidad de México*, no. 35 (2007): 97-103.

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3507/pdfs/97_103.pdf. (5.2.17)

García Hortelano, Juan. *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*. Madrid: Taurus, 1978.

Gautrand, Jean Claude. Ed. *París, Retrato de una ciudad*. Trad. Isabel Saval Pou. Barcelona, Tachen, 2012.

Geli Carles, "Juan Marsé, un cuentista "vago y perfeccionista"". *El País* (2017):

https://elpais.com/tag/juan_marse/a (18.03.18)

Gil de Biedma, Jaime. *Diario de un artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1974.

Guelbenzu, José María. "Merodeando en torno a *El hombre sin atributos* de Musil". *Revista de Libros* 64 (2002) <https://www.revistadelibros.com/articulos/el-hombre-sin-atributos-de-musil>

Gilgamesh O la angustia por la muerte, Poema babilonio. Trad. directa del acadio Jorge Silva Castillo. Barcelona: Kairós, 2006.

Goffman, Erving. *Internados*. Trad. María Antonia Oyuela de Grant. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

- Gómez Pin, Víctor. *La mirada de Proust, redención y palabra*. Madrid: Triacastela, 2012.
- Goncharov, Iván A. *Oblómov*. Trad. Lydia Kúper de Velasco. 3ª ed. Barcelona: Alba, 2007.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródena. *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. en *Historia de la Literatura española*. Vol. 7. José-Carlos Mainer. Dir. Gonzalo Pontón. Coord. Barcelona: Crítica, 2011.
- Grandes, Almudena. “La amiga de Junior”, *El País Semanal*, 20 de febrero, 2005.
- Grenier, Roger. Introducción a *Brassai*. Trad. Carmen Artal. Barcelona, Madrid: Lunwerg, 2009.
- Grosz, George, *Ecce homo*. Intr. by Henry Miller. London: Methuen & Coltd, 1966.
- Guzmán, Patricio. “El guion en el cine documental” 29 (1997).
[https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental)
(30.10.2018)
- Hadot, Pierre. *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pre-textos, 2007.
- Hernández Monsalve, Mariano y Mª del Pilar Nieto Degregori. Coords. *Psicoterapia y rehabilitación de pacientes con psicosis*. Madrid: Grupo 5, 2011.
- Huertas, Rafael. *La locura*. Catarata: Madrid, 2014.
- Iriondo Aranguren, Mikel. “El paseo y la concepción del paseo en Robert Walser”.
Enrahonar Quaderns de Filosofia, no. 45 (2010) 69-84.
<http://www.raco.cat/index.php/enrahonar/article/view/210157/0> (7.3.17)
- Ishiguro, Kazuo. *Los restos del día*. Trad. Ángel Luis Hernández Francés. 7ª ed. Barcelona: Anagrama, 1994.

Izar, Miquel. *Que lo sepan ellos y no lo olvidemos nosotros. El inverosímil verano del 36 en Cataluña*. Barcelona: Virus, 2012.

Jardiel Poncela, Enrique. *Eloísa está debajo de un almendro*. Barcelona, Austral, 2012.

Jelinek, Elfriede, *Él no como él (para/con Robert Walser)*. Trad. Pola Mejía Reiss. México: Me cayó el veinte, 2005.

Joyce, James.

---. *Finnegans Wake*. London: Faber &Faber, 1975.

---. *Ulises*. Vol. 1 Trad. J.M. Valverde. 2ª ed. Barcelona: Lumen, 1976.

---. *Ulises*. Vol. 2 Trad. J.M. Valverde. Barcelona: Lumen, 1976.

---. *Stephen el héroe*. Trad. J.M. Valverde. Barcelona: Lumen, 1978.

---. *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, viii)*. Trad. Francisco García Tortosa, Ricardo Navarrete Franco, José María Tejedor Cabrera. Madrid: Cátedra, 1992

---. *Poesía completa*. Trad. José Antonio Álvarez Amorós. Madrid: Visor, 2007.

---. *Escritos breves (Epifanías, Un retrato del artista, Giacomo Joyce)*. Trad. Mario Domínguez Parra. España: Escalera, 2012.

---. *Retrato del artista adolescente*. Trad. Dámaso Alonso. 3ª ed. Madrid: Alianza, 2012.

---. *Dublinese*s. Trad.Dámaso Alonso. 3ª ed. Madrid: Alianza, 2013.

---. *Finnegans Wake*. Trad. Marcelo Zabaloy. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

Kafka, Franz,

---.“El silencio de las sirenas”. En *Escritos y fragmentos póstumos*. 177-178. Trad.de Juan José del Solar, Joan Parra Contreras, Adan Kovacsics. Barcelona: Debolsillo, 2005

---. *Escritos publicados en vida*. Trad. Juan José del Solar Barcelona: Debolsillo, 2005

Kantor, Tadeusz. *La clase muerta, Wielopole, Wielopole*. Trad. Fernando Bravo García. Barcelona: Alba, 2010.

Kleist, Henrich von. *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. 3ª ed. Trad. Jorge Riechmann. Madrid: Hiperion, 2008.

Krauthausen, Ciro. "El oficial que salvó al pianista". *El País*, (2004).

https://elpais.com/diario/2004/07/25/domingo/1090727553_850215.html (15.07.17)

Kraus, Karl. "El pequeño Brockhaus". En *Escritos*. Ed. y trad. José Luis Arántegui, 121-122. Madrid: La balsa de la Medusa, 2010.

Kripke, Saul A. *Wittgenstein A propósito de Reglas y Lenguaje Privado*. Trad. Jorge Rodríguez Marqueze. Madrid: Tecnos, 2006.

Kubin, Alfred. *De mi vida. Desde la mesa del dibujante y otros escritos*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Revisión de Sela Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 2016.

Kundera, Milan. "El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon." En *Un encuentro*, 13-30. Trad. Beatriz de Moura, (Barcelona, Tusquets, 2009).

Lakoff, George y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. 8ª ed. Madrid: Cátedra, 2009.

Lacan, Jacques-Alain.

---. *El Seminario de Lacan, libro I, Los escritos técnicos de Freud, 1953-1954*, texto establecido por Jacques-Alain Miller. Trad. Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual. Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1981.

---. "Joyce el síntoma I y II ", texto establecido por Jacques-Alain Miller, a partir de las notas de Éric Laurent, Revista *L'ane*, nº 6 (1982). Trad. Norberto Gómez.
<http://biopoliticayestadosdeexcepcion.blogspot.com.es> (11.09.16)

Landero, Luis. "Los tumbados". *El País*, (1990).

https://elpais.com/diario/1990/11/18/opinion/658882801_850215.html (1.12.18)

Lang, Fritz.

---. Entrevista de Erwin Leiser a Fritz Lang, disco dos, extras, en *El Testamento del Dr. Mabuse*, DVD Sherlock films, 1968.

---. "Entrevistado por William Friedkin en 1975", video de youtube, 50:46. Publicado el 8 de febrero 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=D9AqC19EKjE> (20.07.17)

Larry Davidson, Jaak Rakfeldt, y John Strauss. *Las raíces del movimiento de recuperación psiquiátrica*. Madrid: Fundación para la investigación y el tratamiento de la esquizofrenia y otros trastornos, 2014.

Lartigue, Jacques Henri. Introducción de Jacques Damade. Trad. Hubert Hanrath, Barcelona. Madrid, Lunwerg: PHOTO POCHE, 2010.

Leader, Darian. *¿Qué es la locura?* Trad. Raquel Vicedo. Madrid: Sextopiso, 2013.

Loeb Shloss, C. *Lucia Joyce*. New York: FGS Books, 2003.

Lourenço, Eduardo. *Pessoa revisitado, Lectura estructurante del "Drama en gente"*. Valencia: Pre-textos, 2006.

Llardent, José Antonio. Sel. textos y trad., *Fernando Pessoa. En palabras y en imágenes*. En Poesía, Rev. Ilustrada de información poética, no. 7/8. Madrid, Siruela, 1995.

Magris, Claudio.

---. "Los electrones enloquecidos: Elias Canetti y *Auto de fe*". En *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, 288-328. Trad. Pilar Estelrich. Barcelona: Península, 1993.

---. "En las regiones inferiores: Robert Walser" y "Tras este infinito: Robert Musil". En *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*,". Trad. Pilar Estelrich, 205-220 y 261-314. Navarra: EUNSA, 2012.

Mann, Thomas. *La montaña mágica*. Trad. Isabel García Adánez. Barcelona: Edhasa, 2010.

Maramata Pérez, M^a Eugenia. “Sarah Kane, una edición crítica”. Tesis de Licenciatura, Universidad Carlos III de Madrid, 2015.

https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/19137/tesis_matamala_eugenia.pdf
(10.8.18)

Marsé, Juan.

---. *Un día volveré*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

---. *El embrujo de Shanghai*. Barcelona: Plaza & Janés, 1993.

---. *La muchacha de las bragas de oro*. Barcelona: Planeta, 1993.

---. *Teniente bravo* (y otros cuentos: Historia de detectives; El fantasma del cine Roxy; Las noches de Bocaccio). Barcelona: Plaza & Janés, 1993.

---. *Rabos de lagartija*. Barcelona: Lumen, 2000.

---. *Ronda de Guinardó*. Barcelona: Debolsillo, 2009

---. *La oscura historia de la prima Montse*. 2^a ed. Barcelona: Debolsillo, 2015

---. *Si te dicen que caí*. 2^a ed. Barcelona: Lumen, 2015

---. *Últimas tardes con Teresa*. 4^a ed. Barcelona: Debolsillo, 2015.

---. *Esa puta tan distinguida*. Barcelona: Lumen, 2016.

Matamoro, Blas.

---. *Por el camino de Proust*. Barcelona: Anthropos, 1988.

---. “Vermeer y Proust por el ojo de la cerradura”, *Letras Libres*, abril 2003.
www.lettraslibres.com/mexico-espana/vermeer-y-proust-por-el-ojo-la-cerradura.
(2.06.17).

---. *Marcel Proust y la música*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones singulares, 2008.

Materazzi, Miguel Ángel. *Psicocine 2000*. Buenos Aires: Salerno, 2000.

Maurois, André, *En busca de Marcel Proust*. Trad. Juan G. de Luaces. Barcelona: José Janés, 1951.

Mèlich, Joan-Carles. “El ocaso del sujeto (la crisis de la identidad moderna: Kleist, Nietzsche, Musil)”, *Revista Educ, Soc*, vol, 22, nº 76, Campinas (Brasil), oct. (2001): 47-62. www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302001000300003 (7.2.17)

Mèlich, Joan-Carles. “La sabiduría del silencio. Ensayo para una lectura pedagógica del Tractatus de Wittgenstein”, *Ars Brevis*, nº13, (2007): 221-241
<http://www.raco.cat/index.php/arsbrevis/article/viewFile/104620/130890> (7.2.17)

Melville, Herman. *Bartleby el escribiente*, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo. Trad. de *Bartleby el escribiente*: José Manuel Benítez Ariza, de los textos de Deleuze y Agamben: José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2011.

Miranda, Marcelo, Leonor Bustamante y Carolina Pérez. “Robert Walser, el más solitario de los escritores. La influencia de su enfermedad en su creación literaria”, *Revista médica*, Chile, nº 3 (2010): 373-378.
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872010000300019 (8.8.17)

Monmany, Mercedes. *Por las fronteras de Europa. Un viaje por la narrativa de los siglos XX y XXI*. Barcelona: Galaxia Gutenberg:2016.

Moreau, Gustave, *Sueños de Oriente*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2006.

Müller, Herta.

---. “Discurso Recepción del Premio Nobel Literatura 2009”. *El País* (2009):

<http://arteletrasusamartin.blogspot.com.es/2010/12/herta-muller-cada-palabra-sabe-algo.html> (5.2.17)

- . *El hombre es un gran faisán en el mundo*. Trad. Juan José del Solar. 2ª ed. Madrid, Siruela, 2009.
- . *La bestia del corazón*. Trad. Bettina Blanch Tyroller. Madrid: Siruela, 2009.
- . *Hoy hubiera preferido no encontrarme a mí misma*. Trad. Juan José del Solar. Madrid: Siruela, 2010.
- . *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*. Trad. Rosa Pilar Blanco. Madrid: Siruela, 2010.
- . *El rey se inclina y mata* trad. Isabel García Adánez. Madrid: Siruela, 2011.
- Musil, Robert.
- . *Tres mujeres*. Trad. “La Portuguesa”: Mario Benedetti. Trad. Gringia y Tonka, Ingrid Zeder. Barcelona: Seix Barral, 1968.
- . *Uniones*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona: Debolsillo, 1995.
- . *El hombre sin atributos*. Trad. José María Sáenz. 1ª ed. revisada, 2004. (Edición definitiva y completa revisada por Pedro Madrigal según la edición establecida por Adolf Frisé en 1978). Vol. 1. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- . *El hombre sin atributos*. Trad. Feliu Formosa y Pedro Madrigal 1ª ed. rev, 2004. Vol. 2. (edición definitiva y completa revisada por Pedro Madrigal según a edición establecida por Adolf Frisé en 1978). Barcelona: Seix Barral, 2008.
- Nabokov, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Trad. Francisco Torres Oliver. Barcelona: Zeta, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *El intruso*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Néret, Gilles. *Eduard Manet*. Barcelona Tachen, 2006.
- Neuman, Andrés. *El jugador de billar. Década. Poesía 1997-2007*. Barcelona: Acantilado, 2008.

