

LO RECLUSIVO EN EL ARTE

Por: Joel Otero Alvarez

Noviembre de 2002

RESUMEN

Se reúnen tres artículos que buscan abordar lecturas diversas de temáticas artísticas (teatro, pintura, cine) a partir de una perspectiva clínica de lo social. Más precisamente, como modelos de aplicación del Método Clínico-Estético. En el primer caso se plantea la pregunta por la importancia de la experiencia teatral en la formación del psicólogo y en su posterior gestión profesional. El segundo trabajo reflexiona el tema de la interioridad, a partir del cuadro “El grito” de Edvald Munch, el famoso pintor noruego. Finalmente, se recupera una vieja película, el “Nosferatu” de Werner Herzog como renovada ubicación del modelo social contemporáneo.

Glosario de términos.

Modos de lo urbano. Todas las resultantes en la actualidad son efectos de la prelación del modelo urbano, una vez se da Ciudad –la cual, escrita con mayúscula, nombra la red envolvente que recubre todas las resultantes humanas contemporáneas; y que, más que una gran urbe, es una escritura colectiva y anónima-. O sea, son modos de lo urbano. Las organizaciones psíquicas, como el resto de expresiones humanas, también lo son. Ello comporta, no sólo una mirada de lo psíquico, sino que impone el reconocimiento de claves nuevas de territorialidad para la propia disciplina psicológica.

Lo humano escindido. Lo humano se decide como remontamiento de la procedencia animal y natural que, el experimento cultural altera de modo decisivo. A partir de allí lo humano se consolida como puesta en acto de plurales escisiones; las cuales -aún en el caso en que fueran definidas inauguralmente a partir de modelos naturales-, cobran sentidos desgarrantes y contrapuestos (vida-muerte; femenino-masculino; normal-mórbido; individual-masivo; locura-razón, etc.).

Lo humano-lo social-lo urbano. Triple involucencia formal de las resultantes empíricas, donde lo humano no sólo es el remontamiento de la condición animal-natural, sino que da paso a lo inhumano desde el despliegue de la Obra (lo tecnológico). Lo social surge de la fe; fe que decide cada enlace, cada vínculo, cada relación, en juego de intercambios, decididas desde el colectivo; así se den a niveles íntimos, interpersonales, o propiamente de conjunto. Lo social porta dos registros contrapuestos: lo social como tal, tal cual se representa a nivel corriente; el comportamiento de masa, donde se dan mutaciones decisivas y se reponen condiciones predominantes, normalmente encubiertas. De otra parte, lo urbano -inicialmente contrapuesto a lo rural, desde que se da involucencia de Ciudad-, adquiere un predominio tiránico-formal que lo decide y desequilibra todo, a partir de ahí. Lo urbano se asume como atmósfera que sobre-determina y repone las resultantes, como si se tratara del Alma de la Ciudad-ciudad. En el guión que separa la Ciudad envolvente de cada ciudad en particular, la atmósfera urbana decide prioritariamente, las resultantes (modos de lo urbano). Como ya fuere señalado, incluidas allí, las organizaciones psíquicas.

Tono terrorista. Se trata de una sombra sobre la atmósfera de lo urbano. Del efecto -intangible, pero determinante- del terrorismo sobre los colectivos, que afecta las propias resultantes urbanas, las claves de lo social y los despliegues y bloqueos de lo humano.

Dimensión reclusiva. Las inagotables matrices formalizadoras de lo humano, lo social y lo urbano, generan un recubrimiento sobre sus resultantes que se agravan cuando se presentan cierres, bloqueos, interferencias, a nivel del libre devenir de las formalizaciones de conjunto. El despliegue torna sintomático y el efecto más visible es de intangible pero decisiva reclusión.

Instancia de masa. Se trata del registro psíquico que enlaza lo individual con lo social y que decide el armado de lo psíquico, en tanto efecto, como producto desde lo urbano y lo social. Por supuesto, para que se dé esta prelación resulta indispensable el creciente dominio de lo tecnológico sobre las resultantes humanas, sociales y urbanas.

Lo singular y la singularidad. La singularidad esta dada en cada resultante, entendida corrientemente como “única e irrepetible”. En el otro polo de esta enigmática y gratuita condición, se da lo singular que, en cambio, es del orden de lo imposible. Lo singular en enlace con lo universal es la clave que propicia la renovación formal del conjunto. Su bloqueo responde por muy buena parte de las problemáticas contemporáneas.

Interioridad. Redefinidas las formalizaciones de las resultantes (modelo estético-psicológico) desde la prelación de lo tecnológico, la interioridad pasa a retratar la condición virtual de lo humano, más que la esencia de lo anímico, que es como, tradicionalmente, la Psicología quiso pensarlo siempre.

Lo transdisciplinar. La Psicología fue desde un comienzo transdisciplinar. No sólo porque se dio como un capítulo de la Filosofía. Sobre todo porque sumándose a la Física, a la Biología, a la Pedagogía, a la Sociología, a la Lingüística, a la Antropología tuvo siempre a mano una oferta enriquecedora y transformadora. Pero, sobre todo porque –desde “El tratado del Alma” de Aristóteles- se guardó una carta esencial: lo estético. El alma como forma da paso a un tratado de la forma que Aristóteles anunció pero no desarrollo. Eso hace de la Psicología un campo singular incomparable, inagotable e inevitablemente problemático. Internamente la Psicología es transdisciplinar; sin necesidad de pasar por lo interdisciplinario, incluso.

El plus. Se trata de la punta de novedad que se impone a toda reflexión que reconoce en la realidad un punto de partida inabandonable. Tradicionalmente asignado al Arte, pasando por la plus-valía marxista ha perdido su hegemonía y control humanos y ha empezado a rodar sin brújula del lado de la Obra (lo tecnológico). Recuperarlo humanizado es el sentido de toda verdadera gestión teórico-metodológico-aplicativa.

El paisaje interior y la banda sonora. Conceptos que recuperan la dimensión estética que la mirada y la escucha -claramente diferenciadas de la visión y la audición- propician, cuando se trata de incorporar decisivamente lo estético a lo psíquico. Existen varios documentos previos que desarrollan estos conceptos.

EL TEATRO Y LA PSICOLOGÍA

(O, DE LA RECLUSIÓN EN LO VIRTUAL)¹

Primeros paralelos posibles.

UNO. Hace muchos años, hice teatro. Actué en varias obras y, en otras, dirigí. En alguna, dirigí y, al tiempo, actué. Y si hoy se me pregunta para qué sirve esto a un psicólogo, tendré que decir que no es fácil dar una respuesta directa e inmediata que sea, al tiempo, correcta.

DOS. Lo cierto es que, dando por sentado que se trata de un verdadero dramaturgo y, en consecuencia, de una muy buena obra de teatro, el encarnar –a partir de ahí- un personaje es, sin lugar a dudas, una labor de reflexión psicológica incomparable.

No será la única vía para acceder a la verdadera reflexión sobre lo psíquico; pero es ésta, sin duda, una excelente opción.

Y lo es porque, si al personaje no se lo estudia a fondo, nunca se logrará darle mínimamente, vida. O, si no insuflarle vida, al menos, hacerlo verosímil.

¹ Charla leída en el Encuentro “Traer la Ciudad a la Universidad” organizado por los estudiantes de la Facultad de Psicología de la USB, sede Cali, en el segundo semestre del año 2002.

Se trata entonces de crear una interioridad; no sólo de prestarle un alma, lo cual sería ya bastante exigente y complejo.

