EL PROBLEMA DEL SEDUCTOR EN KIERKEGAARD, PROUST Y RILKE

POR

J. ROF CARBALLO (1)

I

A diferencia del hombre antiguo, que hereda un saber arcano en forma de mitos y lo enriquece pródigamente, el hombre medieval y el hombre moderno sólo han sabido crear cuatro figuras míticas originales: Fausto, Hamlet, Don Quijote y Don Juan. Dos han nacido en España, y de ellas la última, Don Juan, es quien mejor merece el nombre de mito moderno. Es evidente que los dramaturgos, los poetas, los músicos, los filósofos y hasta los médicos que se han ocupado de Don Juan, no crean esta figura prototípica, sino que la prohijan, sometiéndola a diversas interpretaciones. Antes que ellos la inventaran, la figura del burlador ha surgido de un misterio del ama colectiva, razón por la cual ésta le reconoce alborozada y le presta su adhesión una vez que, unos tras otros, dramaturgos, poetas, músicos y filósofos, vuelven a presentársela con variados disfraces.

Se puede trivializar el mito de Don Juan, y es lo que se hace cuando vemos en él —como generalmente ocurre— al conquistador, una especie de figura masculina ideal, la del hombre que por su fortuna, por su gallardía o, sencillamente por su habilidad técnica, conquista a las mujeres. Mas también se puede ver en él un mito trascendente, por ejemplo, el del hombre que lucha contra Dios, que le resiste y trata de vencerle. Es decir, un mito prometeico.

Los mitos —por eso lo son, por considerarse en ellos el misterio— jamás agotan su significado, y cuando muestran con engañosa claridad una de sus caras, debemos estar ciertos de que es entonces cuando más se esquivan. Así ha sucedido con el mito de Edipo, nunca probablemente peor comprendido como tras la vulgarización aterradora que experimenta en nuestra época con el psicoanálisis. Si el Don Juan trivial se nos presenta con el antifaz rosa del hombre que con garbosa facilidad conquista a las mujeres, el Don Juan trascendente se nos aparece, en cambio, con la negra y misteriosa máscara del hombre que

(1) Agradezco a Editorial Galaxia la autorización para publicar este trabajo.

las seduce, con el aspecto ambiguo, arlequinado de tinieblas y de luces, del seductor.

Entre las muchas metempsicosis que por el mundo ha ido adoptando el mito de Don Juan, hay una, septentrional, poco difundida por el mundo latino, la que experimenta gracias al genio de un filósofo melancólico, feo y corcovado, que solía pasear sus murrias por los muelles de Copenhague hacia mediados del pasado siglo. Con el correr de los tiempos este filósofo hosco, de estilo centelleante, de soberbia expresividad en su frase siempre apasionada, ejercerá insólita influencia sobre la mentalidad de las gentes. Por cauces subterráneos o manifiestos alimenta gran parte de la filosofía contemporánea. Pero aun hoy son bastantes los que ignoran que la obra de este filósofo, de Kierkegaard, despliega su corola metafísica a partir de un botón juvenil, el "Entweder-Oder", en el que va engastada, como en el "Quijote", la novela de "El curioso impertinente", una obrita clave: el llamado "Diario de un seductor". Un crítico alemán, Rehm, ha demostrado, con teutona paciencia, y a la vez con sagacidad y tino, cómo esta idea del seductor, que fascina a Kierkegaard, el corcovado, en el mismo momento en que éste decide romper su enamoramiento con Regina Olsen (según él mismo declara, para no abrumar la vida de su futura esposa con su incurable melancolía, es una llave secreta que permite abrir el alma del filósofo y esclarecer su obra.

Al renunciar heroicamente a su amorosa enajenación, es menester reconocer que Kierkegaard ha logrado, cuando menos, uno de sus objetivos: inmortalizar a su amada. Este metafísico Don Juan, que renuncia al amor, hace así pasar a esa gris muchachita danesa, que era probablemente Regina, al empíreo de las Doñas Ineses y Doñas Elviras, la vuelve mítica y famosa. Pero, a pesar de su sacrificio, quédale ardiendo por dentro, disfrazada de demoníaca dialéctica, su alma de seductor insatisfecho.

Nadie ha expuesto, de manera más diáfana y más ruda, el problema del hombre a partir de la decisión amorosa que Kierkegaard. No vamos a repetir su tesis con detalle, sino sólo en su esquema fundamental: el hombre ha de decidirse; su vida consiste en una constante y forzosa decisión. Mas este decidirse se establece siempre, en sus mil decisiones concretas de todos los días, sobre un decidir más genérico y básico, en el que se define nuestra vida según que el hombre escoja el camino de lo estético o de lo ético, el camino de la complacencia en los goces que proporciona al hombre su naturaleza, o el camino lleno de sacrificios que le permite desarrollar, robusta y firme, su personalidad moral.

II

Otras dos grandes figuras de la literatura contemporánea, Proust y Rilke, cuya influencia sobre el pensamiento del hombre de hoy es cada día más evidente, lo que demuestra que, allá en lo profundo, su genio se anticipó a algo que nos es común a todos, a un "Zeitgeist", a un espíritu de los tiempos, también se enfrentan, a su manera, con el problema del seductor. En Proust constituye una preocupación constante el porqué el hombre o la mujer seducen. Mas, a diferencia de Kierkegaard, que analiza incansablemente los métodos de la seducción calculada, de la seducción refinadamente reflexiva, a Proust le importa, sobre todo, el mecanismo de la seducción involuntaria. Pues a esta conclusión, un tanto melancólica, llega Proust: "Quien seduce lo hace a pesar de él, consigue la seducción por un mecanismo casi automático, de cuyo juego es tan poco responsable como puede serlo del giro de las constelaciones. El hombre o la mujer seducen —concluye Proust, creyendo así resolver el problema que tanto le obsesiona ya desde uno de sus primeros libros, "Les Plaisirs et les Jours"— *porque se alejan,* porque se sustraen; es decir, *porque huyen,* y esta magia de la huída, de lo que se nos escapa, es quien enciende en el corazón humano la taumartugia de luces embellecedoras en que, en fin de cuentas, consiste el amor."

A Rilke, uno de los últimos grandes poetas metafísicos, no le interesa el problema del seductor desde el campo del hombre, como ser que activamente conquista o que, de manera involuntaria, suscita la magia. Para Rilke la grandeza del amor está en el ardor glorioso que ya para siempre va a consumir, durante todo el resto de su existencia, a la seducida. La monja portuguesa Mariana de Alcoforado, o Gaspara Stampa, o cualquiera de las grandes amadoras de la historia, serán para Rilke encarnación inusitada, pero paradigmática y deslumbrante, de otro gran mito: el mito de la gran apasionada. Sólo bajo el signo, y a la luz de este mito —para él una realidad auténtica—, adquiere la mujer, para Rilke, su verdadera grandeza, como vestal que conserva y acrecienta el divino ardor que el hombre, en cambio, pisotea y abandona. Rilke fué un gran teórico del amor, pero, además, personalmente, ejerció una curiosa seducción sobre una rica pléyade femenina. En la cual podemos distinguir, por lo menos, tres grupos: el de las enamoradas genuinas, con todas sus consecuencias; el de las protegidas o aconsejadas, y el de las protectoras o maternales. Hecho sin-

gular a medida que pasan los años tras la muerte del poeta; de cada uno de estos tres grupos surgen libros, correspondencias, memorias, como floral homenaje a la memoria del seductor. No se piense, sin embargo, que estas mujeres alrededor de Rilke son siempre "intelectuales", más o menos pedantes o más o menos desprovistas de gracias femeninas. Las hay bellísimas, como Eli Bey; apasionadas, como Benvenuta; sensitivas, como la Lazar; espíritus sagaces y profundos, de raza, madurez y experiencia, como Lou Andrea Salomé; ecuánimes, como la señora de Kippenberg; finas y llenas de tacto, como la princesa Thurn y Taxis de Hohenlohe. Pero, probablemente, nunca sabremos bien cómo han sido otras, entre ellas esa Marta, recogida por el poeta en las calles de París, y de la que no nos queda más que el apunte fugaz trazado por la princesa de Thurn y Taxis en sus remembranzas y las líneas de una carta del poeta. De cualquier forma, la seducción que Rilke ejerció sobre las mujeres, aunque en apariencia de orden intelectual, no siempre se quedó en intercambio de consejos o de sentimientos, sino que algunas veces cruzó la zona de la pasión o navegó en ese terreno, de delimitación siempre difícil, que suele catalogarse como amorosa amistad.

