

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa II



**RETÓRICA DE LA ESQUIZOFRENIA EN LOS EPÍGONOS
DEL MODERNISMO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carmen Méndez García

Bajo la dirección de la doctora
Esther Sánchez – Pardo González

Madrid, 2003

ISBN: 84-669-1958-9

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA II



**Retórica de la Esquizofrenia en los Epígonos
del Modernismo**

CARMEN MÉNDEZ GARCÍA

Memoria para optar al grado de
Doctor en Filología Inglesa, realizada
bajo la dirección de la Dra. D^a Esther
Sánchez-Pardo González.

Madrid, 2003

**D^a ESTHER SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ,
PROFESORA DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA
INGLESA II DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE
MADRID**

CERTIFICA:

Que la presente memoria de título:

Retórica de la Esquizofrenia en los Epígonos del Modernismo

ha sido realizada bajo mi dirección por D^a Carmen Méndez García, Licenciada en Filología Inglesa, y constituye su tesis para optar al título de Doctor en Filología Inglesa.

Y para que así conste, en cumplimiento de la legislación vigente y a los efectos oportunos, firmo la presente en Madrid a 6 de febrero de 2003.

a mi familia

Sería injusto comenzar el desarrollo de esta memoria sin hacer mención a todas aquellas personas que durante los últimos años me han prestado su ayuda y apoyo incondicionales, y que sin ningún tipo de duda merecen un reconocimiento en estas páginas.

En primer lugar, deseo expresar mi infinita gratitud hacia la Dra. Esther Sánchez-Pardo, por hallarse presente a lo largo de todo este camino que conduce hoy a la defensa de esta tesis; por su atención, dedicación, comentarios y observaciones, y por ayudarme a hacer llegar esta nave a buen puerto.

Deseo también mostrar mi gratitud hacia el Real Colegio Complutense en Harvard, institución que me acogió a lo largo de los años 2001 y 2002 durante mis estancias de investigación en EE.UU., por el inolvidable trato en lo humano y en lo profesional; así como a todo el personal de la red de bibliotecas de la Universidad de Harvard, sin cuya ayuda, consejos y entrega hubiera sido imposible la labor de investigación bibliográfica que es parte integral de esta tesis.

Más allá de lo profesional y académico, es también de ley nombrar aquí a todas aquellas personas que me han servido de referencia en lo personal, que me han ayudado a mantener siempre el norte y a las que siento, después de lo sucedido en los últimos años, más cercanas que nunca.

A mi abuela Carmen, por dejarme llevar conmigo su recuerdo, y por muchísimas más cosas de las que podría llegar a reflejar tan sólo en unas líneas.

A mis padres, por su paciencia, su apoyo incondicional, y, sobre todo, por hacerme, hace muchos años, uno de los regalos que más me han ilusionado: la literatura.

A mi hermana Blanca, por cosas que, como bien sabe, van mucho más allá de la ayuda de última hora en la revisión de estas páginas. Por eso, pero sobre todo por todo lo que dejo sin decir, muchas gracias.

A Miguel, por su paciencia, por sostenerme en los momentos bajos y saber contenerme en los eufóricos, por creer en mí y en nosotros.

A Ángel, por acudir en mi auxilio sin darme siquiera tiempo a pedirselo, por saber cómo hacerse presente aún en la distancia, y por obligarme a seguir cuando flaquearon las fuerzas. Por eso, por todo, y por siempre.

Por último, no quisiera olvidarme de todas las personas que de una forma u otra son o se sienten también parte de las siguientes páginas. A todos ellos, gracias.

Parte I: Notas para la Creación de un Paradigma Crítico	3
1. Introducción	5
2. Civilización y racionalidad: exégesis de la locura.	9
3. El ambiente contracultural y los nuevos movimientos culturales, políticos y sociales en los años 60.	17
4. Un nuevo acercamiento a la enfermedad mental: la Antipsiquiatría.	23
5. Introducción a la figura de R. D. Laing.	33
6. El temperamento artístico y el temperamento esquizofrénico.	51
7. Plasmaciones de la locura en la literatura.	61
8. Principales temas y tropos.	67
Desdoblamiento, fragmentación, escisión y multiplicidad.	67
Presión social, represión y creatividad.	74
Persecución, paranoia y control mediático.	81
Lenguaje idiosincrático, desfamiliarización, silencio, y otros recursos lingüísticos. Deformación de espacio y tiempo.	87
Arquetipos míticos y arquetipos Jungianos en la búsqueda del yo.	94
Renacimiento, reconciliación de opuestos y dimensiones curativas de la esquizofrenia.	99
Diferentes percepciones culturales de la esquizofrenia: chamanismo y misticismo.	103
Referencias bibliográficas	112
Parte II	119
Doris Lessing	121
1. “Without Contraries There is no Progression’: Escisión y Multiplicidad en la Obra de Doris Lessing.	121
2. “Charting the Territory of Madness”: Metanoia y Viaje Intrapíquico. El Descenso a la Locura y el Descenso al Infierno.	140
3. La Tiranía de la Familia: Crítica Social y Alternativas a la Familia Nuclear. Presión Social: Roles y Expectativas.	150
4. “Fall into Memory”: Recuerdos, Memoria y Experiencias Prenatales.	157
5. “Where Words Fail”: Pérdida del Significado y Significados Alternativos del Lenguaje Esquizofrénico.	164
6. “The Theatre of my Psyche”: Espacio Físico y Espacio Psíquico.	171

7. “The Stuff Hallucinations are Made of”: Material Original y Ficcionalización. Alternativas a Narrativas Convencionales y Formas Temporal/espaciales.	179
8. En la Frontera: Tiempo, Espacio y Verdad. Reconsideración de Conceptos Monolíticos.	184
Referencias Bibliográficas	188
Theodore Roethke	191
1. Roethke y los Confessional Poets: Trauma y Creación.	191
2. Exploración del caos y escisión del yo: el tránsito por la psique.	198
3. Regresión y progresión en la construcción del yo.	211
4. Misticismo y locura: la búsqueda de una visión trascendente.	228
5. En busca del lenguaje perdido: redefinición del yo a través de la escritura.	241
6. El reconocimiento en el Otro: los Love Poems de Roethke.	251
Referencias Bibliográficas	259
La Contracultura y la Generación Beat	265
Locura, salud mental y la Generación Beat.	272
Referencias Bibliográficas	279
Allen Ginsberg	281
1. “The Best Minds of my Generation Destroyed by Madness”: Genialidad, Creatividad y Represión. Control Intelectual y Locura en “Howl”.	281
2. Exceso y Creatividad: el Poeta Visionario y la Voz Profética.	289
3. Vida Moderna y Paranoia: Catástrofe Inminente y Control Mediático.	298
4. “The Portrait of the Lunatic as a Madwoman”: la Locura de Naomi Ginsberg en “Kaddish”.	306
5. “Make Mantra of American Language Now”: el Idioma como Fuerza Creativa en Norteamérica en “Wichita Vortex Sutra”.	312
Referencias Bibliográficas	318
Ken Kesey - One Flew Over The Cuckoo’s Nest.	321
1. Alucinación y realidad. Metáforas mecanicistas: el “mind style” de Chief Bromden.	324
2. División y reclusión del yo. El camino hacia la recuperación de los sentidos.	339
3. Socialización y dobles vínculos. Alucinaciones y realidad.	351
4. La clínica psiquiátrica de One Flew Over the Cuckoo’s nest como microcosmos. Despersonalización, interacciones estériles y rutina.	358
5. El tiempo como elemento metafórico: tiempo natural y tiempo artificial.	367
6. Viaje metanoico y viaje mítico: la recuperación de Chief Bromden.	374
Referencias Bibliográficas	380
W. S. Burroughs	385
1. Adicción, Control social y Manipulación: la metáfora del junkie.	391

2. The Naked Lunch: organización no teleológica de la ficción y creación de nuevos significados.	404
3. “The Garden and the Map”: naturaleza y máquina. El yo como elemento no orgánico.	409
4. Fronteras difusas y máquinas blandas: metamorfosis y fragmentación en la ficción burroughsiana	415
5. El “cut-up” y el “fold-in”: nuevas técnicas narrativas, el juego entre lector y autor.	425
Referencias Bibliográficas	435

Harold Pinter **441**

1. La locura como transgresión social. Conformismo y expectativas en el marco de la familia.	446
2. Dobles vínculos: palabras y manipulación. El silencio como bastión de la subjetividad.	461
3. Identidades proteicas: fragmentación, definición y violencia.	469
4. La habitación como metáfora del yo: conspiración, aislamiento e intrusión.	478
Referencias Bibliográficas	487

Peter Shaffer **489**

1. Madness on stage: representación escénica de la locura.	489
2. Crítica institucional: la normalidad y el “mangerism”.	493
3. Psiquiatría y crítica: la curación como mutilación.	504
4. Lo Dionisiaco y lo Apolíneo: Pasión, Locura y Creatividad.	513
5. Imágenes especulares: gemelos y dobles en la obra de Shaffer.	525
Referencias Bibliográficas	536

Parte III: A modo de conclusión: esquizoanálisis, literatura y psiquiatría **539**

Conclusiones finales **541**

La creación artística y literaria sin ningún tipo de represión. La “posesión” (*rapture*) del poeta - aquí, en el sentido griego de “creador”. La locura creativa del que ha sido dotado con una capacidad de percepción que provoca la exuberancia creadora y, al mismo tiempo, es castigado con una visión que le hace sentirse alejado de sus congéneres y dividido incluso dentro de sí mismo. Desde Platón hasta nuestros días, la locura, la creatividad, se tratan de racionalizar con una serie de etiquetas: loco, criminal, demente. La racionalidad heredera del Renacimiento y que alcanza su momento de apogeo durante el Siglo de las Luces trata de dominar, aplastándolos, los vestigios de locura, de diferencia, que afloran en el carácter de los individuos y en la producción cultural de los tiempos. Pero la corriente de “anormalidad”, de “diferencia”, se niega a ser sofocada, corre bajo la superficie de normalidad y represión, apareciendo aquí y allá tan sólo para ser empujada de nuevo al subsuelo, donde debe permanecer, reprimida, controlada, para no desequilibrar con su empuje y arrojó la vida anodina y cada vez más automatizada de una sociedad que se esfuerza en homogeneizar y controlar. Pero, ¿acaso podía esta corriente, este torrente, ser sofocado eternamente? ¿No había de aparecer por primera vez en siglos alguien que devolviera la perdida brillantez al poeta loco?

A lo largo de nuestro estudio, se hará referencia a numerosas obras escritas o co-escritas por el psiquiatra escocés R. D. Laing (1927-1989). A fin de seguir un sistema de citas coherente, debido a la frecuencia de citación, y para clarificar la lectura del texto, se emplearán las siguientes abreviaturas para referirnos a las obras más empleadas en nuestro análisis: *DS* (*The Divided Self*, 1960), *SO* (*Self and Others*, 1961), *PE* (*The Politics of Experience*), y *SMF* (*Sanity, Madness and the Family*, 1964). Las referencias esporádicas a otras obras de Laing se realizarán citando el título completo de la obra.

**Parte I: Notas para la Creación
de un Paradigma Crítico**

1. Introducción

The poet makes himself a seer by a long, prodigious, and rational disordering of all the senses. Every form of love, of suffering, of madness; he searches himself, he consumes all the poisons in him.

Arthur Rimbaud

A lo largo de las siguientes páginas dedicaremos nuestra atención a un estudio exhaustivo de las relaciones entre la esquizofrenia y sus diversas manifestaciones en textos literarios durante el modernismo y el postmodernismo, tomando como base la teoría crítica de la escuela inglesa post-kleiniana (y, más concretamente, la linguiana) en el estudio de la psicosis. Para el estudio en profundidad de las obras y autores que posteriormente se enumerarán, debemos considerar que la afección esquizofrénica se manifiesta fundamentalmente como un trastorno del uso “normativo” del lenguaje y un trastorno en la formación del pensamiento verbal. El objetivo fundamental es, pues, la creación de una base crítica para la interpretación y descodificación del lenguaje esquizofrénico hallado en textos literarios, analizando qué pueden aportar la psiquiatría y la hermenéutica literaria a su comprensión.

Podríamos afirmar que existe una relación directa entre el proceso esquizofrénico y el proceso creativo en sí, algo que trataremos de analizar más exhaustivamente en el marco de la creación literaria, sin perder de vista las

implicaciones que todo acto de creación (y, sobre todo, la literatura en el caso que nos ocupa) tiene como terapia, en la línea de recientes teorías críticas sobre trauma y creatividad. Se trata, pues, de teorizar una “retórica” del discurso esquizofrénico, analizando los tropos y estructuras recurrentes que se reflejan en la obra literaria en sí. Además de este intento de proponer una base crítica para los aspectos literario y lingüísticos de la escritura esquizofrénica, se incorporará el análisis de temas recurrentes como el viaje iniciático a través de la locura, o el doble psicológico o metafórico, como reflejo de la división y desdoblamiento de la personalidad (lo que el psiquiatra R. D. Laing denomina “divided self”) en la esquizofrenia, entendida esta división de la personalidad como un mecanismo de defensa que, elaborado de forma literaria, produce también una serie de recursos lingüísticos y temáticos característicos que conforman lo que proponemos llamar “lenguaje esquizofrénico” .

El corpus literario elegido para el análisis incluirá una variedad de autores y obras, en diferentes géneros desde la prosa al teatro y la poesía, procedentes de las letras inglesas y norteamericanas. Estos escritores heredan la tradición del modernismo, con su alto grado de experimentalidad lingüística, temática y conceptual. Precisamente Sass (1992) vincula el sentir literario modernista con ciertas características cognitivas y expresivas de la esquizofrenia. En este sentido, al igual que aquél analiza en su obra las dimensiones paralelas en que se mueven la producción de ciertos autores modernistas y algunos desarrollos psicóticos, en las siguientes páginas abordaremos el estudio de autores que consideraremos epígonos (en el sentido de herederos y seguidores) del Modernismo. Por delimitación temporal, como antes se observó, se tratarán autores que beben de las fuentes del modernismo, como Allen Ginsberg, Doris Lessing, Ken Kesey,

W. S. Burroughs, Theodore Roethke, Harold Pinter y Peter Shaffer. En todos ellos se intentarán localizar e integrar en el resto de su producción literaria y la de sus coetáneos rasgos de lo que hemos llamado “lenguaje esquizofrénico”. En el caso de algunos de ellos (más concretamente, los autores británicos), se tratará, además, de relacionar su obra con el contexto cultural en el que ésta se encuadra: la “New Left” inglesa, no sólo como movimiento político sino también como muestra de la Contracultura en lo referente a temas de salud mental y su tratamiento, y cómo las ideas “antipsiquiátricas” de R. D. Laing, David Cooper, Aaron Esterson y otros pueden proporcionar una base para el análisis de obras de los autores seleccionados.

La propuesta consiste, por tanto, en aproximarse a la lectura de textos modernistas y postmodernistas con un claro componente esquizofrénico siguiendo las ideas del psiquiatra R. D. Laing y la escuela antipsiquiátrica inglesa, su filosofía, aportaciones clínicas y su influencia en el ámbito literario y social. Otras corrientes teóricas que utilizaremos como complemento de éstas a lo largo de nuestro análisis dan una idea de las imbricaciones de la Antipsiquiatría en su entorno cultural. Recurriremos puntualmente, así, al psicoanálisis, la sistémica, el esquizoanálisis, el postestructuralismo, y a las ideas de pensadores como Basaglia, Szasz, Goffman, Marx, Freud, Lacan, Jung, Deleuze, Guattari, Nietzsche, Foucault, o Reich.

Relacionado con todo lo anterior, y dentro del marco temporal que nos ocupa, analizaremos el desarrollo del concepto de “locura” a lo largo del siglo XX y, en

especial, su presentación en obras literarias, sin obviar otro tipo de representaciones artísticas coetáneas que puedan arrojar luz para nuestros propósitos.

2. Civilización y racionalidad: exégesis de la locura.

The world has always gone through periods of madness so as to advance a bit on the road to reason.

Hermann Broch

Antes de comenzar el estudio específico de cómo el análisis de ciertos autores y obras literarias puede enriquecerse desde una perspectiva crítica basada en el estudio de elementos y tropos “esquizofrénicos”, resultaría útil detenernos brevemente en algunos puntos de referencia de la historia de la locura a través de los siglos, con el fin de evaluar las diferentes percepciones de la enajenación y la inspiración a través del tiempo, y los estigmas sociales relacionados con ellas. Para esta sección de nuestro estudio, seguiremos fundamentalmente a Michel Foucault y su obra pionera *Madness and Civilization*¹ (1961), y nos atreveremos, más tarde, a retomar su exégesis de las relaciones entre locura y sociedad, continuando su labor hasta acercarnos a las corrientes psiquiátricas actuales².

La obra de Foucault *Madness and Civilization* no es la primera aproximación del filósofo francés al tema de la locura, pues ya había publicado *Maladie Mentale et*

¹ *Madness and Civilization* es la tesis doctoral (que le valió el *Doctorat D'État*) de Michael Foucault. Sus teorías fueron pronto integradas en el canon antipsiquiátrico, sobre todo a raíz del interés del propio Laing por este libro.

² El excelente análisis de Foucault desentraña los mecanismos de adscripción de conceptos como “locura” o “salud mental”. Su estudio, sin embargo, sólo abarca hasta los albores del psicoanálisis. Intentaremos, pues, continuar un breve análisis histórico en estas mismas líneas durante el siglo pasado, hasta llegar a las ideas sobre locura y cordura que vertebrarán nuestro estudio: la Antipsiquiatría de los años 60.

*Personnalité*³ (1954), así como la introducción a la edición francesa de la obra existencialista de Binswanger *Traum und Existenz* (1954), que tiene el tema de la locura como hilo conductor. El legítimo interés de Foucault en el desequilibrio mental corresponde a un clima social que posteriormente analizaremos, del que cabe destacar su componente existencialista y marxista, es decir, la concepción de la enfermedad mental como un subproducto de relaciones sociales desiguales que engendran la inestabilidad en sujetos especialmente sensibles.

Según afirma Gary Gutting, existe una diferencia fundamental entre la primera edición de *Maladie Mentale et Psychologie* (1954), enfocada sobre todo hacia un análisis existencial que enfatiza el elemento marxista, y la segunda edición del libro (1962, posterior a la publicación de *Madness and Civilization*), en el que las afirmaciones del origen social de la locura se mantienen, pero se enfatiza el estudio de la “experiencia de la locura” a lo largo de la historia. En esta segunda edición, hallamos cómo Foucault *reescribe* este libro de juventud para adaptarlo a lo que ya había sido el mayor descubrimiento y base fundamental en su carrera filosófica, el análisis socio-temporal de la locura⁴.

Complementaremos el análisis de Foucault (que parte de la apreciación de la locura que conlleva un estigma social en la Edad Media) con unas breves observaciones

³ La traducción al inglés, *Mental Illness and Psychology*, realizada por Alan Sheridan en 1976, está basada en la segunda edición revisada de este texto en francés, titulada *Maladie Mentale et Psychologie*.

⁴ En este aspecto, *Madness and Civilization*, el primer libro de éxito de la carrera de Foucault, adopta una postura fenomenológica historicista que no es la más significativa del resto de su producción.

sobre visiones anteriores de la enfermedad mental. Podemos aventurar que, en un principio, la locura, como cualquier otro fenómeno fuera de la comprensión del hombre, fuese atribuida a fuerzas sobrenaturales, o imputable a una inspiración producida por los propios dioses (retornaremos a este concepto de la locura en sociedades tribales posteriormente, cuando analicemos las relaciones entre chamanismo y esquizofrenia). Esta noción de “locura inspirada” la retoma Platón en su *Fedro*, mientras que el también griego y fundador de la medicina tal y como la conocemos hoy en día, Hipócrates, afirmó que la enfermedad mental era resultado de causas naturales, y que debía ser tratada actuando sobre el cuerpo: una forma de tratamiento que se prolongó en época romana, donde era frecuente emplear como terapia las termas y la música, pero también otros medios como el uso de anguilas eléctricas.

Las actitudes hacia la locura durante el Renacimiento, la época que Foucault comienza a analizar en su libro, se dividen en dos vertientes: por un lado, existe un modelo de *integración* (al que Foucault apenas concede espacio en el primer capítulo); por otro, y ésta parece ser la posición dominante, se retoma la visión “sobrenatural” de la locura, con un matiz negativo en esta ocasión, al considerarla no como vía de acceso a un conocimiento superior, de contacto con los dioses, sino presentándola como síntoma de posesión demoniaca, lo que motivó muchas de las primeras quemaduras de brujas y hechiceros, algo que marca indeleblemente la relación entre brujería, magia

negra y locura femenina⁵. La locura pasa a ser una experiencia que sirve de entrada a lo sobrenatural e irracional y se convierte en espejo deformante de la razón, como se observa en su análisis de la obra de Erasmo *Encomium Moriae (Elogio de la Locura, 1509)*. Hasta este momento, se consideran válidas algunas “domesticaciones” de esta locura como la figura del bufón, un personaje recurrente en la producción artística y literaria de la época que simboliza la capacidad de expresar la verdad vetada al resto de la sociedad, puesto que sus apreciaciones son ajenas a la moralidad y por tanto descartadas como locura (en este sentido podemos analizar los bufones y locos que aparecen en la obra de Shakespeare). Podríamos afirmar que la imagen representativa de la locura en esta época es, para Foucault, la *Stultitia Navis*, la Nave de la Locura, una práctica que existe en toda Europa (por ejemplo, en Alemania, donde estas embarcaciones recibían el nombre de *Narrenschiff*) durante el Renacimiento, que representa la tendencia social a marginar al loco, en la metáfora de una nave constantemente en movimiento que no halla puerto en ningún lugar. Obsérvese además cómo ya en esta época existe la tendencia, que aún perdurará en el siglo XX, de considerar la locura como una “desviación social”, puesto que en estas naves se embarcaba a una mezcla no homogénea de inmigrantes, vagabundos, locos y criminales, con el fin de llevar la diferencia hacia otros lugares, lejos de la sociedad “no desviada”.

⁵ Se han dedicado numerosos estudios a este apasionante tema. A modo de introducción, proponemos la lectura de MacDonald, M. *Mystical Bedlam: Madness, Anxiety and the healing in 17th c. England*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

El “Great Confinement”⁶, al que Foucault dedica el segundo capítulo de su libro, es el momento de ruptura con esta concepción pasiva de la locura: un 1% de la población parisina fue encerrada en psiquiátricos en 1656, en un variopinto grupo que incluía promiscuos, pobres, enfermos, blasfemos, y, por último, enfermos mentales. Esta exclusión social se conjuga, además, con su utilización como mano de obra barata, lo que define la experiencia de la locura en la época clásica. La condena, pues, es de tipo moral, y se incluye en un grupo más amplio del forastero, del extraño, del que está en los márgenes de la sociedad: la locura pasa a ser *moralmente* incorrecta, una desviación de la bondadosa moral predominante. De acuerdo con esta concepción del binomio locura *versus* moralidad, se enfatiza la animalidad, el alejamiento de la razón humana del enfermo, introduciendo las visitas “guiadas” a los hospitales mentales como una atracción – práctica habitual hasta mediados del siglo XIX - , mostrando el estado en que se puede acabar si no se siguen los cauces sociales, lo que subraya su aspecto de adiestramiento moral. La apreciación moral de la locura motiva un tipo muy concreto de terapia: al deshumanizar al enfermo (que no es considerado como tal, sino como un animal, más allá del alcance de la medicina humana), tan sólo se le puede enseñar mediante la repetición y el castigo físico: esto también explica la exhibición con fines morales a la que hace un instante hicimos referencia.

⁶ El análisis de este confinamiento se inscribe en un estudio genérico de instituciones creadas para contener y separar de la sociedad a diversos tipos de “fuera de la ley”. Así, en *Madness and Civilization*, Foucault analiza el psiquiátrico; en *Discipline & Punish: The Birth of the Prison* (1977), la cárcel; y en *The Birth of the Clinic* (1976), el hospital.

El siguiente cambio (o más bien evolución) en la concepción histórica de la locura que viene trazando Foucault aparece en la forma del “Gran Temor” (“La Grande Peur”) que tiene lugar a mediados del siglo XVIII, cuando se empieza a considerar que la reclusión de los enfermos mentales junto a deudores y criminales no alberga el carácter de curación moral característico de la Ilustración. Nace así el concepto de institución para los locos; el hospital mental, un componente fundamental de la locura como aún la conocemos, y que Foucault considera esencial en las concepciones psicológicas y psiquiátricas del siglo XX. Foucault afirma que el doctor posee una mirada moralizante que deriva su fuerza de la sociedad y que representa a ésta, y que el tratamiento pasa por hacer abandonar al loco su enajenación (el rechazo de las normas sociales burguesas, su violencia y falta de colaboración a la hora de cumplir su papel social), reintegrándole en los valores dominantes. A fin de ejemplificar este punto, Foucault analiza los “avances”⁷ del francés Philippe Pinel (1745-1826), entre los que se incluye la obligación de aportar pruebas fehacientes de locura antes de encerrar a nadie bajo cargos de enfermedad mental (esta exención se daba, sin embargo, tan sólo en pacientes con posibilidades económicas, con lo que los enfermos mentales de escasos recursos siguieron siendo indiscriminadamente hospitalizados: encontramos aquí parte de la crítica socio-económica de sesgo marxista que vertebra esta obra de Foucault); y la “Quaker Farm” de Tuke: ambos modelos se caracterizan por la observación y el control, un concepto que retomaremos y explicaremos en nuestro análisis, al hablar del hospital de *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*.