TRES. Montar una obra resulta tanto más enriquecedor. Manejar los ritmos; enlazar los personajes entre sí, dar vida a una escena, prever al público todo el tiempo; en fin, todo esto, demanda del aporte inevitable de lo psicológico.

Prever al público se ha dicho. O sea, el director debe proceder, todo el tiempo, incluyendo en cada ensayo esa faltante decisiva, hasta hacerla coincidir, al presentar la obra, con la presencia empírica masiva que, en realidad, el público es.

Presencia, entonces, concebida a futuro; como una promesa, por lo demás, sorprendente e imprevista en sus efectivas y reales reacciones.

Lo psicológico, pues, de un modo u otro, resulta francamente indispensable en los registros de lo teatral; así lo teatral no se agote allí, por supuesto.

CUATRO. Veamos: actuar y dirigir al tiempo sí que es una verdadera operación, de complejas e inagotables implicaciones. No sólo porque hay que auto-dirigirse. Es que, estar incluido como actor-personaje, de una parte, y director –necesariamente externo a la escenificación- de otra, podría imponer la superposición de espacialidades, normalmente diferenciadas y, por ende –una vez reunidas decididamente-, portadoras del riesgo continuo de la caída en lo contaminatorio.

Esa duplicidad espacial comporta exigentes gastos psíquicos para darse, efectivamente, de un modo, no sólo complementario, sino creador.

CINCO. Pues bien: si se busca establecer un paralelo, o una continuidad, entre el obrar en el teatro y el proceder del psicólogo, deberán reconocerse otras similitudes, tanto más importantes.

SEIS. No ha de ser del todo claro suponer sin más que, encarnar un personaje teatral puede asimilarse con el “papel” que el psicólogo asume al proceder laboralmente frente a una situación dada; ante un paciente o un grupo de personas.

Al fin y al cabo con cada modelo profesional cabrían similitudes fáciles. Pero, basta con reconocer cómo el incluirse o, en cambio, el excluirse -el tomar distancia- en uno u otro caso, son dos formas, inaugurales e inevitables, al decidirse a proceder allí, para empezar a reconocer visibles y decisivas similitudes.

SIETE. Ahora, las cosas se van acercando tanto más, cuando se acepta que, encarnar un personaje –donde, por supuesto, no se trata de que el actor desaparezca-, de algún modo se impone que tal dilución, realmente, ocurra. Para el actor y en la ilusión del público; ¿pero, de hecho, acontece así?.

Contradicción decisiva esta, sin duda; a partir de la cual, siempre habrá una distancia entre actor y personaje –que se busca reducir al máximo, sin remontarla definitivamente nunca- o, en cambio, acentuarla de modo decisivo. Sin que tampoco el personaje se extinga.

Entre Brecht y Stanislavski, estarán siempre enmarcadas las opciones desde donde la técnica actoral se define y concibe.

OCHO. En el sentido más general pensable, es a su vez imposible no reconocerse signado por la espacialidad, en la puesta en escena de un determinando libreto.

¿En qué sentido se dice esto?.

La manera como se asuman y combinen la interioridad misma de la obra y la exterioridad que, de su dirección resulta es, en efecto, definitiva.

Pero esa interioridad es producto de esa clave, supuestamente externa.

Y la sola creación de una interioridad ahí, evoca el universo de lo psíquico; el accionar desde lo exterior para generarla, no puede dejarse de asimilar con el hacer del psicólogo. Incluso, pareciera tanto más radical y decisiva.

NUEVE. Y no es diferente cuando se actúa y dirige al tiempo; antes bien el asunto se hace más significativo e ilustrativo entonces. Pues resulta bien

sabido que, esa inclusión, cuando del psicólogo se trata, comporta el reconocimiento de una especificidad indiscutible.

En efecto, el psicólogo al asumir lo humano, incorpora en ello su propia condición, de un modo doblemente presente. Como materia humana, de una parte; y como obligado explorador de lo humano, de otra.

Lo humano, lo social y lo urbano.

UNO. Si de hecho lo humano parece inapelable cuando se piensa en lo escuetamente psicológico, es bien cierto a su vez que, lo humano, comporta lo teatral; igual, lo teatral no puede dejar de incidir, definitivamente, sobre lo humano. No sólo por una razón obvia de inclusión. Es que lo teatral decide lo humano también en tanto dimensión social, y no menos en cuánto dimensión urbana.

Igual, lo teatral responde al entronque humano-social-urbano, de un modo por demás basal y originario.

DOS. Veamos: lo urbano es una condición de lo teatral; tanto como la actividad del psicólogo parece crecer, en proporción directa con la importancia de este específico registro.

Dado que lo urbano recalca en la prelación del constante, ininterrumpido, variado, habitar (siempre, por encima de cualquier otra dimensión), casi podría afirmarse que lo teatral recalca –como pocas atmósferas posibles y pensables– justamente, en el puro habitar. Habitar el personaje, habitar la obra, habitar la sala.

TRES. Pues bien: aún por fuera de la escenificación empírica, el sólo habitar, escenifica.

Es cierto: cuando no se trata de colectivos o, al menos, de grupos o parejas, sino de cada quién, supuestamente aislado en su más íntimo habitáculo, el suplemento imaginario repleta todo de personajes y de paisajes interiores que dan a la más radical soledad, compensatoria compañía.

Lo interior viene a primar de modo decisivo y es allí donde la escenificación de fantasías, de recuerdos, de sueños o, apenas, de intercambios impedidos, pasa a mostrar la real fusión que, entre lo teatral y lo psíquico, existe siempre.

Lo psíquico en sí, se delata entonces, no sólo como inevitable, espontáneo, específico habitante (del cuerpo, por ejemplo). Lo psíquico, en realidad, repleta

el espacio vacío siempre. Crea, ocupa, da a todo espacio la condición de lo habitado. En realidad, genera el habitar.

CUATRO. A su vez, lo social, se dice frecuentemente, comporta una dimensión muy cercana de lo teatral. La encarnación de formas que decide siempre lo social está, de hecho, muy próxima de los modelos que, en general, el teatro comporta. No apenas en tanto simulación y camuflaje. Sobre todo, en el juego de desdoblamientos que reponen las escenificaciones del alma, en ambas ocupaciones (o sea, la social y, dentro de ella, la teatral propiamente dicha).

Pero el teatro radicaliza la trans-formación, indispensable a lo social. Lo teatral es el lugar donde la forma se trans-forma; donde se abre la opción de dinamizar y renovar las formas.

En lo teatral la forma se acentúa con una pureza sólo comparable con lo especular; e, igual que en los espejos, acercándose ya al radicalismo de lo puramente anímico.

CINCO. En efecto, como en los espejos, la forma se aísla y acentúa allí, resaltando el desprendimiento decisivo de la forma, que es cuanto –de un modo radical- especifica y consolida, la condición del alma.

.

De hecho, en este sentido estético de lo formalizador, cuando el teatro falta, el alma lo suplanta.

Despliegues de lo virtual

UNO. Esa clave especular –si se prefiere, virtual- enlaza, es cierto, lo teatral con el hacer psicológico, por una ruta decisiva.

Pues bien: ¿por qué decimos virtual y no sólo especular?.

El espejo es el aparato. El vidrio más la trampa del azogue. Trampa tecnológica, a partir de donde, lo virtual es la presencia de un volumen inesperado. Ficticio pero decisivo.

DOS. Desde entonces, toda espacialidad de suplemento da paso al despliegue envolvente de lo virtual. Así sea tan intangible como el alma.