Nietzsche, Friedrich.

---. *Humano, demasiado humano Fragmentos póstumos*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz.

Vol. 1 (1877-1878) Vol. 2 (primavera 1878 hasta noviembre 1879). España: Akal, 1996.

---. *Más allá del bien y del mal*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. 3ª ed. Madrid: Alianza, 2017.

Nogueira, Manuela. *Fernando Pessoa Imagens de uma vida*. prefácio Richard Zenith.

Lisboa: Assírio&Alvim, 2005.

Oates, Joyce Carol. *Del boxeo*. Trad. José Arconada. Barcelona: Debolsillo, 2017.

Oyebode, Femi. Ed. *Mindreadings Literature and psychiatry*. London, Royal College of Psychiatrists, 2009.

O'Brien, Flann. *En-Nadar-dos-pájaros*. Trad. José Manuel Álvarez Flórez. Salamanca:

Nórdica, 2010.

Ocampo, Estela. *Cinco lecciones de amor proustiano*. Madrid: Siruela, 2006.

Ordoñez Marcos. "Brecht & Weill, Sociedad Limitada". *El País* (2007):

https://elpais.com/diario/2007/06/22/cultura/1182463201_850215.html (20.07.18)

Painter, George D. *Marcel Proust Biografía*. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Alianza Lumen, 1967.

Pareyson, Luigi. *Dostoievski: filosofía, novela y experiencia*. Trad. Constanza Jiménez

Salinas. Madrid: Encuentro, 2008.

Pavese, Cesare. *La literatura norteamericana y otros ensayos*. Barcelona: Debolsillo, 2016.

Paz, Octavio. *Cuadrivio (Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda)*. México: Joaquín Mortiz, 1991.

Perec, Georges. *Un hombre que duerme*. Trad. Mercedes Cebrián. Madrid: Impedimenta, 2010.

Pessoa, Fernando.

---. *Noticias Ilustrado*, 2ª serie, nº 44, 14 de abril, 1929.

<http://ensayopessoa.blogspot.com/es/2007/08/el-fado-y-el-alma-portuguesa.html>

(20.08.16)

---. *Antología de Álvaro de Campos*. Trad. José Antonio Llardent. Madrid: Alianza, 1987.

---. *Libro del desasosiego*. Trad. Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Acantilado, 2005.

Pessoa, Fernando. *La educación del estoico*. Trad. R. Vilagrassa. Barcelona: Acantilado, 2007.

---. "Poemas, declamados por Joao Villaret", CD grabado en 1957, Portugal: Edições Valentim de Carvalho, 2008.

---. *Cartas a Ophélie*, Prólogo de Antonio Tabucchi. Trad. cartas Alejandro García Schnetzer, trad prólogo Carlos Gumpert, Ilustraciones Antonio Seguí. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 2010.

---. *Escritos sobre genio y locura*. (Esta edición incluye "Post Mortem" por Richard Zenith). Trad. Jerónimo Pizarro. Barcelona: Acantilado, 2013.

---. *Poesía VII, Los poemas de Ricardo Reis*. Ed. bilingüe de Juan Barja y Juana Inarejos. Madrid: Abada, 2015.

---. *Antología poética*. Ed. y trad. Ángel Crespo. 15ª ed. Madrid: Austral, 2016.

Pessoa, Fernando (Alexander Search). *Un libro muy original*. Trad. Natalia Jérez Quintero. Medellín: Tragaluz, 2015

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Pimentel, Luz Aurora. "En busca del tiempo perdido: del mosaico y la pedacería a la catedral". *Revista de la Facultad Filosofía y Letras Acta poética*, 29, no. 2 (2008)

<http://www.jpimentel.filos.unam.mx/sites/default/files/textos/galeria.pdf> (9.11.16)

Luz Aurora Pimentel, "Marcel Proust y la estética impresionista. *En busca del tiempo perdido: una galería de cuadros de la imaginación*". UNAM (2008) 1-30

<https://www.yumpu.com/es/document/view/14616633/marcel-proust-y-la-estetica-impresionista-luz-aurora-pimentel-> (4.12.18)

Pizarro, Jerónimo.

---. *Alias Pessoa*. Valencia: Pre-textos, 2013.

---. *Fernando Pessoa: entre el genio y la locura*. Aleph. 164 (2013), 2-15.

www.academia.edu/3518988/Fernando_Pessoa_entre_el_genio_y_la_locura (18.2.17)

Prinzhorn, Hans. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales Madrid: Cátedra, 2012.*

Puigdomènech, Jordi. "Ingmar Bergman: ¿cineasta de la burguesía?" *Revistes Científiques de la Universitat Barcelona. Filmhistoria*. Vol.8, nº 1, (1998): 75-87.

<http://www.publicacions,ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art,Puigdomenech, pdf> (29.09.16)

Puigdomènech, Jordi. *Ingmar Bergman El último existencialista*. 2ª ed. Madrid: Ediciones JC Colección Directores de cine, nº 59, 2007.

Proust, Marcel. *A la busca del tiempo perdido. (La prisionera- La fugitiva - El tiempo recobrado)*. Trad. Mauro Armiño. Vol. 3. Madrid: Valdemar/Clásicos, 2007.

Proust, Marcel. *Lettres (1879-1922)*. Paris: Plon, 2005.

Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido (Por la parte de Swann, A la sombra de las muchachas en flor, La parte de Guermantes, Sodoma y Gomorra, La prisionera, Albertine desaparecida, El tiempo recobrado)*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Debolsillo, 2010.

Quignard, Pascal. *Butes*. Trad. Carmen Pardo y Miguel Morey. Madrid: Sextopiso, 2011.

Rabaté, Jean-Michel. *Lacan literario. La experiencia de la letra*. Trad. Ariel Dillon. México: Siglo XXI, 2011.

Rabelais, François. *Gargantúa*. Trad. Juan Barja. Madrid: Akal, 1986.

Radigales, Jaume. “Sonidos para un fin de siglo. La (de)construcción musical en la Viena de Klimt”, *Trípodos*, no. 21 (2007): <https://www.march.es/bibliotecas/archivo-fotografico/ficha.aspx?p0=fjm-foto:5039> (20.3.18)

Ramírez, Fernando-Alonso. “Jerónimo Pizarro, el sosiego de Pessoa”. *La Patria* (2013). <http://www.lapatria.com/en-domingo/jeronimo-pizarro-el-sosiego-de-pessoa-49141> (31.10.2018)

Rebolledo, Matías. “En torno a *El tiempo recobrado* de Raúl Ruíz: las resistencias de Proust (y un Marcel que no se oye)”, *Aisthesis*, no.49 (2011): www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-7181201100010000(26.10.16).

Reich-Ranicki, Marcel. “Musil. La ruina de un gran narrador”. En *Siete precursores*, 153-203. Trad. José Luis Gil Aristu. Barcelona: Galixia Gutenberg, 2003.

Rendueles Olmedo. Guillermo, *Egolatría*, Oviedo: KLK, 2004.

Reviego, Carlos. *El Cultural*. (2002) www.elcultural.com/revista/cine/Roman-Polanski/6032 (15.07.17)

Revista Española de Neuropsiquiatría <http://revistaaen.es/index.php/aen> (18.06.17)

Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Trad. Armádo Suarez. México: Siglo XXI, 1965.

Rilke, Rainer María. *Elegías de Dunio*. Trad. Jenaro Talens. 6ª ed. Madrid: Hiperion, 2015.

Río Diéguez, María del. “Creación artística y Enfermedad Mental”. Tesis de Licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

<http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t29445.pdf> (22.1.17)

- Rita Lopes, Teresa. “Fernando Pessoa, el eterno viajero”, Conferencia, Ciclo: Homenaje a Fernando Pessoa, Fundación Juan March, Madrid, 3 de junio de 1981. Video de youtube, 1:26:22. <http://www,march,es/conferencias/anteriores/voz,aspx?p1=21341> (14.1.17)
- Rivas Padilla, Enrique. *Pensar la psicosis, El trato con la disidencia práctica o el diálogo con el psicótico disidente*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, 2008.
- Rosen, Charles. *Schoenberg*. Trad. Fernán Díaz. Barcelona: Acantilado, 2014.
- Ruiz de Samaniego, Alberto. *Negro teatro de Jorge Molder*. Madrid: Circulo Bellas Artes Madrid, 2015.
- Saer, Juan José. “Los microgramas de Robert Walser”. *El País* (2002): http://elpais.com/diario/2002/12/07/babelia/1039221563_850215.html (6.2.17)
- Sánchez Bustos, Sergio Augusto. “Leopoldo María Panero: Enfermedad mental y Literatura”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012. <http://eprints,uclm,es/17323/1/T34068.pdf> (10.5.17)
- Saraiva, Mario. *El caso clínico de Fernando Pessoa*. Trad. Román Atienza y Carmen A, Eberhardt. Guadarrama: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1996.
- Saramago, José. *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Trad. Basilio Losada. Madrid: Santillana, 2002.
- Sass, Louis A. *Locura y Modernismo, La Esquizofrenia a la luz del Arte, la Literatura y el Pensamiento Modernos*. Trad. Gabriela C. Patiño-Lakatos, revisión técnica Mariano Pérez Álvarez. Madrid: Dykinson, 2014.
- Scabia, Giuliano. *Marco Cavallo, Un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*. Torino, Einaudi, 1976.
- Schluz, Bruno, *El Sanatorio de la Clepsidra*. Trad. Jorge Segovia y Violetta Beck. Barcelona: Maldoror, 2003.

Sebald, W.G.

---. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Trad. Miguel Sáenz. 3ª ed Barcelona: Anagrama, 2003.

---. *Los emigrados*. Trad. Teresa Ruiz Rosas. Barcelona: Anagrama, 2006.

---. *El paseante solitario (En recuerdo de Robert Walser)*. Trad. Miguel Sáenz. Madrid: Siruela, 2007.

Seelig, Carl. *Paseos con Robert Walser*. Trad. Carlos Fortea. 3ª ed. Madrid: Siruela, 2009.

Sexton, Anne. *Vive o muere*. Trad. Julio Mas Alcaraz. 3ª ed. Madrid: Vitruvio, 2009.

Sirois-Trahan Jean-Pierre. "Un spectre passa..., Marcel Proust retrouvé". *Revue d'études proustiennes*, no. 4 (2016):

<https://classiques-garnier.com/editions-bulletins/MarcelProust.pdf> (19.08.18)

Siso-Saude, Boletín Asociación Galega de Saúde Mental, no. 56-57 (2015).

<http://www.agsm-aen.org/siso.php?id=9> (18.8.18)

Stach, Reiner. *Kafka. Los primeros años, Los años de las decisiones, Los años del conocimiento*. Trad. Carlos Fortea. 2 vols. Barcelona: Acantilado, 2016.

Steiner, George.

---. *Tolstói o Dostoievski*. Trad. Agustí Bartra. Madrid: Siruela, 2002.

---. "El silencio y el poeta." En *Lenguaje y Silencio, Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, 53-72. Trad. Miguel Ultorio. 2ª ed. Barcelona: Gedisa, 2003.

---. *George Steiner en The New Yorker*. Trad. María Condor. Madrid: Siruela, 2009.

Svevo, Italo. *Ensayos*. Trad. Cuqui Weller. Madrid: Páginas de Espuma, 2014.

Tabucchi, Antonio. *Un baúl lleno de gente*. Trad. Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado. Madrid: Huerga y Fierro, 1997.

Taibo, Carlos. *Como si no pisase el suelo Trece ensayos sobre las vidas de Fernando Pessoa*. Madrid: Trotta, 2001.

Taylor, Charles. *Fuentes del yo, La construcción de la identidad moderna*. Trad. Ana Lizón. Barcelona: Paidós, 2015

Tadi, Jean-Yves. *Le lac inconnu Entre Proust y Freud*. Paris: Gallimard, 2012

Tejedor Palau, M.A. "La crítica de Wittgenstein al escepticismo: Moore y *Sobre la certeza*". *Anales del Seminario de Metafísica*, no. 30 (1996): 287-296.

Teruggi, Mario E. *El Finnegans Wake por dentro*. Buenos Aires: Tres Haches, 1995.

Usó, Juan Carlos. "¿Enfermos imaginarios o viajeros interiores? Los tumbados, una estirpe en extinción", *Ulises. Revista de viajes interiores*, no. 8 (2006): 96-97
<http://perso.wanadoo.es/jcuso/autor/tumbados.htm> (18.08.18)

Vasques Roca, Adolfo. "Proust y Deleuze; signos, tiempo recobrado y memoria involuntaria". *Revista Almiar, Margen cero*, no. 40 (2008).

<http://www.margencero.com/articulos/new/proust.html> (16.2.17)

Vassiliadou Yiannka, María. "La expresión plástica como alternativa de comunicación en pacientes esquizofrénicos: arte terapia y esquizofrenia". Tesis de Licenciatura, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

<http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t29445.pdf> (2.2.17)

Vila-Matas, Enrique.