⁷ Pese a que, efectivamente, la humanización del enfermo puede considerarse un avance, la base moralizante desde la que ésta se realiza resulta preocupante para Foucault, lo que le impide considerarlo una auténtica mejora en el tratamiento de la enfermedad mental.

La crítica de Foucault se detiene a principios del siglo XX, en los albores del psicoanálisis, con la implicación de cómo gran parte de los conceptos que se manejan en las prácticas psiquiátricas y psicoanalíticas en ese momento se derivan de esta aproximación “moral” que concede al médico las atribuciones de figura moral (así, se podría considerar, como afirma Foucault, que el contexto psicoanalítico y sus rituales de transferencias y contratrasferencias asociados al diván, recrean esa relación de padre moral e hijo desviado del hospital psiquiátrico en un nuevo entorno). El que Foucault termine aquí su análisis nos deja con una visión incompleta de los cambios más recientes sucedidos en materia de tratamiento de la enfermedad mental y las consideraciones socio-históricas del concepto de locura en sí. Así, la crítica antipsiquiátrica al sistema que comienza a fraguarse en los años 50 es un aspecto que Foucault no trata en su libro, pero que podemos considerar como una evolución lógica de su pensamiento. También los antipsiquiatras, con R. D. Laing a la cabeza, adoptan una visión de la percepción social de la locura que enfatiza cómo ésta sirve para etiquetar sujetos socialmente desviados e incapaces de adaptarse a las expectativas de conformidad que de ellos tiene la sociedad, por culpa de las mismas presiones sociales. A lo largo de nuestro estudio, trataremos de proporcionar una base crítica que nos permita aproximarnos a la interpretación de algunas obras literarias cuyo contenido está relacionado con la locura desde la perspectiva de la escuela post-kleiniana en el campo del estudio de la psicosis, incorporando estas aportaciones a la teoría crítica actual en el ámbito de la literatura y el arte en general. Nos interesa examinar especialmente el entrecruzamiento de discursos médicos, morales, legales y artísticos, y su calado en el discurso social de la segunda mitad del siglo XX. En este sentido, proponemos un proyecto

de historia y crítica cultural que recoja los planteamientos en torno a la esquizofrenia y la creación a lo largo del siglo XX y que vaya más allá, de modo que nos permita extrapolar algunas conclusiones relevantes de cara al momento presente. Estas páginas de introducción al concepto “historizado” de la esquizofrenia se pondrán en paralelo a la literatura de la segunda mitad del pasado siglo en el Reino Unido y los Estados Unidos de América, enfatizando algunos aspectos, relacionados con la locura creativa, que no se han considerado hasta ahora centrales en el marco de la teoría y la crítica literarias.

3. El ambiente contracultural y los nuevos movimientos culturales, políticos y sociales en los años 60.

When the world goes mad, one must accept madness as sanity; since sanity is, in the last analysis, nothing but the madness on which the whole world happens to agree.

George Bernard Shaw

El auge de la Antipsiquiatría (movimiento clínico, cultural y social en el que se basa el paradigma crítico que pretendemos abordar) forma parte y se interrelaciona, permea y nutre a un amplio grupo de movimientos sociales, políticos y culturales que dominan la vida europea y norteamericana a lo largo de los años 60. Esboceemos brevemente algunos de éstos, considerando que retomaremos la mayor parte de ellos en nuestro análisis de los diversos autores, ya que no se puede concebir la Antipsiquiatría como un fenómeno aislado, sino en conjunción con el ambiente de su época, como parte de un entramado que es el resultado de una serie de acontecimientos políticos y sociales muy concretos.

Así, a lo largo de la década de los 60 se suceden las actividades del movimiento a favor de los Derechos de la Mujer, ya afianzado en décadas anteriores, y surgen otra nueva serie de movimientos que promueven el cambio social, como las protestas de los *Native Americans* o la *New Left* activista universitaria en Norteamérica. Todas estas corrientes sociales tienden a ser englobadas en la más amplia etiqueta de “Contracultura”, como conjunto de subculturas que entran en conflicto y contradicen la

cultura dominante en la que se hallan inmersas: entre estos submovimientos también se inscribiría la Antipsiquiatría. El carácter icónico de muchos de los movimientos relacionados con la Contracultura, como por ejemplo la música y el cine de la época, hace que a menudo se considere ésta como una corriente de oposición desorganizada y anárquica, sin un respaldo cultural posterior. De esta forma, resulta difícil analizarla si se da preponderancia a la actitud de simple protesta sin una base crítica, si atendemos tan sólo a su carácter de “movimiento solidario de liberación” (Caparrós, 1975, 330). Existen, sin embargo, una serie de importantes críticos culturales, como Herbert Marcuse, que dotan de coherencia a este movimiento pluridisciplinar, politizado por la influencia del movimiento en favor de los Derechos Civiles, los movimientos estudiantiles como el SDS (*Students for a Democratic Society*) que surgen en 1962 y se consolidan en 1964 con el *Berkeley Free Speech Movement* (también llamados “New Left”, y coetáneos de la *New Left* Inglesa, a la que perteneció Doris Lessing. Si bien el ambiente en el que ambos movimientos se crean es el mismo, el ideario político es mucho más elaborado en el caso británico, una rama escindida revisionista del Partido Comunista Británico), o la oposición a la guerra de Vietnam entre los años 1966 y 1973. El Movimiento en favor de los Derechos Civiles, que comienza con la decisión de la Corte Suprema en 1954 en el caso *Brown vs. The Board of Education of Topeka*, empieza a formar un todo con otras condiciones que fundamentan la protesta social y cultural de la época: la disparidad en las relaciones económicas y sus consecuencias, lo que podríamos denominar “Terror Institucional”, es decir, el *crescendo* de la carrera armamentística y las estructuras de poder políticas que imitan la jerarquización militar, y el crecimiento del capitalismo, la industrialización y el materialismo que tiene lugar tras la Segunda Guerra Mundial, y de la que los EE.UU. sale como líder mundial indiscutible. Estos movimientos, sin embargo, no se desarrollan tan sólo en

Norteamérica, sino que hallan su contrapartida en movimientos como el Mayo Francés de 1968, o las corrientes existencialistas europeas, que son cobran nuevo auge durante esta época⁸. La Contracultura, pues, si bien surge de una serie de preocupaciones socio-culturales de los Estados Unidos de América, pronto se expande y globaliza, incorporando pensadores y simpatizantes de toda Europa.

La Contracultura, afirma Nicolás Caparrós, es el resultado de una cultura de la abundancia, puesto que son “aquellas personas que han tenido acceso a la comodidad y a la cultura de serie las que obran desde su propia crisis como mentores del movimiento . . . los que son hijos de una civilización decadente y se sienten culpables de serlo” (1975, 345). Nace, pues, de una conciencia de desigualdad social y política, que en ocasiones produce acercamientos a movimientos políticos y sindicales. La creciente relación, por otro lado, entre Estados Unidos (ya convertida en superpotencia mundial) y el Reino Unido como referente cultural europeo da lugar a numerosas influencias mutuas que conforman el ambiente contracultural. Una de las diferencias fundamentales entre la Contracultura de ambos lados del Atlántico es, sin embargo, el enfoque político. La Contracultura Norteamericana, aunque cercana al izquierdismo político, agrupa una serie de presupuestos también de carácter anarquista o apolítico. En el Reino Unido, por

⁸ En su ensayo sobre Antipsiquiatría y contracultura, afirma Caparrós que “en países no pertenecientes al industrialismo avanzado, aunque estén en vías de serlo, forzosamente [los avances contraculturales] debe[n] diferir de [los] . . . que adopta la sociedad inglesa o americana . . . Los rasgos generales de lo existencial difieren” (1975, 366). Posiblemente este distinto contexto social e intelectual dificultaría el éxito de un paradigma crítico como el que proponemos en la literatura de países que permanecieron algo alejados de la Contracultura, como es el caso de España. Esto no nos impedirá, en cualquier caso, analizar a autores como los que hemos elegido para nuestro estudio, inmersos en sociedades angloparlantes: la fusión entre su obra y la sociedad que les rodea será, en estos autores objeto de análisis, de crucial importancia.

el contrario, los intelectuales comunistas aún juegan un importante papel: así, la New Left británica es, posiblemente, uno de los últimos grandes movimientos en la cultura europea que no tiene su origen en la interacción con Estados Unidos. La crisis del movimiento Comunista Internacional a raíz de las afirmaciones de Kruschev respecto a Stalin durante el Vigésimo Congreso del CPSU en enero de 1956 convulsionó el Partido Comunista de Gran Bretaña (el CPGB, Communist Party of Great Britain), y la Nueva Izquierda se plantea como una reacción frente al estalinismo, vertebrada por un “humanismo socialista” que sería adoptado (y he aquí el juego entre Viejo y Nuevo Continente) por el trasfondo político de la Contracultura norteamericana. La convulsión política dentro del partido comunista británico es un tema recurrente en la obra de Doris Lessing, una de las autoras que estudiaremos. Por el momento, hagamos una breve nota mental sobre cómo todo este clima de revolución social y política se halla en la base misma del carácter inconformista y revolucionario de la Antipsiquiatría.

El punto de reunión de todas estas corrientes que venían fraguándose desde finales de los años 50 se podría cifrar en el *Dialectics of Liberation Congress* de Julio de 1967. A este encuentro asistieron pensadores como Herbert Marcuse, destacadas figuras literarias como Allen Ginsberg, gurús de las nuevas formas de conciencia como Timothy Leary, miembros de la *New Left* inglesa, y los pensadores antipsiquiátricos Ronald D. Laing, Leon Redler, Joseph Berke y David Cooper. Este congreso/convivencia, de carácter marcadamente informal, sirve como momento de comunicación y sumario de los elementos comunes de implicación y cambio macro, microsociales y políticos que retomaremos en nuestro estudio de la Antipsiquiatría. Así, la aserción fundamental de Marcuse al definir la Contracultura hace referencia a cómo el

sistema adiestra, manipula y obliga al individuo a adaptarse a una serie de normas y estándares sociales, de modo que el sujeto social “produce[s] and reproduce[s] not only the goals but also the values and promises of the system.” (*Counterrevolution and Revolt*, 1972, 14). En *One Dimensional Man* el mismo Marcuse escribe cómo “mass production and mass distribution claim the entire individual”, produciendo “an immediate identification of the individual with his society” (1964, 10-12). El resultado es una ideología en la que el sistema social normalizado se impone, y otros modelos sociales son rechazados y expulsados a los márgenes o destrozados para garantizar la cohesión social. La Antipsiquiatría refleja este descontento con los esquemas sociales, aplicando el cuestionamiento de lo normal y lo anormal al tema más concreto de la salud mental; es decir, qué es cuerdo y qué es loco, y las etiquetas de locura y salud mental como constructo moral y social. Como movimiento social radical, la Contracultura, y también la Antipsiquiatría, buscan destruir el concepto dominante de sociedad y reconstruirlo, cuestionando y erosionando sus cimientos y construyendo una nueva sociedad más heterogénea. Veamos cómo.

4. Un nuevo acercamiento a la enfermedad mental: la Antipsiquiatría.

Psychiatry is at present vacillating between physiology, phenomenology, behaviourism, and biology, among other isms and ologies.

Robert Young

Una breve reflexión sobre la Antipsiquiatría como movimiento nos remite a sus raíces socio-políticas, pero lo que define ante todo esta agrupación es su espíritu crítico y heterodoxo en el plano médico, que rechaza los métodos y prácticas habituales de la psiquiatría. El concepto de “mito de la enfermedad mental” que Szasz maneja en su libro de 1974, *The Myth of Mental Illness*, es fundamental en el pensamiento antipsiquiátrico: la enfermedad es un concepto físico, y por tanto no puede aplicarse a los desórdenes mentales que no muestran ningún tipo de patología física. Mientras que Szasz reconoce la existencia de algunas enfermedades mentales (muy pocas) de origen orgánico (encefalitis, etcétera), considera éstas, más que enfermedades mentales propiamente dichas, enfermedades orgánicas que tienen una manifestación en el comportamiento del individuo, pero con un claro origen físico. Lo que habitualmente se denomina “enfermedad mental” es, para Szasz y los antipsiquiatras, una serie de actitudes y comportamientos que el individuo se ve forzado a adoptar, y que son juzgadas con un número de criterios culturales y sociales específicos que las consideran “no-normativas”, y, por tanto, enfermas y desviadas. La afirmación principal de los antipsiquiatras es que la “locura” no se puede extrapolar de su entorno, de las complejas redes sociales y culturales y de la misma civilización occidental, que con su jerarquía y mores sociales puede precipitar la inestabilidad emocional y la alienación en sus

miembros más vulnerables, aquellos incapaces de solucionar los dobles vínculos a los que a diario el “homo socialis” tiene que enfrentarse.

Ya hemos observado cómo existen en esta época una serie de movimientos alternativos que cuestionan el Estado y las prácticas sociales al uso, así como los marcos de pensamiento en que éstas se inscriben. El término antipsiquiatría, que es la etiqueta bajo la que se ha agrupado a una serie de psicólogos y psiquiatras que durante los años 60 se enfrentan a los mores psiquiátricos establecidos, es de acuñación tardía. No hace su aparición hasta 1967, en el libro de David Cooper *Psychiatry and Antipsychiatry*. En el momento en que este término entra en la escena del pensamiento contracultural, sin embargo, ya se habían fraguado gran parte de las bases teóricas y prácticas de estos filósofos fenomenológicos, que incluirían a Thomas Szasz, Gregory Bateson, R. D. Laing y el propio Cooper. La antipsiquiatría surge de los intercambios de corrientes de pensamiento entre Europa (más concretamente el Reino Unido) y Norteamérica, pero a partir del clima político y social de mayo del 68, su influencia alcanza también Milán, Bruselas, París y otras principales ciudades europeas (por ejemplo, la clínica Heidelberg en Alemania surge influida por las comunidades alternativas propugnadas por los antipsiquiatras).

Pese a su carácter de oposición a la norma, que toma de sus raíces contraculturales, la antipsiquiatría como lucha contra la práctica psiquiátrica normativa no nace de los márgenes de ésta, sino de su propio seno. Este movimiento se postula siempre como un intento por parte de miembros de la comunidad psiquiátrica de

reformular dichas instituciones, ya que la objetivización y falta de humanismo en la relación médico-paciente hace que la psiquiatría se convierta en parte del problema, y no de la solución a la enfermedad mental (Jones 1997). La psiquiatría alemana postkraepeliniana, con su tendencia a la sistematización, comienza a conceder un mayor interés a las motivaciones de los síntomas que a éstos en sí mismos, enfatizándose el carácter descriptivo y la investigación del psíquismo inconsciente del enfermo. Durante los años siguientes, se concede más valor a los criterios dinámicos y funcionales que a los criterios descriptivos y a la categorización de síntomas, en parte como consecuencia del fracaso de la psiquiatría biológica en encontrar nuevas etiologías y tratamientos específicos para los trastornos psiquiátricos. El “modelo médico” que critican los antipsiquiatras (Antonio, 1975, 15) da por supuesto que la esquizofrenia y la locura en general tienen unos orígenes fisiológicos dentro del propio individuo. Basándose en esta aserción se intenta sistematizar una serie de síntomas hasta organizarlos en “síndromes”, que son los cuadros médicos resultantes de un sistema patológico; a estos síndromes les corresponden una serie de terapias (drogas clínicas, electrochoque, e incluso la lobotomía). Laing critica este acercamiento (el modelo médico), porque sugiere que el comportamiento que se adapta a la regla es el positivo, mientras que el comportamiento desviado es patológico, igualándose así los conceptos de aceptación del sistema social y salud mental, sin plantearse si dicho sistema social es destructivo o no.

Durante los años 60 y 70, los experimentos socio-médicos de doctores pertenecientes a este grupo tomaron muy distintas formas, si bien todas ellas orientadas hacia el establecimiento de nuevas formas de comunidades terapéuticas. En la agenda

antipsiquiátrica encontramos comunidades alternativas independientes donde los enfermos conviven en régimen de comunidad con el personal (psiquiatras, enfermeros, etcétera), intentando minimizar las diferencias entre unos y otros: por ejemplo, no existen batas ni rasgos físicos externos que distingan a un paciente del doctor, puesto que la jerarquía de los hospitales psiquiátricos es vista como parte de un proceso de *institucionalización*, en el que se intenta que ciertos aspectos sociales referentes a cuál es el funcionamiento normativo sean internalizados por los pacientes, integrándolos en el sistema de normas, valores y leyes que gobiernan el comportamiento social). En estas casas se diluyen pues las fronteras entre el personal y los pacientes, permitiendo que sean los propios pacientes quienes realicen, en la medida de lo posible, tareas como cocinar, limpiar o gestionar los recursos de la propia casa, y se recurre al consenso para organizar de un modo democrático las reglas de convivencia. En estos lugares, los individuos podían realizar sus mensajes metanoicos, sin el riesgo de ser etiquetados ni manipulados por las prácticas coercitivas de la psiquiatría tradicional, convirtiéndose en entornos donde los psicóticos tienen una oportunidad “to live and grow through their madness” (Gordon, 1971, 57). En la fundación misma de estas comunidades terapéuticas hallamos la creencia de que el ataque psicótico no es un desorden de tipo neurológico, sino más bien una crisis existencial que posee un poder curativo, que proporcionaría al yo la posibilidad de regresar al lugar en que se produjo la división del yo y reintegrarlo con éxito; así como el profundo deseo de tratar al psicótico, ante todo, como persona, reconociendo su dolor y sentido de la soledad y desesperación ante lo que está sufriendo.

A lo largo de los años 60, estas comunidades adquieren distintas formas: casas como *Kingsley Hall* (dirigida por el propio Laing), experimentos pequeños dentro de los confines de un hospital (*Villa 21*, de David Cooper, un ala de un hospital), y esfuerzos por reformar el sistema de Sanidad en lo que se refiere al tratamiento psiquiátrico (*Psychiatrica Democratia*). *Kingsley Hall* es, sin duda, la más conocida de estas comunidades: ubicada en el este de Londres, además de su función terapéutica, durante su existencia como tal (desde 1965 a 1970), se convirtió en un lugar de encuentro de cultura y filosofía, albergando en sí conferencias, seminarios, y las visitas de activistas de izquierda, músicos y escritores. *Kingsley Hall* pasó así a ser un centro de cultura alternativa que recibió visitas de grupos teatrales y artistas, convirtiéndose, como define Isaac, en “ [a] countercultural mecca, with close ties to the New Left, the British ‘underground’ movement, and the artistic avant garde” (1990, 29), al tiempo que unas ciento diez personas permanecían allí durante estos años como pacientes, algunos llevando a cabo brillantes procesos metanoicos, como la residente más famosa de *Kingsley Hall*, Mary Barnes, que narró su experiencia de recuperación en su autobiografía *Mary Barnes: Two Accounts of a Journey Through Madness* (1971).

El papel de la antipsiquiatría y las comunidades alternativas, que contó con el apoyo de importantes pensadores y cabezas culturales de la época, también encuentra expresión en la literatura. Doris Lessing y Allen Ginsberg, así como Ken Kesey y Peter Shaffer, son algunos de los autores que recogieron los postulados antipsiquiátricos y que analizaremos en nuestro estudio. Durante los años 70, el movimiento antipsiquiátrico perdió gran parte de su virulencia, absorbiéndose homeopáticamente dentro del sistema. Aún hoy, no es difícil encontrar su influencia en una actitud más

comprensiva hacia la enfermedad mental y una mayor empatía hacia el enfermo. Aún siguen existiendo organizaciones como la *Philadelphia Association*, dedicada al adiestramiento de psicoterapeutas con un acercamiento empático hacia la enfermedad mental. Por otro lado, una vez superados y asimilados los supuestos radicales que definieron en algunos momentos la antipsiquiatría, sus ideas sobre la influencia social o ambiental en el desarrollo de la enfermedad mental han servido para matizar acercamientos excesivamente biomédicos, que cifraban la caída en la locura como un mero accidente de tipo químico o biológico.

La tesis fundamental de la antipsiquiatría es, como ya hemos adelantado, el rechazo del concepto enraizado de la enfermedad mental como una mera anormalidad biopsíquica, y el esfuerzo por encontrar el origen de éste en un contexto histórico-social y cultural. Se rechazan los modelos y tratamientos médicos tradicionales, sobre todo el hospital psiquiátrico, lugar no de curación sino de mayor alienación social, entornos que generan y hacen crónicos los comportamientos que se han tildado como desviados⁹. En consecuencia, estos espacios cerrados se sustituyen por una serie de comunidades alternativas como las ya mencionadas. El psicótico no es un objeto que ha de ser arreglado y reintegrado a la sociedad, sino ante todo un ser humano, víctima de un

⁹ La publicación en 1973 del artículo de Rosenhan, "On Being Sane in Insane Places", contribuyó a agudizar el malestar entre la profesión, y la confirmación de algunas de las teorías antipsiquiátricas sobre el funcionamiento de los hospitales de la época, así como el círculo vicioso existente entre el internamiento y el agravamiento del comportamiento desviado. En el estudio de Rosenhan, ocho "pseudopacientes" simulaban sufrir alucinaciones auditivas y fueron internados en doce hospitales psiquiátricos diferentes con el diagnóstico de esquizofrenia. Durante el ingreso dejaron de manifestar los síntomas, exhibiendo un comportamiento normal en el que, sin embargo, cualquier movimiento era interpretado por el personal de la clínica como "desviado" y nuevo síntoma de esquizofrenia. Rosenhan utilizó este estudio para atacar la poca fiabilidad de la evaluación psiquiátrica y el peligro de error diagnóstico. La crítica de Rosenhan estaba implícitamente ligada a los estereotipos culturales y a las prácticas psiquiátricas inhumanas de los hospitales mentales.

sistema patógeno anclado en el malestar cultural y que le obliga a enfrentarse a una serie de contradicciones y conflictos irresolubles que provocan su inadaptación o “locura”. Esta “locura” no es sino una etiqueta aplicada a lo que se aprecia como una desviación social, que sirve para que las instituciones mentales y la psiquiatría tradicional, en nombre de la familia y el grupo social, tras perturbar al sujeto, lo declaren enfermo y lo aniquilen mediante una serie de tratamientos agresivos que, con la excusa de integrar, homogeneizan; la psiquiatría es una forma más de opresión social similar a otras instituciones de la sociedad patriarcal (Familia, Escuela, Capital, Estado, Policía, etcétera). La esquizofrenia es, pues, consecuencia de la represión y de *dobles vínculos* (un concepto cuyo significado pronto analizaremos) que perpetra la familia como representante microsocial de una sociedad más amplia, y que muy a menudo desemboca en la institucionalización. La psiquiatría es un mecanismo que refuerza la represión, una especie de violencia institucionalizada, consensuada y aceptada por la sociedad. Esta etiqueta, el diagnóstico mental, es arbitraria puesto que depende de los valores socio-temporales y de la ideología cultural del momento, y la definición de normalidad variaría, pues, de un grupo a otro. Así, las experiencias de místicos hindúes o cristianos, o de “medicine men” en culturas chamánicas (con su abandono del yo, visión alterada y fusión con el mundo) comparten gran parte de las atribuciones del ataque psicótico, gozando sin embargo éstos de un status especial dentro de sus comunidades sociales o culturales.

En el seno mismo de la práctica antipsiquiátrica, y de las soluciones alternativas que se proponen a los modelos médicos tradicionales, existe una fuerte corriente humanista que trata de ver al enfermo ante todo como ser humano, aniquilando

fronteras amenazantes e infranqueables entre paciente y médico. El médico, postulan los antipsiquiatras, debe formarse no sólo para reconocer al paciente como persona, sino también para comprender qué tipo de problemas sociales se esconden tras su locura, cuáles son las nefastas características del sistema que le han obligado a adoptar rasgos psicóticos como mecanismo de supervivencia. más que la locura, lo cuestionable es el contexto social enfermo que la produce en individuos especialmente sensibles a las contradicciones familiares, culturales y sociales.

El destino de la “revolución” (pues como tal ha sido calificada por algunos) antipsiquiátrica ha sufrido diversos altibajos en lo que a su influencia y relevancia se refiere, y el análisis de este movimiento médico-cultural resulta más acertado debido ya a una cierta distancia histórica. La popularidad de las ideas antipsiquiátricas decayó a partir de los años 70, por la desaparición de la Contracultura que la vio nacer, el desinterés en políticas marxistas y anarquistas con que se relacionó, y el lastre del malestar inicial por sus críticas hacia el sistema psiquiátrico, enfocado en los años 60 hacia un estudio biológico de la etiología de la esquizofrenia. Del rechazo de muchas de estas ideas, unido a la denostación de la figura de R. D. Laing (como máxima figura de este movimiento en la imaginería popular) en los últimos años de su vida, se ha pasado ahora a una reevaluación de esta corriente en todo lo que de positivo aportó al campo del estudio de las psicosis. Muchos de sus postulados, como la importancia del entorno social en el desarrollo de la enfermedad, han atemperado las interpretaciones duras de la esquizofrenia como enfermedad meramente neurológica que se manejaron en su momento. Lo más destacable, acaso, sea la consideración que trajo del paciente como ser humano, y la empatía y humanización del trato entre éste y el médico, el interés por

lo social dentro del currículo formativo de nuevos especialistas, y, sobre todo, la ponderación de las presiones sociales como causa de desequilibrio psíquico.