El teatro es un modo de lo virtual en este sentido. Y también lo es, por supuesto, el hacer del psicólogo.

TRES. Lo virtual-teatral y lo virtual del hacer psicológico, en efecto, sin ser francamente especular, resulta resaltando este nuevo registro de lo virtual ampliado.

Lo virtual ampliado, acentúa esa doble espacialidad (de la obra escenificada – que refunde lo interior-exterior por la gracia del montaje-, de un lado; y, de la sala que suma e integra al público, de otra); doble espacialidad que redondea y consolida la resultante teatral.

A su vez, esa virtualidad ampliada, apuntala la suplementariedad definitoria de lo psíquico, más allá de lo escuetamente especular; a pesar de tratarse allí también de una duplicidad espacial en el juego de espejos (la persona y su imagen, en el espacio físico-virtual que genera el espejo dan paso a la virtualidad especular del alma; sumándose, entroncándose, mejor, a la virtualidad envolvente de lo social, desde donde se consolida y decide la identidad de cada quién).

CUATRO. Si se desea recalcar aún más en la especificidad que confiere lo virtual ampliado, debiera reconocerse que la condición plural y colectiva de lo teatral remonta lo íntimo virtual, la especificidad personal de lo primeramente psíquico-especular.

Desde entonces, surge la opción de remontar la abstracción inaugural de lo personal, reconociendo siempre allí, presencias envolventes de lo humano, de lo social y de lo urbano; marcas decisivas de lo tecnológico que imponen a lo psíquico una condición honda, compleja y, sobre todo, no empírica.

CINCO. Visto todo así, lo especular es un modo de lo virtual y no al revés, como podría desprevenidamente pensarse.

El espejo es ya, suplemento tecnológico, ha sido dicho en más de una anterior ocasión. A su vez, la atmósfera que genera la escenificación teatral o la

representación especular, de todos modos, complejiza y recalca en la virtualidad tras lo espacial, en primerísimo lugar.

Sin esa consolidación de envolvencia creciente de lo virtual, ambos modelos se estancarían. O, en cambio, resultarían progresivamente menos claros y visibles.

SEIS. Y, en la teatral incorporación de un personaje, no sucede distinto; así parezcan las cosas, a ese nivel, más refinadas e intangibles.

Entre el actor y el personaje, ocurre esta transformación decisiva de un registro que, sólo lo teatral, permite. Y ello comporta la muy singular puesta en acto de una específicamente virtualidad, sólo posible al teatro. Virtualidad definible entonces como forma diluyente que encarna en otra, de manera temporal.

O sea que, sin la asunción de una virtualidad definitoria (expresa como modalidad entre dos formas, resueltas en una), el actor no se podría olvidar para que apareciera, de modo decisivo, el personaje.

SIETE. Ni el propio actor lograría “borrarse” lo suficiente para que el personaje tornara verosímil; ni, tampoco, el público lograría instalarse en esa suerte de ensueño grupal que le impone la condición dual de virtualidad que es, la forma, encarnada en otra (el personaje en el actor; la obra en el escenario; el texto en

la acción dramática, etc.). Lo cual, por lo demás, resulta –al tiempo- enigmático y característico. Definitorio de la ya resaltada especificidad de lo teatral.

OCHO. Pues bien, en Psicología ocurre, a su modo, otro tanto. ¿Qué justifica, si no, el hacer del psicólogo que puede acceder a un registro imprevisto el cual, de un modo u otro, modifica, muta las resultantes?.

Pos supuesto, se alude al psicólogo que es creador y no meramente adaptador. Pero, es claro que el teatro, poco o nada, interesa a un psicólogo que no aspire a la creatividad como finalidad realizante de su lugar.

NUEVE. Sin embargo, esa especificidad de lo teatral debe ir más allá de lo virtual. En efecto: en la escenificación, lo teatral creador arma un vínculo decisivo que impone, desde la atmósfera determinada por lo virtual, el reconocimiento de lo humano pendiente, de lo humano estancado, de lo humano más hondo.

O sea, de lo más humano que ha sido, por una u otra razón, impedido, ignorado, olvidado, excluido; virtualizado en su irrealización, en el sentido más negador del término. Porque es virtual también, el espacio negado; la forma, ausente, pero decidiendo.

DIEZ. Por supuesto, dado lo anterior, no toda escenificación genera este efecto creador. Pero, cuando se da, es seguro que el milagro del arte ha vuelto a emerger desde su acostumbrada penumbra.

Entonces, sale a la luz eso que está, cada vez más tenazmente amarrado a la sombra y que, sólo el artista, es capaz de hacer renacer.

En el teatro, además, por una ruta colectiva, que coincide con el acontecimiento artístico-social. O sea, que incluye la vida como materia prima de su hacer.

ONCE. Aún tratándose de un monólogo, acontece así. Pues, cada asistente a la obra, recibe la marca de lo plural, en tanto forma parte de un todo que lo modifica y colectiviza.

Nunca la dinámica humana halló las salidas por una ruta literal, directa. Siempre buscó la mediación, el recorrido indirecto, el inevitable desdoblamiento. Y, en más de una ocasión, el teatro fue en esto -¿quién puede negarlo?- el decisivo recurso.

Pues, ante esa condición determinante, sólo puede darse, o síntoma de lo impedido o salida –renovadora, creadora- de un determinado estado de cosas.

Es pues, por todo ello, repitémoslo, lo creador, lo que hace que Teatro y Psicología se junten en el mejor de los sentidos. O se recluyan en su aspiración fallida de hacer saltar el decisivo plus.

Entonces ha de ser más difícil compararlos.

LA PINTURA Y LA PSICOLOGÍA

(O, DE LA INTERIORIDAD MÁS RECLUSIVA).

“El grito” de Munch

“Yo pintaba las líneas y los colores que afectaban a mi ojo interno. Pintaba de memoria sin añadir nada, sin los detalles que ya no estaban ante mí. Este es el motivo de la simplicidad de los cuadros, de su obvia vacuidad. Pintaba las impresiones de mi infancia, los colores apagados de un día olvidado”. Edvald Munch.²

“Los colores poseen belleza propia que es preciso conservar como se trata de conservar el sonido musical .Que el color mantenga su belleza y frescura en cualquier construcción es una cuestión de organización”. Henry Matisse³.

Pintar un grito.

UNO. “El grito” es un cuadro paradigmático. Puede ser que no todo mundo sepa de su existencia y, mucho menos, del nombre su autor. Pues bien: ¿por qué ha de ser necesario empezar por ahí, cuando se trata de la relación entre Pintura y Psicología?.

² Bischoff, U. “Munch”. Taschen, Ed. Bonn, 1995.

³ Esser, V. “Matisse”. Taschen, Ed. Paris, 1999.

Digamos que, antes de todo, se trata de la asunción -no siempre incluida de lo tanto evidente- de la condición de impedimento que comporta el reconocimiento de un grito que no se oye. Y que -evidentemente- no se oye, no sólo por parte de quién observa la pintura; es un grito que no oye nadie; ni siquiera quien lo genera.

¿Por qué pintar lo más impedido?. ¿Por qué ello resulta tan decisivo, tan significativo?.

DOS. En Música nunca se ha dado algo semejante (que se sepa). Sin embargo, pareciera que de ser un tema viable, debiera estar más bien propuesto a partir de ahí. (Una sinfonía que fuera un grito, que llevara ese nombre, sería menos impensable, se quiere decir).