III

Nada más lejos ahora de mi intento que el estudio, anecdótico o profundo, de la vida amorosa de estas tres grandes figuras, en cada una de las cuales afloran, a mi parecer, secretas raíces de nuestra alma actual. Lo que ahora me importa es ver, a través de ellas, el problema del seductor, tal como en su vida, dramáticamente, fué planteado por el primero de los tres, por Kierkegaard el filósofo. Quizá de esta manera lleguemos a un importante atisbo sobre nosotros mismos, sobre nuestra época. La figura del seductor, héroe de comedias y de óperas en los siglos XVII y XVIII, preocupación de filósofos en el siglo XIX, adopta en nuestro siglo un perfil muy revelador. Se nos reprocha, solapadamente a los médicos, una cierta fascinación por la figura de Don Juan, creyendo que con ella o bien satisfacemos veleidades literarias, o bien pretendemos someterle a una despoetizadora patografía. Las cosas, no obstante, son mucho más profundas y complejas. Vamos a ver cómo, inesperadamente, el burlador sevillano, en nuestra época, se ha deslizado de rondón en un problema que *no sólo es estrictamente médico,* de *técnica* médica, sino que, además, constituye un eslabón esencial en el más esencial de los menesteres médicos, que es el *tratamiento.* Entonces comprenderemos que si su figura fascinaba a los médicos era

porque, sin que éstos llegasen a sospechar la causa, de manera nada indirecta, tiene que ver con algo muy recóndito y esencial en nuestra profesión; ahora bien, para que esto se haya vuelto perceptible a las gentes ha sido necesario que en los últimos veinticinco años el horizonte del hombre haya girado sobre sí mismo noventa grados y la estatua pintoresca y hasta un tanto ridícula de Don Juan llegara a mostrársenos en un escorzo, que con sorpresa de todos se dibuja en la hora del crepúsculo como un signo tras el que hace un incógnito ademán el futuro del hombre de Occidente.

El seductor de Kierkegaard, es decir, el hombre que *se-duce,* que conduce por un camino extraviado, que tal cosa quiere decir etimológicamente seductor, es todo lo contrario de nuestro Don Juan. Y llamo nuestro Don Juan al de Zorrilla, no al de Tirso, pues el Don Juan de Zorrilla, todo lo mediocre que se quiera, está, pese a su arbitrariedad y a todos sus disparates, lleno de sangre hispánica y mucho más colmado de misterios de lo que suele creer el crítico que, con aire pedantesco, le menosprecia. Si al Don Juan de Zorrilla lo único que le importan son dos cosas: el número de conquistas y la menguada fama de hacer, más tarde, su recuento en la taberna sevillana, para el seductor de Kierkegaard lo primordial es *volver interesante* la conquista, demorarla, saborearla como un refinado degustador de matices psicológicos. En fin de cuentas, lo mismo que ocurre con otro modelo del Don Juan, con el Vizconde de Valmont de "Les Liaisons Dangereuses". En ambos, la satisfacción máxima va a consistir en ver cómo, paso a paso, la virtud cede, cómo la fortaleza se rinde centímetro por centímetro. El Don Juan de Zorrilla es brutal y, en aras de la rapidez, no repara en los medios. Hasta en la conquista que hace frente al público no se recata en recurrir a disfraces, mentiras y tercerías; lo único que cabe admirar de él es su voluntad de triunfo, su afán de ganar la apuesta, pero no su gallardía, su nobleza, ni mucho menos su arte, o, para decirlo con expresión moderna, su técnica. Para el Don Juan de "El diario de un seductor", por el contrario, la conquista no ha de ser múltiple, sino que es suficiente con que se limite a una sola mujer; no ha de ser fulminante, sino, por el contrario, larga y hasta prolongada con artificio. Poco entiende, en cambio, el burlador sevillano de sutilezas psicológicas; él va, ante todo, a "hacer número". Su objetivo es, más que el placer del momento, "contárselo luego a los amigos"; esto es, fanfarronear. El modelo de Don Juan de Kierkegaard es, aunque no nos lo diga, el Vizconde de Valmont; su presa principal, la misma que Leporello nos declara prefiere otro Don Juan, el de Mozart.

sa passion predominante e la gioven principiante...

Pero esto no por salacidad, sino porque en esta principiante la conquista resulta más difícil, las barreras que han de irse derrumbando, morosamente, unas tras otras, son más enhiestas y más resistentes.

La esencia del Don Juan para Kierkegaard está, pues, en la refinada conquista de una sola mujer, encontrando la fuente de su placer precisamente en esa misma sutileza que llega a apropiarse de lo más recóndito del corazón femenino. Debemos reconocer que este Don Juan es, desde luego, mucho más canalla y menos simpático que el de Zorrilla. Ambos, una vez cometido el desaguisado, desaparecen; es decir, para los dos es regla fundamental quedar fuera del juego, *no haber sido afectados por él.* Pero a diferencia del Don Juan hispánico, al que esto poco importa, tanto el Vizconde de Valmont como el Don Juan kierkegaardiano, hacen todo lo posible para que la huella que dejan sea indeleble y eterna. En esto está precisamente una de sus facetas diabólicas. Pues el Don Juan de Zorrilla no ha querido seducir a Doña Inés para toda la eternidad, y si esto —para bien del seductor— llega a ocurrir, no es, en el fondo, por culpa suya. En cambio, el Don Juan de Kierkegaard, sí quiere seducir hasta los últimos entresijos del alma de su víctima y, por tanto, de manera trascendente.

IV

Mas al propio tiempo que a este Don Juan dialéctico, discursivo, intelectualizado, que en el fondo de lo que disfruta es de los refinamientos de su inteligencia, de la diabólica capacidad discursiva que pone en juego, Kierkegaard admira a otro Don Juan, éste sí, fuerza impetuosa de la Naturaleza, al Don Juan de Mozart. Hay en esta ópera algo que le fascina, que le mueve a hacer toda suerte de sacrificios con tal de oírla. No es el único hombre del siglo XIX por ella fascinado. En una de sus cartas ha escrito Flaubert que, para él, las tres cosas más bellas del mundo eran: el mar, Hamlet y Don Giovanni. Para Kierkegaard el Don Giovanni representa el ápice de lo estético, no ya por ser la obra de arte más bella que conoce, sino por simbolizar la sensualidad suma, la sensualidad en su encarnación máxima o, como él dice, "la encarnación de la genialidad de lo sensual".

Aquí comienza el sentido trascendente que da Kierkegaard a la seducción. El seductor no es Don Juan, sino la música. Y, en general, el arte. O —dicho de otra forma— la poesía. La poesía que es, dentro

de la vida humana, sólo *una solución transitoria* y no *una solución definitiva* al problema del hombre, que es canto que entretiene al alma y la distrae, que le hace pensar que se ha decidido por *algo,* cuando, en realidad, lo que ocurre es que le deja complacido, en la indecisión, Pues la poesía y, en general, el arte no son otra cosa sino una fórmula sutil de escapar de sí mismo. Como lo es también el trabajo encarnizado, o el afán de gloria, o la ambición desmedida. También en el arte hay, en cierto modo, una huída de la propia persona cuando se le convierte en norma absoluta de la vida, y, en general, puede decirse que todo cuanto sea convertir en valor absoluto una de las facetas de la vida es una forma sutil de escapar de ella, de huir de aquello a que la vida nos obliga. Pero a la vez sería injusto no ver que el arte tambien sirve no de mecanismo de huída, sino también —y superlativamente— de mecanismo de encuentro consigo mismo, que en él hay —lo que no vió Kierkegaard— un fermento misterioso, gracias al cual el alma humana no se adormece en lo consuetudinario y es impulsada a una inquieta búsqueda en su propio misterio.