5. Introducción a la figura de R. D. Laing.

El psiquiatra escocés Ronald David Laing (1927-1987) está, en el imaginario popular y cultural, indeleblemente ligado al movimiento antipsiquiátrico, de manera que se hace casi imposible llevar a cabo un análisis laingiano de obras literarias sin detenerse, apenas brevemente, en los postulados y circunstancias más característicos de la antipsiquiatría. Laing, que se alza y considera como gurú de todo este movimiento, rechazó sin embargo, por una serie de motivos personales, cualquier vinculación con esta corriente reformista. Las similitudes de pensamiento y base teórica, no obstante, le sitúan de pleno dentro de un contexto común a otros pensadores como David Cooper o Aaron Esterson. Su concepción de la locura como una enfermedad que no debe ser considerada en los términos tradicionales de enfermedad física y biomédica, le alinean dentro de este heterogéneo grupo. Aún así, pese a la radicalidad de sus ideas acerca de la enfermedad mental, Laing nunca llegó a negar (como sí harían otros miembros del grupo: David Cooper, por ejemplo) que los enfermos mentales precisaran ayuda, si bien siempre mantuvo que las formas de ayuda tradicionales (drogas médicas, lobotomías, electrochoque, internamiento, etcétera) contribuían a exacerbar los síntomas de inadaptación social que se entienden como locura. Laing, el personaje, se presenta como una de las efigies más controvertidas de la psicología y el pensamiento del siglo XX, con una aproximación teórica y práctica completamente heterodoxa al tema de la enfermedad mental, y unos escritos que mezclan el existencialismo, la política, la crítica social y un estilo semipoético.

La primera obra de Laing, *The Divided Self*, publicada en 1960 (escrita entre 1956 y 1960, época durante la que Laing trabajó en la Clínica Tavistock de Londres, un centro fundamental de estudio y formación de psicoanalistas en el Reino Unido, mientras recibía al mismo tiempo formación psicoanalítica de la mano de Rycroft, entre otros), marca el pistoletazo de salida de una carrera polémica opuesta a los tradicionales mores psiquiátricos. Para muchos estudiosos, es éste el mejor libro de su carrera, y, más allá de consideraciones de valor literario o estético, es sin duda el que mejor define la línea que seguirá su pensamiento desde entonces. En él, Laing hace uso de conceptos heredados de la filosofía existencialista para conseguir que el yo interno del esquizofrénico se muestre inteligible, dentro de su fracturado contexto familiar y social¹⁰. Ya en las primeras páginas del libro deja explícita su intención: “to make madness, and the process of going mad, comprehensible” (*DS*, 1960, 9). Frente a los modos “terapéuticos” heredados de Kraepelin¹¹, Laing trata de revolucionar la psicoterapia haciendo que se base en una concepción, ante todo, humanista; en reconocer al ser humano que se enmascara tras las fantasías y alucinaciones esquizofrénicas, y conseguir que el terapeuta se aproxime a él en una relación de igualdad, no jerarquizada, evitando las tentaciones de considerar al enfermo como un conjunto de órganos o síntomas (una “máquina”) que ha de ser curado, e intentando comprender los motivos humanos y sociales que se ocultan tras su bizarro

¹⁰ El ya conocido *motto* existencialista, “la existencia precede a la esencia”, habla precisamente de cómo los individuos infieren sus valores y sentido de sí mismos del rol que han de desempeñar en un esquema más amplio, el social.

¹¹ Emil Kraepelin (1856-1926), el padre de la psiquiatría tal y como se definió en Alemania en el siglo XIX, cuyas disquisiciones sobre la enfermedad mental dominan la práctica psicológica y psiquiátrica hasta bien entrado el siglo XX. Su acercamiento a la esquizofrenia, en concreto, se realiza desde una postura conductista similar a los experimentos de Pavlov o Skinner, tratando al enfermo mental como un conjunto de síntomas y reacciones ante estímulos, e ignorando los motivos ulteriores de la situación. En esto se basó la crítica que Laing realiza a sus métodos en *The Divided Self* (29 ff.).

comportamiento. Laing interpreta la esquizofrenia como un intento de afrontar una situación invivible, todo ello enmarcado por una sociedad que se esfuerza por homogeneizar y no permitir la individualidad. Los casos clínicos de Laing se describen como *personas* (con una posición existencial no enferma, sino como una adaptación -o maladaptación- a unas circunstancias muy concretas) que adoptan medidas desesperadas para mantener su individualidad, no como “cuadros médicos” ni como colecciones de síntomas neuropatológicos. El proyecto de Laing es, por tanto, hacer inteligible la experiencia y el lenguaje esquizofrénico dentro de un contexto concreto, que dote al esquizofrénico de un significado humano y existencial. Sus comportamientos desviados no son el resultado de una enfermedad en el sentido médico, sino de una serie de estrategias inventadas “in order to live in an unlivable situation” (PE, 1967, 79). En las fantasías esquizofrénicas existe verdad literal, no sólo simbólica, que es el resultado de la aplicación por parte del enfermo de una serie de *defensas interpersonales*, adquiridas tras la interacción coercitiva de éste con su familia y las instituciones psiquiátricas.

En sus bases filosóficas, *The Divided Self* es heredero de una larga tradición que se nutre sobre todo del existencialismo europeo (también algunos estudios han relacionado el pensamiento de Laing con los pensadores escoceses Hume y Locke¹²); de Kierkegaard, cuyo concepto de inseguridad ontológica expande Laing, y del concepto sartriano de *mala fe* (*mauvaise foi*) que se manejaba en *El Ser y la Nada* (*L'Être et le*

¹²Así, por ejemplo, “Cognition and Community: The Scottish Philosophical Context of *The Divided Self*.” *Janus Head* 4.1 (2001).

*Néant*¹³, 1943), similar a las ideas sobre “autenticidad” que Kierkegaard maneja en *Being and Time* (*Sein und Zeit*, 1927). La *inseguridad ontológica* que sufre el esquizofrénico (opuesta a la seguridad ontológica que implica la adaptación social, el “estar en el mundo” de Kierkegaard) se cifra psíquicamente en la sensación de no estar ubicado, de pérdida del yo, que carece de continuidad y entidad propia, y que vive constantemente amenazado por posibles intrusiones externas. Como defensa, el esquizofrénico recurre típicamente a la división del yo que da nombre al libro. Escinde su yo, dividiéndolo en varias partes: el *yo interno* (“inner self”), aislado del mundo, que considera como su “auténtico” yo y que por tanto desea proteger, y el *yo externo* o *falso yo* (“false self”); o incluso varios *falsos yoes* con distintas características que se usan de forma alternativa, que se emplean como máscaras para proteger el *yo interno*, encargándose de las relaciones con el otro y el mundo. Al mantener esta división interna, esta fachada de un *falso yo* que oculta el *yo verdadero*, éste último no interacciona con el exterior y la percepción e interacciones acaban siendo fútiles, frente a lo que sucedería con un yo integrado, en el que la relación con el exterior y el otro tiene influencia no sólo en el yo, sino también en el exterior (véanse figs. 1 y 2).

¹³ De la admiración de Laing por las ideas existencialistas da una idea su publicación en 1964, junto con David Cooper, de *Reason and Violence*, un estudio de la filosofía sartriana –cuya calidad fue alabada por el propio Sartre– en la década de los 50, en especial de los conceptos aplicables a la definición de locura y salud mental en la sociedad convulsa de la segunda parte del siglo XX.

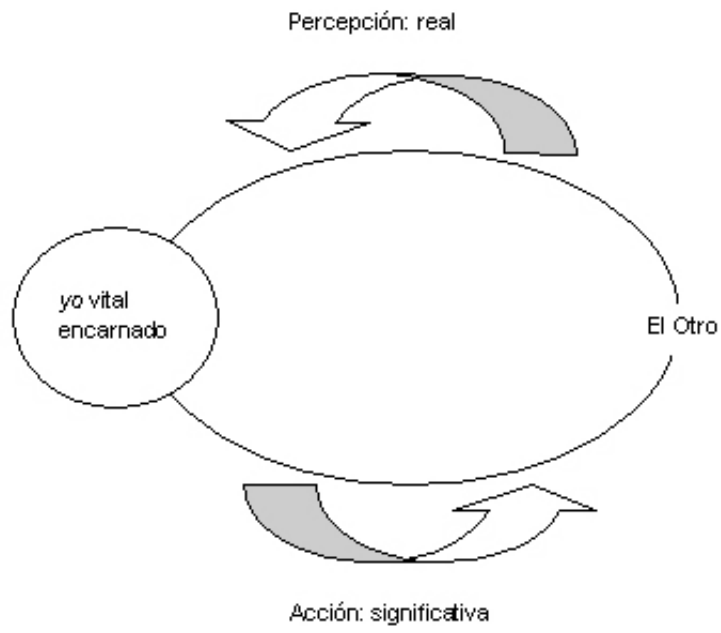


Fig. 1 (adaptado de *DS*, 1960, 81)

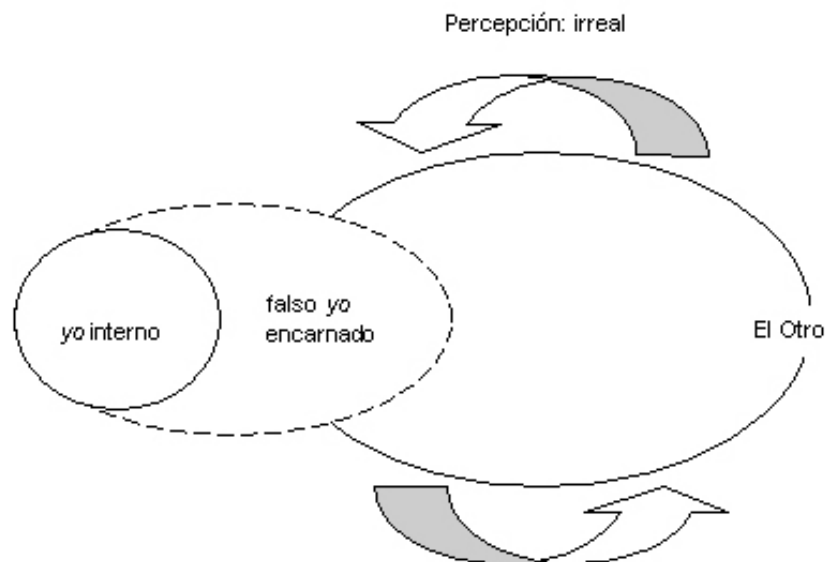


Fig. 2. (adaptado de *DS*, 1960, 81)

El carácter contraproducente de esta defensa esquizoide se pone de relieve cuando el *yo interno*, aislado del mundo, pierde referencias externas empobreciéndose; y también es corriente observar brechas en el sistema de *falso yo*, que amenazan con destruir el *yo interno* y hacen que regrese la ansiedad original (miedo de ser petrificado, robado de la identidad propia a través de la mirada, o engullido) que originó la creación de la defensa en primer lugar. Laing se esfuerza también en hacer notar que un cierto grado de división es común incluso en personas que son denominadas “*ontológicamente seguras*”, y que las defensas del esquizofrénico varían de algunas defensas interpersonales habituales en no-esquizofrénicos no tanto en procedimiento como en grado o profundidad de aplicación.

Un concepto afín a los de *inner* y *outer selves* que propone Laing es el de *yo sumiso* (*compliant self*) y *yo adaptativo* (*complicit self*), que maneja Jenner (2001). El *yo sumiso* se adapta al entorno sin negociar con él, al menos externamente, mientras que se produce una escisión mediante la que se oculta lo que el individuo siente como *yo verdadero* con esa máscara sumisa. El *yo adaptativo*, por otro lado, trata de obtener beneficio adaptándose al entorno, sin renunciar a lo que considera como propio y definitorio de sí mismo, y no siente que esté traicionando su identidad por ceder en algunas exigencias del entorno, a cambio de conseguir mantener intacto lo verdaderamente esencial. El *yo sumiso* se correspondería, pues, a la adaptación del concepto de inseguridad ontológica y *yo dividido* de Laing, mientras que el *yo adaptativo* recoge la noción del individuo ontológicamente seguro y enfatiza cómo existe interacción entre la definición del sujeto como ente individual y su entorno social.

La línea de investigación comenzada en *The Divided Self*, que es un volumen que trata de entender al esquizofrénico desde el interior de su propia mente, y los procesos de división de su yo que allí tienen lugar, se amplía en el siguiente estudio de Laing, *Self and Others* (1961). Retomando los principios fundamentales de la obra pionera de Laing, en ésta, además, se muestran las interacciones sociales que dan origen a la división del yo tan bien explicada en la obra de 1961. Así, la “teoría de la esquizofrenia” de Laing se completa de forma coherente, mostrando las defensas esquizoides como una expresión racional de las interacciones y tratamiento social al que se ve expuesto el sujeto. En este estudio incluye Laing, por primera vez, el concepto de *doble vínculo de Bateson*: una situación insostenible en la que el sujeto se ve expuesto a dos órdenes contradictorias ante las que no existe posibilidad de resolver la situación sin ser castigado, posición ante la que Bateson ve las siguientes alternativas:

Puede por ejemplo suponer que detrás de cada enunciado hay un significado oculto que es perjudicial para su bienestar. Puede elegir otra alternativa y tenderá a aceptar literalmente todo lo que la gente dice; aun cuando el tono o el gesto o el contexto contradiga lo que dice . . . puede elegir el tratar de ignorarlos. Tratará de retirar su interés del mundo externo y concentrarlo en sus propios procesos internos, y por consiguiente dará la apariencia de una persona aislada, quizá muda. Ésta es otra manera de decir que si un individuo no sabe qué clase de mensaje es un mensaje, puede defenderse mediante procedimientos que han sido descritos como paranoides, hebefrénicos o catatónicos (entre otros posibles)”. (Bateson, G. “Hacia una teoría de la esquizofrenia” 1976).

Estos “dobles vínculos” se desarrollarán con especial atención en el estudio que en 1964 Laing realiza con A. Esterson, al que haremos mención en breve. Laing

empleaba también para referirse a esta situación el nombre, acuñado por él mismo, de “knot”: como un nudo gordiano que no se puede desenredar. De ahí el título de su obra de 1970, *Knots*, que cifra en clave de breves poesías, que en ocasiones se aproximan al haiku, los planteamientos teóricos de sus libros anteriores, más concretamente el dilema existencial al que se enfrenta no sólo el esquizofrénico, sino en general el hombre moderno¹⁴.

La realidad en el mundo de *Self and Others* es un constructo social, en tanto que procede de un consenso de las facciones dominantes sobre qué es real y qué no, y por ende, sobre qué es locura y qué no lo es. El consenso social, pues, impone una visión “cuerda” del mundo que excluye cualquier visión individual, marginando las visiones privadas y altamente idiosincráticas del esquizofrénico al considerarlas enfermas y susceptibles (o necesitadas) de ser cambiadas para adaptarse a una visión consensuada de la realidad. *Los Otros* del título se convierten así, ahora más que nunca, en una fuerza social amenazante y homogeneizadora, más allá del individuo externo al esquizofrénico que podía “robar” su identidad mediante la mirada. Aquí, cualquier célula micro o macrosocial, como por ejemplo la familia o los vecinos, pasan a ser parte de una conspiración que trata de imponer su visión de la realidad. En el contexto esquizofrenogénico (un concepto también especialmente relevante en *Sanity, Madness and the Family*, como ahora veremos) que caracteriza muchas interacciones sociales se

¹⁴ Existe en Laing esta doble vertiente, teórico-clínica y literaria. En la segunda, en la que no profundizaremos por motivos de tiempo pero que merece un cuidadoso estudio detallado, podríamos incluir el ya citado *Knots* (1970), *Do you love me* (1976), *Conversations with Children* (1977), y *Sonnets* (1979).

comprende, pues, el proceso esquizofrénico como una defensa ante las enfermas imposiciones del exterior, llegando Laing a subvertir los conceptos de salud y enfermedad, afirmando que cualquier persona que trata de imponer a otro una visión no razonada, sino heredada, de la realidad, está “existencialmente enfermo”.

Otra de las obras fundamentales en el pensamiento teórico-crítico de Laing es la que en 1964 publica con su colega Aaron Esterson, y que lleva por título *Sanity, Madness and the Family: Families of Schizophrenics*. Este volumen fue el único que llegó a escribirse dentro de un proyecto global que incluiría una segunda parte sobre familias no esquizofrenogénicas, con lo que el estudio de Esterson y Laing no goza, en prensa al menos, de un corpus referente a un grupo de control de una familia “normal” producido por los mismos autores, que permita corroborar la veracidad y las aplicaciones prácticas de lo estudiado en este primer y único volumen publicado¹⁵. El estudio consta de una introducción teórica sobre la disfunción en las familias esquizofrenogénicas, que en individuos especialmente propensos llevan al desarrollo de defensas esquizoides que son consideradas como “enfermas” (no como mecanismos de adaptación), y a su posterior internamiento. La segunda parte es el estudio clínico de once pacientes de Laing y Esterson, adolescentes hospitalizadas por orden de sus familias, debido a un comportamiento anormal. La principal novedad que se introduce en estos estudios clínicos respecto a otros libros de la época es que Laing y Esterson no consideran los síntomas de las pacientes “per se”, como algo que debe ser curado en un

¹⁵ Las entrevistas a familias de control sí fueron realizadas durante la misma época que las publicadas en el libro; esta segunda parte, sin embargo, nunca llegó a ver la luz.

entorno aséptico, sino que los analizan como resultado de una serie de interacciones familiares desviadas que han producido ese efecto. El concepto de “familia esquizofrenogénica” (aquella que, mediante el uso de dobles vínculos y otras estrategias lingüísticas o de otro tipo, destinadas a la dominación y adoctrinamiento del individuo, propicia la aparición de la psicosis en algún miembro de la familia) se halla detrás de los síntomas de todas estas pacientes.

Podríamos hablar entonces, más que de pacientes “locos” o “enfermos”, de modos de comunicación enfermos, de situaciones invivibles, como encontramos en los casos de Maya Abbott¹⁶ o June Field (capítulos 1 y 6), donde mediante mensajes contradictorios se invita a adolescentes - aún en periodo de formación de su personalidad - a ser independientes dentro de un entorno dominado por miembros de la familia que sugieren y a la vez limitan esa independencia. En hogares patógenos (los que venimos denominando “esquizofrenogénicos”), el niño o adolescente asiste a menudo a escenas en las que recibe órdenes opuestas de ambos progenitores, y en los que obedecer a una de ellas supone el rechazo del progenitor cuya orden no ha sido acatada. Las disensiones entre los cónyuges, además, se hallan en los casos de estudio de *Sanity, Madness and the Family* fuera de la comprensión del adolescente, y las tensiones entre los padres están encubiertas, con lo que es imposible que el adolescente pueda racionalizar su comportamiento o entender que es necesario tomar una opción,

¹⁶ En el sistema filosófico asiático, *Maya* es un estado de somnolencia, de ilusión, que envuelve al sujeto y que se presenta como realidad, impidiendo la visión del auténtico mundo, un concepto afín de la cueva platónica. En *Knots*, Laing hace referencia a las “webs of *maya*” que dominan las relaciones humanas, “knots, tangles, fankles, *impasses*, disjunctions, whirligogs, binds” (1970, 1). Al elegir Laing este nombre para ocultar la verdadera identidad de su paciente, se enfatiza la idea de un individuo manipulado y confundido por sus fallidas relaciones sociales e interpersonales.

aunque eso suponga no agradar a uno de los dos padres. Al no poseer el joven la madurez suficiente para comprender que en cada elección existe una renuncia, se ve atrapado en una red de duda, y remordimientos por haber tomado la decisión equivocada (se tome la que se tome, siempre es equivocada), y luchando continuamente por la labor imposible de satisfacer deseos externos que son opuestos en su origen.

Como libro pionero en su consideración de la esquizofrenia, y también por su carácter revolucionario y sus afirmaciones heterodoxas (pese a basarse completamente en análisis clínicos y emplear Esterson y Laing un lenguaje cuidadosamente clínico y objetivo¹⁷, una tendencia no siempre presente en otros libros de Laing, como *The Politics of Experience*, de 1967 o *Knots*, de 1970). *Sanity, Madness and the Family* fue un libro polémico que recibió numerosas críticas. La primera y más obvia - y algo de lo que Esterson y Laing eran conscientes tras su publicación - es que, como apuntamos previamente, no se publicaron los datos del grupo de control formado por familias no esquizofrenogénicas, donde las interacciones y comunicación no estuvieran basadas en el uso de dobles vínculos y comunicaciones de doble sentido. Pese a que un grupo de control es absolutamente imprescindible para un estudio científico serio, el tiempo ha jugado a favor de las afirmaciones de Laing y Esterson en su obra, puesto que en investigaciones empíricas recientes sobre la influencia del factor familiar en la esquizofrenia, como las de Nevid, Rathus y Greene, se ha demostrado el papel fundamental de la familia en el desarrollo de una personalidad independiente

¹⁷ Objetividad y estilo que se repetirían en el estudio sobre comunicación y patología conjunto con Phillipson y Lee en 1966, *Interpersonal Perception*, un análisis de los modos de comunicación en parejas.

(ontológicamente segura, diría Laing) o el recurso, por presión familiar, a defensas esquizofrenogénicas.

La publicación de este libro tuvo, sin embargo, consecuencias más a largo plazo, y no sólo dentro del contexto médico, para la carrera y reputación de Laing. Algunas críticas no bien documentadas llegaron a afirmar que Laing se oponía al concepto mismo de familia, y que lo consideraba una célula de organización social enferma que aliena y destruye al individuo. A esta percepción errónea de las afirmaciones de Laing no ayudó, precisamente, su estrecha relación con David Cooper, pensador radical en lo tocante a la familia (suyos son libros con títulos tan reveladores como *The Death of the Family* (1971) o *The Language of Madness* (1978) , en los que la familia se compara a una granja donde los adolescentes son cebados como cochinitos para luego ser “sacrificados” al dios de la cruel y homogeneizadora sociedad). Así, a raíz de la publicación casi simultánea de estas obras de Cooper (que Laing consideraba radicales ya en ese momento), se identificó a Laing con las ideas extremadamente violentas y revolucionarias de su colega. La misión que Cooper se impuso en sus publicaciones era incitar a la revolución y a la destrucción de la organización social tradicional, cargando las tintas en la familia, como origen de los males sociales, incluso en individuos aparentemente sanos y adaptados. En la obra conjunta de Laing y Cooper, *Reason and Violence* (1964), las partes escritas por Laing nunca son tan radicales en sus planteamientos como las de su colega, que se aproxima en ocasiones al marxismo puro más que a la práctica psiquiátrica. Así, se ha criticado a Laing por culpar a los padres de los pacientes esquizofrénicos de la aparición de síntomas en sus hijos, sin embargo, su intención en este libro con Esterson, y en otras obras posteriores, no era rechazar y

demonizar la familia en sí¹⁸, sino mostrar cómo la locura no es algo que surja espontáneamente del paciente mismo, sino, más bien, como el resultado de un mecanismo de presión social. Las familias de este estudio son familias disfuncionales (lo que no significa que todas lo sean), que producen en el individuo que es tratado por locura una serie de condiciones patológicas (llamados síntomas esquizofrénicos), que no son sino una expresión patológica de la disfunción de toda la familia. Tampoco negó Laing que los esquizofrénicos tuvieran problemas para operar en su vida diaria; Laing reconoce la dura y traumática experiencia de la locura, si bien disiente en la interpretación más “clásica” de los orígenes de ésta, y prefiere buscarlos en el ámbito de la *interexperiencia*, es decir, en el campo de los intercambios sociales. La locura tiene su origen no en trastornos dentro de uno mismo, sino que surge de la relación entre personas (véanse Laing y Esterson 1964; y Laing, H. Phillipson y A.R. Lee 1966).