De todos modos la Música es siempre -si se admite esta drástica generalización- “la sublimación” del grito.

De pronto, la difícil marca que distingue la Música -culto o realmente artística- se localiza en referencia con esa capacidad de filtración de lo más primario y primordial.

TRES. ¿Suple entonces la Pintura aquello que resultaría definitorio, en cambio, a partir de la Música?.

¿Por qué esos cruces convienen a la oferta de lo más contemporáneo?.

Demasiadas pregunta y bastante graves, como para intentar responderlas en tan corto escrito.

Quizá convenga dejarlas flotando ahí, sin pretensión alguna resolutoria, y ver qué abordaje emerge a partir de este reconocimiento.

CUATRO. El sol se está poniendo. Ni siquiera aparece en el cuadro. Sólo deja, contundentemente, sus huellas de color.

Munch cuenta que entonces, efectivamente, iba acompañado por dos amigos cuando ingresó en una suerte de delirio que le condenaba a ver un estallido de sangre, allí donde los rojos del crepúsculo corrientemente invitan al reconocimiento estético; al armónico enlace con lo existente.

Como quien dice que, en realidad, todo estaba puesto desde la subjetividad enfermiza del pintor.

CINCO. Pero la auto-captación transmutada resulta tanto más decisiva que, digamos, la localización sobre el puente, o el distanciamiento -evidentemente aislante- de los amigos (o, incluso, la auto-promoción que coloca al personaje auto-referido, en primer plano).

La semejanza, difícilmente discutible, con una suerte de momia peruana -como propone el biógrafo Ulrico Bishoff⁴- es acaso lo más inquietante y enigmático. (Al menos, psicológicamente visto).

SEIS Ese gesto de negarse a oír, no es la primera vez que aparece en las pinturas de Munch.

La verdad es que -como en pocos casos- la iconografía muchiana puede ordenarse de un modo bastante definido y evidente; al punto de poderse decir que, si bien no toda la obra cabe en la reiteración de una misma “semántica” -incluso, de una misma propuesta composicional, repuesta muchas veces- sí es claro que, cada cuadro de este autor, se enlaza a una serie significativa y decisiva, siempre.

SIETE. “El grito”, pues, repone un gesto (cancelar la escucha) que, ni aparece por primera vez en la obra de este autor, ni tampoco será la última vez que lo haga.

Sólo que aquí -como quedara previamente subrayado- se trata del enlace del mismo puntual asunto, con una clave metamórfica, más honda y decisiva⁵.

⁴ Cf. Bischoff, U. Op. Cit.

⁵ Tal cual acontece con el inicio de la película “Nosferatu” de Herzog, donde este tema de las momias indígenas -multiplicado, además- anuncia y justifica la semejanza indudable que tendrá con ellas, el vampiro.

OCHO. Y, ya que de metamorfosis se trata, cabría empezar a decir que, las momias encogidas sobre sí, parecen, en efecto, lanzar un alarido eterno, congelado, imposible de ser oído.

De hecho, más que de un grito, se trata del gesto extremo e inútil.

Pero -debe a su vez, reconocérselo- el agujero negro que el cuadro repone en el rostro de ese ser desbordado, introduce una clave vital que las momias, sin lugar a dudas, no portan.⁶

NUEVE. Como fuere, en el cuadro, el grito -en tanto tal- es; así no se escuche. Al modo como, en un espejo, la persona está, pero sin ser ella. Otrificada. Impedida, a su vez, en su reiteración virtualizada. Decidiéndose desde el personaje: igual, el grito que retratará Munch.

Y, no sólo está ese grito, de una manera segunda, débil, insuficiente o esencialmente incompleta. Se presenta, en cambio, de un modo decisivo, contundente; portando una hiper-significancia radical, en la medida en que - justamente- estando, al tiempo no se da.

⁶ En realidad, colorísticamente visto, el agujero negro, no lo es tanto. Es sí, la demarcación de una interioridad apenas propuesta, pero celosamente encubierta. El reconocimiento, más tajantemente formulada las cosas, de que toda interioridad se ha diluido o perdido; que no existe, o que ha dejado de ser.

El grito físico está, por sólo ello, impedido. No hay distancia mínima entre lo exterior y la posibilidad de una interioridad, oscura, latente, infinita. Por ende, el grito -empíricamente visto- está definitivamente imposibilitado. Lo cual no significa que, por ello, la figura pierda volumen o carezca de dimensión latente; por el contrario, es más honda y enigmática. Al parecer Munch, sin recurrir a un procedimiento fácil psicologizante, logró sí llenar de interioridad polivalente a su personaje.

La verdad es que el grito está escrito, más que pronunciado; y por eso, lo llena todo; más allá de expresar una situación meramente personal o coyuntural.

Como si, más allá del autorretrato, el grito desapareciera a la persona de un modo doblemente eficaz.

DIEZ. Por esa apertura sin fondo, apenas señalizada, se anuncia la interioridad más económica en recursos y más radicalmente definitoria, sin embargo. Tanto así que da lugar, en el cuadro, a la urgencia de un indispensable Psicología (que no a la explicación psicológica). Más bien, como si, sumándose ella, por la vía de una suerte de figura topológica, ese roto pudiera atar directamente con el alma del pintor, dando cuenta con ella de lo más universal, singular y enigmático; antes que describir, con relativa exactitud, un determinado asunto, más bien particular.

Ese agujero ataría por ello, directamente, con el autor quien, no sólo exteriorizaría y, con ello, remontaría su drama personal; en realidad, quedaría apresado ahí; por una ruta, intangible acaso, pero decisiva.

La psicología de la que se trata es pues, esta que responde por la clave más honda de lo vincular. De lo vincular, en tanto aporta luz a la compleja realidad del Arte.

ONCE. Desde entonces, el cuadro habría de ser más que un cuadro. Y no sólo para el autor: quien se detuviera ahí, a su vez, quedaría apresado por ese enlace enigmático y vigoroso, se ha dicho.

Más que un espejo, entonces, que propiciara lo identificatorio por la vía de lo virtual, es ese redondel -como un cero que nombrara la nada pero que enriquece, aunado al final, al resto de cifras- cuanto viene a permitir, a imponer mejor, la vinculación inevitable con la representación expresa allí.

DOCE. La verdad, cuando Munch se auto-captura metamórficamente así, está bordeando la locura.

Reconocía -se dice- que la locura, en efecto, le rondaba a cada paso. Al punto de que -es esto bien sabido- por lo menos en una ocasión, el pintor debió internarse en un sanatorio, para remontar los graves episodios depresivos y alcohólicos que lo aquejaban y sobrepasaban.

TRECE. Pero Munch no sólo pinta “El grito” por esa razón, indudablemente mórbida. Munch está enfermo -más allá de la depresión y el alcoholismo- de una hiper-sensibilidad que le estalla y enajena.

Si lo que pinta es un grito que no se oye, es justamente por ello. Y es que, en realidad, el grito está recogido más bien por fuera de esa boca-agujero negro; no sólo en ese cuerpo, casi inaprensible; sobre todo, en ese paisaje insólito que lo rodea todo; que lo recluye todo, desde un deslumbrante estallido de color.

No por nada, es la obra la que, en realidad, se apela como se apela.

CATORCE. El grito es, pues, sobretodo, un grito de color. Es estallido de ritmos endemoniados y de delirios de luz y sangre coincidentes.

Como si la más honda interioridad se extrovertiera sobre la -a su vez- más reclusiva interioridad crepuscular, cósmica.