---. *Bartleby y compañía*. 8ª ed. Madrid: Anagrama, 2006.

---. *Doctor Pasavento*. 3ª ed. Madrid: Anagrama, 2006.

---. "El joven tumbado (Oblómov)". *El País* (2012):

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331120301_775574.html
(6.2.17)

Vinaver, Michel. *Disidente, claro*. Trad. Fernando Gómez Grande. Madrid: Edición Asociación de Directores de Escena, 2001.

Walser, Robert.

---. "*Il mio monte*" *piccola prosa di montagna testo a fronte*. Ed. Maura Formica e Michael Jakob. Vernania: Tararà, 2000.

---. *Historias de amor*. Trad. Juan de Sola Llovet. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2003.

---. *La rosa*. Trad. Juan José del Solar. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2003.

---. *El bandido*. Trad. Juan de Sola Llovet. Madrid: Siruela, 2004.

---. *La habitación del poeta*. Trad. Juan de Sola. Madrid: Siruela, 2005.

---. *El ayudante*. Trad. Juan José del Solar. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2006.

---. *Escrito a lápiz, Microgramas II*. Trad. Rosa Pilar Blanco. Madrid: Siruela, 2006.

---. *Jacob von Gunten*. Trad. Juan José del Solar. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2007.

---. *El paseo*. Trad. Carlos Fortea. 7ª ed. Madrid: Siruela, 2008.

---. *Los hermanos Tanner*. Trad. Juan José del Solar. Barcelona: Debolsillo, 2012.

---. *Diario de 1926*. Trad. Juan de Sola. Segovia: La uña rota, 2013.

Witschi, Peter. *Robert Walser Herisauer 1933-1956*, Herisau: Das Land Appenzell, 1999.

Wittgenstein, Ludwig.

---. *Tractatus lógico-philosophicus, Investigaciones filosóficas, Sobre la certeza*. Trad.

Tractatus lógico-philosophicus: Jacobo Muñoz Veiga. Trad. *Investigaciones filosóficas*:

Alfonso García Suarez y Carlos Ulises Moulines. Trad. *Sobre la certeza*: Josep Lluís

Prades y Vicent Raga. Madrid: Gredos, 2009.

---. *El libro azul, The blue book*. Trad. Ivo Hernández. Venezuela: Bid & co, Editor, 2017.

Wolff, Kurt. *Autores, libros y aventuras, Observaciones y recuerdos de un editor, seguidos de la correspondencia del autor con Franz Kafka*. Trad. Isabel García Adánez. Barcelona: Acantilado, 2010.

Zapico, Alfonso. *Dublinés* (comic). Bilbao: Astiberri, 2013.

Zenith, Richard. "Post mortem." En Fernando Pessoa. *La educación del estoico*, 75-98. Trad. R, Vilagrassa. Barcelona: Acantilado, 2007.

Zizek, Slavoj, comp. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Trad. Jorge Piatigorsky, Argentina: Manantial, 2011.

Anexos (Estado de la cuestión)

Anexos (Estado de la cuestión)

REVISTA AEN

ANÁLISIS DE LOS ARTÍCULOS DEDICADOS A UNA OBRA O AUTOR LITERARIO.

PERÍODO ANALIZADO: año 2000 a 2015

Encontramos cuatro tipos de entradas diferentes:

- a) Análisis de la obra como caso clínico.
- b) Artículo dentro del apartado Márgenes de la Psiquiatría.
- c) Una entrevista o texto aislado, sin crítica literaria o comentario clínico.
- d) Reseña de libros (buscamos sólo novela; aunque tampoco se ha encontrado ninguno de poesía) en el apartado Libros o Crítica de libros.

2000

VOL 20, NO 73 (2000)

LIBROS

José Luis PESET *Genio y desorden*.

("Retrato del artista como enfermo")

María Bolaños

Resumen

El tema de fondo de este denso e inclasificable texto es el que se engranan todos los ingredientes del héroe: la pasión creadora y sus desmesuras, la conversión del desorden en material de trabajo, la tensión entre la monumental capacidad de ver y la imposibilidad de medir el mundo, el contraste entre las ambiciones y los medios, el duelo por la pérdida de lo que no se tuvo nunca, la escritura vivida como salvación- La única salida de este callejón es la escritura: escribir cura. [...] La melancolía es indisoluble del infierno de la creación, pues actúa como un mal caníbal que perturba el carácter y entristece el ánimo. Cada uno de sus hombres geniales va dejando memoria del cortejo de dolores, miedos y patologías que son el precio del talento: la turbiedad de la sangre, el insomnio, los desarreglos intestinales, el abatimiento, la dejadez corporal, la hipocondría y la tendencia al suicidio e, incluso, la temida locura, que será el sello autenticador del genio.

VOL 20, NO 74 (2000).

Henry JAMES. *Pasiones filiales*. (1892). *Henry James*

Apartado "Márgenes de la psiquiatría" breve texto de Henry James sin crítica ni análisis

Resumen

Situación sugerida por algo que hace poco me contaron sobre el casamiento simultáneo (o apenas «compromiso», me parece), en París, de un padre y una hija –una hija única-. La hija –americana, por supuesto- está prometida a un muchacho inglés, y exactamente al mismo tiempo el padre, un viudo todavía joven, ha pedido en matrimonio a una muchacha americana que tiene casi la misma edad que su hija.

VOL 20, NO 74 (2000).

Carlos BARRAL, *Almanaque*, Valladolid, Cuatro (distr. Siglo XXI), 2000.

Resumen

Memorias.

2003

VOL 23, NO 85 (2003).

APROXIMACIÓN PSICOPATOLÓGICA A EL QUIJOTE (SEGÚN LA NOSOLOGÍA PSIQUIÁTRICA ACTUAL).

Rosana Corral Márquez, Rafael Tabarés Seisdedos

Resumen

Se analiza la psicopatología de Don Quijote y se revisan los estudios previos sobre el personaje, tanto desde la perspectiva médica como la literaria. Considerando el enfoque de la nosología psiquiátrica actual, Don Quijote cumpliría criterios para un Trastorno Delirante y esto se argumenta en base a la génesis del delirio, la sintomatología y los rasgos formales del delirio. Asimismo, se propone el diagnóstico de Trastorno Psicótico Compartido para la pareja protagonista (Don Quijote y Sancho).

2004

VOL 24, NO 92 (2004).

VIRGINIA WOOLF, CASO CLÍNICO.

Rebeca García Nieto

Resumen

Sabido es que Virginia Woolf es considerada como una de las escritoras más importantes del siglo XX. En este trabajo, se realiza un breve análisis de los aspectos más relevantes de la vida y de la obra literaria de la escritora. Después de unos breves comentarios sobre su biografía, se estudia la relación entre su estilo literario y algunas de sus obras más conocidas con los síntomas de la psicosis maniaco-depresiva que padecía. A lo largo de este trabajo, se hace especial hincapié en la relación de Virginia con el lenguaje: su dependencia de él y la insuficiencia de éste en el último período de su vida. Por último, se hace un rápido repaso de las principales teorías psicológicas de la manía, subrayando especialmente la importancia de la teoría psicoanalítica y las llamadas teorías cognitivo-conductuales de tercera generación, debido a sus estudios sobre la relación entre el lenguaje y las enfermedades mentales.

2005

VOL 25, NO 94 (2005)

PODER, MASOQUISMO Y TRANSFERENCIA.

Francisco Pereña García

Resumen

Este texto pretende una reflexión psicoanalítica sobre el poder. Se analiza su anclaje en el fantasma sadomasoquista y su dimensión religiosa. Aquí su autor, Francisco Pereña, arranca de un breve fragmento de *Crimen y Castigo* Fiodor Dostoievski *Cátedra* (2001) pág. 696-697. Cita a San Agustín, y Sánchez Ferlosio.

VOL 25, NO 95 (2005).

EL CREPÚSCULO DE LA MENTE.

Rebeca García Nieto

Resumen

Tras hacer referencia a algunos estudios científicos, se analiza «La Pianista», la novela de Elfriede Jelinek (premio Nobel de literatura). Partiendo de dicha narración en primera persona del sadomasoquismo y la automutilación, se analizan algunos aspectos claves en este tipo de pacientes como: la elección del cuerpo como campo de batalla, la relación entre conducta autolesiva y la alexitimia, su tendencia a la exoactuación y sus problemas de identidad, entre otros.

2006

VOL 26, NO 98 (2006).

EL SONIDO AHOGADO.

Pascal Quignard

Resumen

En la sección "Márgenes de psiquiatría", no hay ninguna crítica ni análisis de la obra de Quignard, sólo se han seleccionado tres párrafos de la novela *La lección de música*.

SOBRE LA "LECCIÓN DE MÚSICA".

Mauricio Jalón

Resumen

En la sección "Márgenes de psiquiatría", aparece una reseña sobre la obra:

"el tema nuclear de *La lección de música* es la voz perdida: Pascal Quignard persigue la idea de que la voz perdida en la adolescencia está en el origen de la música como composición. Pero para él hay *otra voz perdida*, más remota, la de la pura audición antes de pasar a la fonación, o incluso antes del nacimiento, y que estaría, más tarde, en la base de la lectura silenciosa, cuando ésta es febril, casi insensata, cuando se acerca – como él lo hace– a cierto runrún primordial. Sus páginas han intentado avanzar a menudo sobre ese pre-nacimiento, esa intuición del alba o esa idea freudiana de que «el pensamiento no es sino el sustituto del deseo alucinatorio» (*El nombre en la punta de la lengua*).

2007

VOL 27, NO 99 (2007).

UNA VISIÓN DE LA LOCURA: EL CASO BRETON.

Ángel Cagigas

Resumen

El surrealismo, que entiende la locura como un estado privilegiado cuyo delirio es fuente de placer a la vez que materia prima para la creación artística y defiende su valor lamentando que sea objeto de persecución por los órganos represores de la sociedad.

Así, Breton escribe en su novela *Nadja*: «Yo sé que si estuviera loco, tras llevar internado algunos días, aprovecharía alguna mejoría de mi delirio para asesinar a sangre fría al primero que se pusiera a mi alcance, al médico a poder ser» ; frases intercaladas en un discurso del narrador que cataloga a los manicomios como fábricas de locos, en los que es fácil entrar pero casi imposible salir, más difícil que de un convento, y que denuncia la detestable frecuencia de los internamientos arbitrarios.

Todo este interés por la locura, y particularmente por la histeria, no es algo extravagante arbitrario para los integrantes del movimiento surrealista sino fundamental pues sus autores trabajan con los automatismos psíquicos y la histeria es la expresión física de un automatismo psíquico, y por eso la entienden como un mecanismo expresivo más del ser humano que ante la decepción, la frustración, la agresión o el sufrimiento elige una sintomatología para hacerse escuchar, a pesar de que a veces le pueda conducir al desequilibrio, a la disociación mental o incluso a la muerte. Esto nos remite a la famosa frase con la que Breton acaba su *Nadja*: «La belleza será CONVULSIVA o no será.»

CARTA A LOS MÉDICOS JEFE DE LOS ASILOS DE LOCOS «LETTRE AUX MÉDECINS-CHEFS DES ASILES DE FOUS», (1925).

André Breton

Resumen

"No nos asombra encontrarles inferiores para una tarea para la que hay pocos predestinados. Pero nos sublevamos contra el derecho atribuido a los hombres, limitados o no, de sancionar con el encarcelamiento perpetuo sus investigaciones en el campo del espíritu.

[...] Afirmamos que gran número de sus huéspedes, perfectamente locos según la definición oficial, están internados arbitrariamente. No admitimos que se obstaculice el libre desarrollo de un delirio, tan legítimo, tan lógico como cualquier otra sucesión de ideas o de actos humanos. [...] exigimos que se libere a estos galeotes de la sensibilidad, pues además no es potestad de las leyes encerrar a todos los hombres que piensan y actúan.

EL CINCUENTENARIO DE LA HISTERIA (1878-1928). «LE CINQUANTENAIRE DE L'HYSTÉRIE».

Louis Aragon, André Breton

Resumen

"Así pues, nosotros proponemos, en 1928, una definición nueva de la histeria: «La histeria es un estado mental, más o menos irreducible, que se caracteriza por la subversión de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el mundo moral del cual cree depender, al margen de todo sistema delirante. Este estado mental se funda en la necesidad de una seducción recíproca que explica los milagros apresuradamente aceptados de la sugestión (o contrasugestión) médica. La histeria no es un fenómeno patológico y a todos los efectos puede considerarse como un medio supremo de expresión».

LIBROS

Sergio LAIA, *Los escritos fuera de sí: Joyce, Lacan y la locura*, Vigo, Asociación Galega de Saúde Mental, Colección La Otra psiquiatría, 2006, 319 pp.

Resumen

El autor sitúa la obra de Joyce en un momento concreto en el que la locura irrumpe en el mundo de la creación; en un período en el que la confluencia entre literatura y locuras se impone al cuerpo del mundo. Joyce descubre una forma de luchar con las palabras diferente al uso tradicional despojando de sentido al lenguaje hasta encontrar la materia corporificada en el sonido de las palabras. Sérgio Laia se enfrenta al desafío de investigar los entrelazamientos de la locura y de la literatura en Joyce.