The Politics of Experience and the Bird of Paradise (1967), si bien no es la publicación de Laing con mayor profundidad analítica en el tema de la esquizofrenia, es posiblemente la obra de Laing más conocida para el gran público, y llegó a vender millones de copias en ambientes universitarios y contraculturales incluso bien entrados los años 70. Mientras que *The Divided Self*, pese a su heterodoxia y su crítica hacia el sistema psiquiátrico y psicoanalítico, fue reconocida por su temática específica en grupos muy concretos (básicamente de carácter médico o psicoanalítico), *The Politics of*

¹⁸ Según matizaría en 1979, “no me propongo en absoluto pronunciar una condena global de la familia, ni tampoco afirmar que la familia como tal está acabada . . . si una familia funciona bien, si los miembros . . . se sienten felices de estar juntos, a pesar de los inevitables altibajos y de todas las dificultades, entonces no puedo imaginar un ambiente mejor en el que educar a un hijo” (*Los Locos y los Cuertos* 77-86 *passim*)

Experience resulta mucho más radical en sus afirmaciones y, sobre todo, en su alineamiento político. Los ataques a la psiquiatría y al psicoanálisis, a la sociedad y las células que la componen, se vuelven exacerbadas en este convulso momento social, en el que los EE.UU. se hallaban inmersos en la guerra de Vietnam, y en el que Laing había comenzado a comprometerse con numerosas causas sociales. Este libro, y su aceptación como icono contracultural, convirtieron a Laing en una celebridad: su fama, que hasta entonces se concentraba en círculos intelectuales muy concretos dentro de Europa, y sobre todo en el Reino Unido, se extendió a los Estados Unidos de América, y a ambientes sociales y culturales (o, mejor dicho, contraculturales) mucho más amplios. El efecto que esta repentina popularidad provocó en Laing y en su misma imagen pública sólo ahora comienza, con la pertinente distancia histórica, a poder ser observado. La aparición de Laing en movimientos de protesta, dada su popularidad, hizo que muchos le consideraran gurú de movimientos en contra de la guerra de Vietnam, a favor de reivindicaciones radicales de izquierdas, y en contra del sistema en general. Su opción personal (que no como líder) de apoyo a ciertas causas resultó, pues, en que sus acciones fueron ampliamente malinterpretadas; como resultado, en 1968 Laing renegaba de la política y decidía dedicarse a estudiar otras vías de acción “contraculturales” (entiéndase como opuestas a la cultura dominante occidental), en este caso internas, como la meditación Yoga (durante un año y medio, a partir de 1971, estudió Yoga en la India y Ceilán) o las experiencias de renacimiento psíquico. Sin embargo, gran parte de la Contracultura había adoptado ya *The Politics of Experience* como su bandera, y Laing no consiguió liberar su imagen de algunas afirmaciones realizadas en ese libro que ahora parecía lamentar (así, por ejemplo, su conocida aserción en *The Politics of Experience*: “There is no such ‘condition’ as schizophrenia

but the label is a social fact and the social fact a *political event*” (1967, 35), afirmación que posteriormente se vería obligado a matizar).

La última obra teórica de Laing que aporta alguna arista nueva en su poliédrico pensamiento es *The Facts of Life*, publicada en 1976. Olvidado ya por la intelectualidad a ambos lados del Atlántico (que ahora empleaban como base teórica a pensadores como Deleuze y Guattari, Derrida, Foucault, Lacan, o Lyotard; irónicamente, la obra de muchos de estos pensadores llegó a muchos círculos intelectuales de la mano del propio Laing), y tras sus dieciocho meses de meditación en Sri Lanka y la India en el Centro de Meditación Kanduboda, Laing dirige su interés hacia un proceso que ya había comenzado a apuntar en algunas obras previas: la idea del renacimiento como experiencia curativa que permite el cierre del ciclo vital del individuo. Laing se inspiró en sus lecturas de Otto Rank y Jung, y en la práctica de la comadrona norteamericana Elizabeth Fehr, que realizaba sesiones de renacimiento a las que Laing asistió, como observador y participante. Las ideas de *The Facts of Life* beben, como ya hemos comentado, de la noción de “trauma del nacimiento” (*birth trauma*) de Otto Rank, y de las teorías sobre vida amniótica consciente popularizadas en libros como *The Primal Scream* (1970) y *The Anatomy of Mental Illness* (1971), de Arthur Janow. Swartley afirma que esta idea del nacimiento no completo, de cómo el nacimiento existencial no tiene por qué darse al mismo tiempo que el nacimiento físico (lo que obliga a retroceder y armonizar ambos momentos), se basa en una intuición profunda del propio Laing respecto a su propio nacimiento, y corresponde por tanto a un intento de dar base teórica a la propia sensación de no haber nacido “correctamente” (la madre de Laing envió en numerosas ocasiones durante la infancia de éste mensajes contradictorios sobre cómo

no había sido un hijo deseado), y un intento de proporcionar un sustrato para facilitar esas experiencias de “renacimiento”.

Los últimos años de Laing, sus problemas de salud como resultado de años de excesos y variadas adicciones, sus mercuriales cambios de humor, sus crisis personales y matrimoniales, y su expulsión del Colegio de Médicos Británicos en 1987 no hicieron sino minar su ya deteriorada reputación y condenar sus ideas y pensamiento al olvido. El rechazo de sus propios colegas (no sólo por la ya la mencionada renuncia forzada como miembro del General Medical Council, y por tanto, de la posibilidad de ejercer como médico, sino también la negación por parte de la Philadelphia Association, asociación humanitaria fundada por él en 1965, de renovar su cargo de presidente) llevó a Laing a escribir lo que es la primera y única parte de su autobiografía, *Wisdom, Madness and Folly: the Making of a Psychiatrist* (1985). Tal y como Burston afirma, esta obra “[i]n view of all the pain and disappointment that hounded him . . . is a remarkably lucid and moving statement, despite some notable oversights, omissions, and factual errors here and there” (1999, 331). Sólo cuatro años después de la publicación de esta obra, y debido posiblemente a su deteriorada salud, Laing falleció de un repentino ataque al corazón mientras jugaba un partido de tenis en Saint Tropez. El descrédito que le acompañó en los últimos años de su vida, las a menudo partidistas (incluso si bien intencionadas) lecturas de su obra y su carácter icónico (y, por tanto, en el punto de mira de ataques, del apoyo de encendidos admiradores y el blanco de sanguinarios detractores) no deben impedir que intentemos hoy, ya con cierta distancia histórica, aproximarnos a su pensamiento y tratar de valorar su contribución a la humanización de la psicología y la psiquiatría, sus lúcidas intuiciones e interpretaciones

sobre las dinámicas interpersonales que modelan nuestro mundo interior, y, sobre todo, esclarecer cómo sus observaciones y penetraciones en el mundo del esquizofrénico pueden ayudarnos a construir una base crítico-literaria que nos permita acercarnos a algunas obras y autores como los que trataremos de dilucidar en nuestro análisis.

6. El temperamento artístico y el temperamento esquizofrénico.

Writing is a form of therapy. Sometimes I wonder how all those who do not write, compose or paint can manage to escape the madness, the melancholia, the panic fear which is inherent in the human situation.

Graham Greene

Ya se ha observado en páginas anteriores cómo existe en la imagería popular el icono del “loco divino”, el poeta inspirado por los dioses, que se remonta a los mitos de la Grecia preclásica, sobre todo en el espíritu dionisiaco de pugna entre razón y locura creativa. La incontrollable potencia creadora, que surge del caos y la brutalidad, y que es canalizada por el artista en su obra, se relaciona ya desde la antigüedad con dones proféticos y con una íntima relación con los dioses. En Platón y Sócrates es creencia común que tanto los poetas como los sacerdotes tenían la capacidad de entrar en comunicación (no por elección, sino por imposición, por un don) con los dioses, mediante una pérdida de conciencia que se aproxima al éxtasis místico, y que les distingue de la vida poco creativa del común de los mortales. Como afirma Jamison, “[m]adness, as used by Plato and Socrates, encompasses a wide range of states of thought and emotion, not just psychosis, but the emphasis clearly was upon a profoundly altered state of consciousness and feeling” (51). Existen profundos cambios de visión y relación con su entorno por parte del poeta poseído por los dioses, algo que lo aparta – pero no necesariamente margina – del resto de la sociedad.

Esta tradición del “poeta loco” acompaña, pues, el nacimiento mismo de nuestra cultura, identificándose en ciertas épocas con el trance místico, mientras que en otras la obra de estos espíritus poseídos es considerada como una suerte de producción desviada. Los conceptos de creatividad y locura (o exuberancia creativa) van unidos, sobre todo, a partir de la reclusión de los enfermos mentales y los tipos desviados que ya analizamos con Foucault. Resulta también cierto, como afirma Jamison, que determinados estilos de vida (como los de algunos artistas) parecen un caldo de cultivo propicio para un comportamiento extraño que puede ser tomado como desviado o incluso enfermo. Esto no ha pasado desapercibido a los mismos autores, que lo han aprovechado para refugiarse en ciertos tópicos sobre la creatividad para justificar su producción. Así, los románticos emplearon esta idea del poeta inspirado y enloquecido “to provide recognition of special status and the freedom from conventional restraints that attended it” (Jamison, 1994, 4). Existe también en ciertos ambientes la creencia común de que la locura es algo “normal” o frecuente en algunos círculos artísticos, suposición que se explicaría por el uso, en ocasiones, de instancias o peculiaridades vitales o estilísticas, en las que se emplea el concepto de locura creativa para justificar las posiciones de un movimiento.

Existen numerosos estudios sobre la incidencia de enfermedades como la esquizofrenia o el síndrome bipolar (o crisis maniaco-depresivas) en círculos artísticos, tanto literarios como en artes plásticas¹⁹. Pese al innegable interés de estudios realizados

¹⁹ Así, el estudio de Juda (1943) realizado a artistas, tanto escritores como compositores o aquellos dedicados a las artes plásticas, sugiere una alta incidencia de problemas psíquicos en tipos creativos,

en el campo de las artes plásticas, sus instrumentos de trabajo exceden las intenciones de nuestro análisis, por lo que nos limitaremos a proponer una bibliografía sucinta y representativa sobre la locura y psicoterapia en artes plásticas²⁰: en el campo de la literatura, el importante estudio de Andreansen (1974) ha marcado la pauta para posteriores investigaciones en este campo. Además de este estudio de Andreansen, una lectura de las biografías de escritores y poetas nos indica un sorprendente número de problemas mentales asociados a una muy alta tasa de suicidio, internamiento en hospitales psiquiátricos y estigmatización social. A raíz de los estudios de base psicológica de la obra de numerosos autores, sobre todo en el pasado siglo, es sorprendente el número de artistas a los que se ha relacionado con algún tipo de desorden social (aquí incluiríamos la locura). Entre los que nombra Jamison en su estudio y los que analizaremos en estas páginas, podemos también mencionar a William Cowper (poeta del siglo XVIII que pasó gran parte de su vida ingresado en un hospital psiquiátrico, autor de los *Olney Hymns* (1779) y traductor de Homero, y cuya influencia reconoció, entre otros, William Wordsworth), y los más conocidos Robert Burns, William Collins, Robert Fergusson, Thomas Chatterton, William Blake, Lord Byron, P. B. Shelley, John Clare o James Clarence Mangan. Todos ellos forman parte de lo que Burns denominó la “rhyming tribe”, afirmando al mismo tiempo cómo no existe “among all the martyrologies that ever were penned, so rueful a narrative as the lives of

sobre todo en escritores y músicos, con una incidencia algo menor en arquitectos, escultores y pintores; o el libro de Ludwig, A. (1995) sobre la recurrencia de diagnósticos de esquizofrenia y síndrome maniaco-depresivo en artistas creativos.

²⁰ Trethowan, W. H. “Music and Mental Disorder.” *Music and the Brain: Studies in the Neurology of Music*. Eds. Macdonald Critchley and R. A. Henson. Londres: Heinemann, 1977. 416-18; Schildkraut, J.J., Hirshfeld, A.J. and Murphy, J.M. “Mind and mood in modern art. Depressive disorders, spirituality and early deaths in the Abstract Expressionist Artists of the New York School.” *American Journal of Psychiatry* 151 (1994): 482-488; Martindale, C. *The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change*. Nueva York: Basic Books, 1990.

the poets”²¹. También los *Confessional Poets* (grupo en el que se inscribiría uno de nuestros autores, Theodore Roethke), hablan de la relación que a menudo existe entre locura y creatividad literaria. Así, Lowell hace referencia, en “For John Berryman, 1914-1972”, un poema dedicado a su contemporáneo (que sufrió la locura y el estigma social que esto conlleva), a “the jagged gash with which my contemporaries died” (*Collected Prose*, 1987, 104-118); y en su biografía recoge Hamilton cómo Lowell pensaba que “John B[erryman] in his mad way keeps talking about something evil stalking us poets. That’s a bad way to talk, but there is some truth in it” (1982, 351).

Este exceso de nombres en conexión con la locura y la creatividad, en nuestro caso concretamente con la creación literaria, merecen por nuestra parte una serie de consideraciones: en primer lugar, recordemos que la locura *no garantiza la creatividad*²², sino que nos estamos basando en la altísima incidencia, documentada en estudios científicos como los ya citados, entre autores de extraordinaria calidad de problemas mentales o un marcado interés personal en la enfermedad mental como producto social²³. Bien es cierto, como afirma Storr, que “the most we know about anyone, the easier it becomes to discern neurotic traits, mood disorders and other aspects of character which, when emphatically present, we call [madness]” (cit. en Jamison, 1994, 57): a este respecto, el siglo XX ha asistido a un crecimiento de la crítica literaria por caminos hasta entonces no transitados como el análisis psicológico o

²¹ Carta de Robert Burns a Miss Craik, fechada el 9 de Agosto de 1790. Citada en Bett, W. R. *The Infirmities of Genius*. Nueva York: Philosophical Library, 1952, 147.

²² La *analogía* entre creatividad y locura no es, pues, necesariamente, una *homología*.

²³ Así, por ejemplo, en Karlsson, Jon. *Inheritance of Schizophrenia*. Copenhagen: Munksgaard, 1974.

psicoanalítico, o el avance de los estudios biográficos, dos disciplinas críticas que a menudo se relacionan, enfatizando aspectos ocultos de la vida y psique del artista a las que antes no se accedía por falta de herramientas críticas con que abordar un estudio de dichas características. No menos cierto es que muchos autores han podido ser “etiquetados” como locos por su comportamiento idiosincrático; pero todo esto no resta validez a nuestra tesis. El ascenso de los estudios psicológicos y biográficos, que hace que conozcamos más sobre nuestros literatos nos revela también, por otro lado, cuánta influencia social existe en la adscripción de lo que los antipsiquiatras se negaron a considerar una enfermedad.

En su libro *Touched by Fire* (1994), Jamison intenta relacionar dos de lo que él denomina “temperamentos”, más concretamente, el temperamento artístico (la experiencia, mentalidad y plasmación de su realidad por parte de los artistas, en sus distintas acepciones), y el temperamento de la locura, una serie de características comunes (en ciertos ambientes médicos se definirían como “síntomas”) que caracterizan el comportamiento y percepción de la realidad de los enfermos mentales. Afirma Jamison que entre ambos “temperamentos” existen “compelling associations, not to say actual overlap” (5), y que ambos comparten una serie de ritmos y ciclos que se aproximan mucho más al mundo natural de lo que se hallan la elaboración y racionalidad occidental. La idea de un acceso privilegiado a una inspiración divina, sobrenatural, como la procurada por las musas, ha recibido nombres muy diversos a lo largo de las distintas épocas, y también ha cubierto numerosas actividades y clases sociales, con variados niveles de estigmatización social; desde el respeto mostrado hacia

los chamanes, místicos y druidas, pasando por el ardor guerrero, o la inspiración literaria, para acabar en el rechazo del considerado enfermo mental.

Entre los elementos comunes a ciertos textos de carácter artístico y el estilo característico del habla esquizofrénica, lo que se ha dado en llamar “schizophrenese”, podemos destacar sobre todo la organización del pensamiento, del reflejo del mundo en la mente en ambos temperamentos, lo que da lugar a ciertos tropos recurrentes en ambos estilos. Así, por ejemplo, podemos constatar cómo la existencia de pensamiento hipomaniaco, típico de la esquizofrenia, que se caracteriza por una extraordinaria fluidez y velocidad de pensamiento que lleva a combinar categorías o ideas de pensamiento en asociaciones no usuales, y que incrementa la velocidad de conectividad lingüística y conceptual hasta hacer que se multiplique la cantidad de ideas e imágenes (una sobreabundancia que lleva a un número aún mayor de asociaciones atípicas) puede relacionarse claramente con el estilo que encontramos característico (aunque no exclusivo, existen precedentes) de la literatura modernista. Los individuos creativos, también los literatos creativos, muestran, pues, una notable tendencia hacia el pensamiento “divergente” (Jamison 106) o heterodoxo, frente al pensamiento que podríamos denominar “convergente” u ortodoxo. Los estudios de Krapelin y Bleuler (tan poco empáticos, por otro lado, con la vivencia esquizofrénica, pero extremadamente objetivos en el análisis del reflejo lingüístico de ésta), hablan de la recurrencia en el esquizofrénico de una “heightened distractibility”, y una “tendency to diffusiveness”, “a spinning out of the circle of ideas stimulated and jumping off to others” (Kraepelin, [1921] 1976, 45). Estudios recientes también han demostrado que algunos pacientes mentales tienen una marcadísima tendencia hacia el “pensamiento

combinatorio”, que se caracteriza por la fusión de ideas o imágenes en modos no congruentes o lógicos, con lo que las asociaciones de ideas que se expresan posteriormente mediante el lenguaje o la escritura resultan difíciles de interpretar fuera de contexto, dada la extravagancia en la elaboración y relación de conceptos. Tan sólo recientemente hemos podido analizar estos alejamientos del pensamiento vertical habitual como “procesos primarios”, “pensamiento prelógico” o “pensamiento biasociativo” (Jamison 103).

La observación creativa de la realidad que luego reflejan en sus obras muchos grandes autores como aquellos que deseamos analizar en estas páginas recuerda en su estilo e intensidad a la apreciación hipomaniaca y a las asociaciones de imágenes características de la esquizofrenia. Las conexiones atípicas, sobre todo las asociaciones de opuestos en busca de la globalidad (que serán un tema fundamental en nuestro acercamiento a la poesía de Theodore Roethke o Allen Ginsberg, y que ambos toman de William Blake), resultan cruciales en el proceso creativo, y son el resultado de una visión inusual que permite encontrar similitudes entre estados u objetos que hasta ese momento se hallaban completamente desvinculados.

A menudo encontramos en la obra de autores como los que analizaremos la plasmación de viajes internos, que también son característica fundamental de los procesos metanoicos que Laing considera curativos, y no meramente sintomáticos, en el caso de la esquizofrenia. En ambos temperamentos se dan manifestaciones físicas y psíquicas similares: aumento de energía, sensación de desasosiego, cambios mercuriales

de humor y turbulencias mentales, que no es difícil reconocer como la encarnación misma del “poeta poseído por su arte” y como “síntomas” de esquizofrenia. Los actos de creatividad, encauzados artísticamente o no, se relacionan de forma sistemática con el regreso a niveles preconcientes del pensamiento en la jerarquía mental, la capacidad de retroceder (parte de una voluntad consciente en muchos autores) al interior de la psique, y de soltar los lazos con la realidad. Este alejamiento de la realidad, y sobre todo la capacidad para regresar luego a ella, se puede dar en distintos grados, ser controlada más o menos a voluntad, e implica el peligro de no ser capaz de regresar al punto consciente de partida. Este regreso a estados anteriores de conciencia, prerracionales e irracionales, que es común al acto creativo y a los viajes psicóticos (o metanoicos) que trata Laing, pueden tener distintos grados de profundización y significado, de forma que “the degree to which individuals can, or desire to, ‘summon the depths’ is among the more fascinating individual differences” (Jamison 104), y en estos diferentes niveles de regresión se halla el peligro intrínseco de caer presa de la misma experiencia de viaje mental, en la forma de estados psicóticos de los que resulta imposible regresar.

Habida cuenta de los peligros intrínsecos de esta exploración mental, existen opiniones enfrentadas entre escritores como los que trataremos en nuestro análisis acerca de las ventajas cognitivas o creativas que estos viajes puedan tener. Mientras que para algunos las características mencionadas de exuberante capacidad creativa, respuestas emocionales exacerbadas, y las nuevas posibilidades estilísticas abiertas por la combinación atípica de ideas resultan en un cóctel que favorece la escritura, para otros dichos “síntomas” no son deseables en sí mismos, ni siquiera desde un punto de vista creativo, y consideran que pueden llevar a la peligrosa romantización de la

enfermedad mental como prerrequisito para la creación y la innovación artística, como una parte integral de sus habilidades creativas. Así, Anne Sexton afirmó que los escritores excepcionalmente creativos “must not avoid the pain that they get dealt . . . hurt must be examined like a plague” (Sexton, 1977, 105): la exploración de dicho dolor, sin embargo, llevó a esta autora a una vida de internamiento en hospitales mentales y su posterior suicidio.

Pese a la existencia de autores que sufrieron este tipo de enfermedades mentales y que consideraban éstas parte fundamental de su proceso creativo, no deseamos en estas páginas caer en una romantización del concepto de locura. Tan sólo señalaremos, una vez más, cómo existe una gran afinidad entre numerosos escritores y el tema de la enfermedad mental, y cómo la creación de un paradigma crítico como el que proponemos puede resultar útil a la hora de acercarse a éstos y a otros autores cuya obra parece abstrusa, y que han sido a menudo malinterpretados o ignorados por la crítica debido a sus diagnósticos como enfermos mentales.

7. Plasmaciones de la locura en la literatura.

Endowed with a sensitivity for psychological observations, the writer charts the geography of the inner landscape of the characters' minds with a power and precision unmatched by the more objective methods of psychological science.

Branimir Rieger

Nuestro análisis alternará entre dos definiciones distintas, aunque complementarias, de locura: la definición clínica (con las salvedades y matizaciones que introducen los antipsiquiatras) y las definiciones literarias. En ambas apreciaciones, habremos de considerar que no existen blancos y negros en la frontera o definición de locura y cordura, sino que en la muy amplia zona de grises en que se mueven las obras literarias que analizaremos, es difícil dilucidar en qué momento se traspasa la línea de la locura, y qué partes son mentalmente patológicas o están al borde de la normalidad.

Para internarnos en el complejo tema de la relación entre locura y creatividad (en el caso que nos ocupa, básicamente literaria), hemos de plantearnos una serie de consideraciones iniciales, a las que daremos respuesta a lo largo de nuestro análisis. Cuestiones como qué se puede considerar locura dentro de la obra literaria, si como parte de la vivencia del autor o como el reflejo en sus personajes, o hasta dónde puede llevarnos el estudio de los orígenes sociales de las psicosis de los personajes, se hallan en la base misma de nuestra aproximación “antipsiquiátrica” a la literatura.

Un acercamiento crítico-psicológico a la literatura como el que proponemos se justifica por un aspecto fundamental que subyace en ambas disciplinas: tanto la literatura como la psicología tratan, mediante distintos instrumentos, de aproximarse a las bases del comportamiento humano, reflejado en los personajes en el caso de la literatura. Esto incluiría el comportamiento de personajes “desviados”, como han sido tradicionalmente considerados algunos de los que aquí estudiaremos. En esta interdisciplinariedad que manejamos, además, encontramos cómo ambas disciplinas resultan útiles la una para la otra. Del mismo modo que la psicología proporciona instrumentos de análisis para abordar el estudio de los personajes, estilo o rasgos biográficos que se reflejan en el texto, la literatura proporciona un fiel reflejo en muchas de sus creaciones de personalidades “reales”, que sirven como trasunto social e iluminan algunos aspectos de la psicología (así, por ejemplo, más allá del ámbito anglonorteamericano, existen numerosos estudios psicológicos sobre obras de Dostoievsky como *El Doble* (1846), *Crimen y Castigo* (1866) o *Los Hermanos Karamazov* (1880), que aportan interesantes conclusiones respecto a tipos “reales” de personas como las reflejadas en estas obras).

Si centramos nuestras afirmaciones en la rama psicológica en que nos basaremos, en las teorías antes desarrolladas del psiquiatra R. D. Laing, y en su consideración de la locura como una “enfermedad social”, no es difícil observar cómo los espíritus creativos, los literatos en este caso, parecen tener una especial sensibilidad hacia los conflictos internos producidos por las contradicciones y presiones sociales: estos conflictos se reflejarían en la personalidad y psicología de los personajes de sus obras. La extraordinaria sensibilidad de los autores ante los problemas sociales y

mentales, que se destila de las teorías de Laing, no afecta tan sólo a la composición de sus personajes y obras; tal y como afirma Reiger, en los autores suele existir un “high degree of introspectiveness and spending a lot of time on self analyses” (1994, 41), lo que les lleva no sólo a buscar ayuda médica o psicológica con mayor frecuencia, sino que este interés por los mecanismos de sus propias mentes les empuja también a reflejar una mayor cantidad de datos sobre su funcionamiento psíquico en la obra, a revelar un mayor número de aspectos autobiográficos en sus obras (algo que veremos en autores con un trastorno esquizofrénico diagnosticado, como Allen Ginsberg o Theodore Roethke). Tan sólo desde este interés del autor por conocer los procesos que tienen lugar en su psique, con la popularización del psicoanálisis y el estudio de la psique, se explica la gran cantidad de autores que a lo largo del siglo pasado han poblado las páginas de las obras literarias llenándolas de crisis mentales y narraciones escindidas que reflejan divisiones psíquicas.