Es a esto a cuanto la Clínica de lo Social ha apelado, terrorismo creador.

QUINCE. El personaje al negarse a la escucha, con la simétrica gestualidad de sus manos, pareciera -en cierta forma, mágicamente- impedirnos a todos quienes le contemplamos, escuchar el grito suyo que coincide con el grito cósmico.

En realidad, Munch pintó esta obra como si efectivamente escuchara el ruido del universo en movimiento que, desde Pitágoras, se reconociera como la verdad misma del silencio. Sólo ello justifica el gesto de acallar el escándalo más espantoso, primordial e intransferible.

Únicamente, algo así justificaría la grandeza de ese instante y por ende la importancia de su representación pictórica.

DIECISEIS. Y es esta, finalmente, la razón por la cual, esa música sólo sea posible, en tanto pintada.

Entonces, por alguna clave mórbido-estética, Munch ha capturado el ruido infernal de los astros que parecieran chocar entre sí, generando ese desangre de luz y de color insoportables; y, sobre todo, esa lava de sombra que amarra la noche al río de espesa lava, como el desangre de un volcán extraterrestre, recién estallado.

DIECISIETE. Por lo demás, esa condición de sombra, casi nunca falta en el resto de sus pinturas. Pero, sólo aquí, ofrece esa fuerza tan demoledora y sideral.

Y los espectadores, impedidos para reconocerlo, apenas, por una segunda ruta -desde donde la verdad se camufla para irrumpir, efectivamente, a partir de un registro oscuro y hondo- lo sospechan y reconocen. Es allí donde el cuadro atrapa. Es allí donde torna paradigmático.

Interioridad-exterioridad.

UNO. Pues bien, sobre ese silencio que es ruido cósmico incapturado, se arma inauguralmente todo psiquismo (¿cómo, si no?). Y, superpuesta también, en ese grito descomunal; alimentándose, delirantemente, de un opuesto de silencio y armonía, la locura doble que es la Razón, se impone progresiva, decisivamente.

Pero la Razón está -como la Sensación-⁷ al final.

Y sólo es algo portador de sentido si se reconoce que la Razón es, primero que todo, la forma matemática que subtiende a toda musicalidad.

DOS. En efecto: es por esto, justamente, que desde que la música (en tanto género) se esfuerza en aprehender el orden más constitutivo -y halla en ello la máxima expresión estética pensable y posible- coincide, entonces y por tanto, con claves matemáticas.

La banda sonora va más allá de este “bello” impedimento. Aspirando a eso pendiente pero incapturable, arma gancho de fusión con el estremecedor bullicio del cosmos y recrea, sobre esa musicalidad intermedia, y desde una ruta específica de estética sensación (de escucha), el enlace indispensable entre lo interior y lo externo.

TRES. Es pues por esa ruta, que se hace vínculo sensible, estético con al cuadro (“El grito”); al fin de cuentas, el cuadro es enlace con la Música más primordial y, al tiempo, la más primariamente humana; por eso se ha dicho que, en “El grito” se trata de Música⁸. Música de silencio que, por ello, resulta indispensable interpretar.

⁷ En efecto, en alguna ocasión al comentar “El tratado del Alma” de Aristóteles, se ha recalcado en esta clave decisiva. La Sensación es una temática de la cual la Psicología sólo puede dar cuenta, al final; pues, siendo enlace entre el Cuerpo y el Alma resulta, por sólo ello, doblemente enigmática. Además, incorporando para esta asimilación -obligatoriamente y de modo decisivo- la condición estética.

⁸ O sea, Música en el más riguroso sentido de musicalidad de base, envolvente, definatoria, constitutiva del modelo en su conjunto. No tanto, entonces, en los términos convencionales como tradicionalmente se la entiende (género musical).

Ahora: que sea con sonidos o con imágenes (o bien, con ambos recursos al tiempo) es cuanto viene, finalmente, a definir especificidades a las diversas alternativas de expresión posible.

CUATRO. Para el primer caso, sólo el género musical porta la selectividad del recurso (sonido).

Cuando se trata de colores y figuras graficadas, la pintura es la única vía posible de captación.

Pero, si se tratara de ambos asuntos -en simultaneo o combinándose de múltiples formas- sin duda, la oferta estético-psicológica estaría necesariamente en la lista de opciones posibles, así no ocupara por eso un lugar exclusivo; ni siquiera prioritario.

Pues no hay enlace, más que teórico, entre el género musical y el pictórico.

CINCO. Se impone sin embargo añadir que, si se tratara de esto, habría que reconocer una condición adicional y definitoria. En efecto, no podrá darse esta operación, del modo habitual y cientifista, que es como habitualmente la Psicología opera.

Sólo por la ruta de lo clínico-estético, en cambio, se tendrá la posibilidad de una opción pertinente.

Justamente, es entonces cuando la Clínica de lo Social apela a dos conceptos más que ilustrativos: el paisaje interior y la banda sonora.

SEIS. Ahora bien: la Razón no nace con cada quién, es algo bien sabido. Pero cada quién nace sí, en un mundo que se aparece definido primordialmente desde la Razón. De hecho, cuando las circunstancias extremas de cada quién impiden esta primera ubicación la resultante, más temprano que tarde, resulta siendo catastrófica.

SIETE. De otra parte, cada quien viene, desde la reclusión en una líquida inflación, que le impide reconocer el ruido externo.

Digamos que se es recluso de la interioridad. Interioridad, además, corpóreo-materna. Y se nace, desde ahí, a otra reclusión que -poco a poco- se abre, descubriendo paulatinamente el mundo.

Ni siquiera al morir cada quién, se ha abierto plenamente el mundo.

Nadie, personalmente, agota la experiencia mundo. Nadie la remonta.

OCHO. La apertura del mundo es una clave, sólo posible, a partir del despliegue de lo colectivo. Por eso, la experiencia que tiene cada quién del mundo, es una experiencia cambiante.

No es uno el mundo, en realidad; así como tampoco resulta ser una constante.

Y sin embargo, contradictoriamente, el mundo es uno y no deja de ser constante, más allá del mundo de cada quién.

NUEVE. Al fin de cuentas, todo estas disquisiciones, ¿para qué?.

Pues para dejar constancia de que el mundo forma parte de lo psíquico. No existe psiquismo que se arme por fuera de ahí. No existe corporeidad, ni animación, por fuera del mundo. Y, "El grito" comienza dándose a partir de esta condición. Aspira, si se quiere, a explicitar el amarre de esta unidad desgarrada.

DIEZ. Todo cuadro es captación de paisaje interior. Es la más externa interioridad. Y, por ello, radicaliza, tanto más, lo puro interior.

Difícilmente se puede, sin embargo, sostenerse pintando, a partir de este reconocimiento. Sólo algunos pocos lo han logrado. Y Munch figura, indiscutiblemente, en esa lista.

ONCE. Pero cuando, además, captando lo más internamente decisivo, se logra pintar la condición definitoria de la banda sonora, tal cual acontece en "El grito", se puede saber por qué "El grito" es un cuadro imposible de ignorar en el contexto de lo humano-social-urbano contemporáneo.

Y es así porque, no cualquier grito; un grito, como el grito que no se oye de “El grito”, es la puesta afuera de lo más impedido y por ello, lo más primordialmente interno.

O sea, donde lo infinito exterior hace ensamble imposible con lo infinito interior.