Visto el Don Juan de Mozart como lo vió Kierkegaard, sería la personificación de lo puramente erótico, del goce estético considerado como fin de la vida. Está en este sentido Kierkegaard en la misma línea que en el siglo pasado llevó a la creación de figuras como Des Esseintes y Dorian Gray. Vale la pena subrayar esta singular circunstancia: la glorificación del "Homus aesteticus", del hombre del placer estético hacia fines del siglo pasado. También Kierkegaard se anticipa al "Narrador" de Proust; ese personaje que busca el sentido de su existencia en el embellecimiento de la vida por la lejanía que el recuerdo proporciona y que, en último término, cree agotar este sentido de su vida en la pura complacencia estética. Aunque aquí ya entra algo enteramente nuevo: la lejanía embellecedora, la memoria como cabalística mixtura que a la vez que hace transmutación estética de lo real le confiere una especie de rango metafísico. Asimismo, en Kierkegaard se presiente también a Rilke, empeñado en arribar a las cosas últimas, a Dios, única y exclusivamente a través de lo estético, de la poesía.

En el Don Juan de Mozart, Kierkegaard ve, ante todo, el aspecto diabólico de la música, su abismática profundidad de gran tentadora. Lo ve con inaudita energía, lo escribe desde su melomanía fanática con análisis profundo e implacable.

> "En verdad, esta pieza (el *Don Juan,* de Mozart) se ha apoderado de mí en forma tan diabólica que ya no la podré olvidar jamás; ha sido esta música la que, como le ocurrió a Doña Elvira, me ha sacado de la tranquila noche del claustro." En otro lugar dice: "Fausto y Don Juan son los titanes y gigantes de la Edad Media, que no se diferencian

> en la grandiosidad de su querer de los de la antigüedad... Don Juan es la expresión de lo demoníaco, concretado como lo espiritual... Que Don Juan tenga, en comparación con Fausto, un pasado tan pobre, probabilísimamente se debe a algo que es enigmático, en tanto no acierta a verse que el verdadero medio en que se mueve Don Juan es la música. Fausto es idea, pero una idea que, al mismo tiempo, es esencialmente individuo... Don Juan no es, en lo sustancial, ni idea (esto es, fuerza, vida) ni individuo; se cierne entre ambos, pero esta imprecisión es, justamente, la vida de la música. Cuando el mar se agita, las olas coronadas de espuma forman como seres vivos y parece que son éstos los que agitan las olas, cuando es al revés; estos seres nacen de las mismas aguas. Así, Don Juan es una forma que nunca llega a concretarse en una cosa firme, en un individuo, sino que es algo que nace a cada momento, que no acaba nunca de estar terminado, y de cuya historia personal sólo sabemos lo que nos cuenta el rumor del Océano..."

No cabe, por tanto, la menor duda: el Don Juan de Kierkegaard, el seductor trascendente, es el mismo Don Juan de la ópera de Mozart. Don Juan es, según Kierkegaard, por esencia, absolutamente musical. Pero, al propio tiempo, absolutamente carnal. "¿Cuál es la fuerza con la que Don Juan seduce?", se pregunta Söoren Kierkegaard. "Es la fuerza del deseo, del deseo sensual. En toda mujer desea su plena feminidad y en ello reside la fuerza sensual, idealizadora, con la que embellece a su presa y, a la vez, la envuelve y la vence... La fuerza de la seducción de Don Juan sólo puede expresarse musicalmente; para la reflexión, para el pensamiento, es inexplicable..." Por eso Kierkegaard no trata de explicar intelectualmente a Don Juan, sino que, en un *allegro finale* impetuoso, nos dice que le escuchemos:

> "Escuchad, escuchad a Don Juan. Escuchad a la música contar su vida. Igual que el rayo de la nube sombría irrumpe de la insondable gravedad de la vida más veloz que el relámpago. En salvaje zig-zag y, no obstante, certero. ¡Oye, escucha, cómo se precipita en el flujo eternamente cambiante de lo que sucede; cómo se encrespa; cómo, tempestuoso, asalta los diques firmes de la vida; escucha los tonos de los violines levemente insinuantes, la cascada de alegría de su risa, el júbilo del placer, la embriagada firmeza del goce; escucha cómo se arroja tras todo ello, pasando al lado de sí mismo, cada vez más violento, cada vez más fugaz; escucha la pasión en la fuerza del codiciar sin freno; escucha la borrachera del amor, el susurro de la tentación, el remolino de la seducción; escucha la paz del instante; escucha, escucha, escucha al *Don Juan* de Mozart!"

V

Pero ¿por qué la esencia de Don Juan va a ser musical? "El amor de Don Juan —dice Kierkegaard— no es espiritual, sino sensual, y, por esencia, el amor sensual no es fiel, sino que de él puede decirse que es infiel de manera radical y absoluta: no ama a una, sino a todas las mujeres que ha seducido." Su amor no dura más que un momento;

su vida, la vida del seductor, es sólo una vida de momentos, sin permanencia ni continuidad. También la esencia de la música va ligada al tiempo; en el mismo momento en que escuchamos el aria maravillosa se nos escapa, ya no existe. La música es puro momento, como Don Juan. Todas las demás artes quedan, tienen una fijeza; sólo la música escapa, pasa.

Detengámonos un poco para admirar la sutileza del análisis del danés encrespado y genial. En virtud de ese carácter momentáneo de su existir, de esta inaprensibilidad esencial, Don Juan y la música son seductores. Y, al propio tiempo, son diabólicos. Lo que seduce a la mujer en Don Juan es que no puede aprisionarlo; le es imposible retenerlo, es esencialmente, como dijo Maurois resumiendo en concisa expresión la tesis de Proust sobre el amor, "*être de fuites*", ser que huye. Lo mismo canta la amada del "Cantar de los Cantares" y nos dice San Juan de la Cruz:

> *¿A donde te escondiste — Amado y me dexaste con gemido?*
> *Como el ciervo huyste — auiendome herido;*
> *Salé tras ti clamando y eras ydo.*

En su sermón apócrifo: "Die Liebe der Magdalen", Rilke vuelve sobre el mismo tema de la huída amorosa:

> "Hojeemos el *Cantar de los Cantares;* leamos en él el misterio del amor. Vemos que la amada suspira siempre, anhela siempre y, a la vez, continuamente se escapa, desaparece. No hay casi un momento de goce para ella. Siempre: ¡Ven! Siempre: ¡Vuelve! Constantemente repite: Le he buscado; le he retenido una única vez. Y nunca: Le retengo, le poseo. Viene en un brinco, como un corzo, como un cervatillo. Aquí está, habla y huye. Mira al interior, pero por la ventana. Se muestra, pero entre rejas..."

Mas dejemos esto por ahora, ya que en este mismo sermón de la Magdalena Rilke toca, como veremos luego, aunque de pasada, a un plano más profundo del misterio amoroso. Volvamos a la tesis de Kierkegaard, según la cual la música y Don Juan son puro momento. Acaso también fascina a la mujer, más aún que al hombre, la irresponsabilidad del momento. El momento, el instante, se presentan ante la fémina con una grave ambigüedad. No es nada la transitoria aventura; sólo es un momento. Pero el momento, que tan poca importancia tiene en la vida del hombre, en la mujer puede fijar ya para siempre, de manera irreversible e inexorable, el curso de toda una vida. No me refiero solamente a las circunstancias fisiológicas de la seducción carnal, sino al hecho, mucho más importante, de la seducción espiritual. La seducida, si realmente lo ha sido, queda ya modificada para siem-

pre en su estructura más íntima. No es nada un momento. Pero puede serlo todo. Por eso, en el Don Juan de Zorrilla, hay un momento que se prolonga, un momento que podía estar lleno de angustia, pero que no la tiene porque el espectador ya sabe que, a su final, está la salvación del pecador arrepentido. "Un punto de contrición", esto es, un momento, un momento teatralmente muy largo, se le deja a Don Juan para que se arrepienta. Es un momento, el de la agonía, en el que quizá ya no rijan las leyes del tiempo; el tiempo está ya a punto de convertirse en *otra* cosa; por eso el artificio teatral de prolongarlo en exceso tiene un profundo sentido. Y así, el hombre del momento, el hombre cuya vida no ha sido más que instantes, es salvado por un instante, por obra y gracia de la buena intención de un poeta español de no muy grandes méritos. Pero el Don Juan de Mozart, más fiel a la esencia de Don Juan, desprecia ese momento. Recordemos ese trozo gigantesco, uno de los más gigantescos de música de todos los tiempos en que, en el último acto de la ópera de Mozart, se le brinda, por un instante, por un sólo instante, a Don Juan la salvación. Y Don Juan, que se da por primera vez plena cuenta de que las cosas van ahora "de veras", aun sabiendo que aquella oferta y que el riesgo terrible *son ciertos,* aun así, por tozudez, por desafío, se condena. ¿Por tozudez o por desafío? Más bien diríamos que por el ámbito de la arrogancia. El seductor, que sólo vivía de momentos, se había creado, no obstante, un rudimento de personalidad coherente. Con sus instantes había fraguado una continuidad en su vida, una única cosa *consistente,* una única persistencia: su arrogancia. Fiel a ella, a su hábito, el hombre de los momentos sucumbe en el momento definitivo, hundiéndose en los infiernos acompañado por los acordes de la orquesta.