Rieger propone tres líneas de análisis en el entorno literatura/locura, sugiriendo la existencia de tres tipos distintos, si bien relacionados, de “locura literaria”. En primer lugar, habla Rieger de la etiqueta de “mad writer”, una noción que parte de Platón y de su concepción del frenesí creativo, del poeta (entiéndase poeta no solo como aquel que se expresa mediante la poesía, sino en su sentido original de *creador*, lo que nos permitiría ampliar este término a formas literarias no incluidas en el género de la lírica y a otras artes) poseído por las musas, lo que Ernst Kris denomina “folklore aesthetics”, y que se basa en la consideración del poeta como “the inspired, the possessed, the productively mad” (Kris, 1944, 205). El mismo Platón propone expulsar a los poetas de su república por su capacidad de ver cosas que no existen, y de vivir en su propia psique

todo tipo de comportamientos y actos, incluidos aquellos actos desviados prohibidos por la sociedad. En estos “locos creadores” se incluirían nuestros autores Allen Ginsberg, Theodore Roethke o William Burroughs. Una consideración fundamental a la hora de abordar esta línea de análisis es apuntar cómo el sufrir alguna disfunción mental no es un criterio suficiente para considerar la obra de un autor como intrínseca o literariamente interesante. Ambas circunstancias no están vinculadas en una relación causa y efecto, ni por ningún tipo de relación biyectiva o de transitividad. Nuestro estudio no trata de justificar la creación de cualquier enfermo mental como intrínsecamente valiosa, sino de estudiar cómo existe una extraordinaria creatividad en algunos de estos autores, creatividad vinculada a sus experiencias psíquicas, y reflejada en obras literarias de extraordinaria calidad²⁴.

La segunda categoría es la de los *personajes* (diagnosticados o no), que sufren alguna enfermedad mental, y en los que se reflejan las experiencias patológicas que vivieron o que obsesionaron a estos autores. El peligro evidente de esta línea de análisis es considerar que tras la experiencia patológica del personaje subyace una patología mental del autor, cayendo en la “autobiographical fallacy” (Jelinek, 1980, 10-11), es decir, dar por supuesto que el artista que crea una obra en la que aparecen personajes o plasmaciones de la locura sufre, de hecho, algún tipo de enfermedad mental (el término

²⁴ La identificación errónea entre locura y creatividad, aplicada de forma directa (como si lo primero implicara, necesariamente, la calidad de la creación) ha servido a los detractores de teorías como la que proponemos para criticar este tipo de aproximaciones. A este respecto, el estudio de Andreassen antes nombrado resulta fundamental para mostrar como sí existe, en efecto, una alta incidencia de enfermedades mentales en los escritores creativos. Este estudio, además, posee una serie de características científicas que hacen incontestable su valor: la existencia de un grupo de control, los procedimientos científicos más rigurosos, y el análisis estadístico de sus conclusiones.

“falacia autobiográfica” permite numerosas aplicaciones, relacionadas con la identificación entre personaje y autor: nuestro uso en estas páginas forma parte de un amplio espectro de empleos de este útil concepto). Como afirma Shoshana Felman, existe una “inflation in discourses of madness” (1985, 56), precisamente por esta identificación entre el creador y lo creado. Dentro de estos autores fascinados y preocupados por el tema de la exploración psíquica del esquizofrénico, pero no necesariamente afectados por ninguna enfermedad mental, encontraremos en nuestro análisis a Doris Lessing, Peter Shaffer o Harold Pinter. Lo que une a los autores recién nombrados es que en el origen de la locura de sus personajes subyacen una serie de problemas sociales, es decir, la concepción de la locura como resultado de fracturas de carácter no sólo individual, sino como el reflejo de profundos cismas en los sistemas micro y macrosociales.

La tercera y última línea de análisis en el constructo literatura/locura que propone Rieger es la creación de métodos críticos en los que se apliquen términos psicológicos, que provienen del campo médico, a la “locura literaria”, en los dos primeros aspectos que hemos mencionado: el uso de teorías clínicas para crear lecturas psicológicas de las obras. La consideración de la locura y la literatura como disciplinas complementarias, puesto que ambas contribuyen a la comprensión y estudio de la personalidad, nos permite aproximarnos a la obra no sólo de los autores que hemos seleccionado, sino también a la de otros escritores como Ralph Ellison²⁵, Kurt

²⁵ Kist, E. M. “A Laingian Analysis of Blackness in Ralph Ellison’s *Invisible Man*.” *Studies in Black Literature* 7 (1976): 19-23.

Vonnegut²⁶, Joseph Heller²⁷, o Ron Kovic²⁸. Muy a menudo, los escritores están dotados de una especial sensibilidad para las observaciones de carácter psicológico, y muestran un mayor interés por sumergirse en la profundidad de su psique para buscar analogías que puedan extrapolar a sus personajes, en ocasiones, según afirma Rieger, “with a power and precision unmatched by the more objective methods of psychological science” (1994, 223). Además, la obra literaria permite un entrecruzamiento de discursos no sólo literarios y lingüísticos, sino también médicos, morales, legales y sociales, que iluminan algunas lagunas de la psicología clínica más objetiva.

Algunas otras bases crítico-psicoanalíticas interesantes son las de Norman Holland (1989), que considera la literatura como un modo de desarrollar fantasías sumergidas de los autores, que se reflejan en sus obras y personajes (en esta visión crítica se fundamentan las consideraciones, no sólo en estudios literarios sino también psicoterapéuticos, de la creación artística y literaria como arma terapéutica). También resultan precursores de nuestro paradigma crítico los estudios de Leslie Fiedler, que sigue una aproximación jungiana, y que considera el arte una válvula de escape de todo tipo de instintos psíquicos: en estas líneas de estudio, y otras similares, trataremos de desarrollar nuestro paradigma de análisis.

²⁶ Broer, L. *Sanity Plea: Schizophrenia in the novels of Kurt Vonnegut*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1989.

²⁷ Waldmeir, Joseph J. “Two novelists of the Absurd: Heller and Kesey.” *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 5 (1964): 204.

²⁸ Rotge, Wilfrid. “Statut linguistique et narratif du je dans *Born on the Fourth of July*, autobiographie de Ron Kovic.” *Caliban*. 31 (1994): 5-14.

8. Principales temas y tropos.

Nuestra intención en este apartado es introducir los principales temas y tropos que hallaremos en el posterior estudio de algunos autores británicos y norteamericanos siguiendo el paradigma crítico hasta ahora esbozado. Las siguientes páginas no pretenden agotar cada uno de los elementos que configuran, temática y estructuralmente, el estilo y recursos literarios y lingüísticos de lo que ha sido llamado *schizophrenese* en la obra literaria: más bien, dada la variedad geográfica, social, temporal en ocasiones, de los autores que introduciremos en la segunda parte de nuestro análisis, y debido al hecho de que, por necesidad, no en todos hallamos los mismos intereses temáticos ni estilísticos (y he ahí su riqueza), cada uno de estos aspectos se verá ampliado en el comentario individual de los distintos escritores.

Desdoblamiento, fragmentación, escisión y multiplicidad.

Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.

J. L. Borges

El primer aspecto temático que esbozaremos en esta introducción a lo que podríamos denominar esquizoliteratura no es otro que el tema de la división del yo en los personajes, que en términos literarios más amplios tiende a identificarse con el

concepto de doble o *doppelgänger*. Esta noción hunde sus raíces en el mito y el folklore (con lo que todo lo que más tarde comentaremos sobre Jung y los arquetipos sería aplicable también de algún modo aquí), apareciendo en numerosas mitologías y leyendas de muy diversas culturas. Dado su origen arquetípico, prelógico, los procesos mentales de división del yo que se muestran en estas figuras de dobles o gemelos no tienen un trasfondo lógico, de acuerdo con la realidad objetiva, sino que remiten a estadios primitivos de conciencia alejados de la lógica occidental newtoniana. La creación de dobles como mecanismo de defensa, y la proyección en éstos de cualidades deseadas o rechazadas, se reflejan a menudo en la literatura conectada con la exploración psíquica que refleja defensas esquizofrénicas (o, utilizando palabras de Otto Rank, “cismas psíquicos”, en los que se objetiva de manera directa parte de uno mismo mediante la producción imaginaria de un doble). Por otro lado, muy a menudo se crean dobles en literatura de forma inconsciente, y sin la necesidad de mostrar desgarramiento mental, sino habitualmente con la intención de simbolizar luchas éticas entre bien y mal. En los autores objeto de este estudio, sin embargo, estos dobles han de entenderse siempre como partes proyectadas de un todo psicológico, con diversas matizaciones a las que ahora nos enfrentaremos.

Tal como afirma Rogers, “[d]oubling in literature usually symbolizes a disfunctional attempt to cope with mental conflict . . . enormous formal gains can result when endophytic conflict presents itself in the guise of a relationship between ostensibly independent character in fiction” (1970, vii). La familiaridad, pues, con el doble o *doppelgänger* (que Borges considera uno de los cuatro elementos fundamentales de la literatura fantástica (1964, xviii), como figura literaria y fenómeno

psicopatológico) crea una compleja y sugerente red de multirreferencias entre literatura, lector y experiencia de escisión del yo.

Pinter, Shaffer y muchos otros autores utilizan el lienzo literario para proyectar su yo en una serie de transformaciones polimórficas, arrojando sus experiencias internas al mundo de la página y la escena. El artista proteico, capaz de adoptar miríadas de formas (tema que trataremos en profundidad al referirnos a Lessing y su obra *The Golden Notebook*), se transforma así, voluntariamente, en muchos yoes, escindiéndose en diversos aspectos de sí mismo, e identificándose con los personajes que crea. Afirma Otto Rank en su fundamental obra *El Doble (Der Doppelgänger, 1976 [1925])* que la principal diferencia entre el artista y el enfermo mental es la capacidad del primero “de presentar su creación en forma aceptable, para justificar la supervivencia de lo irracional en medio de nuestra civilización soberracionalizada” (1976, 77). La literatura dota de forma a la realidad psíquica de la escisión del yo, adornándola a menudo con simetrías perfectas que se deben a la reelaboración ficticia del material psíquico. La escisión y duplicidad reflejada en la obra literaria presentan también, en numerosas ocasiones, un sesgo de tortura: así, la división y desmembramiento (tanto físico como psíquico) que describe Burroughs en *The Naked Lunch* poco tiene que ver con el juego, intelectual en ocasiones, que Lessing emprende con el lector. Si consideramos, junto con Schneiderman (*The Literary Mind: Portraits in Pain and Creativity*. Nueva York : Insight Books, 1988), que la literatura parte de un esfuerzo “to evolve ego-preservative strategies in fantasy or on the symbollic level” (209), podremos analizar muchas de las representaciones de desdoblamiento o multiplicación caleidoscópica del yo como

defensas destinadas a proteger el yo interno, en la misma línea defensiva que Laing cifraba en *The Divided Self*.

El desdoblamiento del yo adquiere en muchas ocasiones, en la experiencia esquizofrénica, el aspecto de alucinaciones autoscópicas, es decir, alucinaciones visuales en las que se ve el propio yo o parte de éste como algo autónomo respecto del sujeto²⁹. Estas alucinaciones se caracterizan por ver al doble de forma especular (como reflejado en un espejo), repitiendo gestos propios, o incluso ocupado en sus propias actividades. La visión de este doble exacto, de este *doppelgänger*, causa horror en el individuo (recordemos cómo en la literatura alemana, de donde se exporta el mito a la literatura inglesa en el siglo XIX, ver al doble presagia la cercanía de la propia muerte), que se debate entre reconocer como parte de sí esta *persona* reflejada o rechazarlo. El temor a este doble se encuentra en los mecanismos mentales que propician su misma aparición. Veamos cómo.

Ya se ha observado cómo el doble tal y como lo concibe Laing, tomando elementos de la teoría kleiniana y bioniana, es un mecanismo de defensa que consiste en la escisión del yo o *instancia yoica* (es decir, del sujeto como un todo psíquico integrado, en terminología freudiana), conservando sólo una parte que se siente como el “yo verdadero” y expulsando los demás elementos que no se pueden incorporar, por considerarlos negativos o excesivamente positivos. Estas características se atribuyen a

²⁹ Véase Lhermitte, J. E. “Visual hallucinations of the self.” *British Medical Journal*, 1 (1951): 431-434.

otros objetos y/o personas, tomando a menudo también una existencia autónoma en la forma de uno o más dobles, que pueden convertirse en una amenaza para el sujeto psíquico que los produjo, pasando a llamarse *objetos fantasmáticos* en terminología lacaniana. Vemos así cómo se externaliza y da vida autónoma a todo lo que no es *acceptable* para el sujeto, produciéndose situaciones de conflicto entre el yo y otra persona “that exemplifies the potentiality for either good or evil that is present within the self and that the self is free either to accept or to reject”³⁰. Esto explicaría la relación de amor y odio, de atracción y repulsión, entre el yo y las partes escindidas de éste: la escisión seguida por la visión de estos fragmentos produce una ansiedad que a menudo desemboca en el conflicto (recordemos, así, las tormentosas relaciones entre Anna Wulf y su doble, Saul, en *The Golden Notebook*, o la lucha entre los personajes de Shaffer). El asesinato del doble, por el que el protagonista trata de protegerse de una vez por todas de las persecuciones de su propio yo, no es sino un acto suicida; así sucede en *Lolita*, y también en otra de las obras que analizaremos, *Sleuth*, de Anthony Shaffer).

El mecanismo de defensa que provoca la división del yo y la aparición del doble o dobles, pues, parte de la premisa fallida de que este personaje proyectado puede funcionar eficazmente como una máscara, que esconde el verdadero yo a los ojos de los demás. El fallo en este razonamiento es que al esconderse ante los demás, y verse obligado a prescindir de una parte intrínseca de sí mismo, el yo se repliega y marchita, como vimos que analizaba Laing en su estudio de la división del yo. El yo pasa a ser

³⁰ Gyurko, Lanin A. “Self, double and Mask in Fuentes’ *La muerte de Artemio Cruz*.” *Texas Studies in Literature and Language* 16.2 (1974): 363-384.

dos (o más): lo que se sigue considerando *yo* y lo proyectado, dos instancias irreconciliables que tan sólo pueden chocar entre sí.

Existen diversas tipologías del doble en el contexto literario, así, por ejemplo, la de Bargallo (1994). Sin poner en duda la incuestionable utilidad de dichas taxonomías, nos permitimos remitir a obras como las anteriores para profundizar en el tema de la clasificación del doble en términos generales dentro de la crítica literaria, y tan sólo esbozaremos aquí algunas características de los dobles escindidos que encontraremos a lo largo de nuestro estudio. En primer lugar, en la esquizofrenia (también en la plasmación literaria en estas obras) tiene características de disociación y desdoblamiento, dando a menudo lugar a una personalidad dual o múltiple, con disociación visual en el espacio, es decir, cuyas partes coexisten en el mismo mundo de ficción, pudiéndose dar entre ambas interacción física y verbal (como veríamos en *The Golden Notebook*, de Doris Lessing, o las obras de Harold Pinter). Es habitual que entre estas dos partes de la misma psique se dé un creciente enfrentamiento y hostilidad, simbolizando la necesidad de una de ellas de imponerse sobre la otra, puesto que no hay sitio para dos manifestaciones de un mismo individuo en un solo mundo ficticio.

También hemos de señalar las diversas configuraciones que pueden resultar de la división del yo: no es extraño hallar dobles por fusión (que, siguiendo a Bargallo, es la unión en un solo individuo de dos individuos originalmente diferentes); si bien la gran mayoría de las constelaciones de dobles a las que nos enfrentaremos en el análisis son por fisión o escisión, es decir, la división de un individuo en dos o más

personificaciones, mientras que originalmente existía tan sólo una. Otra configuración de dobles es la metamorfosis, esto es, la aparición del mismo individuo bajo diferentes formas que se alternan, como por ejemplo las diversas facetas de Anna Wulf que se presentan en sus diarios y en su prosa en *The Golden Notebook*, de Lessing.

Vinculado con la creación de dobles escindidos en las obras está también el uso de espejos, que en la leyenda y la superstición popular se presentan a menudo como capaces de poseer o robar las imágenes que reflejan, o de dotarlas de una vida paralela. Romper un espejo, pues, equivale a romper parte del yo (de ahí vendría la superstición asociada con la ruptura de un espejo), y en nuestros autores encontraremos constantes referencias al temor del espejo como otro, y casos de profunda *espectrofobia*. El juego de espejos, deformantes y multiplicantes, lo analizaremos sobre todo en *The Goleen Notebook*, de Doris Lessing, una obra que no sólo se presenta como un inteligente juego de reflejos para el lector, sino que también hace referencias constantes a especularidad y reflejos lingüísticos, estilísticos y narrativos. El temor a los espejos se refleja (valga la redundancia), ya en nuestra época de revolución tecnológica, en el temor a ser fotografiados que mostraron numerosas tribus de indios norteamericanos, de África Central o de las Indias Orientales: el temor de ser despojado del alma no deja de ser sino una expresión deformada del temor a la mirada del otro, capaz de robar la identidad, y a la vez paranoia y temor a enfrentarse a la imagen de uno mismo.

El peligro inmanente en esta defensa por multiplicación, en la escisión y los reflejos, es que el yo se empobrece por no recibir estímulos exteriores homogéneos y

referentes a la personalidad original, sino que debe tratar de asimilar las distintas reacciones que en los demás provocan sus muchas y en ocasiones opuestas personalidades. Aún más, el verdadero yo, el yo interno, permanece siempre en la sombra, protegido como un rey de ajedrez por los diversos peones que se ofrecen en gambito al mundo; oculto tras una miríada de máscaras, perdiendo la posibilidad de desarrollarse y trascender. Como afirma Gyurko, “the mask, at the end, has been worn so often that it has obliterated the true features beneath it and no longer covers an integral self but only a spiritual void” (1974, 363-384): la escisión del yo tan sólo lleva al desmembramiento y a la destrucción de éste.

Presión social, represión y creatividad.

Sick . . . usually only repeat, in a different way, the same disastrous pattern [of the normals].

Theodor Adorno

De forma absolutamente coetánea a la aparición en el campo de la medicina psiquiátrica de las ideas de Laing en el Reino Unido y de su difusión en los Estados Unidos de América, encontramos en el área de la sociología un movimiento muy similar en lo referente al control de la desviación social³¹. La “labelling theory”, que algunos

³¹ Como ya tratamos de dejar claro en la introducción a nuestro estudio, beberemos de muy diversas fuentes para complementar este análisis literario de inmersión en la locura, realizando paradas en nociones de arte, psicología, psiquiatría, fisiología, *cultural studies* y, como en el caso que nos ocupa, de sociología. Este estudio, que trata de relacionar diversas corrientes de pensamiento en el marco de los años 60, pone en conjunción y en paralelo las ideas de todos estos campos para enfatizar las corrientes de

autores traducen como “teoría de la etiqueta”³², tiene su máximo ideólogo en Howard Becker, que define el comportamiento desviado (en el que se incluiría la locura, en una adscripción por homologación con el crimen o las adicciones a diversas sustancias) como “behavior that people so [=deviant] label” (9). La locura, como desviación, sostienen los defensores de la *labelling theory*, es resultado de un proceso por el que ciertos individuos y sus acciones reciben la etiqueta de “desviados” dentro de un contexto social amplio, puesto que se hallan en los márgenes de las normas y valores socialmente aceptados: es, por tanto, algo que tiene su origen en lo social, y como tal, resulta de la acción colectiva, de la interacción entre individuos, por lo que es dentro de esta matriz de interacciones donde debe buscarse su origen y existencia.

Una preocupación fundamental que la *labelling theory* comparte con la antipsiquiatría es cómo son las esferas que poseen el poder las que consideran qué es desviado y qué se adapta a la norma. Los poderosos, o aquellos a los que la sociedad legitima para decidir, imponen sus definiciones de normalidad³³ precisamente sobre aquellos que no tienen poder para justificar su visión del mundo y sus acciones, y así el sujeto sólo tiene dos opciones: plegarse ciegamente a dichas definiciones, o desarrollar su propia identidad, a sabiendas de que esto le puede llevar al ostracismo social. En el

pensamiento y preocupaciones en torno a la locura y el pensamiento desviado que caracterizan esta época.

³² Así, Alvira, F. “La teoría de la etiqueta y el concepto de la conducta desviada”. *Revista Española de Opinión Pública* 39 (1975).

³³ El también sociólogo Erving Goffman analiza en su libro *Asylums* (1961) cómo una serie de “instituciones totales” (hospitales psiquiátricos, prisiones o ejércitos) sirven a intereses de homogeneización y deshumanización que afectan a los individuos que entran en contacto con éstas. En éste y otros escritos de Goffman se analiza también, de forma coincidente con la *labelling theory*, cuáles son los efectos sociales de estigmatización y reforzamiento del comportamiento desviado dentro de un contexto social.

análisis que Becker realiza sobre esta teoría, se enfatiza cómo además, el uso de etiquetas perpetúa la marginalización: una vez que un grupo de personas ha sido definido como *desviados*, existe una tendencia en ellos mismos (reforzado por la, a veces bien intencionada, sociedad que les rodea, o incluso su propia familia) a contemplarse a sí mismos como desviados, lo que no hace sino reforzar, en un sentido pavloviano, el mismo comportamiento por el que se les etiquetó como desviados la primera vez.

El modelo que adoptan los sociólogos que defienden la *labelling theory*, cuando se aísla en la interpretación de la locura como comportamiento desviado, concibe las prácticas psiquiátricas más comunes de la época (basadas en el encarcelamiento o reclusión y la posterior anulación social de la diferencia mediante la “reeducación” social), como las acciones de un grupo de poder legitimado por la sociedad para definir qué es locura y qué no, y adaptar el comportamiento de aquellos etiquetados como *enfermos* a la norma social. Laing y los antipsiquiatras hallaron numerosos puntos de conexión con estas ideas sociológicas en su crítica a la psiquiatría convencional, sobre todo en lo referente a la jerarquización hospitalaria y a la deshumanización del enfermo. Ciñéndonos a esta visión del hospital psiquiátrico como centro de control, próxima al *panopticon* de Foucault, luego analizaremos *One Flew Over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey como la interacción entre un grupo de personajes apartados de la norma social y dominados por una figura de poder legitimada por la sociedad, la enfermera Ratched, encargada de reeducarlos en los mores sociales.

La represión de la diferencia mediante la acusación de locura se hace extensiva también, en la obra de otros autores como Allen Ginsberg, a la aniquilación de la creatividad de toda su generación. El poema *Howl*, cuya lectura en el *Six Gallery* en octubre de 1955 muchos han definido como “birth of the Beat Generation”, comienza precisamente como un grito a favor de “the best minds of my generation, destroyed by madness” (*Selected Poems*, 1997, 49), diatriba que Ginsberg realiza contra una Norteamérica represiva que destruye las mentes más creativas de su época en un esfuerzo por conseguir la homogeneización (vacía de todo atisbo de brillantez) de la sociedad. Esta represión creativa no se puede entender sin la represión simultánea de todo sistema intelectual potencialmente desestabilizador, que es interpretado como desviado, de tal forma que los sistemas microsociales (como la familia), o de rango superior (como los hospitales psiquiátricos) sirven de policía para el control intelectual y social.

Los procesos de degradación, de marginalización del individuo hasta obligarle a asumir su comportamiento como algo desviado, lo que permite comenzar y a la vez hacerle cómplice del proceso de anulación individual a favor de la mediocridad social, adquieren muy diversas formas según el contexto en que se produzcan. Ya hemos señalado cómo habitualmente el primer contexto social en el que se produce la estigmatización es la *familia*, entendida como microcontexto que no hace sino reflejar las ideas e intereses de la sociedad dominante. En su estudio de la familia (sobre todo en libros como *Sanity, Madness and the Family*, pero también en constantes referencias en otras obras posteriores, tanto como único autor como en colaboración con otros psiquiatras), Laing cifra como fundamentales los mecanismos sociolingüísticos de

control y anulación del individuo, tales como los *dobles vínculos* o el mecanismo de degradación *good > bad > mad*, por los que se pasa a criticar en términos morales, de bondad y maldad, el comportamiento de uno de los componentes de la familia, que no se pliega a las expectativas y los rituales internos de funcionamiento de su entorno familiar. Es en la familia donde habitualmente, según los antipsiquiatras, se configura la estructura represiva que acaba por estigmatizar a uno de los miembros de ésta. Estos procesos de definición de un miembro de la unidad familiar como enfermo (puesto que no se concibe la posibilidad de que no se pliegue voluntariamente a las normas sociales que la familia impone) los veremos claramente ejemplificados en la obra de Doris Lessing (sobre todo, en *The Four-Gated City*), Peter Shaffer (*Equus*), y Ken Kesey (*One Flew over the Cuckoo's Nest*). En esta última obra, además, se puede observar cómo estos modelos familiares de jerarquización e infantilización del miembro disruptivo se repiten en la dinámica hospitalaria³⁴.