Hugo VON HOFMANNSTHAL, *Asomado al abismo*, Valladolid, Cuatro, 2006, 200 pp.

Esteban Landmarke. Stanislaw LEM, *El castillo alto*, Madrid, Funambulista, 2006, 220 pp.; Józef WITTLIN, *Mi Lvov*, Valencia, Pre-Textos, 2006, 98 pp.

Resumen

Dos libros de memorias literarias.

Philippe JACCOTTET, *La oscuridad*, 2006, 132 pp., tr. y epílogo de Rafael-José Díaz.

Mauricio Jalón

Resumen

La embriagadora fotofobia interna de *La oscuridad*, las modulaciones de la euforia y la tristeza que ahí afloran no se hallan en textos de otro género, sea el ensayístico, el relato psicológico o la novela. Así que este escrito tan original y evasivo discurre a su modo, sobre todo en la primera parte, como un líquido espeso; y es una de las mejores catas en las entrañas desordenadas de alguien que llega a decir: «La verdad es que no puedo pasar».

VOL 27, NO 100 (2007).

Italo SVEVO, *Mi mujer Livia* (1895).

Resumen

Texto breve de Italo Svevo (sin crítica ni análisis alguno)

LIBROS

Zygmunt BAUMAN, *Modernidad y Holocausto*. Madrid, Sequitur, 2006, 270 pp.

Luis Aragón González

Resumen

Bauman reacciona no con incredulidad o indignación sino cuestionando la ecuación que con excesiva precipitación se establece entre barbarie y pre-modernidad para concluir que la Solución Final, antes que un resto de la sempiterna indómita naturaleza humana, la huella indeleble de nuestra animalidad, fue un producto específico de las sociedades racionalizadas, tecnificadas y burocratizadas. Por otra parte, el libro, rico en conocimientos históricos, sociológicos y psicológicos, desmonta con paciencia alguna de las afirmaciones que, por repetidas, han terminado por imponerse en los estudios del Holocausto. Concretamente, la vinculación entre antisemitismo y Holocausto y la influencia decisiva de los Consejos Judíos en el proceso de destrucción.

Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La muerte*, Valencia, Pre-Textos, 2002, 444 pp., trad. y pról. de Manuel Arranz.

Michihiko HACHIYA, *Diario de Hiroshima de un médico japonés (6 de agosto-30 de septiembre de 1945)*, Madrid, Turner, 2005, 238 pp.

Mauricio Jalón

Ernesto FERIA JALDÓN, *Baudelaire. Su corazón al desnudo*. Seguido de *Comentarios a los Pequeños Poemas en Prosa*, Madrid, Huerga y Fierro, 2000, 270 pp.

Resumen

Este libro contiene un ensayo psicopatográfico de la personalidad creativa que fue Charles Baudelaire. Enmarcado conceptualmente en el pensamiento de Freud y Lacan,

este ensayo se inserta en esta tradición de búsqueda de modelos provisionales que den cuenta de la subjetividad humana, de la conducta del hombre concreto.

J. M. COETZEE, *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar*, Barcelona, Debate, 2007, 350 pp.

Mauricio Jalón

Torquato TASSO, *Los mensajeros*, Valladolid, Cuatro, 2007, 172 pp.

Fernando Colina

Resumen

Entre los documentos antiguos sobre la locura destaca la vida y la obra de Torquato Tasso. Nacido en 1544 y muerto en 1595, sus cincuenta años de furibunda existencia discurrieron en una época fecunda de la cultura pero cruelmente tormentosa. Reconocido como una de los cuatro poetas más importantes de Italia. El libro, que se cierra con un sabroso comentario sobre «El arte del diálogo», es un texto singular, brillante y lleno de sugerencias psicopatológicas.

2008

VOL 28, NO 101 (2008).

ENTREVISTA CON CARLOS GARCÍA GUAL.

Fernando Colina Pérez, Mauricio Jalón

Resumen

Entrevista sobre su trayectoria y pensamiento; y algunas preguntas sobre sus libros.

LIBROS

John DONNE, *Biathanatos*, Madrid, AEN 2007, 226 pp.

Resumen

Suicidio. Tanto en Donne como en Burton la mirada sobre ese acto tan reprimido y conjurado es más bien comprensiva y moderna; su visión está bastante secularizada, lo El documento maestro de Donne es capital para ese *otro giro copernicano* que hubo en el mundo individual argumentos, aun cuando se basen en palabras de clérigos, tienden a racionalizar semejante situación límite.

Belinda CANNONE, *El sentimiento de impostura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, 160 pp.

Francisco Fernández

Resumen

Literatura comparada. Ensayo.

Edith WHARTON, *Santuario*, Madrid, Impedimenta, 2007, 172 pp.

Nikolái LESKOV, *La pulga de acero*, Madrid, Impedimenta, 2007, 126 pp.

Mauricio Jalón

Resumen

La pulga de acero cuenta una visita del zar Alejandro a Inglaterra. Allí le regalan ese animalillomecánico que da nombre al libro, capaz de bailar al darle cuerda con una llave a escala.

Pascal QUIGNARD, *El lector*, Valladolid, Cuatro ediciones, 2008, 142 pp.; edición de Julián Mateo Ballorca.

Paula Siglo

Resumen

Así que cabe preguntarse enseguida, *El lector* ¿es un relato como dice su autor en la primera página?, ¿no es más bien un ensayo ramificado y lleno de espejismos?, ¿no es asimismo una colección de máximas sobre la lectura y sus fantasmas?, ¿no es, mejor aún, una prosa poética elaborada a jirones por quien en su juventud trató a escritores de la talla de Paul Celan y Maurice Blanchot?

Esta idea fundamental (la desaparición de un extraño lector) será perceptible hasta las últimas páginas. Mejor será leer el libro como si fuese una especie de *poesía pensada* («Quien lee a libro abierto lee a mundo cerrado», escribe Quignard).

VOL 28, NO 102 (2008).

Alice MUNRO. CREACIONISMO.

Resumen

Relato completo; sin comentarios.

ENTREVISTA CON GEOFFREY LLOYD.

Fernando Colina Pérez, Mauricio Jalón

Resumen

Entrevista a Geoffrey Lloyd (Londres 1933) helenista y también sinólogo de relieve internacional. Es un gran historiador de la ciencia y del pensamiento griegos.

¿MUJERES VERDADERAS O MÁSCARAS DE LA FEMINIDAD? PERSONAJES FEMENINOS EN LA OBRA DE SÁNDOR MÁRAI. *Francisco Vaccari*

Resumen

El trabajo pretende explorar sucintamente la naturaleza femenina a través de tres personajes de la obra literaria de Sándor Márai: Francesca en *La amante de Bolzano*, Marika en *La mujer justa* y Eszter en *La herencia de Eszter*. La feminidad que encarnan estas tres heroínas cumple con los criterios más nobles y abnegados. Los mismos que les obliga a vivir, debido a la devoción que profesan a sus respectivos objetos de amor, el mayor sufrimiento imaginable. Son personajes que albergan lo más frágil que pueda existir: un amor a prueba de todo, alojado en un cuerpo y un alma a punto de romperse.

En la *Feminidad como máscara*, Joan Rivière intenta demostrar que las mujeres que aspiran a una cierta masculinidad pueden adoptar la máscara de la feminidad para alejar la angustia y evitar así la venganza que temen por parte del hombre. De este modo, intentan ser masculinas pero sin aparentarlo, [...] como si tras esa máscara de inocencia pudiesen borrar las *consecuencias* de sus actos y asegurar su ingenuidad.

Pero acaso esta ingenuidad no sea otra cosa que una manifestación de poder.

¿Qué es una mujer? ¿Es un disfraz, una estrategia perversa, una máscara de sufrimiento?

¿No es nada de esto o lo es todo a la vez? En Resumen: *¿qué quiere la mujer?*

2009

VOL 29, NO 103 (2009).

LA CLÍNICA DE LAS LETRAS (1902).

Víctor Segalen

Resumen

Traducción (sin comentarios) de artículo de Victor Segalen (Francia, 1878- 1919). En

este texto, Segalen, poniendo como ejemplo las novelas de Flaubert, Daudet, Huysmans, Ibsen, plantea el *procedimiento literario* para describir enfermedades, o síntomas clínicos.

ENTREVISTA CON MICHEL FOUCAULT.

André Berten

Resumen

Reproducción de una entrevista televisada a Foucault el 7 de mayo de 1981, por Berten - Profesor de la Universidad católica de Lovaina-.

LAS OTRAS LECTURAS DE FREUD. PSICOANÁLISIS Y LITERATURA.

Carlos Rey

Resumen

Sigmund Freud en *Edipo rey* descubre lo universal del inconsciente disfrazado de destino, en *Hamlet*, la inhibición culpable y en *Los hermanos Karamazov*, el deseo parricida.

El texto literario sirve de pre-texto para el texto teórico y la clínica se sirve del texto literario como caso clínico. Si Freud recurre al lenguaje figurado del arte y la literatura es para intentar superar los límites del lenguaje científico. De allí que utilice a veces el texto literario como caso clínico y otras veces, cuando por ética profesional no puede utilizar los casos de su clínica privada. Por ejemplo, en su ensayo *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica (Imago, 1916)*, dice: «El secreto profesional nos veda servirnos de los casos clínicos por nosotros observados para exponer lo que de tales tendencias sabemos y sospechamos. Por lo cual habremos de recurrir para ello al análisis de ciertas figuras creadas por grandes poetas, dramaturgos y escritores, profundos conocedores del alma humana». Así, por ejemplo, para explicar los mecanismos de ciertos neuróticos, «los de excepción», es decir, aquellos que exigen una compensación a la vida por el narcisismo herido de no haberlos dotado la naturaleza con una cantidad o cualidad determinada, Freud se sirve de la obra, *Vida y muerte del rey Ricardo III* de Shakespeare. Y como ejemplo de «los que fracasan al triunfar», de *Rosmersholm*, del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, de quien dijo Freud «que gusta de perseguir con severo rigor el proceso de la responsabilidad psicológica». Y también *Macbeth* de Shakespeare. Dice Freud: «Una de estas figuras, la de lady Macbeth, inmortal creación de Shakespeare, nos presenta con toda evidencia el caso de una vigorosa personalidad, que después de luchar con tremenda energía por la consecución de un deseo se derrumba una vez alcanzado el éxito».

Para Freud los valores literarios no entran dentro de su análisis y psicocrítica. Para él lo importante es el tema y el fondo, no la forma. Se podría decir que Freud prefiere *la verdad* de la poesía a los valores literarios del poema.

LIBROS.

Daniel Paul SCHREBER. *Memorias de un enfermo de nervios*. Madrid. Sexto piso, 2008. trad. Ramón Alcalde. 652 pp

Mauricio Jalón

Resumen

Schreber, de rara lucidez desencajada, atestigua uno de los delirios más impresionantes que se conozcan (...). Schreber detalla con una precisión maníaca y envolvente todo lo acaecido durante su estancia en el hospital mental de Sonnenstein. Por entonces, este jurista que había sido duramente ahormado por su padre, estaba convencido de ser una víctima propiciatoria; creía que con él se estaba realizando un «almicidio», y no sólo

por parte del psiquiatra que le atendía, el Dr. Flechsig, sino desde luego por obra y continua supervisión de Dios, objeto último de su identificación /confrontación. Pues su delirio, lleno de omnipotencia y al tiempo de debilidad, supone un combate en el que dirime el orden del mundo (como en las grandes locuras) y, por tanto, el porvenir de la humanidad.

Roberto CALASSO, *El loco impuro*, Madrid, Sexto Piso España, 2008, 112 pp.

Francisco Fernández

Resumen

El loco impuro, que es además la primera obra de ficción de Calasso y parece que también su primer encuentro con la potencia cosmogónica del mundo delirante, tiene por protagonista nada menos que al célebre *Senatspräsident* D.P. Schreber, al que la literatura psiquiátrica y psicoanalítica ha dedicado miles de páginas.

Calasso propicia aquí con las armas de la ficción literaria un verdadero ajuste de cuentas entre el loco y su tiempo, entre la verdad delirante y la historia.

Georges PEREC, *Lo infraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008, 122 pp.

Mauricio Jalón

Resumen

"Lento desciframiento" de su entorno "visible". Es imposible resumir un libro de enumeraciones, pero lo que hace Perek no es un solo enumerar, es el arte de elegir y describir, y recordar. Nada es trivial. Nada es fútil, ni superfluo, es una *secuencia* de cosas comunes, lo contrario de lo *extraordinario* pero no menos atractivo o inquietante que lo raro.

Richard WRIGHT, *Chico negro*, Madrid, Unisón, 2007, 258 pp.

Mauricio Jalón

Resumen

Chico negro, obra autobiográfica, es todo un registro de su vida en cierta sociedad de *apartheid* –el Sur americano en torno a 1920–, donde el acoso a una parte de la población, manumitida hacía escasas décadas, estaba muy presente en todas las relaciones sociales o personales, conduciéndola a un callejón sin salida, un estado de sitio.