Y es el que el hombre, por mucho que se disfrace de momentos, por muchos antifaces de diversidad que se ponga —como vamos a ver le ocurre a Kierkegaard—, quiéralo o no, ha de tener una continuidad, endeble o firme, pero algo ha de haber en él que sea constante. ¡Constante! Uno de los seudónimos preferidos por Kierkegaard era el de Constantino Constantius, el hombre constante, el constante artífice de la constancia. Y, en efecto, a primera vista, superficialmente, se creería que en esto consiste el evangelio kierkegaardiano: en enseñar al hombre que ha de decidirse por lo ético y no por lo estético, por el amor *constante* a una sola mujer, no por la *inconstancia* de Don Juan; por el matrimonio, como se argumenta en "In vino veritas", y no por la amorosa y versátil aventura.

VI

Mas volvamos por unos instantes a la música. ¿Es que la música es, en verdad, la pura seducción de lo sensual, el genio de la seducción, como Kierkegaard decía, algo, por tanto, demoníaco? Al menos no siempre se ha entendido así. Es bien curioso que entre los grandes artistas medievales, unos, como el Bosco, creyeron también que la música era demoníaca; otros, en cambio, que era celestial y divina. El Bosco —¡singular coincidencia, a través de los siglos, con el filósofo danés!— sitúa en "El Jardín de las Delicias", en el maravilloso cuadro que antes se guardaba en El Escorial y ahora está en el Prado, a la música en pleno centro del infierno. La simbolizan tres gigantescos instrumentos: una cítara-laúd, una zanfoña y un bombardino, y a su lado están, según la interpretación, aguda aunque discutible, de Fränger, la personificación de la soberbia del intelecto y el orgullo de Satán. Es decir, el Bosco parece defender, como Kierkegaard, que la música, símbolo de la refinada sensualidad del espíritu, es tan diabólica como el orgullo o como la soberbia.

En cambio, otro gran artista, el Maestro Mateo, se sirve de la misma zanfoña que el Bosco convierte en pieza capital de su infierno, como el instrumento preferido por los santos para cantar las alabanzas del Señor. Y así, en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, para expresar la máxima beatitud, la de los coros de los bienaventurados, el Maestro Mateo recurre a la música. Allá, en el tímpano central del Pórtico, dispuestos en semicírculo, como símbolo de la serenidad y de la plenitud, los bienaventurados, cada uno con su instrumento musical en el regazo, cítara, zanfoña, vihuela, se aprestan a cantar. La sensibilísima Rosalía de Castro supo recoger la grandiosidad del símbolo:

... védeos, parecen
Qu'os labios moven, que falan quedo
Os uns c'os outros, e aló n'altura
D'o ceu a musica vai dar comenzo,
Pois os groriosos concertadores
Tempran risoños os instrumentos...

La música va a dar comienzo. ¡Cómo no recordar la tesis de San Agustín sobre la música, que no ha mucho ha resucitado en un librito interesante Henri Daverson! Ya Platón decía que la música, esta obrera de la armonía y de la euritmia, les había sido dada a los hombres por los dioses para que les acaricie sensualmente los oídos y los ner-

vios y les incline a la voluptuosidad. La música, según San Agustín, "nos la ha dado Dios como un aliado de nuestra alma, útil cuando se trata de reducir al orden y a la unión todo lo que en nosotros hay de movimiento violento y desarreglado; todo lo que, por complacencia del cuerpo y por efecto del orgullo, yerra lejos del recto camino del mediodía y de la gracia". Mas, para San Agustín, la música suprema es la música silenciosa, en relación con la cual todas las demás formas de música que analiza: la música ejecutada, la música sonora, la música oída, la música que poco más tarde vamos a tararear de memoria, no son otra cosa sino medios subordinados a un fin.

¿Qué cosa es esta música del silencio? ¿Cómo puede ser posible que la esencia de la música consista en el silencio? Parece paradójico y, sin embargo, ésta ha sido una tesis bastante difundida. En su novela "Il fuoco", D'Annunzio nos muestra a su protagonista, un compositor que en Venecia busca su inspiración, descubriendo, de pronto, en el momento en que el viento, circulando a través de los canales como por los tubos de un órgano gigantesco, se detiene y calla, que la música es eso: silencio.

> "E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non e nei suoni?... Essa e nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue... Ogni suono e ogni accordo svegliano nel silenzio cha la precede e che li segue una voce no puo ese udita se non del nostro spirito..."

Cuando yo era estudiante en Barcelona tenía su taller en la pensión donde yo vivía un litógrafo, apasionado de la música, como no es inusitado ocurra en aquella ciudad donde con frecuencia se ven llenos los últimos pisos de un Liceo por obreros y artesanos modestos. Era un hombre ingenuo, pero sensible, y con frecuencia decía: "Para mí, lo mejor de la música es ese momento en que todos callan, en que la orquesta todavía no suena y en el que el telón va a levantarse. ¡Ah! ¡Por ese momento daría yo todo el resto!" El personaje dannunziano y mi buen litógrafo, lo mismo que el Maestro Mateo y que Rosalía, descubren que la máxima emoción de la música reside en ese momento expectante en que todo va a comenzar, en ese instante vacío aún de armonías, pero ya eterno, colmado de silencio. "La aproximación a Dios es silencio, y también tinieblas, porque es indecible", declara Daverson. Y añade: "Música silenciosa, inmóvil, puramente espiritual, liberada de esa servidumbre respecto al tiempo que encadena a la materia, es esa misteriosa "música del juicio" de la que San Agustín afirma (de Mus., 6, 7, 17-8, 22) que es la verdadera música."

Pares qu'a música vai dar comienzo.

Todos los rostros respiran ternura en el Pórtico. Y como culminación de la ternura, allá en lo alto, un silencio entre dos músicas, la suavidad del silencio. La genialidad del Pórtico consiste en aunarse en él con la roca más dura, el granito, la máxima dulzura en el gesto de los personajes que lo pueblan. "Vamos conducidos a Dios por la suavidad de sus dones", decía San Agustín. Y también: "Conquistados por su dulzura le seguimos confiados y, conducidos por ella, vamos hasta la casa de Dios" (Aug. Enarr en Ps., 41, 6).

La música en las alturas del Pórtico es la antítesis de la música demoníaca, tal como la entendieron el Bosco y Kierkegaard. Este también nos dice que ama al silencio. Pero Rehm nos enseña a desconfiar: siempre que el genial danés afirma amar algo hay, recóndito tras el amor, un odio. Así ese Frater Taciturnus, ese Johannes Silentiarius, seudónimos con que Kierkegaard se disfraza, ¿aman realmente el silencio? ¡No! Kierkegaard siente al silencio como *la magia del demonio*. Le ocurre lo que a la gran mayoría de los hombres de hoy; tiene terror del silencio. Por eso, su obra da a veces la impresión de una gigantesca garrulería. Es curioso que la misma opinión —a mi juicio injusta— he oído sobre los ensayos de Unamuno en algún sector de la juventud española actual. "Gesticula demasiado"— dicen—. Kierkegaard reflexiona, reflexiona sin parar, habla constantemente, piensa sin reposo, como para evitar que algo profundo, silencioso, no brote de su alma, no le inunde. Un típico pensador gárrulo de nuestra época, torrente fatigoso a pesar de todo su talento, es Sartre. En Kierkegaard aparece bien a las claras el temor a la dulzura. Rilke, el adivino de tantas cosas, lo dijo en uno de sus poemas franceses:

Que vaudrait la douceur
si elle n'était capable,
tendre et ineffable,
de nous faire peur?