Otra definición útil para nuestros propósitos, que de nuevo procede del campo de la sociología, es la de *anomie*, usada por primera vez por el sociólogo francés Emile Durkheim en su libro *The Division of Labour in Society* (1947), que hace referencia a los comportamientos desviados (incluida la locura) como un alejamiento crónico de las normas sociales causado por la alienación que sufren algunos individuos, en entornos en los que existe una inestabilidad social consecuencia de la relativización de los valores, o

³⁴ Debemos aquí, de nuevo, enfatizar que se ha interpretado en ocasiones erróneamente la crítica hacia la familia que realizan los teóricos afines a la Antipsiquiatría (moderadas en el caso de Laing, y mucho más mordaces e incisivas en el caso de David Cooper). La psicología social no culpa a la familia, sino a la interacción entre familia y sociedad, entre el individuo y las estructuras que le rodean.

de cambios rápidos en el sistema de jerarquías sociales como resultado de evoluciones bruscas en el terreno económico o social. La concepción que maneja Ferdinand Tonnies en *Community and Society: Gemeinschaft und Gesellschaft* (1957) de la relación entre comunidad y sociedad explicaría los rápidos cambios sociales que pueden provocar desajustes que propicien desviaciones de comportamiento. Tonnies distingue entre *Gemeinschaft* (comunidad), una agrupación con fuertes lazos emocionales no impuestos, y relaciones espontáneas mediante las que el individuo puede apreciar conexión consigo mismo y con los otros sujetos, frente al *Gesellschaft* (sociedad), un modelo de agrupamiento que se desarrolla con la Revolución Industrial y que se corresponde con un urbanismo e industrialización aparentemente ilimitados, que aliena al individuo y permite tan sólo las relaciones sociales impersonales, dificultando así la integración del individuo consigo mismo y con el resto de la sociedad. Estos últimos modelos sociales, y la transición rápida del primer modelo al segundo, serían los causantes de desajustes en comportamiento que la nueva sociedad, en un intento desesperado de homogeneizar, interpreta y estigmatiza como desviados.

La “carrera” del esquizofrénico desde que es etiquetado como tal, critica Laing, sigue una serie de pasos que acaban, indefectiblemente, en la estigmatización social, el internamiento, debido a la actitud moralizante de las fuerzas sociales que insisten en reintegrarle. Tal y como esboza Thio (1988), el internamiento en un hospital psiquiátrico no requiere el consentimiento explícito del paciente, y se da por un periodo de tiempo ilimitado, hasta que se juzgue al enfermo “curado” o apto para vivir de nuevo en sociedad. Esta práctica de internamiento deja la puerta abierta a numerosos abusos por parte de los tribunales médicos. El uso de las reglas M’Nagten y Durham para

alegar locura transitoria en acusaciones de asesinato no han hecho sino complicar la apreciación de si un enfermo mental debe o no ser internado; a menudo, estas reglas han sido empleadas por personas que han cometido graves delitos para evitar el encarcelamiento, por lo que la sociedad tiende a considerar estas estrategias de la defensa como un fallo en el sistema judicial que permite escapar a culpables de delitos graves. El estigma social del enfermo, pues, se refuerza, al identificarse a gran parte de los internados en hospitales psiquiátricos como equiparables a personas que han conseguido “escapar” de las manos de la justicia empleando un agujero en el sistema legal.

Por otro lado, como símbolo del intento de reprimir y normalizar la diferencia, la figura del *loco* ha resultado extremadamente sugerente para numerosos autores. Así, para los *Beat*, el loco místico, el *holy fool*, pasa a ser, como veremos, el epítome de la oposición a la norma social, un personaje capacitado para decir la verdad desde su diferencia, que adopta en ocasiones incluso una voz moralizante con el fin de denunciar los pecados de la sociedad que le rodea, porque está dotado con la capacidad de visión que le confiere su locura y su ubicación en los márgenes de la sociedad. Así, los *Beat* y otros autores emplearán a estos personajes para mostrar cómo los valores dominantes se tornan irreconciliables con la visión individual, cuando se trata de comprometer los valores sociales, políticos o morales del que vive fuera del *mainstream* social. Estos no conformistas, que no son capaces de comportarse de acuerdo a las normas sociales y que transpan los límites de lo socialmente permitido, son parte de una corriente que permea la literatura, como luego veremos.

La explicación de la atracción que estos personajes marginales, que la figura del loco, posee para los autores y también para sus lectores, puede hallarse en la razón misma de dicha locura. El comportamiento desviado repele y, simultáneamente, causa una irresistible atracción, posiblemente porque no es tan clara la demarcación entre locura y cordura. Por eso fascina la figura del loco no conformista, rebelde, que viola la norma social. Esta no es, ni mucho menos, la única representación del loco en la literatura: muy a menudo, el enfermo mental no es un ser quijotesco en busca del sentido de la vida, sino un personaje aterrado que busca sentido a una serie de imágenes que se ve incapaz de descifrar. Mientras que a Laing se le ha interpretado a menudo como defensor de lo primero, más bien en este último aspecto se resumiría su postura: cómo ciertos individuos tienen que sumergirse en la dolorosa experiencia de la locura, y retroceder hasta el lugar en que su identidad se fracturó para poder forjar una nueva identidad integrada.

Persecución, paranoia y control mediático.

The schizophrenic, it seems, is psychiatry's quintessential Other – the patient whose very essence is 'incomprehensibility' itself.

Louis Sass

Uno de los “síntomas” o indicadores asociados en la imaginería popular, y también en el *DSM-IV-TR*³⁵, con la esquizofrenia es la aparición de alucinaciones

³⁵El *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (2000), publicado por la American Psychiatric Association es un compendio de las enfermedades mentales consideradas como tales,

persecutorias, esto es, de estados de paranoia. Estos estados paranoicos pueden variar desde formas simples, en las que el enfermo se siente perseguido o acosado por su entorno más cercano, hasta complicadas fabulaciones conspiratorias en las que su vida o su mente se hallan manipuladas o en peligro debido a una serie de organizaciones secretas que tratan de anular su visión e imponerle otra realidad (así, Roethke o Burroughs). Las paranoias, habitualmente, se presentan grandiosas y desmesuradas; sin embargo, siguiendo las teorías de Laing sobre la relación interpersonal entre el yo y los otros, es posible dotarlas de un significado metafórico o simbólico.

En *The Divided Self*, Laing hace referencia a tres formas arquetípicas de angustia que tiene que afrontar la persona ontológicamente insegura, y que hacen que la relación con el otro se viva como amenaza, como una potencial pérdida de la identidad: el temor a ser devorado (a perder el yo), el temor a un choque imposible con la realidad, y el temor a la petrificación (que oculta un terror a que la propia subjetividad sea “drenada”, absorbida por la mente del otro). Este temor a la reificación, a convertirse en un objeto en la mirada del otro, trae ecos sartrianos (*El Ser y la Nada*), y dicha angustia pluriforme, que produce manifestaciones paranoicas y de temor a la relación con el otro, se presenta en ocasiones, afirma Laing, como perfectamente legitimada si se estudia la relación del individuo ontológicamente inseguro con el entorno que le rodea, que puede

organizado en torno a cinco “ejes” según su sintomatología, junto con una breve descripción de los síntomas adscritos a cada una de ellas. Desde su publicación por primera vez en 1952, numerosas voces se han alzado contra la inclusión de algunas condiciones clínicas en este manual, por ejemplo la homosexualidad u otros comportamientos considerados desviados. Para Laing, el uso de una nomenclatura tan rígida para tipificar la experiencia de la enfermedad mental no es sino un modo de etiquetar, sin entender, al enfermo, reduciéndolo a su sintomatología. El *DSM-IV-TR* (su cuarta edición, texto revisado) sigue empleándose en la actualidad como libro fundamental en el diagnóstico médico-legal.

estar tratando, sutilmente, de negar o anular su visión mediante el uso de estrategias comunicativas de tipo colusivo o de desaprobación (*disconfirmation*). Estas estrategias a menudo se producen no reconociendo al otro como *agente*, es decir, como un individuo con identidad propia, sino que es la pasividad lo que se premia y fomenta, sancionando cualquier iniciativa espontánea del individuo.

Una de las instancias más habituales que presentan los episodios paranoicos es el temor a una catástrofe inminente - lo que Schreber, psicótico tratado por Freud, denominaba “world catastrophe” (Freud, 1956, 70) - , esto es, la destrucción inmediata de toda la humanidad y de la realidad en la que habitamos. La vulnerabilidad ontológica del yo dividido (que como observamos en *The Divided Self*, acaba siendo herido precisamente por su aislamiento al romperse sus vínculos con el mundo exterior, por lo que no recibe estímulos y acaba muriendo por implosión), unida a los problemas para establecer fronteras entre el yo y la realidad, esto es, discernir dónde acaba el individuo y dónde empieza el mundo externo, lleva a temer que los objetos y personas del mundo externo puedan también desaparecer en un cataclismo: el fin del mundo interior se refleja en el inminente fin del mundo exterior.

El temor paranoico a una catástrofe universal se alimenta además, durante el siglo XX, de una serie de situaciones a nivel mundial que amenazan, de forma efectiva, con destruir la vida en la Tierra: la amenaza constante de guerra nuclear durante la Guerra Fría (una amenaza de la que ya se habían visto las terribles consecuencias en forma de bombas atómicas en Nagasaki e Hiroshima al fin de la Segunda Guerra

Mundial), el desbordamiento tecnológico reflejado, en su parte más negativa, en la carrera armamentística de las grandes potencias mundiales, y la memoria reciente de estados totalitarios de diverso signo político que alienan y aniquilan al individuo (incluyamos aquí no sólo el holocausto judío sino también las purgas estalinistas) justifican hasta cierto punto, al mismo tiempo que dan forma, a los terrores esquizofrénicos. Recordemos aquí cómo la esquizofrenia parece ser la quintaesencia de la locura en el siglo XX, y cómo está íntimamente relacionada con el desarrollo industrial, no sólo en las formas sociales evolucionadas a partir de este momento sino también al descubrimiento mecanicista e industrial en sí, como veremos en el apartado séptimo de esta misma introducción). Todo esto está relacionado con la fuerte sensación de amenaza tecnológica que se cierne sobre el hombre – recordemos, a este efecto, cómo parece en este momento de la historia un escrutinio constante sobre la vida del sujeto, en forma de cámaras, espejos, ordenadores y medios de comunicación intrusivos, que hacen que el individuo esté constantemente sujeto a la vigilancia pública hasta extremos que alcanzan su apogeo en el control del Gran Hermano de 1984. Para el sujeto esquizofrénico, no sólo el otro –la persona- resulta amenazante, sino que también existe amenaza por parte de una serie de artilugios mecánicos y tecnológicos que cada vez parecen escapar más del control del hombre y tomar vida propia, y que pasan también a reproducir muchos de los comportamientos que el esquizofrénico relaciona con la pérdida del yo. También las máquinas amenazan, con su presencia mecánica, con reificar al sujeto, con robarle su identidad, y finalmente, en elaboradas fantasías paranoicas que se aproximan a la ciencia ficción o distopía, con someterle y convertirle en esclavo.

El temor a la dominación artificial puede tomar formas en las que las máquinas son un elemento utilizado por la cúpula social dominante para crear y reforzar los valores sociales dominantes, como un instrumento capaz de manejar y homogeneizar a la sociedad (así, por ejemplo, ve Ginsberg a los medios de comunicación de masas, en una Norteamérica que se le presenta dominada por televisiones, cables telefónicos e invisibles ondas de radio capaces de manipular el cerebro del individuo), o como complicadas fantasías en las que las creaciones tecnológicas toman vida propia y destrozan al ser humano. Ginsberg (y también Burroughs) veían pues, en la tecnología, una poderosa baza mal utilizada por las altas esferas, por los poderosos, para manipular la información y el pensamiento (dominando la opinión de la masa mediante los mal llamados “medios de comunicación”, como veremos en los capítulos dedicados al estudio de la paranoia tecnológica en ambos autores). Emplean para ello, además, un lenguaje estereotipado y vacío (cercano al del “jingle” publicitario y yermo de toda creatividad y significado) para adocnar las mentes de las gentes, una sensación relacionada con la insatisfacción con el lenguaje estandarizado y la necesidad de encontrar nuevos lenguajes, idiosincráticos en ocasiones, pero dotados de significado, que analizaremos dentro de unos momentos. Este control de la mente (simbolizada en los poemas de Ginsberg mediante teléfonos y cables de alta tensión directamente conectados a los cerebros de los norteamericanos) da en *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, de Ken Kesey, un giro aún más cerrado hacia la tecnología como parásito que toma posesión del mismo cuerpo humano y del funcionamiento social, en la figura de Chief Bromden y los demás internos del psiquiátrico, dominados por un conglomerado de cables y baterías que remiten a un centro de control tecnológico representado por la enfermera Ratched. Se enfatiza de esta forma, como quedará patente en nuestro estudio

en el capítulo de la novela de Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, la contraposición entre mundo tecnológico y mundo natural.

Seguramente es, en efecto, el caso más extremo de fantasía paranoica sobre el dominio de la tecnología sobre lo natural, de la máquina sobre el cuerpo reificado y vaciado de su identidad, la sensación recurrente que tiene Chief Bromden de estar manejado por hilos y cables, como una marioneta, que le obligan a realizar determinadas acciones o a evitar otras. Este reconocimiento del cuerpo propio como manipulado y penetrado por elementos tecnológicos, en el que incluso las sensaciones tienen su origen de forma epifenomenológica (es decir, como reflejo de acciones que tienen lugar en una máquina de la que el cuerpo del esquizofrénico no sería sino una extensión, de las que sería otro ejemplo las “voces” que muchos esquizofrénicos escuchan en ocasiones dentro de su cabeza y que localizan como algo externo a su propia mente) es una imagen recurrente en los temores esquizofrénicos, que se ha dado en llamar *influencing machine*³⁶ o “sentimente d’automatisme”³⁷, la experiencia subjetiva de ser una máquina, y de las que no sólo se encuentran reflejos en obras literarias, sino también en obras artísticas como las residentes en el museo de Arte Bruto de Lausana³⁸. Gran parte del proceso metanoico, del redescubrimiento que tiene que llevar a cabo el esquizofrénico, pasa en estas circunstancias por liberarse y

³⁶ Tausk, “On the Origin of the ‘Influencing Machine’ in Schizophrenia”, 1919.

³⁷ Pierre Janet, *L’Automatisme Psychologique: Essai de Psychologie Expérimentale sur les Formes Inférieures de l’Activité Humaine*. Paris: Alcan, 1889.

³⁸ Museo creado por Dubuffet en 1976 en el Château de Beaulieu de Lausana, a partir de una colección iniciada en 1948, la “Compagnie d’Art Brut”, junto a André Breton, Michel Tapié y otros. Este museo se especializa en creaciones alejadas de los cánones artísticos, producidas por individuos no adocotrados cultural o socialmente (el *arte bruto* es aquel no adulterado por la cultura), y está formado en su mayoría por obras de enfermos psiquiátricos, generalmente esquizofrénicos.

desvincularse de la máquina, por romper las conexiones para recuperar el control del cuerpo y de la propia identidad, como hace Chief Bromden al final de la obra, y como tratan infructuosamente de liberarse los personajes de las obras de Burroughs. El retorno a lo natural exige la ruptura con el control tecnológico y mediático, que es también control social, para entrar en comunión con ritmos naturales más cercanos al arquetipo. Parte fundamental de este proceso de recuperación de la propia identidad humana es la liberación de las cadenas del lenguaje y la creación de lenguajes o silencios con significado para el sujeto, lo que nos lleva a esbozar el siguiente tema de nuestro análisis: el fracaso del lenguaje normativo como instrumento de comunicación.

Lenguaje idiosincrático, desfamiliarización, silencio, y otros recursos lingüísticos. Deformación de espacio y tiempo.

In this century the writer has carried on a conversation with madness. We might almost say of the twentieth-century writer that he aspires to madness. Some have made it, of course, and they hold special places in our regard. To a writer, madness is a final distillation of self, a final editing down. It's the drowning out of false voices.

Don DeLillo

La creación literaria y lingüística de los esquizofrénicos, y de las obras que analizaremos, presenta apasionantes paralelismos que se derivan no sólo de los tropos y

el lenguaje que conforman la obra, sino también de la visión misma de la realidad, de la percepción del entorno que precede a ésta³⁹. Como aclaración previa, hemos de advertir que las características sobre la peculiar visión esquizofrénica del mundo y su representación lingüística que esbozaremos en las siguientes páginas no se pueden aplicar en bloque a todos los autores que analizaremos. En cada uno de ellos se pueden hallar algunas de dichas características. La variedad de defensas esquizofrénicas, también en el plano cognitivo, dificultan sin embargo encontrar obras literarias que reflejen todas éstas. Así pues, en nuestro posterior estudio de cada autor haremos referencias a cada una de estas características, según sea pertinente.

La visión de la realidad del esquizofrénico, condicionada por el extrañamiento de su entorno social y familiar, y deformada por la necesidad de duplicar su yo y sus percepciones, posee lo que se ha dado en llamar “*praecox feeling*”, uno de los síntomas de esquizofrenia según el *DSM-IV-TR*, del que, si conseguimos ir más allá de la etiqueta médica que impone, se pueden extraer interesantes similitudes metafóricas. Se trata de un sentimiento de extrañeza ante la realidad, de antiepifanía, en tanto que el enfermo no consigue ver lo que le rodea como un todo, ni siquiera es capaz de conectar de forma significativa, mediante relaciones de causa-efecto, o de homogeneidad o proximidad, los objetos del mundo. La irrealidad y fragmentación con que los objetos atacan, más que presentarse, al esquizofrénico, está relacionada necesariamente con la ruptura, a

³⁹ Para este apartado de nuestro análisis, seguiremos a Sass, que ha dedicado parte de su exhaustivo *Madness and Modernism* al estudio de las peculiares estructuras cognitivas y lingüísticas del esquizofrénico, complementándolo con otras corrientes filosóficas o lingüísticas relacionadas con la idiosincrasia en la aprehensión y expresión del mundo.

nivel mental, del objeto y su significado. Mientras que en el sujeto ontológicamente seguro cada objeto tiene un significado, un entorno que le es propio y dentro del cual resulta sencillo ubicarlo, el yo dividido del esquizofrénico no reconoce ningún entorno como “típico” de un objeto, con lo que su visión del mundo se tiñe continuamente de extrañeza e irrealidad.

Este asalto de imágenes y objetos amalgamados que constituye la visión diaria del esquizofrénico - lo que Sass da en llamar “apofanía” (1996, 56), se traduce en la percepción simultánea e incompatible de un gran número de objetos, con el resultado de una plétora de significados que no se pueden organizar jerárquicamente ni mediante ningún otro tipo de estrategia perceptiva. Esto es lo que se ha definido como “vertigo of the modern”: el asalto a todos los sentidos de variados estímulos visuales, auditivos o táctiles, sin que se posean las herramientas necesarias para asimilarlos correctamente (algo parecido al asalto multimedia que vivimos en la actualidad). Esta incapacidad de organizar jerárquicamente los estímulos sensoriales se une a la pérdida de funciones de serialización, otra de las estrategias mentales comunes para acercarse a la realidad, con lo que se veta a estos sujetos la posibilidad de organizar series de objetos mediante similitudes o diferencias, a la hora de comprenderlos y aprehenderlos.

Ante esta peculiar percepción de la realidad, el esquizofrénico desarrolla una serie de defensas que tradicionalmente se vienen analizando como síntomas de enfermedad, pero que no son sino estrategias perceptivas para tratar de asimilar una realidad que se presenta críptica e inaprehensible. La paranoia, el sentir que los objetos

acosan y atacan sería, pues, el resultado de este ataque perceptivo desde varios frentes, que no puede paliarse usando las capacidades de organización espacial y objetal que posee el sujeto ontológicamente seguro, puesto que no se poseen estas estrategias cognitivas que venimos mencionando (jerarquización, serialización, etcétera) que se responderían con las estrategias “comunes” y socialmente aceptadas. El esquizofrénico, por su alucinatoria visión de la realidad, recurre a otras estrategias defensivas que hacen que su percepción, y su discurso, se sitúen fuera de los límites sociales y normativos. Entre éstas, podríamos destacar un alejamiento irónico de la realidad, mediante el recurso a la desfamiliarización y la desautomatización, esto es, la plasmación de la realidad observada usando recursos de extrañamiento y ruptura de las expectativas lingüísticas y organizativas, o la oscilación entre estados de hipersensibilidad y de apatía casi catatónica respecto a la desbordante actividad sensorial. Todas estas defensas se comprenderán mucho mejor en un contexto lingüístico, por lo que a continuación se pasarán a reflejar sus efectos en el discurso literario, y los tropos y estrategias narrativas que se proyectan en las obras que posteriormente serán objeto de análisis.

A este conjunto de tropos y estrategias lingüísticas nos referiremos globalmente con el término de *schizophrenese*, concepto utilísimo para nuestro análisis que antes adelantábamos. Este habla esquizofrénica ha sido tradicionalmente interpretada como incomprensible, oscura y deformada, perteneciente a una esfera de conocimiento desviada e imposible de entender. Laing, sin embargo, apuesta ya desde *The Divided Self* por la comprensibilidad del lenguaje esquizofrénico (parte, en fin, del comportamiento esquizofrénico) dentro del contexto de comprensión y producción de éste.

El *schizophrenese*, y de ahí su aparente incomprendibilidad y la extrañeza que provoca, presenta un *alejamiento normativo* de lo que se podría denominar “lenguaje social”; es decir, este uso del lenguaje no se rige por las normas pragmáticas y lógicas que son características del lenguaje dominante en la sociedad y que permiten el entendimiento entre individuos. El lenguaje del esquizofrénico es un lenguaje autónomo e idioléctico, en el que los referentes están disfrazados y en principio tan sólo al alcance del que produce la elocución (lo que no obsta para que sea comprensible si se realiza conjuntamente un análisis contextual y de los mecanismos de defensa que disfrazan este lenguaje). Así, algunas características de este uso idioléctico del lenguaje serían su carácter en ocasiones *telegráfico*, prescindiendo de elementos conjuntivos o discursivos (coincidente con una marcada preferencia por la yuxtaposición de vocablos e ideas respecto a transiciones discursivas menos bruscas), el salto entre distintos temas sin prestar atención a la coherencia discursiva, la recurrencia de neologismos y palabras inventadas por el propio hablante que hacen que el lenguaje se vuelva altamente idiosincrático y difícil de analizar. Consideremos también, dentro de esta *asocialización* del lenguaje esquizofrénico (es decir, cómo se bifurca respecto a la norma social), cómo se prescinde del elemento más marcadamente interactivo del lenguaje entre individuos dentro de un mismo contexto social: la pragmática y los elementos deícticos. El habla esquizofrénica evita cualquier referencia deíctica que denote el contexto de emisión (comprensible, por otro lado, si tenemos en cuenta todo lo anteriormente comentado sobre la problemática relación del esquizofrénico con los objetos de su entorno), y se ignoran las leyes pragmáticas escritas y no escritas que dotan de significado a los mensajes enunciados en un contexto social determinado. En ocasiones, se recurre al uso

de metáforas tergiversadas que se salen de lo esperable (rechazando el aspecto de familiaridad, de falta de sorpresa, en que se fundamenta gran parte del uso de metáforas en contextos habituales, y subvirtiendo los términos de comparación entre símiles manidos y tornándolos, así, incomprensibles), mientras que otras veces, por el contrario, las elocuciones del esquizofrénico son invadidas por clichés sin relación con el discurso manejado (así, veremos como Alan Strang, en *Equus*, recurre en momentos de tensión a la repetición de *jingles* publicitarios, algo opuesto a las metáforas sorprendentes y chocantes que inundan la obra de W. S. Burroughs: ambos no son sino distintas defensas que se pueden adoptar, en un momento u otro, para mostrar la extrañeza del lenguaje).

Resulta paradójico observar cómo, pese a ser el lenguaje empleado por el esquizofrénico un constructo altamente personal, no es extraño que sea visto por éste como algo ajeno, ya que las elocuciones muy a menudo se ven como no producidas por el propio sujeto, sino manipuladas desde el exterior, con lo que el individuo se sitúa en un plano de observación y ve cómo su cuerpo, pasivamente, enuncia frases que no reconoce como propias, ni generadas dentro de sí. No es ésta sino otra manifestación de la denominada *influencing machine* a la que nos referíamos anteriormente, en que el esquizofrénico no consigue verse como responsable de sus propios actos. El lenguaje, pese a ser altamente idioléctico, se siente como algo ajeno y absolutamente extraño, y en ocasiones así el sujeto ontológicamente inseguro presta atención a aspectos poco habituales del lenguaje, por ejemplo, a las características acústicas (el “sonido” o el ritmo de las palabras o la frase, ignorando el significado de éstas, y rompiendo de nuevo la fundamental premisa lingüística de relacionar significado con significante). Tanto en

la producción de frases como en la recepción, a menudo se consideran más los objetos puramente fonéticos que los comunicativos, y esta tendencia puede explicar gran parte de las asociaciones aparentemente sin sentido y la *word-salad* que predomina en el lenguaje esquizofrénico. En el caso del lenguaje escrito, también a menudo el esquizofrénico tiende a prestar mayor atención al aspecto gráfico o icónico de las letras en el texto, más que al sentido de éste.