Soma MORGENSTERN, *El hijo del hijo pródigo*, Madrid, Funambulista, 2008, 522 pp.

Mauricio Jalón

Resumen

Todo el baño psicológico de *El hijo del hijo pródigo* está en el arte del matiz; una tenue luz envuelve cada acto, cada recorrido; hay un espacio que ha de atravesar.

VOL 29, NO 104 (2009).

CRITICA LIBROS.-

Odetta ELINA, *Sin flores ni coronas. Auschwitz-Birkenau, 1944-1945*, Cáceres, Periférica, 2008, 134 pp.

Andrea Rubin

Resumen

El testimonio en primera persona de esta mujer, aguda e implacable resistente, que fue deportada al mayor campo de exterminio en abril de 1944.

Leonard WOOLF, *Las vírgenes sabias*, Madrid, Impedimenta, 2009, 322 pp.

Mauricio Jalón

Resumen

Del escritor Leonard Woolf (1880-1969), futuro marido de Virginia, sólo se conocía en castellano un libro breve y trágicamente objetivo, *La muerte de Virginia*. Ahora tenemos esta novela -en clave biográfica- sobre el momento de su decisión amorosa. En el papel que le da la novela, Virginia ya da muestras de ese lenguaje problemático que puede dar lugar, como en su caso, a la mejor literatura

2010

VOL 30, NO 105 (2010). 30 ANIVERSARIO DE LA REVISTA
CRITICA LIBROS

Roland BARTHES, *Diario de duelo*, Paidós, 2009, 272 pp.

Mauricio Jalón

Resumen

Diario de duelo, describe el dolor abismal que sufre este crítico francés tras la desaparición de su madre.

Yves BONNEFOY, *Relatos en sueños*, Cuatro, 2009, 174 pp

Vicente Pizarro

Resumen

Es una proyección reflexiva de ciertos sueños reales, de ciertas imaginaciones personales, de determinadas imágenes borrosas o de experiencias mnemónicas que llegan al tuétano de su mente. Sus afectos familiares aparecen de pronto como un rumor de fondo, creador e impreciso por fuerza.

Natalia GINZBURG, *Ensayos*, Lumen, 2009, 448 p

Mauricio Jalón

Resumen

Su escritura ha supuesto un modo atormentado, discontinuo e impulsivo de acercarse a personas, acontecimientos e ideas. Muy crítica consigo misma, Natalia siempre se sintió cerca de los que pierden.

Boris SAVINKOV, *El caballo amarillo. Diario de un terrorista ruso*, Impedimenta, 2009, 184 pp.

Esteban Calvo

Resumen

El caballo amarillo relata breve y secamente la vida del terrorismo y también el ocultarse ciudadano en Rusia, hacia 1905, en medio de una sociedad de la sospecha generalizada. Como dice su excelente prólogo, el protagonista tiene más bien que ver con el futuro, con ciertos personajes de Camus, por ejemplo. Hay en *El caballo amarillo* un reconocido «deseo de matar». Y sin embargo la obsesión de todos los personajes es la culpa, la religión cristiana, cierta espiritualidad personal.

VOL 30, NO 106 (2010).

CRITICA LIBROS

Kalilu JAMMEH. *El viaje de Kalilu. Cuando llegar al paraíso es un infierno; de Gambia a España: 17.345 km en 18 meses.*

Alberto Fernández Liria

Resumen

El viaje al que ha sobrevivido Kalilu, como el de los otros negroafricanos que han alcanzado nuestras costas, es, sobre todo, un viaje por los límites de la humanidad.

El libro tiene interés para los profesionales de la salud mental por tres motivos. Por empezar por el más simple de enunciar, porque nos permite tener conocimiento de algo que afecta a nuestros pacientes.

En segundo lugar porque, como sucede con la literatura del holocausto, en la medida en la que nos puede ayudar a entender lo que pasó y cómo se pudo sobrevivir a ello nos abre la posibilidad de encontrar modos de ayudar.

Y tercero, porque debemos enterarnos de lo que esta sucediendo; no hacer como los vecinos de Auschwitz que no se preguntaron de dónde salía aquel humo de olor característico.

Ruth PADEL. *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y clásica.*

Mauricio Jalón

Resumen

Padel destaca la acción misma del *enloquecimiento*. Hace ver que, en el lenguaje trágico sobre la locura, los poetas utilizan verbos (*enloquecer*) y no otras partes de la oración, lo que indicaría que la ideología subyacente a ese trastorno es su temporalidad. ‘Estar loco’ sería algo relativamente transitorio por entonces; la locura no sería un estado permanente, no supondría un aspecto escondido, innato, que aflorase sino un ataque repentino que viene en buena parte desde fuera. Ya el título del libro apela a esos dioses que enloquecen de antemano a quienes van a destruir.

Padel nos hace ver que antaño era un elemento desconocido (*daimon*) el que actuaba sobre la mente y la perturbaba.

Hay en *A quien los dioses destruyen* dos secciones centrales. Una se centra en la oscuridad; la otra, en el vagabundeo, la falta de armonía y la corrupción, propios del *amente*. Ambas dan una imagen de la locura antigua compleja y riquísima: léxica y conceptualmente.

Es revelador, dice, que en el siglo XVII se emplee ya abundantemente un adjetivo, *estar loco* (ser un loco, *to be mad*), que ya no es temporal o transitorio como sucedía en los antiguos. Lo es también que indique cómo los psicoanalistas, ya que parten de un siglo XIX enamorado de lo *latente*, ven en la locura algo que se construye dentro de cierta personalidad y que en un momento determinado estalla. Pero ver el pasado desde esa perspectiva resulta anacrónico, no se corresponde, subraya, con la mirada de los griegos clásicos.

Gitta SERENY. *Desde aquella oscuridad.*

Rudolf HÖSS *Yo, comandante de Auschwitz.*

Luis Aragón González

Resumen

Estas dos obras relatan la experiencia de los ejecutores. Para sumergirnos en sus motivaciones y arrojar un poco de luz acerca de su proceder, los textos de Stangl y de Höss presentan un valor modélico por tratarse de los máximos responsables de los

centros de exterminio de Treblinka y de Auschwitz- Birkenau. A pesar de compartir Stangl y Höss el infausto destino de haber administrado dos de los campos de exterminio más brutales del período nazi, hay entre ellos notables diferencias. La primera y más evidente es que mientras que en el responsable de Treblinka el elemento doctrinal no es determinante, en el de Auschwitz-Birkenau nos encontramos con el prototipo de nazi.

Natalia GINZBURG. *Serena Cruz o la verdadera justicia*.

Mauricio Jalón

Resumen

Este librito es una serie de notas polémicas, eco del trabajo de Natalia Ginzburg en el Parlamento italiano hasta 1990, un año antes de su muerte. Serena Cruz era la niña filipina, procedente de un orfanato de su país, cuya adopción por una familia italiana fue interrumpida judicialmente, con enorme polémica en la prensa, hacia 1989. La niña estaba bien integrada en el nuevo medio de acogida, pero había habido cierta ilegalidad en su traslado a Italia por parte del nuevo padre. En consecuencia, la niña fue recogida o recluida, en secreto, en una institución italiana: era otro horrible orfanato, según denuncia la autora.

Daniel DEFOE. *Roxana, o la cortesana afortunada*.

José Luis Peset

Resumen

Las dos protagonistas -ama y criada- envejecen con excelente salud corporal. Pero hay, sin embargo, muchas alusiones a enfermedades mentales, desde la frenética a la melancólica, así como al encerramiento en Bedlam, o en otros centros para enfermos mentales, o delincuentes. También se encuentra en esta novela, que al parecer entusiasmó a Virginia Woolf, una defensa entusiasta de los derechos de la mujer.

La protagonista, dolida de su vida de perversión, enferma perdiendo el sueño, el apetito y la alegría. Siniestras reflexiones la invaden. La mención de la melancolía, enfermedad de moda entre los ingleses, aparece desde las páginas primeras, y el uso coloquial de diversas formas de enfermedad mental es frecuente.

Y lo que aparece siempre es la capacidad que tiene la culpa para producir enfermedad. Remordimientos terribles acongojan a la señora y a la criada.

Sufre gran miedo a volverse loca, por ese orgullo que lleva a algunas lunáticas a creerse reinas y emperatrices y exigir acorde tratamiento de sus criados y visitantes. Nada más peligroso que el orgullo, pues éste y la ambición convierten al hombre y a la mujer “en meros *"malades imaginaires"*” (p. 304), llevándolos tanto a la alegría como a la pena extremas.

VOL 30, NO 107 (2010).

CAUSALIDAD PSÍQUICA EN UN CASO DE LOCURA. A PROPÓSITO DE UNICA ZÜRN.

Carlos Rey

Resumen

Al igual que Gérard de Nerval, Unica Zürn - otro icono del surrealismo- también sufrió crisis psicóticas en su corta y *alucinante* vida. La elaboración literaria de su padecer psíquico es más descriptiva y menos reflexiva que la de Nerval, pero nos sirve para su

estudio como un caso clínico de psicosis con causalidad psíquica. (Unica Zürn, con 54 años, a la salida de su último ingreso, se tira por el balcón)

Los tres textos autobiográficos que se trabajan en este análisis son: *El trapecio del destino y otros cuentos*, *El hombre jazmín*. *Impresiones de una enfermedad mental y Primavera sombría*.

CRITICA LIBROS

EL PUNTO DE VISTA DE LAS FAMILIAS:

Jean-Louis Fournier. *¿A dónde vamos, papá?* (Juan Medrano).

John Bayley. *Elegía a Iris*. (Juan Medrano).

Michael Greenberg. *Hacia el amanecer*. (Juan Medrano).

Màrius Serra. *Quieto*. (Juan Medrano).

Marti Leimbach. *Daniel no habla*. (Juan Medrano).

VOL 30, NO 108 (2010).

(nada a destacar)

2011

VOL 31, NO 109 (2011).

LIBROS

Stella GIBBONS, *La hija de Robert Poste*, Impedimenta, 2010, 362 pp.; Barbara PYM, *Jane y Prudence*, Lumen, 2009, 330 pp.; Penelope FITZGERALD, *La librería*, Impedimenta, 2010, 184 pp.

Mauricio Jalón

Resumen

En las tres escritoras se percibe el trabajo de forjarse -aisladamente- su arte. Las tres trabajaron, y ejercieron actividades que implicaban vida social abundante, incluso de apoyo al ejército en la Segunda Guerra. Tuvieron una larga trayectoria como escritoras, con diversos silencios. En las tres novelas encontramos soledad e intentos desesperados por definir un terreno para actuar. Es significativo que las tres obras se desarrollen en mundos rurales, o en suburbios, pero en directa conexión con las ciudades.

JORIS K. HUYSMANS, *Aguas grises*, Cuatro, 2010, 150 pp.

Vicente Pizarro

Resumen

Huysmans se definió una vez, bajo cierto disfraz, como «un escritor extraño y enfermizo, un personaje de voluntad débil, inquieto, hábil para torturarse, razonador, que ve lo bastante lejos como para captar la predisposición hacia su mal y resumirlo en frases elocuentes y precisas». Estas premisas son un buen punto de partida para comprender su literatura.

Charles DICKENS, *Historia de dos ciudades*, Alianza, 2008, 592 pp

José Luis Peset

Resumen

Dickens ataca las brutalidades del Antiguo Régimen, pero se horroriza también ante las revolucionarias.

Lo que más interesante en sus páginas es la enfermedad mental que el doctor, personaje central, sufre por sus años de internamiento y las desgracias que éstos producen en su familia. También, sin duda, las enfermedades psiquiátricas tienen gran importancia en la

escritura literaria, pues permiten dotar a los personajes de caracteres fuertes y cambiantes y sus vidas de acontecimientos cómicos o trágicos las revolucionarias.

VOL 31, NO 110 (2011).

HISTORIA DE UN ÁNGEL (CUENTO).

Irantzu González Llona MIR I. Hospital de Basurto, Bilbao.

Resumen

El cuento registra los pensamientos de un paciente psiquiátrico que quiere volar y teje unas alas.

CRITICA LIBROS

José Luis PESET, *Las melancolías de Sancho. Humores y pasiones entre Huarte y Pinel*, AEN. 2010. 240 pp.

Alicia Merisi

Resumen

Peset es un historiador de las ciencias, dedicado especialmente al estudio de la cultura médica, en relación con su profesión, con la enfermedad y su tratamiento; y este ensayo inédito suyo revela preocupaciones psiquiátricas - Peset es, además, médico de formación- pero asimismo aborda un tema histórico-cultural: la melancolía en ciertos escritos españoles de los siglos de Oro y de la Ilustración.

Las melancolías de Sancho encara específicamente el abatimiento, una patología con «origen» clásico(Hipócrates, Aristóteles, Galeno) que, temida por sus negros efectos, será revisada mucho en el Humanismo desde Marsilio Ficino (u otros encerrados asimismo con los libros), en la crisis mental y cultural del Barroco y en la Ilustración correctora de tantos desmanes.

Theodor W. ADORNO, *Sueños*, Akal, 2008, 124 pp.; Georges PEREC, *La cámara oscura*.124 *sueños*, Impedimenta, 2010, 284 pp.