Por su gran miedo a la dulzura, Kierkegaard aparece como escritor de tremebunda severidad. Pero el hombre se salva, no por la severidad, sino por la dulzura, recuerda Rehm. "Creo poder decir sobre mí mismo que tengo un *pathos* contra la predicación de la dulzura. Es esto algo en lo que un psicólogo profundo no dejaría de fijarse, pues precisamente la angustia con que pinto lo terrible demuestra cuán temeroso estoy ante las fuerzas que en mí operan en sentido contrario... Pasa con la suavidad como con el sentimiento; tanto más profundo es el sentimiento, tanto mayor el miedo de dejarlo notar, pues se sabe muy bien en qué colosal medida iba a manifestarse..." ¡Qué bien se conoce Kierkegaard, el dialéctico incesante, el incesante

devorador de sí mismo! ¡Cómo se revela, atemorizado ante su ternura, tras el disfraz de profeta de Viejo Testamento! Los hombres se revelan tanto más cuanto más tratan de ocultarse; tal es la enseñanza de la psicología profunda de nuestros días. Así, por ejemplo, ¡qué revelador es que Kierkegaard, el escritor que ha empleado más seudónimos en su vida, el escritor que más se disfraza, se firme con el nombre de Juan Silencidrio, el Apóstol del Silencio, que vivió durante treinta y siete años en silencio ascético. Y, esto no obstante, hay un momento en que nos dice: "El silencio es la magia del demonio; tanto más profundo es el silencio, tanto más terrible es el demonio." ¡Qué diría Kierkegaard si conociese ese silencio del psicoanalista actual que, a primera vista, parece también "magia del demonio", pues, a su conjuro, van saliendo del hontanar del alma sus heces más profundas, sus raíces más vivas y que, manejado, es, a la larga, fuente de armonía, estimulador de las fuerzas profundas que en el hombre traban su unidad!

VII

Rehm busca las raíces del problema del seductor en Kierkegaard en algo que, en su opinión, constituye la esencia de la romántica alemana. El movimiento romántico teutón es la exaltación de la vida como *paraíso de la posibilidad*. Tratemos de aclarar esto con la mayor sencillez posible: En los primeros años de su vida, ésta se le aparece al hombre como aventura ilimitada, como infinito horizonte de posibilidades. Mas, al propio tiempo, se le presenta, inexorable, la necesidad de *elegir* entre una de estas posibilidades para convertirla en realidad. Tan sólo en la fantasía perdura la posibilidad con toda su riqueza y hasta con su *terrible omnipotencia*. No es nada extraño que, en el fondo, nos encontremos en muchos hombres una tendencia a no salir de ese mundo paradisíaco de la posibilidad irrealizada, de ese mundo donde todo es posible y no es necesaria la decisión. "La posibilidad —dice Kierkegaard— consiste en eso, en que se puede". Se puede todo, es cierto; pero lo que no se puede, en forma alguna, es *no elegir*, es decir, parar el tiempo, seguir en el "paraíso de la infancia". Ante nosotros nos encontramos con la "infinita libertad de elección", con esto que a Kierkegaard angustia hasta el extremo de definir a la angustia como "la posibilidad de la libertad" o como "el vértigo de la libertad". La libertad da vértigo porque, en cada momento, nos fuerza a salir del paraíso de la posibilidad.

Kierkegaard, profeta de la decisión, no se decide nunca a ser él mismo, a ser Kierkegaard, nos señala Rehm. Escribe siempre bajo seudónimos: Víctor Eremita, Virgilius Hafniensis, el Asesor al Quidam, el Seductor, Nicolás Notabene, etc., etc., sin decidirse jamás a firmar: Sören Kierkegaard. Este estar siempre *bajo la máscara* no es, en el fondo, más que un no poder renunciar a *la posibilidad de ser otra cosa que uno mismo*. De igual forma, el Don Juan, en su mariposear sempiternamente alrededor de la fémina, no goza, como el cree, de la ocasión, sino que su fruición primaria es, en el fondo, la misma que la de nuestro filósofo. Lo más secreto del alma de Don Juan coincide con el meollo del Romanticismo y es —según Rehm— el culto a la eterna posibilidad ilimitada, una huída de esta situación a la que la naturaleza del hombre le fuerza: tener necesariamente que decidir. Aun en el mismo momento en que Kierkegaard se vuelve paladín de la decisión, de lo "ético", de lo "religioso", el análisis sutil de Rehm descubre que *está engañando*.

Kierkegaard se complace en quitarse la máscara, en abatir la visera, cuando pasa de la "comunicación indirecta" a la "comunicación directa", cuando parece querer dejar de *ser interesante* y poner sus cartas al descubierto. Pero, aun entonces, se pregunta Rehm: "Este desenmascaramiento, ¿no será una comedia más? ¿Ha dejado realmente de pretender seguir siendo interesante? Su "comunicación directa", ¿no le vuelve aún más excitante, más incitador que su "comunicación indirecta"? Seducción, mixtificación, incógnito, máscara; tales son para Rehm los mecanismos que Kierkegaard pone en juego para ocultar su intimidad, para no ser él mismo. Si Kierkegaard ha escrito el "Diario de un seductor", esa "ungeheuer pikante Leistung", esta "actividad colosalmente excitante", ha sido porque ha vivido plenamente en el seductor su oculta posibilidad, como correspondencia literaria de sí mismo, en temor y temblor, pero también en secreta y profunda aquiescencia, y así descubierto la forma básica de comunicación propia de su ser..." Se ha conducido —agrega Rehm— como seductor hacia ambos lados, tanto hacia el lado demoníaco como hacia el lado religioso.

No es mi propósito abordar ahora el estudio de la obra kierkegaardiana y de su autenticidad. Retengamos tan sólo de la crítica de Rehm la vinculación de esta obra al mito del seductor y la interpretación de la dialéctica de Kierkegaard como huída profunda de sí mismo, como constante enmascaramiento, como temor de franquear el pavoroso abismo de su melancolía. Si Kierkegaard se apasiona por Don Juan es, desde luego, por raíces irracionales de su propia alma. Es indu-

dable que, aunque no nos lo diga Rehm, en esta predilección por el seductor juega un papel importante la actitud de Kierkegaard hacia su propio padre, sobre la que tenemos pocos datos, pero entre ellos uno verdaderamente decisivo. Es sabido que el padre de Kierkegaard guardaba rebaños en su juventud en las montañas de Jutlandia, pasando por ello hambre y frío. Un día subió a una colina, en profunda depresión, y maldijo de Dios porque le dejaba a él, a un pobre niño, sufrir frío y hambre. El recuerdo de esta maldición le persiguió toda su vida, le transformó en un hombre melancólico, austero y puritano. Así, dirá más tarde Kierkegaard: "He nacido melancólico y llegué al mundo como un anciano." Tenemos, pues, en la raíz de la misma existencia de Kierkegaard una rebelión contra Dios, la cual, para el psicólogo, tiene significación muy clara. Si el padre de Kierkegaard maldice al cielo, esto lo que nos revela es una actitud de hostil violencia hacia su propia figura paternal; por otra parte, este hombre lleno de melancolía y, a la vez, de severidad religiosa, había de inducir, lógicamente, en su hijo, a la par que la obediencia, una inconsciente y profunda actitud de rebeldía y hasta de odio contra su mismo padre. No perdamos de vista que, entre sus muchas facetas, hay una en el Don Juan que es básica: la de ser un mito prometeico, un mito de la rebelión del hombre contra la figura paterna. Esta es una de las razones por las que el seductor importa sobremanera a nuestra época, que es época de rebelión contra el cielo. Uno de los escritores más sensibles a lo que en ella hay de más profundo, Alberto Camus, ha escrito en su "Prometeo en los infiernos":

> "¿Qué significa Prometeo para el hombre de hoy? Se podría afirmar, sin duda, que este rebelde alzado contra los dioses es el modelo del hombre contemporáneo, y que esta protesta, proferida hace millares de años en los desiertos escitas, termina hoy en una convulsión histórica sin par hasta el presente."