DOCE. Cuando, en un cuadro como “El grito”, alguien se propone realizar su versión sobre esta -aparentemente- corriente operación que es gritar y aparece la riqueza inagotable de intercambios, que resultan posibles, en el enlace y ruptura, entre la exterioridad del mundo y la interioridad definitoria de lo psíquico lo más banalmente particular se eleva hasta una universalidad constitutiva. Entonces se arma Arte.

Instalándose, justamente en el lindero donde el grito impedido, el grito contenido emerge -desde una explosión expresiva incomparable; para que lo clínico y lo estético encuentren las claves definitorias de su continuidad- es como se resuelven enigmáticas, impedidas, definitorias, condiciones de interioridad.

Ello es sólo posible en tanto se ha dado, excepcionalmente -como corresponde siempre a esta emergencia- terrorismo creador; y en el único sentido posible en que lo permite el concepto⁹: o sea, allí donde ya el Arte no está. Pero donde, por eso mismo -y por la más purificada vía del terror-, vuelve a estar.

⁹ Conviene resaltar esta condición dado que, el concepto tiende a ser implementado en nuestra Facultad -con las mejores intenciones y en más de una ocasión- de una manera precipitada y laxa.

LO FORCLUSIVO-RECLUSIVO

(O, ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA)

Obligatoria aclaración.

UNO. Sin duda, este escrito podría dar pie a objeciones complicadas. “¿Entonces la Clínica de lo Social -en efecto, cabría argüir-, al revés de cómo se presupone; o sea, no como resultante, sino como punto de partida, termina siendo la velada puesta en acto del terror, con aspiraciones de escandalosa generalización?”.

O bien: “¿Simplemente se toma a Drácula y, a partir de una situación extrema, se decide convertir la totalidad de las conductas y derivaciones humanas, sociales y urbanas, en expresión, más próxima o más distante, de esa matriz purulenta?”.

DOS. Sabido es que toda Clínica y -en la medida de su radicalidad, tanto más visiblemente- le acontece esto de multiplicar cuanto, a nivel de las apariencias, pareciera francamente atenuado, apenas existente.

Pero, es cierto también que, una vez implementado un recorrido, parece muy fácil darle la vuelta y, con ningún esfuerzo, refutarlo. Sin aportar una pizca de ingenio allí.

TRES. También se podría decir: “Qué fácil es hacer música; basta con aplicar fórmulas matemáticas al sonido, y ¡hete allí una excepcional pieza!”.

Ha de ser ingenuo quien así razone, por decir lo menos.

Pero sí es cierto, en cambio, que se corre el riesgo de simplificación cuando se apuesta por lo más escuetamente estructural, desconociendo las claves de oposición que hacen que no aparezca, apenas más que el esqueleto de los asuntos; pensado por ello, como verdad última. En efecto, también, por este polo inverso, se puede perder lo esencial del asunto a explicar.

TRES. No. La verdad es que la clave de radicalidad permite reconocer, hacer visible, dar dimensión empírica, a cuanto pudiera parecer en extremo retórico; o escuetamente ficticio.

Incluso, si nos pudiéramos colocar más allá del rechazo inevitable, y de la reacción fobígena que estos temas corrientemente despiertan, de seguro aparecería la condición conceptual que subtiende allí; o sea, de lo que se trata: el texto a capturar; la escritura latente; que es sobre lo cual realmente versa la oferta clínica de lo social.

Introducción

UNO. Es claro que existen muchas versiones cinematográficas de “Drácula”. Sin duda, seguirán realizándose inagotablemente. Quien sepa ver “El silencio de los inocentes”, por ejemplo, sabrá que es una versión relativamente reciente, muy sofisticada y encubierta, de “Drácula”. O, el propio “Drácula” de Copola, donde el personaje es más máquico¹⁰ que la versión del Nosferatu, en la actuación de Klaus Kinski, en la película de Werner Herzog; así no incluya máquinas en su accionar.

Pero, es difícil que exista una apropiación más libre e insinuante del libro de Bram Stoker¹¹, como esta mencionada versión de Herzog, “Nosferatu”.

Así la película de Herzog ofrezca errores inicialmente imperdonables¹², ellos mismos resultan convalidar y reforzar esa fuerza indiscutible que este director impone siempre a sus películas.

DOS: Digamos que, sin duda, para que surja esa fuerza se impone que se dé la alianza Herzog-Kinski, como es posible reconocerlo en películas, clásicas ya,

¹⁰ Como se recordará, lo máquico recoge, en la propuesta de la Clínica de lo Social, el ensamble entre lo humano y su obra y las implicaciones anímicas que de ello se derivan (Cf. Otero, J. “Prolegómenos al tema de lo normal y lo patológico desde la perspectiva de la Clínica de lo Social”).

¹¹ Cf. Stoker, B. “Drácula”. Bruguera, Ed. Barcelona, 1981.

¹² Por ejemplo: ¿cómo no sucumbe, sin más, Nosferatu cuando, muy al comienzo de la película, Jonathan Harker lo descubre durmiendo y le ilumina para ello, una luz que sólo puede ser solar?. Parecería que, sólo pasando por el reconocimiento de su conciencia, la luz solar resultara insoportable para Nosferatu. Y es que, en muy buena parte de la cinta, resulta más decisiva la exclusión que la condición nocturnal del Nosferatu. Sólo al final, el modelo se rota y Nosferatu puede sucumbir. Pues bien: esas duplicidades, aparentemente contradictorias, las determinan claves mítico-zoomórficas sobre las cuales este texto irá adelantando sucesivos despliegues.

donde esta pareja se repone, más allá de dramáticas circunstancias interpersonales: “Woyzeck”; “Aguirre o la ira de Dios”, Fitzcarraldo” etc.

Pero, sobre todo, la versión del “Nosferatu” de Herzog-Kinski tiene a su favor que descontamina de moralismo la novela de Stoker, logrando eternizar -hacia delante- el mito decisivo que es Drácula para el mundo contemporáneo.

Es cierto que muchas cuestiones desaparecen o sufren significativa mengua (por ejemplo, el tratamiento de personajes segundos: Lucy, Renfield); pero, donde Herzog-Kinski modifican la oferta de Stoker, es casi siempre para enriquecerlo y completarlo.

TRES. El terror allí es más interior que externo, a diferencia de cuanto ocurre con el resto de versiones cinematográficas de Drácula. (Esto es también válido para “El silencio de los inocentes” -aunque mucho menos en sus versiones siguientes de menos calidad artística y que, incluso, pueden rayar en lo truculento-).

Por eso, la película “Nosferatu” parece más teatro que cine. O podría pensarse -si se quiere decirlo de otra manera- que es portadora de una sobreactuación extrema lo cual, sin embargo, no riñe con las condiciones del género.

Acaso porque es muy consistente y consecuente, en ello. Y, además, porque la temática no sólo lo permite sino que, efectivamente, lo exige.

CUATRO. El enlace con asuntos poco resaltados o francamente ajenos en el libro de Stoker, ayuda mucho a la resultante que abordamos aquí. Digamos, la importancia que en la película tienen los gitanos o, en cambio, la dimensión apabullante de la peste que, en tanto se liga con el personaje central, amplía el espectro a niveles -si cabe reconocer esta licencia como posible- más bien épicos que líricos.

La ciudad, por ejemplo, resalta en importancia de un modo indudablemente premonitorio. Y, difícilmente, podría darse un recurso más sugestivo para abordar el tema de lo urbano. (Conviene recordar aquí -en similar sentido, y sin agotar por ello la lista de temáticas igualmente enriquecedoras- "El informe de ciegos" en la novela "Sobre héroes y tumbas" de Ernesto Sabato¹³; o bien, "La peste" de Camus¹⁴).