Mauricio Jalón

Resumen

Encontramos, con ellos, un modo de *narrar* de la mano de un filósofo y crítico de la cultura, como Adorno, o con la magia verbal de ese ordenador de la realidad cotidiana que fue Perek. Estos autores, los dos europeos y judíos, se superponen solo durante un par de años en sus ensoñaciones, en principio totalmente dispares. Los *Sueños* de Adorno reflejan vivencias entre 1934 y 1969 (el año de su muerte); los retazos de experiencias nocturnas del escritor Perek proceden de días comprendidos entre 1968 y 1972. El primero es obra póstuma pero muy pensada; el segundo, elaborado más con la fuerza de su expresión, apareció en 1973 (murió Perek en 1981). Ambos revelan una inquietud personal, y propia del siglo XX

Mario LEVRERO. *El discurso vacío*. DeBolsillo, 2009. 174 pp

Mauricio Jalón

Resumen

El discurso vacío es un raro diario que combina un ensayo muy abierto con una narración fragmentaria, rabiosamente introspectiva; pues si Levrero siempre pone su yo por delante en su obra, aquí esa óptica se refuerza poderosamente. Anota, día a día, su esfuerzo titánico por escribir con rasgos claros (siendo así que su escritura se había convertido en unos garabatos indescifrables y acaso malignos); habla de una «terapia grafológica» y, en efecto, narra minuciosamente dicho esfuerzo, anota las variantes más personales que quiere adivinar en ese proceso *restaurador* de la personalidad impuesto así mismo.

VOL 31, NO 111 (2011).

HOMBRE ERECTUS PERDIENDO ALTURA. ELABORACIONES LITERARIAS DE LA ANDROPAUSIA.

Carlos Rey

Resumen

Dentro del apartado Márgenes de Psiquiatría y Humanidades, analiza se analizan dos novelas que tiene por tema central la andropausia:

Romain Gary, *Próxima estación: final de trayecto* y El cuerpo de Hanif Kureishi.

Si la novela de Kureishi columpia a su personaje principal entre el *ser o tener* y nos muestra que el arte es una mentira que nos acerca a la verdad y por eso escribe Kureishi: "Las personas sensatas saben que su cuerpo nunca les dará la satisfacción que desean, porque es su deseo, más que su cuerpo, el que les molesta.", la novela de Gary, resumiendo, es el relato literario -y clínico- de un hombre que, en el declive de su potencia sexual, fracasa en su empeño de negar su condición humana, así como de volver a los orígenes de su naturaleza animal, abandonar la bipedestación, recuperar el instinto y a ser posible también el *hueso primigenio*, ese hueso que la mayoría de las especies animales tienen en el pene.

CRÍTICA LIBROS

Mark TWAIN, *Los escritos irreverentes*, Impedimenta, 2010, 156 pp.

Mauricio Jalón

Resumen

Estos póstumos revelan, en conjunto, a Twain como un dinámico actor de la agitación moral que había ese país tan enorme y de futuro gran peso. «Las cartas a Satán», de 1909, es el extenso núcleo de este tomo, y no deja a salvo ni un par de certitudes bíblicas. Satírico a lo Swift, hace uso del sarcasmo más que de la ironía, hasta el punto de que Twain aparece aquí como un agudo positivista decimonónico dotado con las armas verbales de Nietzsche.

Andréi BIELI, *Yo, Kótik Letáiev*, Nevsky Prospects, 2010, 322 pp.

Mauricio Jalón

Resumen

Proyectado en el desfiladero del origen, el autor en primer lugar reconoce que entra en un «labyrintho delirante», donde la memoria es puro ritmo. Como constata al escribir, es un estado de tensión ante sensaciones primeras, que van del ensanchamiento al ahogo, ante experiencias indecisas y borrosas en pasillos y pasadizos o en habitaciones oscuras, ante el surgimiento de un «Yo» al principio sólo balbuciente —el «Yo» de Kótik Letáiev, esto es, de Bieli, de Bugáiev— y de la consiguiente formación de la realidad paso a paso. A través de miedos, preguntas y ensoñaciones (¿qué es?, ¿qué es?), Bieli recorre los estadios iniciales de nuestra fragmentación constitutiva, de nuestras metamorfosis iniciales: el mundo, las estaciones, Rusia, la historia —y la calle, un suceso, un rumor— son peldaños de una escalera en su desarrollo o en esa *inmolación* suya que parece suponer la madurez.

VOL 31, NO 112 (2011).

LIBROS

Tamiki HARA, *Flores de verano*, Impedimenta, 2011, 136 pp.

Alicia Merisi

Resumen

Un nuevo libro, breve y capital, sobre ese gigantesco terror colectivo: el escrito por Tamiki Hara, escritor nacido en Hiroshima, en 1905, y que se hallaba en esa ciudad en agosto de 1945. *Flores de verano* narra la experiencia devastadora en un país entonces belicista (pues esa ciudad tenía un gran arsenal, como recuerda varias veces su autor, al inicio del libro).

JOYCE C. OATES, *Memorias de una viuda*, Alfaguara, 2011, 474 pp.

Mauricio Jalón.

Resumen

Análisis de un duelo.

2012

DOS RELATOS LITERARIOS EN DEFENSA DE LA FRÁGIL CONDICIÓN HUMANA

Carlos Rey

Resumen

Nathaniel Hawthorne escribió sobre un sólo tema: las dificultades que tiene el ser humano para superar el determinismo psíquico del crimen de los padres... sin caer en la repetición de nuevos crímenes. Por eso escribió, uno tras otro, relatos en contra del determinismo a ultranza del Puritanismo. Destaca otro de sus cuentos *La marca de nacimiento*. Marca o mancha, según la traducción, como metáfora de la condición humana. Cuento que sigue teniendo la lectura de que es peor eliminar la naturaleza humana que lidiar con ella. lo que el autor de este cuento nos dice, es que la supuesta falta en la mujer es un síntoma para el hombre, por eso nuestro hombre de ciencia quiere eliminárselo... tanto a ella como así mismo.

Dostoyevski nos dice, en sus *Apuntes del subsuelo*, que toda idea del ser humano que se construya sin tener en cuenta su condición... humana, fracasará por partida doble: una, porque suele confundir el ideal del yo con el yo ideal, y otra porque no renuncia a forzar la imposibilidad de alcanzar ese ideal, en vez de elaborar las serias dificultades, cuando no imposibilidad, de curar, educar y gobernar./.../ Los estudiosos de Dostoyevski también nos advierten de que, cuando en este relato, el autor dice «Ustedes», no se refiere a nosotros, sus lectores, sino a los que como

Chernishevski nos quieren imponer la moto del *Hombre Nuevo*. A ellos les dice desde el subsuelo, que el ser humano no siempre hace ni hará sólo lo que le aconseja la razón y su interés.

VOL 32, NO 113 (2012).

LIBROS

Michel Foucault. *Leçons sur la volonté de savoir, suivi de Le savoir d'Edipe.*

Mauricio Jalón

Resumen

A juicio de Foucault, la caída de Edipo suponía la desaparición griega de la forma oriental de ese rey sabio que controlaba todos los males: entre los siglos V y IV, dice, no conviene tanto ya hablar de excesos y de transgresiones del poder como de la justicia y de la pasión por conocer. Este conocimiento siempre es más o menos 'interesado', como el resto de su obra nos lo muestra hasta situarse en la actualidad. Por esos años se

difundió su famoso ensayo «Nietzsche, la genealogía, la historia», que sellaba una referencia intelectual que parecía absoluta para él. Pues con Nietzsche quiso ver -y se puede leer aquí en un texto interesante casi final, de 1971-, cómo el conocimiento se da en situaciones no de armonía sino de compromiso y confrontación, cómo es dependiente e interesado siempre y cómo produce la verdad a través de cierta falsificación primitiva que acaba imponiendo una oposición entre lo verdadero y lo falso, por lo que es más que conveniente calibrarla a fondo. Como él lo hizo, a partir de entonces, sobre la malla griega.

Camilo CASTELO BRANCO. *La novela de un hombre rico*. Cuatro, 2011. 176 pp.

Alicia Merisi

Resumen

Castelo Branco (1825-1890), el gran modelo de la literatura portuguesa del siglo XIX junto con Eça de Queiroz, es conocido en castellano sobre todo por *Amor de perdición*, libro apasionado y de gran aliento. Camilo es ante todo un caso singular, dentro del segundo romanticismo, por su lenguaje abrasador y su concentración en mundos arrasados por un deseo que se ve siempre cercenado.

Modelo de ‘hombre escritura’ (él reflexionaba siempre sobre ese *papel*, en su mesa, que le compensaba y le esclavizaba), logró una inmensa obra literaria. Pero sobresalen ante todo sus novelas de amores trágicos, por ilícitos o imposibles, en los que ciertos enamorados se ven separados sin remedio por la desigualdad social, los odios y vicios de familia, las decisiones apresuradas, las obras del azar o los movimientos incontrolados.

Kensaburo OÉ. *Cuadernos de Hiroshima*.

Mauricio Jalón

Resumen

El gran escritor viajó a los veintiocho años, en 1963, Hiroshima para hacer un reportaje contra las armas nucleares, y publicó dos años después —al alcanzar la madurez— unas valientes y calurosas notas sobre esa ciudad fantasmagórica (*Hiroshima nôto*) Oé, narrador de la posguerra (*El grito silencioso*; *Arrancad las semillas, fusilad a los niños*; *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura*; el impresionante *Cartas a los años de nostalgia*) siempre se ha manejado en un mundo de pequeñas constataciones dentro de un gran relato, evocativo o ético, de gran alcance.

Pascal QUIGNARD. *Les solidarités mystérieuses*.

Beatriz A. Rubín

Resumen

Cuando se envejece, lo esencial importa cada vez más, por encima de todo, dice Quignard. *Las solidaridades misteriosas* es otro relato aún con huidas repentinas y definitivas, centrado en una mujer, Claire Methuen que se despoja aquí de su vida externa y se repliega sobre sí misma al acercarse a los cincuenta años. Claire se centrará sólo en vivir obsesivamente cerca de algunas personas a las que se siente extrañamente atadas, especialmente Simon, compañero de juventud, y su hermano Paul, con una ‘solidaridad’ más evidente, pero no la única.

Pascal Quignard siempre ha tenido presente la soledad y el aislamiento, el miedo, el no comprender bien las cosas, el rumor de la naturaleza, que son reflejos radicales de su infancia y su juventud. Y que muchos de sus personajes se caracterizan por un hondo deseo de *desligarse*.

VOL 32, NO 114 (2012).
LA LOCA DEL BARRIO

Maia Losch Blank

Resumen

Cuento (sin comentario) sobre una persona que marcó su infancia: la "loca del barrio". La autora se pregunta qué es normal, ¿Quién lo define? ¿Quién lo nombra? ¿Era yo tal vez loca sin saberlo? ¿Sabía ella que lo era?

LIBROS

Thomas C. BOYLE. *El pequeño salvaje*. Impedimenta, 2012. 126 pp.

Alicia Merisi

Resumen

Rescata hoy un mito del siglo de la literatura, la historia del niño asilvestrado, tras la centuria anterior, la de las Luces, en donde la pregunta por las cualidades de ese raro ejemplar humano se hizo insistente en todos los *philosophes*.

Giani STUPARICH. *Guerra del 15*. Minúscula, 2012. 196 pp.

Oscar Rubín

Resumen

Ahora aparece este gran documento narrativo de Giani Stuparich sobre la primera Guerra mundial —tan devastadora como definitoria del siglo que se habría: el XX—, y lo hace describiendo escaramuzas temibles en los alrededores de Trieste. Como comentó Vila-Matas, la narración descubre ante todo la propia *nada*, un sabor fugitivo del mundo, en medio de esa luz diaria, perturbada, olvidada por obra de ruidos amenazadores y en cascada.

VOL 32, NO 115 (2012).

(Nada)

VOL 32, NO 116 (2012).

Jeanette WINTERSON. *¿Por qué ser feliz cuando puedes ser normal?* Ed. Lumen.

Barcelona, 2012. 245 pp.

Lola López Mondejar

Resumen

El alucinante título de la novela es, precisamente, la respuesta en forma de pregunta que le espeta su madre cuando la joven Jeanette, de dieciséis años, le confiesa que se ha enamorado de una chica. con buenos ojos la de los demás. Jeanette Winterson hace un retrato de su madre desde el afecto y la ironía, con una distancia exquisita y una enorme sinceridad. El segundo hilo conductor del libro, que aparecerá en el último tercio, cuando Jeanette ha triunfado como escritora y vive independientemente una vida adulta no exenta de sufrimientos, de fracasos amorosos y de dolor, se centra en la búsqueda que emprende de sus orígenes: la madre biológica de la autora.

2013

VOL 33, NO 117 (2013).

(Nada)

VOL 33, NO 118 (2013).
(Nada)

VOL 33, N° 119 (2013).

YO, KARLES

Sergi Allepuz Giral (Premio Relatos AEN)

***Nota** Yo participé como jurado en este concurso de relatos organizado por la revista AEN. Y también voté este relato para el primer premio.