VIII

Pero ¿basta con decir que Don Juan es un mito prometeico, un mito de insurrección contra el padre o, en términos más amplios, contra la autoridad, contra los cánones culturales de la época, contra las normas, o bien, en términos trascendentes, una rebelión contra Dios, una burla de la muerte?

Desde el punto de vista de la psicología llamada profunda hay, en el psicoanálisis, un esbozo de interpretación del Don Juan como mito edipiano. Tras la burla de la muerte, lo que en esta interpretación tie-

ne Don Juan es un sentimiento de culpabilidad, un remordimiento. La curiosa ausencia de la madre en todo Don Juan que se estime es, con arreglo a las normas psicoanalíticas, la mejor demostración de su papel central. Don Juan ofende —y hasta mata— a "figuras paternales". El "convidado de piedra", que aparece al final de la obra para castigarle, no es otra cosa sino su propio remordimiento, es decir, el "super-yo" paterno que, implacable, persigue y aniquila al seductor. El "convidado de piedra" que, de manera tan lógica, se inserta en el mito de Don Juan, simboliza el sentimiento de culpabilidad; es el muerto que pervive como conciencia acusadora dentro del subconsciente del culpable.

A primera vista, la experiencia que el psicoterapeuta hace en la clínica con los tipos de donjuanismo, masculino o femenino, que algunas veces le visitan, parece confirmar esta tesis. Trátase siempre de sujetos cuya primera relación con la figura materna ha sido, en una forma u otra, anómala. Dicho en forma esquemática: el Don Juan busca incesantemente la conquista de la mujer para confrontarla con la imagen superidealizada de la madre. La madre es "otra cosa"; algo irreductible perennemente a lo que en la realidad encuentra, es decir, a la mera hembra. De aquí el resultado, transitoriamente tranquilizador, de esa confrontación: sólo la madre es santa; las demás mujeres, no son mujeres, son sólo hembras; esto es, poco más que prostitutas. Como dice von Gebsattel en su fino análisis de la figura de Don Juan: la infidelidad del Don Juan nace de una fidelidad secreta a la vivencia de la figura maternal. En esta interpretación se supera el burdo esquema que habitualmente aplican algunos psicoanalistas y al que se aferran más que por creer en él porque produce escándalo. Es la tesis de que Don Juan codicia sexualmente a la madre; como tiene que reprimir este deseo incestuoso, para defenderse de él, arrastra por los suelos toda imagen femenina; pisotea a la mujer, la deja reducida a pura hembra y se complace, en la sucesión de las conquistas, en demostrarse a sí mismo que toda mujer es seducible, que la virtud femenina no existe. Hay un cierto donjuanismo de vía estrecha que goza de gran boga en ciertas épocas históricas y en ciertos estratos sociales; en él el hombre se declara públicamente enamorado de su esposa, a la que respeta "como a su madre" o como "la madre de sus hijos", y a la cual, por lo común, prefiere frígida, sin sensualidad. Ello no le impide satisfacer su impulso sexual con otras mujeres que desprecia, con las "hembras", reiterando sin escrúpulo su encuentro anónimo con ellas, aunque consciente e inconscientemente les niega su condición de "personas".

IX

En estas interpretaciones del Don Juan no se hace más que entrever una verdad, pero sin alcanzarla. Los progresos de la psicología profunda han demostrado la importancia en la vida del hombre, no de hipotéticas "fantasías sexuales" hacia su madre, sino de algo mucho más primario: de la simbiosis que establece el niño recién nacido con el mundo maternal, en torno del cual, habitualmente, la madre es, en efecto, el elemento capital y dominante. Por nacer el hombre al mundo en estado de invalidez extrema, de absoluta indefensión, ha de desarrollar su corteza cerebral en el sector de ésta que luego le va a permitir *hacerse cargo de la realidad,* bajo el amparo de lo que yo he llamado la "urdimbre afectiva". Madre e hijo, o si se quiere hombre recién nacido y mundo maternal, forman una estrecha unidad. En esta época de la vida el nuevo ser no distingue el mundo exterior del interior, la conciencia no está diferenciada del subconsciente; todo forma un mismo ser. Tampoco existe el tú; por tanto, no puede haber "codicia" de la madre, con la cual la única relación existente es la de una bienaventurada fusión, lo cual da origen a lo que Freud llamó el "sentimiento oceánico", es decir, a la sensación de bienaventuranza; crea la situación paradisíaca. Más adelante, así como el juego va a servir para que el niño desarrolle su yo en un ambiente de protección, esta situación paradisíaca, de mundo sin resistencias, sin oposición, sin contrariedades, será continuada y prolongada por obra y magia de la fantasía. La fantasía sirve en la vida del hombre como dispositivo que le protege y le permite "madurar", como una suerte de "tercer útero". Pues el hombre discurre, en su desarrollo, por una serie de *matrices protectoras.* Después de su primer útero protector, el útero biológico, pasa al hombre recién nacido, a ser abrigado, amparado y modelado, por el que Portmann ha llamado su "útero social", formado por su perinundo materno. Gracias a este segundo útero, el ser abortivo que es el hombre recién nacido puede completar su evolución, *en protección afectiva,* pero ahora ya en contacto paulatino con las cosas, con las realidades ofensivas del mundo en torno. Más adelante, su tercer matriz protectora ha de acompañarle largo trecho de la vida en forma de segunda madre: como mundo de la fantasía que, en ciertos casos, como vemos ocurre en Proust, no difiere en nada del mundo del recuerdo. Kunz ha señalado el carácter "maternal" de la añoranza nostálgica como fenómeno parcial del sello ma-

terno que tiene toda lontananza para el hombre. Pero yo pienso que ésta no es más que una de las expresiones de esos dispositivos que, en la vida del hombre, van sustituyendo el amparo maternal que es necesario para que el espíritu humano se vaya realizando, paulatinamente, por experiencias progresivas y lentas, en contacto con la realidad. Dos de estos dispositivos fundamentales son el juego y la fantasía.

Es fácil despreciar a Don Juan y decir de él, sabiendo que con ello nos ganamos la simpatía de las personas honorables, que es un granuja. Pero si así fuera, si no fuese otra cosa que un granuja, Don Juan no tendrá por qué presentársenos con carácter "fascinoso". Algo tiene que haber en él, entreverado en sus pecados, de positivo, de importante. En efecto, Don Juan persigue en toda hembra una promesa fabulosa: la del retorno al paraíso maternal, a la simbiosis feliz de un mundo que era el "mundo de la posibilidad ilimitada", el mundo infantil, el de la fusión con la madre. Es decir, al mismo mundo que, según la tesis de Rehm, se actualiza y cobra vigor en todo romanticismo y, fundamentalmente, en la romántica teutona. No importa que constantemente este ideal que persigue se le esfume entre las manos y se desvanezca. Sería incompleto ver en Don Juan tan sólo un ser diabólico que, ya que no puede tener a la madre, se complace en humillar a la hembra; al mismo tiempo —y ésta es la ley del subconsciente, la posible coexistencia en una misma situación anímica de estados que a nosotros, conscientemente, nos parecen incompatibles— persigue en cada hembra que humilla y seduce un ideal irrealizable y paradisíaco: el de reencontrarse en su primera urdimbre afectiva, en su vinculación infantil con la madre. Tras el granuja hay en Don Juan algo oscuro que le redime: una quijotesca nostalgia.