Esta relación, pues, altamente problemática entre esquizofrénico y lenguaje, se resuelve a menudo en el rechazo absoluto de este último, cayendo el sujeto en un empecinado silencio muchas veces asociado a estados catatónicos (analizaremos así, por ejemplo, como Chief Bromden en *One Flew Over the Cuckoo's Nest* renuncia a usar el lenguaje, fingiéndose sordomudo, como resultado de su incapacidad para manejar las implicaciones sociales de éste). El silencio absoluto se presenta como la única alternativa cuando la insatisfacción con el lenguaje ha llevado a crear un nuevo lenguaje, si bien particular, y éste también ha fracasado: en este sentido, el fracaso del lenguaje esquizofrénico, que por su artificialidad y falta de conexión con la realidad, acaba retrayéndose en sí mismo y muriendo de inanición por falta de estímulos exteriores, es paralela a la derrota del *yo interno* que analizamos en su momento. El caso extremo de esta catatonía lingüística sería la obra de Samuel Beckett, que no incluiremos en nuestro estudio pero del que hallaremos constantes ecos en la obra de los dramaturgos Peter Shaffer y Harold Pinter o de los autores *Beat*.

Detrás de todas estas defensas lingüísticas y discursivas, pues, subyace la extrañeza con que se percibe el mundo, lo que hace que las experiencias de percepción y las mismas experiencias internas disociadas de la realidad se tornen inefables. A esta inefabilidad se une, además, una pérdida de la fe en el lenguaje como medio de comunicación, puesto que se vive a menudo (así, en Ginsberg o Burroughs) como un medio de control social. La inefabilidad de la experiencia esquizofrénica y la insatisfacción con el lenguaje se unen, pues, para dar vida a este extraño idiolecto que es el *schizophrenese*: un idioma propio altamente sofisticado, pese a su aparente absurdez, y que, lejos de poner al esquizofrénico más allá de la comprensión de los demás⁴⁰, es una vía de entrada (si se analiza teniendo en cuenta su contexto de fabricación) a la realidad y la división del yo esquizofrénica.

Arquetipos míticos y arquetipos Jungianos en la búsqueda del yo.

The frontiers of the mind are about the only place where adventures are still possible.

G. Stanford

El acercamiento que estamos proponiendo al estudio de las plasmaciones psicóticas en la literatura no se inscribe (pese a tomar elementos de aquél) en la línea

⁴⁰ Bleuler, que acuñó el término “esquizofrenia” en 1911 (del griego *schizo*, dividido, y *phrenia*, mente), afirmó en una ocasión que sus enfermos eran para él tan incomprensibles como los pájaros de su jardín, marcando durante años el estudio de la mente del esquizofrénico como algo completamente ajeno, alienado, y no accesible para el terapeuta.

del pensamiento psicoanalítico más clásico, esto es, el freudiano. Para Freud, los psicóticos no eran analizables (como sí lo eran los neuróticos), puesto que en ellos no era posible establecer relaciones de transferencia entre el terapeuta y el psicoanalizado, fundamentales para el éxito de sus sesiones. Tanto para Bleuler, como previamente observamos, como para otros psiquiatras de principios del siglo XX como Carl Jaspers, el esquizofrénico vive en un mundo aparte, el de su propia mente, de una idiosincrasia tan completa que resulta fútil intentar su exégesis, y es por esta alienación de la vida social formativa, que ellos relacionan con deficiencias en el campo afectivo y psico-social, que son incapaces de formar lazos sociales y, por tanto, de ser analizados mediante terapia psicoanalítica.

Carl Jung (1875-1961), sin embargo, defendía nociones muy distintas sobre la etiología de la psicosis, que, tal como adelanta Burston (2001), fue una de las causas principales de discrepancia y separación de su maestro Freud⁴¹. Lejos de considerar a los psicóticos intratables mediante psicoanálisis, Jung considera la psicosis como una crisis existencial, un esfuerzo por llevar a cabo una transformación radical, en un viaje al interior de la psique que denomina *metanoia*, del que afirma que es “un término tradicional. Es el término griego del Nuevo Testamento, traducido al inglés *repentance*, al francés *conversion*. Literalmente significa una mutación de la mente” (Forti, 1976, 64). La metanoia, tal y como es definida por Jung, consiste en una serie de inmersiones

⁴¹ El concepto mismo de *metanoia*, de origen jungiano, había sido desacreditado por Freud y supuso una de las principales críticas de éste hacia su colega: el que Laing retomara este concepto, considerado poco menos que anatema en ciertos círculos psicoanalíticos, no hizo sino aumentar la ya existente brecha entre su filosofía y las escuelas kleiniana y reichiana.

primitivas de carácter ritual en la psique, que son prohibidas o consideradas desviadas en la sociedad occidental, y que de permitirse su realización tendrían como resultado la creación de una armonía entre el yo y los alrededores, el renacimiento por medio de la regresión y la aceptación de posibilidades y rasgos de la identidad ocultos en el limo del subconsciente. En su carácter de *mythos*, los viajes metanoicos que Jung propone y Laing retoma se articulan en torno a arquetipos, esto es, no se trata de creaciones de la mente individual sino de una disposición psíquica preconsciente que articula y condiciona las reacciones de cualquier individuo, sobre todo en lo relativo a las imágenes que proceden del subconsciente.

Cualquier arquetipo dado (del griego *arch-typos*, es decir “primer modelo” o “prototipo”) tiene diversas manifestaciones paralelas en diferentes culturas o individuos, puesto que reside en el inconsciente y se hereda de los antepasados, formando parte del “inconsciente colectivo” (imágenes primordiales y memorias compartidas por toda la humanidad, que corresponden con experiencias típicamente humanas y que tienen manifestación simbólica en religiones, mitos y folclore). Cada arquetipo puede tomar forma en una miríada de imágenes distintas, pero aún así, sigue existiendo un esquema interpretativo común que nos permitiría hablar de “imagen arquetípica”. Existen, pues, muy pocos arquetipos, tal y como Jung los clasifica, dentro de la mente, pero éstos pueden salir a la superficie en forma de sueños e imágenes de muy variada índole.

El concepto de arquetipo se retoma en estudios críticos y literarios gracias a Vladimir Propp, que en su obra de 1929, *The Morphology of Fairytales*, distingue una

serie de *motivos* recurrentes para la clasificación morfológica de los cuentos de hadas, identificando una serie de pasos comunes, o “funciones” dentro del desarrollo de cada uno de estos arquetipos. Otros críticos literarios, como Northrop Frye o Maud Bodkin (en *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, Oxford: Oxford University Press, 1934) reconocen la existencia de estos arquetipos como columnas vertebrales de un número importante de obras literarias. Una vez más, como viene siendo habitual en nuestro análisis, la literatura y el estudio psíquico se unen, en esta ocasión por medio de la utilísima noción de arquetipo mítico.

El arquetipo jungiano fundamental que manejaremos en nuestro estudio, sobre todo en la obra de Lessing y Roethke, es el del “night sea journey”, el descenso del héroe a las profundidades y su posterior resurgimiento, que encuentra paralelismos en el descenso metanoico en busca del yo y en la experiencia o crisis espiritual del autor, que destroza los cimientos mismos de su ser⁴². En este sentido, Jung consideraba que los estados psicóticos eran una posibilidad que se hallaba en potencia dentro de cada ser humano, y que la inmersión en la psique no representaba necesariamente un curso de acciones desviado, sino parte de la opción de redescubrimiento del verdadero yo.

⁴² También haremos constantes referencias al arquetipo del guía o *anciano*; o al del doble o gemelo, como representación de la escisión del yo. Este último punto es, sin embargo, de tal importancia en nuestro análisis, que hemos optado por concederle un apartado propio en las primeras páginas de esta sección.

Se señalarán, pues, en nuestro análisis, numerosas metáforas empleadas en narrativas esquizofrénicas que tienen su origen en el mito del descenso a los infiernos⁴³: la recurrencia en la poesía de Roethke, por ejemplo, de cavernas, surtidores subterráneos, pozos, laberintos y oscuridad son metáforas que presentan experiencias intrapsíquicas de profunda significación, pero que también sirven para imponer estructura literaria y temática (puesto que presuponen cierta familiaridad del lector con una estética conocida y subyacente en la propia psique de éste) en la narrativa, con el patrón descenso-caos-descubrimiento-purificación-ascenso. Este viaje hacia el interior presenta interesantes concomitancias con el descenso a las profundidades que aparece en numerosas mitologías y religiones, y que proporciona a aquél que lo realiza el acceso a nuevos niveles de conocimiento, a modo de variación del tema de la ganancia como resultado de un proceso de privaciones y lucha contra el peligro.

La locura pasa así a ser un símbolo de viaje, un rito de paso, una metáfora del descubrimiento y crecimiento personal: un viaje iniciático que sugiere conexiones temáticas con el *bildungsroman*, pero a diferencia de éste no tiene lugar en un contexto social que interactúa con el personaje principal, sino dentro de la mente de éste, poblada por sus propios fantasmas y objetos hostiles. Muy a menudo existe, como veremos, una figura que guía al psicótico dentro de su infierno particular (a la manera de Virgilio en *La Divina Comedia* de Dante), y que habitualmente adopta la forma de un animal salvaje (así, los enormes felinos de *Briefing for a Descent into Hell*, de Lessing) o un

⁴³ Para ejemplificar la ahistoricidad de este mito presente en numerosas culturas, podríamos hacer referencia al descenso orférico al Hades, a la bajada de Cristo a los infiernos, al mito de Inanna-Ishtar, y a los descensos del rey Arturo a Annwn o a la muerte ritual de Baldur para entrar en el reino de Hel.

ser mitad animal, mitad humano (los diversos acompañantes de Roethke en su secuencia “The Lost Son”). Estos guías no humanos simbolizan la necesidad de abandonar los báculos normativos conscientes en este viaje, y de dejarse guiar por lo primitivo, lo que subyace dentro de la propia mente.

Renacimiento, reconciliación de opuestos y dimensiones curativas de la esquizofrenia.

El regreso a la superficie tras la exploración metanoica es interpretado en numerosas ocasiones, literaria, metafórica, y psíquicamente hablando, como un renacimiento, la puerta a una existencia dotada de nuevo contenido gracias al conocimiento adquirido durante el viaje intrapsíquico. Ya hemos mencionado, además, como Laing comenzó, en su obra tardía, a interesarse por las experiencias de renacimiento y por la idea del retorno a estados preuterinos. Esta metáfora del renacimiento, de dejar atrás la identidad antigua y emerger con una dotada de nuevos poderes de integración, será también recurrente, por ejemplo, en la obra de Kesey y en la poesía de Roethke. Pero más allá de la experiencia de renacer en sí que siente el psicótico, podemos asociar estas recién adquiridas capacidades cognoscitivas y comprensivas con la capacidad de reordenar y obtener sentido de los objetos del mundo que le rodea. El renacimiento supone también re-ordenación, no sólo del mundo circundante sino también de la propia experiencia cognitiva.

Esta reordenación puede darse en diversas instancias, y nos llevaría a distintos modelos integrativos que también tienen su correlato en la literatura. Así, al hablar de la ordenación de opuestos, nuestra referencia ineludible será la obra de William Blake, sobre todo en lo referente a sus *Songs of Innocence and Experience*, que hablan de un proceso de reestructuración y de unificación de visiones contrapuestas, pero también en lo tocante a la fantástica cosmogonía mitológica que empapa su obra, fiel reflejo de la división de una psique en varias personalidades complementarias (los cuatro Zoas), dominadas por un superyó (Urizen) contra el que la verdadera identidad (Los) debe rebelarse. Este acervo mitológico que crea Blake para sus obras, reminiscente de las categorías psíquicas postuladas por Freud y Jung, tiende también hacia la ordenación y la integración de opuestos (no hacía la entropía, como pudiera parecer, ya que crear una nueva organización presupone la destrucción de la percepción anterior, por lo que existe un momento de caos), un proceso que es fundamental en la metanoia, como podremos observar en Roethke, y que nos aproxima a la poesía y experiencia mística.

Precisamente, un rasgo fundamental de la experiencia mística, la integración con la naturaleza y el entorno tras la visión extática, es un elemento fundamental en el retorno a la realidad esquizofrénica. Esta integración está relacionada con la adquisición de una nueva visión del yo como significativo dentro del contexto social, capaz de desenvolverse en entornos sociales que previamente se apreciaban como hostiles e inexpugnables. El retorno a estadios previos de desarrollo, al punto donde, como afirmaría Laing, se “fracturó” la identidad, permite a aquél inmerso en un viaje metanoico localizar los *nudos* y experiencias que desencadenaron la ruptura del yo, y propicia el retorno a la superficie social con un yo fuertemente integrado. En algunos

casos, como el del protagonista de la obra de Kesey, esto significa la liberación respecto del elemento tecnológico y el advenimiento del “homo naturalis”, es decir, el hombre que reconoce su lugar como parte de la creación natural; en otros, como en las obras de Lessing, la visión que los protagonistas adquieren de sí mismos es la de “homo socialis”, es decir, como sujetos sociales capaces de desenvolverse en el contexto social hasta entonces hostil.

Así pues, abundando en los paralelismos con Blake, el misticismo y el chamanismo, podemos afirmar que el viaje y el renacimiento metanoico tienen una dimensión fundamentalmente curativa. El recurrir, además, a la expresión escrita (ante todo, literaria) de esta experiencia convierte a la propia labor de escritura en una actividad terapéutica. Ya Henke (1998) ha hecho hincapié en la potencialidad curativa que se esconde tras la narración de experiencias autobiográficas, sobre todo en los casos de individuos que sufren PTSD (*Post-Traumatic Stress Disorder*, o síndrome post-traumático, un estado psíquico relacionado con experiencias psíquicas profundamente turbadoras como guerra, abusos sexuales, muertes violentas de familiares, etcétera). El PTSD presenta similitudes sintomáticas con la esquizofrenia (de las que serían ejemplos los estados de paranoia y autismo sinestético en ambas condiciones), como muestra la inclusión de Henke en su libro *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Woman's Life Writing* de algunas autoras que podrían inscribirse perfectamente en nuestro estudio de personalidades esquizoides.

La escritura, pues, se nos presenta como una actividad curativa, y aún más en lo relacionado con la narración que podríamos denominar autobiográfica (en tanto este término cubre no sólo acontecimientos relacionados con la *bios* observable, esto es, la interacción social del individuo, sino también sus experiencias intrapsíquicas). A este respecto, en su artículo “Metaphor of Madness: Popular Psychological Narratives”, Wolfe y Wolfe analizan la aparición como subgénero a lo largo del siglo XX de la “narrativa psicológica”⁴⁴, que hunde sus raíces en la antigüedad clásica, y que recoge elementos novelísticos, de *memoir*, autobiografía y estudio psicológico hasta adquirir una identidad propia, la de la narrativa del viaje a la locura, completada por escenas de la vida del autor en entornos psiquiátricos, así como su posterior curación. En estas narrativas siempre tiene un lugar fundamental el proceso curativo, al que contribuye la propia escritura y ordenación de la experiencia al darle forma literaria.

⁴⁴ En este apasionante artículo se mencionan obras como *The Prison of My Mind* (1969), de Barbara Field Benzinger, *I Never Promised you a Rose Garden*, 1964 de Joanne Greenberg (un inmenso éxito que propició la aparición de numerosas obras similares y que ayudó a cimentar en sí el género), o *Have Pity* (1962), de Margaret Wiley Emmett. Wolfe y Wolfe se centran en su estudio en las novelas de corte más popular, colocando en un paradigma literario distinto obras que consideran de más altura literaria, como *One Flew Over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey o *The Bell Jar*, de Sylvia Plath. Sin entrar aquí en la polémica entre *high* y *low literature*, o si lo popular merece igual atención crítica que lo canónico, señalaremos sin embargo que gran parte de los elementos formulaicos en estructura y tpos que estos críticos señalan en las primeras obras nombradas, y precisamente cuyo carácter formulaico les lleva a considerarlas literatura popular, también se encuentran en muchas de las obras de nuestro estudio. No pretendemos con esta observación insinuar que las obras que analizaremos se basen en un esqueleto prediseñado, sino enfatizar, una vez más, los ritmos metanoicos y de renacimiento que existen en la experiencia esquizofrénica y cómo estos, posteriormente, se reflejan en la escritura.

Diferentes percepciones culturales de la esquizofrenia: chamanismo y misticismo.

Madness need not be all breakdown. It may also be breakthrough. It is potentially liberation and renewal as well as enslavement and existential death.

R. D. Laing

Ya hemos adelantado cómo existe, en el paradigma crítico que estamos tratando de construir, una relación entre modernidad y esquizofrenia, entendido el concepto de modernidad no sólo en un sentido estético, sino sobre todo social. Dada la influencia que en la teoría antipsiquiátrica se concede a los microcosmos y macrocosmos en la aparición de la psicosis, parece correcto postular una relación entre el desencadenamiento de dicha psicosis y la organización social y económica post-industrial. Aunque se ha observado en ocasiones una incidencia similar de los casos de esquizofrenia en gran variedad de culturas en diferente estado de desarrollo y pertenecientes a distintos momentos históricos, y se ha afirmado que las únicas diferencias entre las psicosis en sociedades menos avanzadas y aquellas inscritas en el desarrollo industrial son de tipo *patoplástico*, esto es, referentes al contenido y símbolos de las alucinaciones, creemos necesario establecer la existencia de relaciones innegables entre la esquizofrenia (apreciada como enfermedad mental que debe de ser “curada”) y el desarrollo social post-industrial.

La diferencia fundamental de los casos de “esquizofrenia” (y aquí nos referiremos, sobre todo, al cuadro sintomático que se asocia con la enfermedad, y a su

distinta apreciación en diversas culturas) en sociedades “avanzadas” y otras consideradas más primitivas es, básicamente, la percepción social del que sufre el ataque psicótico. En culturas tribales, estos viajes iniciáticos intrapsíquicos se asocian, como luego veremos, con la comunicación con fuerzas sobrenaturales, y muestran unas dinámicas más integradas con el resto de la tribu (en tanto que se consideran no como algo desviado, sino como un modo de comunicación con los dioses en el que el chamán actúa como líder visionario en beneficio de la tribu), un mayor contacto con el entorno y con otros sujetos (puesto que estos procesos no conllevan el estigma social que se les da en la sociedad occidental), y, por lo general, una mayor tendencia a la dramatización histriónica y ritual, muchas veces con imagería y tropos religiosos. Estas diferencias fundamentales en el contexto en que se produce la metanoia se deben, pues, a que estos momentos de pérdida de contacto del yo con lo circundante, de profundización en la psique, se entienden como partes de un proceso *social* (del que el chamán, como luego veremos, sería el guía, pero que redundan en el beneficio de la comunidad) de contacto con una realidad trascendente.

Sumemos a esta diferencia fundamental entre la vida tribal y la organización jerárquica post-industrial el contraste, más cercano en el tiempo, entre las formas de organización social inmediatamente anteriores a la revolución industrial y las que resultan de ésta. El cambio de siglo, desde el siglo XIX al XX, significa el cambio de formas de organización comunal, rural (basada en lazos de extraordinaria fuerza dentro de un microcosmos muy reducido) a complejas formas de organización social mucho más atomizadas (considérense, por un momento, los numerosos subgrupos sociales dentro de una gran ciudad) e impersonales. Tal y como afirma Sass, la emergencia de la

esquizofrenia (o más bien, su tipificación como enfermedad) “coincided with the birth of the modern episteme” (1996, 365) y, sobre todo, nos permitimos recalcar, con la modificación del epistema *social*. A estos cambios sociales se une, además, la larga tradición occidental de una filosofía dominada por el individualismo, el subjetivismo y el racionalismo. Socialmente, esto se refleja a partir del siglo XIX en formas sociales en las que prima el anonimato y la impersonalidad, y en las que existe un profundo cisma entre la identidad social de un individuo (lo que se *espera* de él como miembro de la sociedad, a todos los niveles) y la conciencia individual de éste.

En la relación que se establece entre sociedad industrial y post-industrial y esquizofrenia, hemos de considerar el sesgo marxista que domina la teoría antipsiquiátrica, en lo referente al tratamiento de la sociedad. La doctrina marxista considera fundamentales las consecuencias alienantes de las estructuras y relaciones económicas que se producen a partir de la industrialización y la organización laboral-social producto de ésta. Esta alienación, unida a la ya mencionada escisión entre las expectativas sociales y el yo del individuo, no hace sino propiciar el aislamiento unipersonal aún dentro de la sociedad, la incertidumbre cognitiva, y la sensación de estar dividido o escindido.

Podríamos afirmar pues, como hipótesis de trabajo, que existe efectivamente una relación directa entre la diagnosis esquizofrénica y lo que hemos llamado “epistema de la modernidad”, que incluye los modos sociales y de pensamiento postindustriales. Esto no se contradice con nuestra afirmación previa, basada en estudios como los de Torrey

(1980), Kleinman (1987), o Waxler (1977) de un índice similar de incidencia de la enfermedad en todo tipo de sociedades y culturas. Efectivamente, los signos o síntomas están ahí, pero es precisamente el *cómo* la sociedad considera estos síntomas lo que les convierte en enfermedad. En los estudios de sociedades tribales en Asia, Norte América o Indonesia, la figura del esquizofrénico es sustituida por la del *chamán* u hombre sabio, un personaje fundamental en la vida del poblado, con una intensidad de experiencia mística que le diferencia (pero no aliena) del resto de la tribu. Resulta curioso observar cómo en los primeros estudios del chamanismo como fenómeno⁴⁵, se caracterizó al principio a los chamanes como sujetos afectados por ataques histéricos y epilépticos, e incapacitados para la vida normal y social: lejos de esto, como veremos, el papel del chamán (relacionado también con el *hombre-medicina* en algunas tribus centro y norteamericanas) en su contexto social inmediato, e incluso en el más amplio que abarcaría a otras tribus, es fundamental.

Entre las características que se señalan como primordiales en los viajes chamánicos se encuentran las experiencias perceptivas anormales, los cambios emocionales bruscos, manierismos ilógicos, estereotipados y aparentemente vacíos de todo contenido, y la formación de conceptos e ideas de forma autónoma de la realidad. Todas estas características presentan notables similitudes con los “síntomas” de la esquizofrenia, que también incluyen, como ya se ha observado, variaciones de percepción y expresión, estados de euforia combinados con fases catatónicas, y

⁴⁵ Por ejemplo, Loeb, E. M. “Shaman and Seer”, *American Anthropologist*, 31: 60-84, 1929; Loeb, E. M. (1924). “The Shaman of Nieu”. *American Anthropologist* 26:393-402.; DeAngulo, J. (1928). “La Psychologie Religieuse des Achumawi, IV: Le Chamanisme”. *Anthropos* 23:561-582.

comportamientos socialmente “desviados”. Aún más, el proceso mismo del viaje chamánico guarda una sorprendente similitud con el desarrollo del viaje metanoico, siguiendo una serie de pasos que se inscriben en el arquetipo (en el sentido jungiano) del héroe, desde el aislamiento del mundo y la entrada en un mundo interno, pasando por una serie de pruebas psíquicas, una posterior reorganización cognitiva, y el retorno a la superficie con un nuevo conocimiento o visión de la realidad. La diferencia fundamental entre el chamán y el esquizofrénico es, pues, el grado de aceptación cultural de esta evolución psicológica del individuo, de lo que Eliade define como una “crisis vital”. En su estudio *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy* (1970), esta autora considera los valiosos usos sociales del arrebato místico del chamán, que no es un enfermo, sino poseedor de un conocimiento superior como resultado de sus viajes, verdadero “specialist in the human soul”, en un tipo de “social valve who dramatizes [social] disequilibrium and employs techniques to reduce it . . . transforming anxiety” (Wilner 15): un individuo que es, pues, *útil* para la sociedad, y por tanto no es estigmatizado sino tenido en alta estima dentro de ésta.

La vinculación de los estados psicóticos con el chamanismo y el misticismo lleva en ocasiones a la adopción de una voz profética, al estilo de denuncia de los profetas del Nuevo Testamento o del propio William Blake en sus poemas proféticos. Esta voz también la encontraremos en numerosas ocasiones en la obra de Roethke y en la poesía de Ginsberg, y con formas distintas en las novelas de Burroughs. El círculo de relaciones entre cultura y esquizofrenia (o de cómo en diversas culturas es apreciada o no como enfermedad) se cierra cuando hacemos referencia a la ruptura de la lógica cartesiana y la física newtoniana, dos pilares en los que se sustenta el sistema de

pensamiento occidental y que Vernon considera que propician las defensas no normativas que se etiquetan como enfermedad mental, un tema que estudia en profundidad en su obra *The Garden and the Map* (1973). Los viajes metanoicos, a instancias de una lógica que se aleja del razonamiento cartesiano, y la ruptura de las categorías normativas de tiempo y espacio, se pueden interpretar como el retorno a modos cognitivos anteriores, de carácter arquetípico, que han sido reprimidos socialmente y que tan sólo en algunos momentos concretos vuelven a ser empleados.