Resumen

"Mírame a mí: esquizofrénico paranoide, diabético, alcohólico, y ¡aquí estoy! En esta vida te ponen etiquetas sin pedirte y si llegas pronto al reparto te ponen tres, como a mí." Con gran sentido del humor recuerda su vida, hoy, que sabe que va a morir: "Supongo que se acerca el anhelado final. Es noche cerrada, pero jamás vi tan claro. Me asaltan recuerdos que se reflejan en la bolsa del gotero como en una improvisada pantalla de cine."

VOL 33, N° 120 (2013).

PROCESO CREATIVO, ARTE Y PSICOPATOLOGÍA

Juan Díaz Curiel

Resumen

Se presenta una reflexión sobre el proceso creativo y sus manifestaciones psicopatológicas en artistas. Se intenta responder a las siguientes preguntas: 1) ¿Existe relación entre el proceso creativo y la 'locura'? 2) ¿Hasta qué punto los artistas y los genios son (están) 'locos'? 3) ¿Podemos conocer la psicopatología de los artistas a través de sus producciones artísticas? 4) ¿Puede diferenciarse la angustia neurótica de la psicótica en los cuadros y creaciones artísticas? Por último se analizan textos y obras creativas que apoyan dichas reflexiones.

(nota: [no puedo abrir el archivo para leer el texto completo](#))

POEMARIO

Fernando Lamata

2014

VOL 34, NO 121 (2014): ENERO - MARZO 2014

LIBROS

Lola LÓPEZ MONDEJAR. *La primera vez que no te quiero*. Siruela. Madrid, 2013.

268 pp.

Mari Luz Ibáñez Indurria, Mariano Hernández Monsalve

Resumen

Con una estructura cinematográfica, a través de sucesivos fotogramas que saltan en el tiempo, *La primera vez que no te quiero* nos conduce por los extraños caminos que se recorren para construir la propia identidad. El texto fluye por los dos mundos entre los que creció la generación que entraba en la juventud tras la muerte de Franco. La estructura narrativa elegida para conducirnos por esos años saltarines de la entrada en el mundo, es una de las mayores aportaciones de la novela.

VOL 34, NO 122 (2014): ABRIL - JUNIO 2014

nada

VOL 34, NO 123 (2014): JULIO - SEPTIEMBRE 2014
HISTORIAS DE ALGERIÓN

GIKE -

Texto del Taller de Escritura Creativa del Hospital de Zamudio (Red de Salud Mental Bizkaia - Osakidetza),

LIBROS

Razón, locura y sociedad. Una mirada desde el siglo XXI

David Simón Lorda, Chus Gómez Rodríguez, Alcira Cibeira Vázquez Y Olga Villasante (Editores).

Mariano Hernández

Resumen

El libro abre con una primera sección sobre “Literatura y Psiquiatría” que se inicia con un original estudio sobre “La función paterna en el Quijote”, por parte de Valentín Corcés. nos hace notar el autor la falta de referencia de cualquier rastro sobre la genealogía del caballero manchego para, haciendo palanca en esta ausencia, señalar muy acertadamente, con toda claridad, la diferencia entre paternidad biológica y función paterna, de la que se ocupa profusamente (función paterna- función de corte, estructurante, en la segunda parte del Quijote, identificando buena parte de esa funciones ejercidas por el bachiller Sansón Carrasco-Caballero de los Espejos-Caballero de la Blanca Luna, que “se introduce en el imaginario de D Quijote como figura paterna primero, como elemento normativo y , posteriormente como padre castrador”... avatares de la función paterna.

Más adelante, otros autores retoman el hilo conductor cervantino, para ocuparse de “Sustancias narcóticas y alucinógenas en los textos cervantinos”, proporcionándonos un texto muy bien documentado y sumamente interesante sobre los saberes médicos de la época y las referencias a los distintos remedios.

Otros dos capítulos se dedican a la narrativa de Gustavo Adolfo Bécquer, analizando las mitologías becquerianas, entre las que sobresale la del *Ánima*, a la vez que nos acercan una particular mirada a la literatura a través de la denominada psicología imaginal, metodología de James Hilman de gran interés para quien quiera adentrarse a navegar por esos mares de la literatura y psiquiatría, para lo que nos proporcionan buenas referencias.

*Este libro tiene siete secciones, dedicadas a distintos temas..

VOL 34, NO 124 (2014): OCTUBRE - DICIEMBRE
(Nada)

2015

VOL 35, NO 125 (2015): ENERO - MARZO

CARMELO.

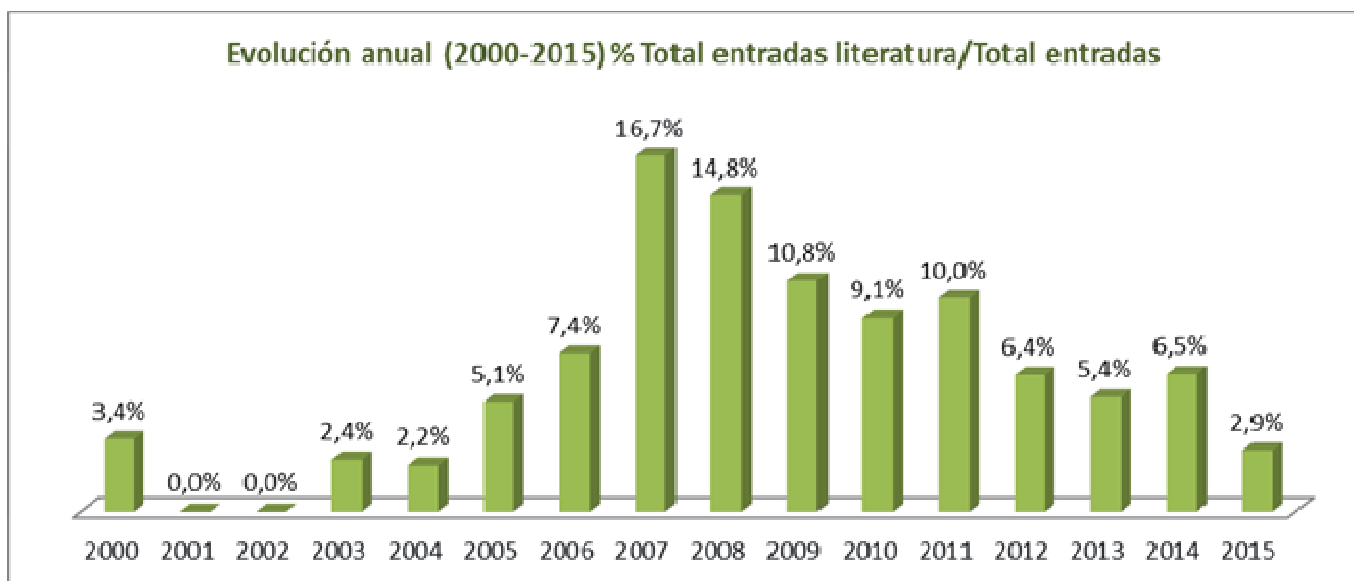
NATASHA

Esther Sanz Sánchez

Resumen

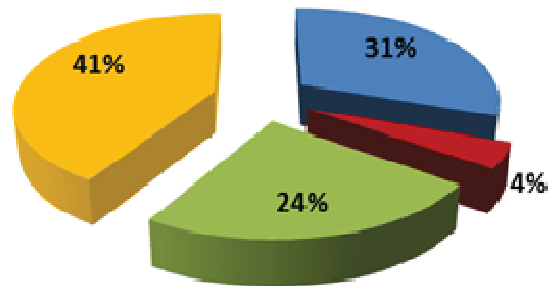
Cuentos breves escritos por una psicóloga.

VOL 35, NO 126 (2015): ABRIL - JUNIO 2015
(Nada)



Distribución de las entradas literarias período 2000-2015

- Caso clínico
- Márgenes de la psiquiatría
- Fragmentos o entrevista
- Reseña libros



RELACIÓN ARTICULOS REVISTA AEN (ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE NEUROPSIQUIATRA- fundada en 1929-)

PERÍODO ANALIZADO: DESDE AÑO 2000 AL 2015

MATERIAL: TODOS LOS CONTENIDOS DE LA CITADA REVISTA

Nota.- Sólo se referencia aquel artículo o reseña literaria que esté relacionado con la investigación actual: "comprobar el interés de los especialistas en psiquiatría y psicología en todo aquello que puede aportar la Literatura en la comprensión de la enfermedad mental". Si no figura nada, es que en ese número de la revista no existe mención alguna.

2000

VOL 20, N° 73 (2000)

VOL 20, N° 74 (2000)

VOL 20, N° 75 (2000)

VOL 20, N° 76 (2000)

2001

VOL 21, NO 80 (2001).

VOL 21, NO 79 (2001).

VOL 21, NO 78 (2001).

VOL 21, NO 77 (2001).

2002

VOL 22, NO 84 (2002).

VOL 22, NO 83 (2002).

VOL 22, NO 82 (2002).

VOL 22, NO 81 (2002).

2003

VOL 23, NO 88 (2003).

VOL 23, NO 87 (2003).

VOL 23, NO 86 (2003).

VOL 23, NO 85 (2003).

APROXIMACIÓN PSICOPATOLÓGICA A EL QUIJOTE (SEGÚN LA NOSOLOGÍA PSIQUIÁTRICA ACTUAL).

Rosana Corral Márquez, Rafael Tabarés Seisdedos

2004

VOL 24, NO 92 (2004).

VIRGINIA WOOLF, CASO CLÍNICO.

Rebeca García Nieto

VOL 24, NO 91 (2004).

VOL 24, NO 90 (2004).

VOL 24, NO 89 (2004).

2005

VOL 25, NO 96 (2005).

VOL 25, NO 95 (2005).

EL CREPÚSCULO DE LA MENTE.

Rebeca García Nieto

Tras hacer referencia a algunos estudios científicos, se analiza «La Pianista», la novela autobiográfica de Elfriede Jelinek (la actual premio Nobel de literatura). Partiendo de dicha narración en primera persona del sadomasoquismo y la automutilación, se analizan algunos aspectos claves en este tipo de pacientes como: la elección del cuerpo como campo de batalla, la relación entre conducta autolesiva y la alexitimia, su tendencia a la exoactuación y sus problemas de identidad, entre otros.

VOL 25, NO 94 (2005).

VOL 25, NO 93 (2005).

2006

VOL 26, NO 98 (2006).

EL SONIDO AHOGADO.

Pascal Quignard

SOBRE LA "LECCIÓN DE MÚSICA".

Mauricio Jalón

DE LA MELANCOLÍA SIN DELIRIO.

Jules Séglas

2007

VOL 27, NO 100 (2007).

EL ARTE QUE NO SABE SU NOMBRE. LOCURA Y MODERNIDAD EN LA VIENA DEL SIGLO XX.

María Bolaños Atienza

MI MUJER, LIVIA (1895).

Italo Svevo

VOL 27, NO 99 (2007).

CARTA A LOS MÉDICOS JEFE DE LOS ASILOS DE LOCOS
«LETTRE AUX MÉDECINS-CHEFS DES ASILES DE FOUS»,
(1925).

André Breton

EL CINCUENTENARIO DE LA HISTERIA (1878-1928). «LE
CINQUANTENAIRE DE L'HYSTÉRIE».

Louis Aragon, André Breton

2008

VOL 28, NO 102 (2008).

CREACIONISMO.

Alice Munro

¿MUJERES VERDADERAS O MÁSCARAS DE LA FEMINIDAD?
PERSONAJES FEMENINOS EN LA OBRA DE SÁNDOR MÁRAI.

Francisco Vaccari

VOL 28, NO 101 (2008).

EXAMEN DE INGENIOS (1995).

Julio Caro Baroja

ENTREVISTA CON CARLOS GARCÍA GUAL.

Fernando Colina Pérez, Mauricio Jalón

EL DELIRIO DE INTERPRETACIÓN (1900).

Paul Sérieux, Joseph Capgras

2009

VOL 29, NO 103 (2009).

LA CLÍNICA DE LAS LETRAS (1902).

Víctor Segalen

ENTREVISTA CON MICHEL FOUCAULT.

André Berten

LAS OTRAS LECTURAS DE FREUD. PSICOANÁLISIS Y
LITERATURA.

Carlos Rey

LIBROS.

Luis Aragón González, Mauricio Jalón, Francisco Ferrández, Fernando Colina Pérez, Laura Martín López-Andrade, Mauricio Jalón, Enrique de la Lama López-Areal

(ENTRE ELLOS EL CASO SCHREBER. MEMORIAS DE UN ENFERMO DE LOS NERVIOS) **** MIRAR MAS

VOL 29, NO 104 (2009).

CRÍTICA LIBROS.-

Odette Elina, *Sin flores ni coronas. Auschwitz-Birkenau, 1944-1945*, Cáceres, Periférica, 2008, 134 pp.

Leonard Woolf, *Las vírgenes sabias*, Madrid, Impedimenta, 2009, 322 pp.

2010

VOL 30, NO 105 (2010). 30 ANIVERSARIO DE LA REVISTA CRÍTICA LIBROS

Natalia Ginzburg, *Ensayos*, Lumen, 2009, 448 pp

Boris Savinkov, *El caballo amarillo. Diario de un terrorista ruso*, Impedimenta, 2009, 184 pp.