X

Para comprender mejor esto es menester nos ocupemos por unos momentos de una realidad humana de insólita envergadura que cada día se vuelve más patente a los ojos de los que tratan con los hombres secretos recovecos del alma, es decir, de los psicoterapeutas. La posibilidad que tiene el hombre de hacerse cargo, en el curso ulterior de su vida, de realidades tan importantes como son la realidad ajena y la realidad propia, es decir, la posibilidad de hacerse cargo de la realidad del prójimo y de la realidad de uno mismo, depende, en forma primaria y radical, de la manera como se ha establecido en su primerísima infancia la urdimbre simbiótica que vincula al niño recién na-

cido con el mundo materno. El psicoterapeuta de hoy, en medio de su tarea cotidiana, se ve sorprendido por un fenómeno insólito, fenómeno al que se dedican en la actualidad innumerables estudios, que es objeto de congresos y de anales: el de la *transferencia afectiva*. De pronto, su enfermo, el neurótico, o el psicópata grave, o el esquizofrénico, pero también el sujeto "normal" que se somete, por ejemplo, a un análisis didáctico, "transfiere" al médico, sin poder remediarlo, sentimientos afectivos intensos que ha tenido en su infancia por personas que en ella han jugado un papel decisivo: padres, hermanos, amas, educadores. Esta *transferencia afectiva* no es siempre, como vulgarmente se piensa, un "enamoramiento" del enfermo por su médico, sino que se compone de los sentimientos más diversos: amor y, a la vez, odio, confianza ciega y duda, estimación y desprecio, obediencia y oposición obstinada, necesidad de amparo y testaruda resistencia, benevolencia y envidia, etc., etc. Lo que, en suma, ocurre en este "proceso de transferencia afectiva" no es, ni mucho menos, un enamoramiento, sino una reactivación, una violenta reviviscencia de las primarias emociones infantiles hacia su primerísimo prójimo, que no es ni siquiera hombre o mujer, sino algo neutro, a la vez masculino y femenino, lo que los analistas de la escuela de Jung llaman el *ouroboros materno*. Parece como si, en virtud de la "situación analítica", se hubiese puesto súbitamente al descubierto la "urdimbre simbiótica", es decir, la trama sutil de afectos sobre la cual, en nuestra vida cotidiana, se va tejiendo la relación con el prójimo.

De esta suerte, el moderno psicoterapeuta —y todo médico el día de mañana tendrá que aprender, científicamente, a ser de una forma u otra psicoterapeuta— se ve involuntariamente enfrentado, en su práctica clínica, por el problema de la seducción. Descubre que su técnica es, a primera vista, aparente e involuntariamente, una *técnica de seducción*. No es, por tanto, extraño que el tema de Don Juan, desde comienzo de siglo, haya cautivado a los médicos. Aunque examinando atentamente el problema nos encontramos que de lo que en realidad se trata en la transferencia afectiva no es de una *se*-ducción, sino de un proceso de *con*-ducción; no de un llevar *por caminos extraviados*, sino de un *enderezamiento* de la vida afectiva del enfermo.

En efecto, sólo por este método de revivir emociones infantiles, esto es, de volver consciente la primera urdimbre simbiótica que, por su defectuosa estructura, no permitía una relación normal con el prójimo como tal prójimo, se consigue reconstruir la urdimbre simbiótica en tal forma que, en el futuro, el sujeto neurótico —y para el psicoterapeuta todos lo son— sea capaz de elaborar hacia los demás,

hacia *el otro,* una relación normal. Por consiguiente, la *se*-ducción por el médico constituye uno de los caminos para la *con*-ducción del paciente a una vida afectiva más madura, esto es, gracias a la reconstrucción de sus primarias vivencias emocionales, en cuya reconstrucción el médico funciona como "mundo maternal", como madre, el enfermo se vuelve capaz de "hacerse cargo de la realidad de los otros" sin excesivas perturbaciones afectivas. Para lo cual, naturalmente, una etapa indispensable es que el paciente aprenda antes, también, a hacerse "cargo de sí mismo".

En nuestra época se ha comenzado a descubrir que la vida afectiva no es un *apéndice* o una perturbación incómoda de la vida espiritual del hombre, ni tampoco que la *relación con el prójimo* es algo *adjetivo* al ser humano, algo que *se agrega* al individuo como un complemento de su ser. Tanto la vida emocional como la relación con el prójimo son integrantes fundamentales de su anatomía. La inteligencia no es posible, es decir, *no se desarrolla,* si antes de que exista como tal no se ha constituído una urdimbre simbiótica afectiva con los seres protectores que le sirve de *matriz* o *placenta.* La capacidad de *objetivar* el mundo en torno exige que haya existido una simbiosis afectiva relativamente eficaz entre el niño y su madre. En este sentido las observaciones, más o menos discutibles, hechas en el "hombre feral", es decir, en los hombres en estado de imbecilidad por falta de amparo materno, están siendo confirmadas por la apasionante experiencia realizada en la psicoterapia de psicosis muy profundas, como la esquizofrenia. En ellas —tal como ocurre con el caso de M.-A. Sechehaye o en los de Rose— vemos que el proceso curativo se realiza gracias a que al restablecerse con el psicoterapeuta la urdimbre afectiva que, por diversas causas, no había llegado a fraguar con la madre, el enfermo, poco a poco, paulatina, lentísimamente, se vuelve capaz de distinguir la realidad objetiva como tal, es decir, la curación se hace en la medida en que el enfermo se vuelve capaz de "hacerse cargo de las cosas", y esto únicamente es factible al ser zurcida de nuevo, por el psicoterapeuta, la trama afectiva de la infancia del sujeto, que se encontraba desbaratada y maltrecha.

Nos preguntamos en seguida: ¿Y cómo se realizaba esta *conducción,* este enderezamiento de la vida afectiva torcida en la infancia cuando no existía la psicoterapia? A ello es fácil responder. Todas esas formas de enamoramiento fascinoso que, sobre todo a partir del siglo XVIII, intrigan a novelistas y escritores, y que algunos, como Stendhal, califican de "cristalización"; otros, como Proust, de fascinación, y todos de proceso ilusorio, llenaba, en parte, mal que bien, su come-

tido. La psicoterapia actual no representa otra cosa sino el intento de reducir a razón científica y a sistema perfectible factores que, en todo tiempo, han jugado trascendental papel en la vida del hombre, promoviendo la maduración, ayudándole a "liquidar", poco a poco y a trompicones, los restos estériles y perturbadores de vida emocional infantil que en él subsisten, que subsisten en todo hombre, de manera similar a como, aun en la sociedad más perfecta, sabemos subsisten, y hasta a veces es conveniente que así suceda, seres extravagantes y anómalos.

En Don Juan, como en otros toxicómanos —pues en el fondo Don Juan es un magnífico toxicómano, un hombre que se droga de féminas, así como otros lo hacen de cocaína, no para escapar de algo, de un remordimiento como algunos psicoanalistas creen, del remordimiento edipiano, sino para buscar algo, que no sabe bien lo que es, pero de que es incapaz de prescindir— hay una perturbación primaria de esta vinculación afectiva, en el umbral de la vida, con lo maternal. Perturbación que el técnico sabe que no está muy lejos de la que induce —o fomenta, pues la existencia de un factor constitucional parece verosímil— la homosexualidad, por lo que no ha de extrañarnos que algunos médicos hayan sospechado que Don Juan no es tan viril como a primera vista parece. El homosexual también es víctima —probablemente, entre otras cosas— de una fijación anormal a la impronta materna. Pero lo mismo que ocurre con Don Juan, esta excesiva fijación maternal, tan peligrosa para el hombre, no siempre es una influencia negativa, catastrófica. Muchas veces, como hemos de ver a continuación, la encontramos misteriosamente unida a la raíz misma de estupendas energías creadoras, como ha ocurrido, por ejemplo, con Leonardo da Vinci, como demuestra recientemente Neumann en un hermoso librito: "Kunst und erchöpfrisches Unbewusstes".

XI

Conviene que, antes de seguir adelante, nos anticipemos a una objeción y evitemos un equívoco. Los intentos que en los últimos años se han llevado a cabo —principalmente por psicoanalistas— para explicar de manera *reductiva* las actividades más elevadas del espíritu o los problemas más complejos de la historia y de la existencia humana han desacreditado el método a los ojos de muchas gentes. La expresión característica de este método reductivo es la del "no es más que". Así, el amor no sería *más que* una sublimación de la líbido; el arte plástico

no sería *más que* una sublimación de la etapa anal; la cirujía no sería *más que* una sublimación de la agresividad, etc. Y, por tanto, el Don Juan, la sublimación de un complejo de Edipo o, por lo menos, "no sería más que" un neurótico. Todos estos intentos de reducir la complejidad del hombre a un "no es más que" han pasado o están, afortunadamente, en plena decadencia. Constituyen una etapa rudimentaria de la reflexión científica que, al parecer, es preciso recorrer en todo camino hacia el progreso. Así, cuando un histólogo del siglo pasado descubría la maravillosa textura del sistema nervioso, también se veía tentado a exclamar: "El espíritu humano, la inteligencia "no es más que" estructura nerviosa." Pero hay un error contrario; consiste en despreciar estos descubrimientos y al "no es más que" responder con una tonta resistencia a enterarse de las realidades que estos nuevos métodos de investigación abren a los ojos de los hombres.