Los aleteos intangibles de lo urbano.

UNO. Basta observar una decisiva diferencia entre Nosferatu y el Drácula habitual, para reconocer ahí la condición de singularidad que Herzog suma a Stoker.

Se está haciendo referencia, en primer lugar, a los dientes de roedor, casi impostados ahí, en ese rostro agónico y deprimente del Nosferatu herzogiano;

¹³ Cf. Sábato, E. "Sobre héroes y tumbas". Ed. Suramericana. Buenos Aires, 1967.

¹⁴ Cf. Camus, A. "La peste". Ed. Zanco, S. A. México, 1956.

el cual, más que miedo, infunde compasión. Como si el terror implorara un poco de piedad, en uno de sus momentos de debilidad extrema; donde, de hecho, puede resultar más nocivo y letal.

DOS. Sin fuerza ni certeza; salvo cuando se enlaza con la sangre de los humanos -antes por razón de un eclecticismo tanático que por definición tajante de su ser- Nosferatu, se instala en ese lugar de indefinición que le realiza en términos de virus destructivo; nostálgico de tanto impersonal.

TRES. El Nosferatu de Herzog, más que un puro vampiro, resulta ser una suerte de doble-mutante. Y esa duplicidad puede reponerse, sin cierre visible.

En efecto, a primera vista, sería más bien una rata.

Pero podría decirse, con más exactitud -si es ello dable en estos niveles de confusa contaminación- que se trata de un híbrido; de un ser linderal, rata-vampiro, que -adicionalmente, como humano- obtiene por ello, más bien restricciones que duplicación de poderes.

Pero es, además y como se verá luego, decisivamente cadáver ya.

En fin, que es cuestión harto compleja e intrincada.

Sin embargo esto, que genera déficits a nivel del personaje, resulta decisivo en la narrativa de conjunto. Da a la historia de Drácula una dimensión más

urbana, si se quiere. Y, al emparentarlo decisivamente con la peste, propicia una versión apocalíptica de la ciudad-Ciudad¹⁵.

CUATRO. Una ciudad, cada vez más habitada por ratas y cadáveres; o, por seres vencidos que aceptan, sin discusión posible, la inevitable inmediatez de la muerte, resulta de una contundencia apabullante que, difícilmente, podría reconocerse, en una ciudad donde la orgullosa y corriente plenitud de su actividad, normalmente prima.

Asumir la ciudad desde el acontecimiento radical (la peste, por ejemplo) hace que emerjan realidades urbanas decisivas y corrientemente silenciadas, se quiere decir. Pero un Drácula que recalca en su argumento a partir de esa condición contundente, tiene que ser también, muy otra cosa.

CINCO. Sencillamente, la atmósfera nocturna y agónica de los abismos imprevisibles e inagotables de Drácula, dejan que el tono terrorista emerja sin atenuantes; que decidan la dimensión reclusiva; que apuntalen lo personal con lo colectivo haciendo más visible, por sólo ello, la instancia de masa; que lo singular estalle los modos de lo urbano; en fin, que las claves de la Clínica de lo Social se hagan presentes, casi de manera simultánea; como, difícilmente, se conseguiría en cualquier otra ejemplificación¹⁶; pero, sobre todo, que lo humano escindido acceda al reconocimiento, aún más desgarrante, de lo

¹⁵ Como se sabe la ciudad-Ciudad para la Clínica de lo Social, es el enlace contaminado entre el lugar urbano (ciudad) y la red envolvente (Ciudad) que torna todo escritura, mensaje a traducir. Aquí, la Ciudad, en un estado por demás incipiente, parece intercomunicada a través del propio Nosferatu, carente aún de opciones tecnológicas suficientes para las ejecutorias reales de su poder.

¹⁶ Para tener una idea de estos conceptos se pueden consultar los escritos que sobre Clínica de lo Social (inicios del semestre I del año 2003) se han venido adelantando desde hace, ya casi, seis años y de los cuales se obtiene copia en la Secretaría de la Facultad de Psicología de la USB, Cali.

humano contaminado y que se haga -como nunca- evidente el drama desgarrante de esto que es, apenas, agotamiento y suplencia de formas, en el puro ejercicio de lo estético.

SEIS. Lo humano contaminado hace referencia a la forma como la escisión decide en la base el discurrir de lo humano, por rutas no siempre de síntesis armónicas.

Entre la guerra y la paz surge terrorismo; entre la locura y la normalidad se impone lo inconsciente; entre el amor y el odio, el malentendido; entre la infancia y la vejez, la atrofia de lo adulto y el desborde incontrolable de lo adolescente; en fin, desde los bloqueos a las síntesis, lo linderal adquiere dimensiones creciente y dominantes.

Además, entre la vida y la muerte -que es donde gusta instalarse Drácula- emergen, no sólo la agonía, sino los registros contaminados de la vida en la muerte y de la muerte en la vida que -dados modelos contemporáneos (no sólo en este momento mencionados) como las drogadicciones y las enfermedades terminales- no son, ni mucho menos, mera ficción.

SIETE. Pero el agotamiento de las formas y la inclusión de lo metamórfico y del congelamiento de modelos reincidentes es cuanto da, al mito de Drácula, un poder ilustrativo incomparable, cuando de lo social contemporáneo se trata.

Ya fue resaltado antes: Drácula, como todo mito contemporáneo, es en prospectiva. Ilumina el futuro en la medida de esta, su incertidumbre indubitable. A diferencia -sabido es- de cuanto aconteciere al mito, en su versión primigenia, donde el asunto era suturar el origen, insoportablemente incapturable.

OCHO. Pero, Drácula no alcanza a mitificar el alma máquica¹⁷ donde el mito parece extrañamente cancelado o, francamente fusionado en la resultante, sin ninguna diferenciación visible.

Drácula se juega en una formalización más bien salvaje, que incluyen por ello linderos entre lo humano y lo animal. Fronteras infladas, fuertemente contaminadas y donde lo metamórfico resulta de una riqueza difícilmente superable.

NUEVE. En este sentido "Nosferatu" tiene novedades que le distancian tanto más de otras versiones más convencionales. Al menos, Nosferatu es un personaje que se impone leyes latentes de trans-forma-ción, distintas a las que se plantean en la novela de Stoker.

Su mutación en vampiro no parece tan clara ni directa. Como quedara previamente resaltado, el enlace animal podría estar más bien en relación con

¹⁷ Más allá de lo previamente señalado, alma máquica es un concepto, reciente en su explicitación, pero casi visible desde el comienzo del planteamiento clínico de lo social. En cambio de "báquica", el alma ahora es "máquica". El complemento humano se juega y simbiotiza en esta fusión contaminada con la obra tecnológica, que da condición forclusivo-reclusiva a las resultantes humano-social-urbanas contemporáneas. "Nosferatu" está allí donde lo antiguo mítico agoniza; sin decidirse a morir, pues las nuevas emergencias del mito, no aciertan aún a crear una fe mínimamente estable y nueva; o, a cancelar el juego de creencias de base que se impuso siempre a lo social para su normal despliegue.

otros modelos zoomorfos, acaso porque la priorización del tema de la peste, lo impone así.

DIEZ. Las ratas son por ello, entonces, dominantes allí. Y las ratas -podría decirse- son en el "Nosferatu" de Herzog, inversas de los vampiros. No sólo por la ordenación de los dientes, más de roedor que de lactante prenatal¹⁸; ni porque sean las ratas allí, blancas en vez de oscuras; en realidad, porque son vampiros incompletos; vampiros, castrados de sus alas.