VOL 30, NO 106 (2010).

CRÍTICA LIBROS

Kalilu Jammeh. *El viaje de Kalilu. Cuando llegar al paraíso es un infierno; de Gambia a España: 17.345 km en 18 meses.*

Maria-Josep Mulet. *Paisatge, ciutat i vida quotidiana.*

L'arxiu fotogràfic Escalas (Mallorca, 1894-1975)

Ruth Padel. *A quien los dioses destruyen.*

Elementos de la locura griega y clásica.

Gitta Sereny. *Desde aquella oscuridad.*

Rudolf Höss. *Yo, comandante de Auschwitz.*

Natalia Ginzburg. *Serena Cruz o la verdadera justicia.*

Daniel Defoe. *Roxana, o la cortesana afortunada.*

VOL 30, NO 107 (2010).

CAUSALIDAD PSÍQUICA EN UN CASO DE LOCURA. A PROPÓSITO DE UNICA ZÜRN.

Carlos Rey

Los tres textos autobiográficos que se trabajan en este análisis son: *El trapecio del destino y otros cuentos*, *El hombre jazmín*. *Impresiones de una enfermedad mental* y *Primavera sombría*.

CRÍTICA LIBROS

EL PUNTO DE VISTA DE LAS FAMILIAS:

Jean-Louis Fournier. *¿A dónde vamos, papá?* (Juan Medrano).

John Bayley. *Elegía a Iris*. (Juan Medrano).

Michael Greenberg. *Hacia el amanecer*. (Juan Medrano).

Màrius Serra. *Quieto*. (Juan Medrano).

Marti Leimbach. *Daniel no habla*. (Juan Medrano).

VOL 30, NO 108 (2010).

2011

VOL 31, NO 109 (2011).

LIBROS

ROBERTO ESPÓSITO, *Tercera persona. Política tema yo de la vida y filosofía de lo impersonal*, Amorrortu, 2009, 216 pp.

STELLA GIBBONS, *La hija de Robert Poste*, Impedimenta, 2010, 362 pp.; Barbara PYM, *Jane y Prudence*, Lumen, 2009, 330 pp.; Penelope

FITZGERALD, *La librería*, Impedimenta, 2010, 184 pp.

CHARLES DICKENS, *Historia de dos ciudades*, Alianza, 2008, 592 pp

VOL 31, NO 110 (2011).

CRÍTICA LIBROS

Georges Perec. *La cámara oscura*. 124 sueños. (Mauricio Jalón)

Mario Levrero. *El discurso vacío*. (Mauricio Jalón)

VOL 31, NO 111 (2011).

CRÍTICA LIBROS

Mark Twain. *Los escritos irreverentes*. (Mauricio Jalón).

Andréi Bieli. *Yo, Kótik Letáiev*. (Mauricio Jalón).

VOL 31, NO 112 (2011).

LIBROS

Tamiki Hara, *Flores de verano*, Impedimenta, 2011, 136 pp.

2012

VOL 32, NO 113 (2012).

LIBROS

Michel Foucault. *Leçons sur la volonté de savoir, suivi de Le savoir d'Edipe*. (Mauricio Jalón)

Kenzaburo Oé. Cuadernos de Hiroshima. (Mauricio Jalón)

Pascal Quignard. *Les solidarités mystérieuses*. (Beatriz A. Rubín)

VOL 32, NO 114 (2012).

VOL 32, NO 115 (2012).

VOL 32, NO 116 (2012).

Jeanette Winterson. *¿Por qué ser feliz cuando puedes ser normal?* Ed.

Lumen. Barcelona, 2012. 245 pp.

2013

VOL 33, NO 117 (2013).

VOL 33, NO 118 (2013).

VOL 33, N° 119 (2013).

VOL 33, N° 120 (2013).

(Nota: no he podido abrir algunos Pdf pero en los resúmenes correspondientes puedo ver que no hay nada relacionado con la literatura)

2014

VOL 34, NO 121 (2014): ENERO - MARZO 2014

LIBROS

Lola López Mondéjar. *La primera vez que no te quiero*. Siruela. Madrid, 2013. 268 pp.

Mari Luz Ibáñez Indurria, Mariano Hernández Monsalve

Resumen

Con una estructura cinematográfica, a través de sucesivos fotogramas que saltan en el

tiempo, *La primera vez que no te quiero* nos conduce por los extraños caminos que se recorren para construir la propia identidad. El texto fluye por los dos mundos entre los que creció la generación que entraba en la juventud tras la muerte de Franco. La estructura narrativa elegida para conducirnos por esos años saltarines de la entrada en el mundo, es una de las mayores aportaciones de la novela.

VOL 34, NO 122 (2014): ABRIL - JUNIO 2014
(Nada)

VOL 34, NO 123 (2014): JULIO - SEPTIEMBRE 2014
HISTORIAS DE ALGERIÓN

KIKE -

Texto del Taller de Escritura Creativa del Hospital de Zamudio (Red de Salud Mental Bizkaia - Osakidetza),

LIBROS

Razón, locura y sociedad. Una mirada desde el siglo XXI

David Simón Lorda, Chus Gómez Rodríguez, Alcira Cibeira Vázquez Y Olga Villasante (Editores).

Resumen

El libro abre con una primera sección sobre “literatura y psiquiatría” que se inicia con un original estudio sobre “La función paterna en el Quijote”, por parte de Valentín Corcés. nos hace notar el autor la falta de referencia de cualquier rastro sobre la genealogía del caballero manchego para, haciendo palanca en esta ausencia, señalar muy acertadamente, con toda claridad, la diferencia entre paternidad biológica y función paterna, de la que se ocupa profusamente (función paterna- función de corte, estructurante, en la segunda parte del Quijote, identificando buena parte de esa funciones ejercidas por el bachiller Sansón Carrasco-Caballero de los Espejos-Caballero de la Blanca Luna, que “se introduce en el imaginario de D Quijote como figura paterna primero, como elemento normativo y , posteriormente como padre castrador”... avatares de la función paterna.

Más adelante, otros autores retoman el hilo conductor cervantino, para ocuparse de “Sustancias narcóticas y alucinógenas en los textos cervantinos”, proporcionándonos un texto muy bien documentado y sumamente interesante sobre los saberes médicos de la época y las referencias a los distintos remedios.

Otros dos capítulos se dedican a la narrativa de Gustavo Adolfo Bécquer, analizando

las mitologías becquerianas, entre las que sobresale la del *Ánima*, a la vez que nos acercan una particular mirada a la literatura a través de la denominada psicología imaginal, metodología de James Hilman de gran interés para quien quiera adentrarse a navegar por esos mares de la literatura y psiquiatría, para lo que nos proporcionan buenas referencia.

*Este libro tiene siete secciones, dedicadas a distintos temas...

VOL 34, NO 124 (2014): OCTUBRE - DICIEMBRE
(Nada)

2015

VOL 35, NO 125 (2015): ENERO - MARZO

CARMELO.

NATASHA

Esther Sanz Sánchez

Resumen

Cuentos breves escritos por una psicóloga.

VOL 35, NO 126 (2015): ABRIL - JUNIO 2015

(Nada)

VOL 35, NO 127 (2015): JULIO - SEPTIEMBRE 2015

(Nada)

REVISTA ÁTOPOS

Cada número de la revista, salvo alguna excepción, en las páginas finales, incluye distintos apartados dedicados solo a *fragmentos literarios*, sin comentario crítico y/o clínico. Y, mayoritariamente, poemas. Indicamos a continuación junto a número de la revista el título de la obra.

Resumen

NUM REVISTA ÁTOPOS, TEMA GENERAL, FECHA PUBLICACIÓN.

n 1, 2003, junio –*Desastres* (aparece como Vol. 1)

n 2, 2003, diciembre – *Historia de las ideas...* (aparece como Vol 1, n 1)

n 3, 2004, octubre – *Sociedad civil y psiquiatría* (aparece como Vol 2. n 1)

n 4, 2005, septiembre- *Suicidas*

n 5, 2006, agosto- *Conductas psicopáticas*

n 6, 2007, abril- *Psicosis*

n 7, 2008, febrero- *Psicopatología de lo cotidiano*

n 8, 2009, noviembre- *El cuerpo...*

n 9, 2010, abril –*Freud---*

n 10, 2010 noviembre – *Itinerarios...*

n 11, 2011, junio – *Libertando identidades*

n 12 2011, noviembre –*La culpa y ...*

n 13 2012, septiembre – *Oír voces...*

n 14, 2013 junio –*Psicopatología de los sentidos*

n. 15, 2014, mayo -*Crisis*

n. 16, 2015, mayo -*Adolescencias*

Desglose

Nº 1 junio 2003 *Desastres* (aparece como Vol. 1)

- *New York*
- Rafael Alberti

Nº 2 diciembre 2003 *Historia de las ideas...* (aparece como Vol 1 nº 1)

- *No podemos vivir eternamente.*
Antonin Artaud
- *Una lectura de la conciencia de Zeno de Italo Svevo.*
M^a José Gil Bonmatí

Nº 3 octubre 2004 *Sociedad civil y psiquiatría* (aparece como Vol 2. n 1)

(no hay espacio dedicado a literatura)

Nº 4 septiembre 2005 *Suicidas*

- *Poemas encadenados* (1977-1987)
Pedro Casariego Córdoba
- *Deseando morir*
Anne Sexton
- *Siempre La última inocencia*
Alejandra Pizarnik,
- Fragmentos literarios sobre el suicidio:
Albert Camus. *El mito de Sísifo.*
Cioran EM. *El aciago demiurgo*
Henri Roorda. *Mi suicidio*

Thomas Szasz. *Libertad fatal*.

Pavese C. *El oficio de vivir*

Nº 5 agosto 2006. *Conductas psicopáticas*

- *Yo he visto las alamedas eternas de primavera*

Egon Shiele

- *El año que viene*

Raymond Carver

- *Egon Schiele: el alma desnuda*

Eloisa Otero

- *Triste Stephen* (Extracto),

Xavier L. Méndez Ferrín

- *Carta de una presa en la galería de la muerte*

Ulrike Meinhof

Nº 6 abril 2007. *Psicosis*

- *Kafka*

Leopoldo María Panero

(*Esquizofrénicas o La balada de la lámpara azul*, 2004 Madrid, Hiperión)

Nº 7 febrero 2008 *Psicopatología de lo cotidiano*

- *Descripción de la mentira.*

Antonio Gamoneda

- *Tara*

Elena Medel

Nº 8 noviembre 2009 *El cuerpo...*

- “Como atar los bigotes al tigre, El Bardo”

Gloria Fuertes

De las cosas que caen, bajo la luna,

Mariano Peyrou

- *Cuerpo y prótesis*

Juan José Millás

Nº 9 abril 2010 *Freud*

- *Macbeth*. (fragmento). Escena XIV:

William Shakespeare

- *Edipo Rey* (fragmento)

Sófocles

- *El mal oscuro* (fragmento):

Giuseppe Berto. (1914-1978)

Nº 10 noviembre 2010 *Itinerarios...*

- *Poemas humanos “Los nueve monstruos”*

Cesar Vallejo

Nº 11 junio 2011 *Libertando identidades*

- *Hay una hora para esas palabras* (Antología poética)

Marina Tsvietáieva

- *El elogio del auto-desprecio (El gran número)*

Wistawa Szymborska

Nº 12 noviembre 2011 *La culpa y ...*

- *Apuntes 1992-1993*

Elías Canetti

- *Mea culpa*

Peter Handke

- "La vergüenza" en *Los hundidos y los salvados (Trilogía de Auschwitz)* Primo

Levi

Nº 13 septiembre 2012 *Oír voces...*

- *El héroe:*

José Hierro

- *El encantamiento*

Unica Zürn

- *Calor humano*

Clarice Lispector

- *El niño al que se le murió el amigo*

Ana María Matute

- *El puente*

Franz Kafka

Nº 14 junio 2013 *Psicopatología de los sentidos*

- *Las manos (Viento del pueblo)*

Miguel Hernández

- *Tus ojos (Libertad bajo palabra)*

Octavio Paz

- *Sensación de olor*

- *Crepusculario*

- *Sabor*

- *Residencia en la tierra*

Pablo Neruda

- *Embriáguense (El esplín de París. Pequeños poemas en prosa)*

Charles Baudelaire

- *El Perfume. Historia de un asesino*

Süskind, Patrick

- *Escrito en el cuerpo*

Jeanette Winterson

Nº 15 mayo 2014 *Crisis*

(No hay apartado dedicado a literatura)

Nº 16 mayo 2015 *Adolescencias*

- *Adolescente fui en días idénticos a nubes (Donde habite el olvido) (1932-1933)*

Luis Cernuda

- *Canción para una discoteca. Poesía 1970-1985*

Leopoldo María Panero

- *Adiós a la niñez, Juegos de niños*

Ana Merino

- *Arden papeles en vez de niño*

Adrienne Rich

- *La gallina (Cuento para niños tontos)*

Federico García Lorca

- *Fun Home (comic)*

Alison Bechdel

- *A la busca del tiempo perdido. Por la parte de Swann. (fragmento)*

Marcel Proust