El psicoanalista se parece , en muchas ocasiones, a un topo que intentase clasificar, desde sus raíces, la rica flora vegetal de un bosque. Forzosamente, por la índole misma de sus puntos de vista, sus módulos de clasificación resultan monótonos. La poderosa encina o el frágil cañaveral, vistos desde sus raíces, se parecen entre sí mucho más que examinados en su floración o en su follaje. Pero sería estúpido prescindir de esta innegable verdad: que lo que el árbol o el arbusto son, lo son *desde sus raíces* y gracias a ellas. El mundo del análisis profundo de la psique ha *agregado* al estudio del hombre *una realidad con la que hay que contar;* una realidad que casi siempre es *una realidad clave,* aunque con ella, naturalmente, nunca se explica *todo el resto.* Al aplicar al estudio del problema del seductor los resultados y observaciones de la psicología profunda no pretendemos decir que el seductor y la seducción *no son más que* reacciones a procesos neuróticos, sino que, en la realidad a que apuntan, de gran importancia para el hombre, debemos *también* tener presente lo que pasa en los subterráneos de la humana naturaleza.

Hasta ahora parece que Don Juan —el *se*-ductor— salía un poco malparado de nuestras consideraciones. En cambio, el analista —el *con*-ductor— al enderezar la neurosis se nos ofrece como un tipo "positivo" de hombre. ¿Por qué? Porque Don Juan es víctima *inconsciente* de sus reacciones emocionales y, en cambio, el analista ha aprendido, por vocación, estudio, experiencia y no en último término por el llamado "análisis didáctico", a *controlarlas.* ¿Qué quiere decir esto? Repitámoslo con palabras de un excelente psicoanalista, de Carlos Müller-Braunschweig: "No es superfluo decir que el psicoterapeuta no ha de pretender *conducir a su enfermo,* sino que, en un trabajo común,

pero bajo su dirección experta, ha de hacer que su analizado aprenda a conducir su vida, independientemente del psicoterapeuta y de manera autónoma." No otra cosa proclamaba Freud en un párrafo de sus obras, citado por el propio Müller-Braunschweig: "Con toda decisión hemos de negarnos a convertir en propiedad nuestra al enfermo que se entrega en nuestras manos en busca de auxilios, a formar su destino, a imprimirle nuestros ideales y, con la soberbia del creador, a modelarlo a imagen y semejanza nuestra, esto es, a la imagen que a nosotros nos complace. El enfermo debe ser educado no para ser parecido a nosotros, sino para liberarse de sí mismo y completar su propio ser."

No está de más nunca recordar estas palabras de Freud, y más en nuestra época, propicia a correr frívolamente toda suerte de aventuras, aun las más extremas del espíritu, sin darse cuenta de sus peligros. En algún lugar he señalado cómo la visión sobre la realidad profunda del hombre que se adquiere con el psicoanálisis no se logra sin tener que superar graves riesgos; uno de ellos, el más grave, el de deformar, como ocurre con el microscopio electrónico, con nuestro instrumento de trabajo, la misma realidad profunda que observamos. Pero, además, conviene tener siempre presente que nadie está más cerca de extraviarse que quien pretende *con-ducir*. Esto ocurre con mucha más frecuencia de lo que se cree. El *con-ductor*, es decir, el psicoterapeuta, es en mayor medida de lo que él piensa, a su vez, *se-ducido*, no por el arrebato pasional de sus enfermos, sino por el contacto continuado con capas profundas de la psique que le contaminan e invaden sin que él mismo llegue a darse cuenta de ello.

Y, por el contrario, el *se-ductor*, el hombre que conduce por caminos extraviados, puede, acaso por ello mismo, llegar a importantes descubrimientos; llevado de su insatisfacción amorosa, en virtud de esa alterada vinculación profunda con lo maternal, se ve impulsado a realizar un largo recorrido antes de llegar a su terminal aquietamiento. Esta larga vía de peregrinación en busca de algo inexpreso proporciona en ocasiones a la humanidad —tal ha ocurrido con Kierkegaard, con Proust y con Rilke— tesoros inapreciables de penetración y de belleza. El camino del seductor, camino por lo general torturado y tortuoso, no es siempre infecundo. En el fondo del alma humana siempre hay una guía, superior a la que pueda prestar el psicoterapeuta, y que, por vicisitudes innúmeras, conduce a veces no ya a la curación, sino a algo más importante, a la gran obra de creación que enriquece el acervo espiritual de la raza humana. Y, de esta suerte, darse el caso paradójico, bien claro en Kierkegaard, que ha llevado a tantos espíritus al camino de la religión, y también en Rilke y en Proust, de que la obra

que a los ojos del analista puede parecer neurótica, obra de seducción, es, en realidad, obra conductora, vivificante de profundas fuerzas secretas. ¡A cuántas almas no ha servido de guía o de apoyo —en su vida y después de su muerte— Rainer María Rilke, el poeta!

¿Qué condiciones se requieren para que esta conducción del prójimo sea eficaz, para que la seducción de la psicoterapia cumpla su objetivo, que no es otro que encauzar las fuerzas curativas que yacen siempre en el alma del hombre? Escuchemos a un psicoanalista preminente, al ya mencionado Müller-Braunschweig: "El psicoterapeuta tiene que partir del convencimiento de que el hombre posee la capacidad básica de madurar en mayor o menor medida hasta convertirse en una personalidad independiente y libre. *Sólo así puede concebirle en toda su peculiar dignidad que le destaca del resto de la naturaleza.*" Si tenemos presente que éstas son las palabras de un psicoanalista ortodoxo, podremos medir el inmenso camino que se ha recorrido en la mentalidad de los psicoterapeutas de todas las escuelas en los últimos años. Pero aún hay más. Añade Müller-Braunschweig: "La condición fundamental, importante y central es en el psicoterapeuta la capacidad para el amor al prójimo, no entendida como un sentimentalismo afectivo, sino como *el eslabón terminal de una vía llena de renuncias, privaciones y peligros.*"

Para que la transferencia afectiva sea manejada en forma que desarrolle en el enfermo la capacidad para conducir su vida de manera autónoma es preciso que, en la relación emocional entre médico y enfermo, el primero mantenga en todo momento una *distancia.* El problema técnico de la psicoterapia puede, en realidad, reducirse, afirma Müller-Braunschweig, a estas dos palabras: "Amor y distancia." Pues hasta el analista más experto no puede librarse de reaccionar, en ocasiones, de manera negativa o positiva, ante las exploraciones afectivas de sus pacientes. Con ello, al actual psicoanálisis, al descubrir las raíces profundas de este ritmo de dureza y afecto, de severidad y de blandura, que ha constituído siempre la trama básica de toda educación, no hace más que penetrar en un misterio de las relaciones interhumanas maravillosamente simbolizado ya en una parábola evangélica. ¿Recordáis el cuadro maravilloso de Correggio que hay en el Museo del Prado? Impetuosa, al saber la resurrección de Jesús, María Magdalena quiere cerciorarse de que Aquel que le ha aparecido es verdaderamente Jesús de Galilea. *¡Noli me tangere!,* dice entonces el Señor. En ese magnífico sermón del "Amor de la Magdalena", que según expresión del propio Rilke hace superfluas otras de sus obras, desarrolla el poeta, como el tema de una sonata, prodigiosamente, el del ritmo, esencial

en el amor personal, entre atracción y distanciamiento, entre proximidad y lejanía, entre presencia y ausencia. Al cabo de los años, el ejercicio continuado por el médico de esa caridad incompleta, imperfecta, llena de lagunas y a veces de errores, que es su práctica profesional, acaba enseñándole también que el último secreto de su acción psicoterápica reside en una imitación grosera, pero literal, de la pauta evangélica. Frente a los impulsos inconscientes que no sólo afectan al enfermo, sino también al médico, no hay más que una norma y una actitud: mantener la distancia que permite hacernos cargo de la realidad de la situación, y por ello "convertir ésta de situación que arrastra en situación que conducimos y guiamos" (Müller-Braunschweig).

(Concluirá en el próximo número.)

Juan Rof Carballo.
Eduardo Dato, 8.
MADRID