El propio Nosferatu tiene una clara incapacidad para volar, lo cual hace de éste -cuando ello se evidencia- un ser francamente irrisorio y lamentable. Pero es, curiosamente, cuando más goza de la ciudad; en solitario, a plenitud¹⁹.

En realidad, Drácula solo vuela cuando se muta radicalmente, perdiendo su caparazón humana. En "Nosferatu", ese viraje nunca es visible y resulta sólo reconocible porque, como espectadores, portamos referencias de otras películas y de la novela misma.

En realidad, nada hace evidente que el murciélago (¿vampiro?) que ingresa a la habitación de Mina, sea el propio Nosferatu. Lo cierto es que está más asustado que ella y, antes de atacarle vorazmente, se esfuerza torpemente para no caer.

¹⁸ En un texto anterior ("Bram Stoker, o el otro Psicoanálisis", leído en un encuentro lacaniano en Medellín, hace ya algunos años) se hacía referencia a esta clave de Drácula. En efecto, como un no-nato, Drácula, igual, se alimenta exclusivamente de sangre.

¹⁹ Como un cadáver ya, a Nosferatu, en cambio de alas, le crecen al extremo garras que apenas si usa.; que, más bien, le interfieren y le agravan su invalidez.

La ciudad de Nosferatu.

UNO. A su vez "Nosferatu", que pareciera jugarse en el nivel de la pura ficción, termina develando los más decisivos entramados de lo urbano.

Sobre todo, en tanto lo urbano decide la resultante de masa.

DOS. La "gente" ahí -si bien se ve- no es del registro de lo individual. Se trata siempre de grupos humanos antes que de individuos aislables; a diferencia del personaje -quien sostiene entonces (en la película, por supuesto) ese singular recorrido por las calles de la ciudad enferma, de la ciudad "apestada"-, Mina Murray, la esposa de Jonathan Harker. Ella, en efecto, hace tajante oposición a la tendencia agónica del colectivo. (Luego la heroína sucumbirá dramáticamente, tal cual se señalará posteriormente).

Pues bien: grupos que -enigmáticamente- danzan; grupos sumisos que conducen filas interminables de ataúdes; grupos que esperan la muerte, comiendo indiferentes, mientras son acompañados, enfrentados y, finalmente, asaltados por el ejército de las ratas insaciables. En fin, colectivos casi indiferenciados; sumisos, uniformados por una suerte común, próxima e inevitable.

TRES. La ciudad es -en cierta forma, ahora- cuanto, al principio de la película, fuera la casa-castillo de Nosferatu; y, aún antes, la cripta inaugural (allí se inicia justamente la película) donde se suceden -escandalosamente acalladas- las momias prehistóricas; en realidad y sin exagerar, un inmenso cementerio que, aún admite exterioridades vitales, sólo para no interrumpir su reproducción y crecimiento.

Esa condición extrema, excepcional, retrata entonces el alma urbana de un modo casi tangible. O -si se prefieren otros términos- su intangibilidad se radicaliza de tanto resultar siendo definitoria.

Pues es eso, en su base más escueta, una ciudad: un cementerio inagotable, donde la muerte se sucede no como un accidente; de hecho, sin nunca interrumpirse. Y, sin interrumpir a la propia ciudad que, más bien pareciera, alimentarse de allí.

CUATRO. Por todo ello, la muerte se encubre y se recubre; se disfraza y disimula; se forcluye y se recluye. Pero es por esa forclusión²⁰ precisamente que, no sólo, Drácula se hace determinante; también, extrañamente pero con indudable coherencia, allí termina su periplo. Es, en efecto, desde donde la forma- Drácula, finalmente, se extingue.

²⁰ Si bien el concepto de forclusión es decisivamente lacaniano, la Clínica de lo Social lo completa y readecúa. Aquí, por ejemplo, en enlace con la reclusión, da paso a un nuevo modelo de lo urbano; lo cual, en la oferta de Lacan, resulta francamente no visible. Lo forclusivo-reclusivo, en efecto, da paso a armados agónicos desde donde lo mórbido contemporáneo se eterniza y aglutina (las ya mencionadas enfermedades terminales y drogadicciones; en fin, los más decisivos terrorismos anti-creadores de la contemporaneidad).

Pero, también, es a partir de ahí que -en la versión del Drácula de Herzog- revive, rejuvenecido, en ese personaje (inicialmente, su contrapuesto) que es Jonathan Harker.

CINCO. Justamente allí, rompe radicalmente Herzog con Stoker.

Como se recordará, en la novela del segundo, es el nacimiento del hijo de la pareja Mina-Jonathan, la clave de renacimiento que decide sin discusión, la extinción del reino de sombras, en beneficio de un final feliz; por ende, luminoso.

En la historia de "Nosferatu", en cambio, no sólo la esposa Mina Murray -para poderlo eliminar- se inmola al lado del Drácula; además, Jonathan Harker deja muy en claro, desde que retorna de su viaje a los Cárpatos, que ya no reconoce a su mujer. Su destino, a partir de entonces, es muy otro.

La película -de hecho- termina, con su galope por la estepa desértica, en un idéntico remate de aquel con el cual concluye -curiosamente- la "María" de nuestro Jorge Isaacs²¹.

Bibliografía básica

²¹ Cf. Issacs, J. "María". Ed. Bedout. Medellín, 1961 y Otero, J. "María en la transferencia". Gobernación del Valle del Cauca. Cali, 1995.

- Aristóteles. "El tratado del Alma". OBRAS COMPLETAS. Aguilar, Ed. Buenos Aires, 1973.
- Bischoff, U. "Munch". Taschen, Ed. Bonn, 1995
- Buchner, G. "Woyzeck". (Obra de teatro. Foftocopia).
- Camus, A. "La peste". Ed. Zanco, S. A. México, 1956.
- Cole, T. "Actuación". Ed. Diana. México, 1955.
- De Brugger, I. M. "Teatro alemán del siglo XX". Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1961.
- Essers, V. "Matisse". Taschen. Paris & VG, BILD-KUNST, Ed. Bonn, 1989.
- Ignatov, S. "El teatro europeo contemporáneo". Ed. Futuro. Buenos Aires, 1957.
- Isaacs, J. "María". Ed. Bedout. Medellín, 1961.
- "Kinetoscopio 18". (Revista de cine) Centro Columbo-Americano. Medellín.
Marzo-Abril, 1993.
- Kirk, G. S. y Raven, J. E. "Los filósofos presocráticos". Ed. Gredos. Madrid, 1969.
- Melchinger, S. "El teatro en la actualidad". Ed. Galatea Nueva Visión. Buenos Aires, 1958.
- Otero, J. "Escritos sobre Clínica de lo Social". (Recopilaciones varias: Revistas De Humanidades de la U.S.B. Documentos Facultad de Psicología. Cali, 1997-2002).
- "María en la transferencia". Gobernación del Valle del Cauca. Cali, 1995.
- "Bram Stoker, o el otro Psicoanálisis". (Texto inédito. Fotocopias).
- Sábato, E. "Sobre héroes y tumbas". Ed. Suramericana. Buenos Aires, 1967.
- Stanislavsky, C. "La preparación del actor". Ed. Leonatan. Buenos Aires, 1960

Stoker, B. "Drácula". Bruguera, Ed. Barcelona, 1981.