Una vez creado el paradigma que sustentará nuestro análisis, nos enfrentamos a la labor de elegir qué autores resultarán más representativos o proclives a un estudio como el que pretendemos abordar. Existe todo un subgénero de literatura popular, que inaugura Hannah Green (sinónimo de Joanne Greenberg, enferma esquizofrénica que estuvo ingresada durante los años 40 y 50 en el Chestnut Lodge Hospital en Rockville, Maryland) con la publicación en 1964 de su obra autobiográfica *I Never Promised you a Rose Garden*, género que se especializa en la narración en primera persona de estancias en hospitales psiquiátricos y pasos por la locura. No pretendemos entrar en polémicas sobre distinciones de calidad entre literatura popular y canónica, y, pese al sin duda interesante estudio de obras como la de Joanne Greenberg, adoptaremos para nuestro estudio las creaciones de autores de reconocido prestigio, con la convicción de que las herramientas de análisis para obras canónicas y no canónicas no son exactamente las mismas, y que, por ello, ciertas novelas, poemas u obras teatrales se prestan más a un análisis con los parámetros que hemos esbozado. El estudio y tipificación de este subgénero resultaría, pues, tema de otro estudio en profundidad, ya iniciado por Mary K. Wolfe, y Gary K. Wolfe en su artículo “Metaphors of Madness:

Popular Psychological narratives”, y se antoja sin embargo como una dirección de análisis sumamente interesante.

Eludiremos en nuestro estudio, también, el análisis de temas de género en la adscripción de la locura. Precisamente por la más que demostrada relación entre mujeres e internamiento psiquiátrico, y por las numerosas páginas escritas sobre cómo ciertos comportamientos relacionados con la mujer han sido sistemáticamente señalados como desviados a lo largo de la historia, no abordaremos la relación entre locura y femineidad en estas páginas. Sí haremos relación en algunos momentos de nuestro estudio, a la dislocación social – y, en concreto, de roles ocupados tradicionalmente por las mujeres – como causa de locura o comportamientos etiquetados como desviados; y de cómo la posición permanente de la mujer como elemento marcado en el binomio hombre/mujer, que se convierte en *el otro* permanente, lo que la sitúa en el margen y por tanto la pone en situación de que sus comportamientos sean apreciados como fuera de la norma⁴⁶.

Hechas estas observaciones sobre por qué no abordaremos algunos aspectos de la locura en nuestro análisis (que, por necesidad, ha de circunscribirse a una casuística limitada), veamos qué autores sí han merecido figurar entre los seleccionados para escribir estas páginas. El amplio espectro social, temático y estilístico que conforman no es óbice para que se puedan apreciar como un todo poliédrico que ejemplifica las

⁴⁶ Para un estudio en mayor profundidad de la relación entre locura y femineidad, que tanta literatura ha generado, véanse, por ejemplo, Small, Helen. *Love's Madness: Medicine, the Novel, and Female Insanity, 1800-1865*. Oxford: Clarendon Press, 1995; Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. Garden City, Nueva York : Doubleday, 1972, o Sánchez-Pardo González, E. et al. *El Legado de Ofelia: Esquizotextos en la Literatura Femenina en Lengua Inglesa del siglo XX*. Madrid: Horas y Horas, 2001.

plasmaciones de la locura en la obra literaria. Así, comenzaremos nuestro estudio con la involucración social y política de Doris Lessing, que analiza la locura como constructo social, y que muestra un profundo interés por los postulados de la antipsiquiatría; para seguir con un género distinto, la poesía, en la figura de Theodore Roethke y lo que podríamos denominar su “poesía metanoica”, que plasma en forma lírica la experiencia de la enfermedad mental que le acompañó durante toda su vida.

Capítulo aparte merecerá la *Generación Beat*, un grupo de autores fundamentales en la literatura norteamericana, base de la Contracultura de la que bebe la antipsiquiatría y a la que nutre. Los *Beat* reflejan en sus obras la adscripción social de la locura, el interés por los mecanismos de dominación social, y la admiración por las ideas de Laing y la antipsiquiatría. Dentro de este grupo, observaremos el análisis de los sistemas de control y dominación que ahogan la diferencia y llevan a la locura en la poesía de Allen Ginsberg; el hospital psiquiátrico de *One Flew over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey como centro de adoctrinamiento y homogeneización social; y la escisión estilística y temática de la obra de W. S. Burroughs.

La última sección de nuestro estudio estará dedicado a dos dramaturgos, al ser el drama el único género aún no abordado por nuestro análisis. Del autor británico Harold Pinter, heredero de Beckett, estudiaremos cómo se respira en su obra el interés existencial que insufla la obra de Laing, y la recurrencia del silencio como vía de escape a un lenguaje que no comunica, al igual que el lenguaje normativo no sirve a los propósitos comunicativos del esquizofrénico. La alienación de sus personajes (no solo

respecto a los demás sino incluso respecto de sí mismos), que viene causada por relaciones interpersonales que buscan la dominación y la afirmación de la propia visión de la realidad, se pondrá en paralelo a los sistemas de imposición de pensamiento analizados por los antipsiquiatras.

Por último, dedicaremos unas páginas al también dramaturgo Petter Shaffer, cuya producción es la más tardía de las que analizaremos. Centrándonos en su obra *Equus*, realizaremos un recorrido por la preocupación que en ésta se cifra por los poco empáticos usos psiquiátricos frente a la esquizofrenia, teniendo en cuenta que, si bien en la obra no se hace ninguna referencia directa a la antipsiquiatría, esta corriente de pensamiento permea esta producción y otras del propio Shaffer. La situación vital de Shaffer como gemelo nos brindará también la oportunidad de comparar su obra con la de su hermano Anthony, para realizar una serie de apreciaciones sobre la creación de dobles imaginarios desde una perspectiva bioniana y lainguiana.

Resulta casi imposible que la mayoría de estos autores, dadas las fechas de publicación de sus obras más destacadas, no conocieran las difundidas teorías antipsiquiátricas, excepción hecha de Roethke. En cualquier caso, sin necesidad de demostrar si conocieron o admiraron los postulados de Laing, hallamos en todos ellos convergencias temáticas y estilísticas que permiten un acercamiento basándonos en el paradigma crítico que hemos abordado en las páginas anteriores. Veamos detalladamente cuáles son.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*. Trad. E. F. N. Jephcott. Londres: New Left Books, 1974.
- Alvira, F. “La teoría de la etiqueta y el concepto de la conducta desviada.” *Revista Española de Opinión Pública* 39 (1975): 28-32.
- Andreasen N. y A. Canter. “The creative writer: psychiatric symptoms and family history.” *Comprehensive Psychiatry* 15 (1974): 123–31.
- Antonio, R. J. “The World of R. D. Laing: a Neomarxist, Phenomenological Interpretation.” *Human Context* 7.1 (1975): 15-38.
- Bargalló Carraté, Juan. “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis.” *Identidad y Alteridad: Aproximación al tema del doble*. Ed. J. Bargalló. Sevilla: Algar ed., 1994.
- Barnes, Mary & J. Berke. *Two Accounts of a Journey Through Madness*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- Bateson, Gregory, D. Jackson, J. Haley y J. Weakland . “Toward a theory of schizophrenia.” *Behavioral Science* 1 (1956): 251-264.
- Bateson, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: ed. Carlos Lohlé, 1976.
- Becker, H. S. *Outsiders*. Nueva York: Free Press, 1963.
- Borges, J. L. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. Ed. Donald A. Yates y James E. Irby. Nueva York: Modern Library, 1983 [1964].
- Broer, L. *Sanity Plea: Schizophrenia in the novels of Kurt Vonnegut*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1989.
- Burston, D. “R. D. Laing and the Politics of Diagnosis.” *Janus Head* 4.1 (2001).
- - -. “Ronald Laing: Existentialism and Psychoanalysis.” Ed. Donald Moss. *Humanistic and Transpersonal Psychiatry: a Historical and Biographical Sourcebook*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1999: 323-333.
- Campbell, Joseph. *Myths to Live By*. Londres: Granada, 1985 [1973].
- Caparrós, Nicolás. “Laing en la Contracultura”. Ed. Y Trad. Nicolás Caaparrós. *Laing: Antipsiquiatría y Contracultura*. Madrid: Fundamentos, 1975: 327-366.

- Clark, T. "Allen Ginsberg" *Poets at Work: the Paris Review Interview, Third Series*. Ed. G. Plimpton. Nueva York: Viking, 1967, 291-294.
- Cooper, David. *Psichiatria and Antipsichiatria*. Londres: Tavistock, 1967.
- Durkheim, Emile. *The Division of Labor in Society*. Trad. W. D. Halls. Nueva York: Free Press, 1984 [1947].
- Eliade, Mircea. *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*. Trad. Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Esterson, Aaron. *The Leaves of Spring: a Study in the Dialectics of Madness*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Felman, Soshana. *Writing and Madness*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1985.
- Forti, Laura, ed. *La Otra Locura : Mapa Antológico de la Psiquiatría Alternativa*. Barcelona: Tusquets, 1976.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization*. Trad. R. Howard. Londres: Routledge, 1997 [1967].
- - -. *Mental Illness and Psychology*. Trad. Alan Sheridan. Nueva York: Harper Books, 1976.
- Freud, Sigmund. "The Case of Schreber: Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia, 1911." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. 24 vols. Londres: Hogart Press, 1957-74.
- Ginsberg, Allen. *Selected Poems, 1947-1995*. Harmondsworth: Penguin, 1997.
- Goffman, E. *Asylums*. Nueva York: Basic Books, 1961.
- Goldfinch M. "A Journey to Interior." *English Studies* 43 (1962): 442.
- Gordon, James. "Who is Mad? Who is Sane? R. D. Laing: in Search of a New Psychiatry." *Atlantic* January 1971: 57.
- Greene, Graham. *Ways of Escape*. Nueva York: Simon and Schuster, 1980.
- Gutting, Gary. *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Gyurko, Lanin A. "Self, double and Mask in Fuentes' *La muerte de Artemio Cruz*." *Texas Studies in Literature and Language* 16.2 (1974): 363-384.
- Hamilton, Ian. *Robert Lowell: a Biography*. Nueva York: Random House, 1982.

- Henke, Suzette A. *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Lifewriting*. Londres: Macmillan Press Ltd., 1998.
- Holland, N. N. *Poems in Persons : an Introduction to the Psychoanalysis of Literature*. Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- Ingram, Allan. *The Madhouse of Language: Writing and reading madness in the eighteenth century*. Nueva York: Routledge, 1991.
- Isaac, R. J. y Virginia C. Armat. *Madness in the street: how psychiatry and the law abandoned the mentally ill*. Nueva York: Free Press Paperback, 1990.
- Jamison, Kay. *Touched with Fire: Manic-depressive Illness and the Artistic Temperament*. Nueva York: Free Press Paperback, 1994.
- Janet, Pierre. *L'Automatisme Psychologique: Essai de Psychologie Expérimentale sur les Formes Inférieures de l'Activité Humaine*. Paris: Alcan, 1889.
- Jacobi, J. *The Psychology of C. G. Jung*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Janow, Arthur. *The Primal Scream: Primal Therapy, the Cure for Neurosis*. Nueva York: Perigee Books, 1970.
- Janow, Arthur. *The Anatomy of Mental Illness: the Scientific Basis of Primal Therapy*. Nueva York: Berkley, 1971.
- Jelinek, E. C. "Introduction: women's autobiography and the male tradition." *Women's Autobiography: essays in criticism*. Ed. Jelinek E. C. Bloomington: Indiana University Press, 1980. 1-20.
- Jenner, F. A. "On the Legacy of R. D. Laing." *Janus Head* 4.1 (2001).
- Jones, C. "Raising the anti: Jan Foudraine, Ronald Laing and antipsychiatry." *Cultures of psychiatry and mental health care in post-war Britain and Netherlands*. Eds. Gijswijt-Hofstra M & R. Porter. Amsterdam: Clio Medica, 1997.
- Juda, A. "The relationship between highest mental capacity and psychic abnormalities." *American Journal of Psychiatry*. 106 (1949): 296-307.
- Jung, C. G. "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry." *The Spirit in Man, Art and Literature, Collected Works of C. G. Jung*. Londres and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1966. 65-83.
- - -. "Psychology and Literature." *The Spirit in Man, Art and Literature, Collected Works of C. G. Jung*. Londres and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1966. 84-105.

- - -. "The Development of Personality." *The Integration of Personality*. Nueva York: Farrar & Rinehart, 1939, pars. 294, 308.
- Karlsson, Jon. *Inheritance of Schizophrenia*. Copenhagen: Munksgaard, 1974.
- Kist, E.M. "A Laingian Analysis of Blackness in Ralph Ellison's *Invisible Man*." *Studies in Black Literature* 7 (1976):19-23.
- Kleinmann, A. "Anthropology and Psychiatry: the Role of Culture in cross-cultural research on illness." *British Journal of Psychiatry* 151 (1987): 449-450.
- Kraepelin, Emil. *Manic-Depressive Insanity and Paranoia*. New York: Arno Press, 1976 [1921].
- Kris, Ernst. "Approaches to Art." *Psychoanalysis Today*. Nueva York: International University Press, 1944: 354-70.
- Laing, R. D. *Conversations with Children*. Londres: Allen Lane, 1978 [1977].
- - -. *Do You Love Me?* Nueva York: Pantheon Books, 1976.
- - -. *Knots*. Harmondsworth: Penguin, 1972 [1970].
- - -. *Los Locos y los Cuerdos*. Barcelona: Crítica, 1980.
- - -. *Self and Others*. Londres: Tavistock, 1961.
- - -. *Sonnets*. Nueva York: Pantheon Books, 1980 [1977].
- - -. *The Divided Self*. Harmondsworth: Penguin, 1990 [1960].
- - -. *The Politics of Experience and the Bird of Paradise*. Harmondsworth: Penguin Books, 1972 [1967].
- - -. *The Politics of the Family and Other Essays*. Nueva York : Vintage Books, 1972 [1969].
- Laing, R. D., H. Phillipson y A. R. Lee. *Interpersonal Perception: a Theory and a Method of Research*. Londres: Tavistock Publications, 1966.
- Laing, R. D. y Aaron Esterson. *Sanity, Madness and the Family. Vol. 1, Families of Schizophrenics*. Londres: Tavistock, 1964.
- Laing, R. D. y David Cooper. *Reason and Violence: a Decade of Sartre's Philosophy, 1950-1960*. Londres: Tavistock, 1964.
- Lhermitte, J. E. "Visual hallucinations of the self." *British Medical Journal* 1 (1951):431-434.
- Lowell, R. *Collected Prose*. Ed. Robert Giroux. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1987.

- Ludwig, Arnold. *Price of Greatness: Resolving the Creativity and Madness Controversy*. Nueva York: Guilford Publications, 1995.
- Marcuse, H. *Counterrevolution and Revolt*, Boston: Beacon Press, 1972.
- - -. *One Dimensional Man, Studies in the ideology of advanced industrial society*. Londres: Routledge, 1991 [1964].
- Miller, Gavin. "Cognition and Community: the Scottish Philosophical Context of *The Divided Self*." *Janus Head* 4.1 (2001).
- Nevid, J. S., S. A. Rathus y B. Greene. *Abnormal Psychology in a Changing World*. Londres: Prentice-Hall, 1997 [1994].
- Rank, Otto. *El Doble*. Trad. Floreal Macía. Buenos Aires: Orion, 1976.
- Rieger, Branimir. *Dionisus in Literature: Essays on Literary Madness*. Bowling: Bowling Green University Press, 1994.
- Rogers, R. A *Psychoanalytic Study of the Double in Literature*. Detroit: Wayne State University, 1970.
- Rosenham, D. L. "On being sane in insane places." *Science* 19 (1973): 250-258.
- Rotge, Wilfrid. "Statut linguistique et narratif du je dans *Born on the Fourth of July*, autobiographie de Ron Kovic." *Caliban* 31 (1994): 5-14.
- Sass, Louis. "Introspection, Schizophrenia, and the Fragmentation of Self." *Representations* 19 (1987): 1-34.
- - -. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- Schneiderman, Leo. *The Literary Mind: Portraits in Pain and Creativity*. Nueva York : Human Science Books, 1988.
- Sexton, L. G. y L. Ames, eds. *Anne Sexton: a Self-Portrait in Letters*. Boston: Houghton Mifflin, 1977.
- Silverman, J. "Shamans and Acute Schizophrenia." *American Anthropologist* 96.1 (1967): 21-31.
- Stanford, G., ed. *Strangers to Themselves: Reading on Mental Illness*. Nueva York: Bantam, 1973.
- Swartley, W. *Newsletter*. Ms. Unpublished Manuscript. Scott Library, York University, North York, Ontario, 1975.

- Szasz, T. *The Myth of Mental Illness: Foundations of a Theory of Personal Conduct*. Nueva York: Harper and Row, 1974 [1961].
- Thio, Alexander. *Deviant Behaviour*. Nueva York: Harper Collins, 1988.
- Tonnies, Ferdinand. *Community and Society: Gemeinschaft und Gesellschaft*. Ed. y Trad. Charles P. Loomis. East Lansing: Michigan State University Press, 1957.
- Torrey, Edwin Fuller. *Schizophrenia and Civilization*. Nueva York: Jason Aronson Publishers, 1980.
- Vernon, John. *The Garden and the Map*. Urbana: University of Illinois Press, 1973.
- Waldmeir, Joseph J. "Two novelists of the Absurd: Heller and Kesey." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 5 (1964): 204.
- Waxler, N. "Is Mental Illness Cured in Traditional Societies? a theoretical Analysis." *Culture, Medicine, and Psychiatry* 1 (1977): 233-253.
- Whitebook, Joel. "Freud, Foucault and the dialogue with unreason." *Philosophy and Social Criticism* 25.5 (1999): 29-66.
- Wilner, Eleanor. *Gathering the Winds: Visionary Imagination and Radical Transformation of Self and Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.
- Wolfe, Kary K. y Gary K. Wolfe. "Metaphors of Madness: Popular Psychological narratives." *Journal of Popular Culture* 9 (1976), 895-907.
- Young, Robert M. "The Divided Science." *Delta* 38 (1966): 13-18.

Parte II

Doris Lessing

1. “*Without Contraries There is no Progression*”: *Escisión y Multiplicidad en la Obra de Doris Lessing.*

Ya se adelantó en la introducción cómo la división en dos o más fragmentos es la más común de las defensas esquizoides: un intento desesperado de mantener una cierta “integridad” personal frente a un entorno familiar y social que se vive como hostil. Las novelas de Doris Lessing retoman este mecanismo de defensa al analizar cómo la mujer en la sociedad de los años 60 se ve obligada a recurrir a la división interna para encontrar una posible salida a su situación dentro del microcosmos social y familiar. En Lessing, sin embargo, más que de división deberíamos hablar de fragmentación, ya que no encontramos tan sólo parejas de personajes que representen el yo escindido de las protagonistas, sino distintas agrupaciones de yoes alternativos e incompletos compuestas por parejas, tríadas, e incluso grupos de más miembros, en los que cada elemento representa un fragmento resultante de la escisión del yo original.

Además de la riqueza que esta “multiescisión” concede al análisis psicológico de los personajes, el lector halla otro inspirado reflejo de multiplicidad y fragmentación en la obra de Lessing: la casi infinita variedad de estilos literarios, puntos de vista y voces con los que Lessing añade profundidad al ya de por sí sugerente tema de la fragmentación del yo, que nunca volverá a ser monolítico ni homogéneo.

Como se deduce de las fechas de publicación, Lessing interrumpió la escritura de la serie de novelas de Martha Quest para escribir *The Golden Notebook*. Posiblemente, como se puede observar por la repetición de temas y personajes, la autora estuvo escribiendo simultáneamente sobre Martha y Anna. Ambas novelas (*The Golden Notebook* y *The Four-Gated City*⁴⁷) se pueden analizar como un todo, en el que se ven reflejados distintos aspectos de temas muy similares, e incluso las apreciaciones que se hacen en una se reflejan en la otra, prestándose al análisis comparativo de sus diferencias y similitudes, de todo cuanto en ellas se repite y contrasta.

Es precisamente el concepto de repetición una idea clave en las distintas formulaciones psicoanalíticas. En el contexto concreto de la Antipsiquiatría, más que de repetición se podría hablar, al tratar la escisión del yo, de fragmentación y multiplicación: obviamente, cada uno de los fragmentos de personalidad que resultan de la división del esquizofrénico, aún teniendo sus peculiaridades y representando partes distintas del yo original, son parecidos y en algunas ocasiones incluso simétricos. Íntimamente conectado con el concepto de repetición encontramos, pues, el de desdoblamiento. Mientras que Lessing es consciente de la existencia de toda una tradición literario-simbólica en la figura del “doble” (*doppelgänger*⁴⁸), en su carácter de

⁴⁷ A partir de este momento, y para clarificar la lectura del texto, emplearemos las siguientes abreviaturas para referirnos a las distintas obras de Lessing: *GN* (*The Golden Notebook*, 1962), *BFDH* (*Briefing for a Descent into Hell*, 1971) y *FGC* (*The Four-Gated City*, 1969). Las referencias esporádicas a otras obras de Lessing se realizarán citando el título completo de la obra.

⁴⁸ La figura mítica del *doppelgänger* no es originaria de la literatura inglesa, sino del folclore alemán - una traducción libre de este término al inglés sería “double goer”. Un *doppelgänger* es una réplica exacta

escritora ya inmersa en el postmodernismo, y sin duda influida por las nociones de Laing, se lanza a jugar con el concepto del doble y a difuminarlo, multiplicarlo y diseminarlo, intentando descubrir sus posibilidades literarias y (tal como propuso Laing) curativas.

El concepto de doble que comienza a desarrollarse literariamente en el siglo XIX⁴⁹ resulta ya de por sí subversivo, al poner en duda la idea de homogeneidad y unicidad del individuo, y atreverse a presentarlo como escindido en dos partes distintas, que bien a menudo representan impulsos totalmente opuestos, habitualmente en términos morales de bien y mal. Sin embargo, el doble “clásico” es siempre masculino, y es precisamente éste el concepto que Lessing se lanza a subvertir de manera radical. Así, encontraremos en *The Golden Notebook*, parejas de dobles femeninos (Anna/Molly; Anna/Ella), y dobles masculinos de un yo femenino como son Saul/Anna, Tommy/Anna o Nelson/Ella. En *The Four-Gated City* (que como ya observamos repite en sus personajes y organización estructural gran parte de los supuestos de la obra antes mencionada) encontraremos también parejas de personajes que tienen una relación de

(una “aparición”) de una persona viva, frente al más tradicional y universal fantasma, que sería la representación de una persona muerta; posee, por tanto, una serie de características que lo sitúan en un plano distinto de la posible trascendencia que suponen las apariciones de “espíritus”, al tiempo que coloca al sujeto en una especie de dimensión paralela de existencia en la que existe un “doble” en el que puede verse reflejado.

⁴⁹ A lo largo del siglo XIX la figura mítica del doppelgänger evoluciona del terror más básico y físico que mostraba en la novela gótica hasta convertirse en un símbolo de terror psicológico. Así, mientras que se sigue manteniendo lo que es el leit-motiv principal del mito (la creencia de que hallarse ante el doble es un augurio de muerte inminente) se reelabora esta muerte en imágenes de destrucción tanto física como psíquica. Podemos encontrar abundantes pruebas de esta nueva elaboración del mito en varias obras literarias de fin de siglo: *The Picture of Dorian Gray*, 1891 y “Lord Arthur Saville’s Crime”, 1891, de Oscar Wilde; *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886, de R. L. Strevenson y *The Secret Sharer*, 1910, de Joseph Conrad, o *The Turn of the Screw*, 1898, de Henry James.

duplicidad (Martha/Lynda o Mark/Martha) e incluso “tríadas”⁵⁰ (Martha/Lynda/Mark), en las que cada elemento representa una parte escindida distinta del yo original. No encontramos nunca en estas obras, sin embargo, parejas de dobles masculino/masculino; y la mera aparición de tríadas o grupos de dobles trasciende la noción clásica del doppelgänger y abre nuevas posibilidades a la interpretación de la personalidad escindida⁵¹, cuestionando el concepto humanista de un yo integrado y unificado, y entrando en la noción postmoderna del sujeto como constructo social y cultural.

La escisión del yo es, para la Antipsiquiatría, un mecanismo de defensa que, pese a resultar en ocasiones fallido, oculta una posibilidad de curación. Resulta interesante observar cómo en *The Divided Self* de R. D. Laing y en las dos obras de Lessing que estamos considerando en este apartado (*The Four-Gated City* y *The Golden Notebook*) se hace referencia al escritor británico William Blake, refiriéndose a uno de sus proverbios más conocidos: “Without contraries there is no progression” (*The Marriage of Heaven and Hell*, Plate 3). Efectivamente, en las novelas de Lessing vemos cómo los personajes principales (Martha y Anna, las que podríamos denominar, no sin ciertos reparos, como los “yoes” originales⁵²) se contrastan, se relacionan, dialogan, se

⁵⁰ Otra tríada que se ofrece como posibilidad, pero que no llega a concretarse, es la formada por Baines, Larson y Watkins en *Briefing for a Descent into Hell*.

⁵¹ Aún más allá va Lessing al presentar como “unpleasant mirror” (73) las especies de animales que invaden la ciudad en *Briefing for a Descent into Hell*. De la posibilidad de reflejar partes de la personalidad escindida en objetos (sobre todo, espacios arquitectónicos: paredes, habitaciones,...) hablaremos posteriormente.

⁵² Laing indica en *The Divided Self* cómo en la fragmentación del yo tan sólo una parte de las escindidas es la que mantiene el sentido de ser el “yo original”. El esquizofrénico se refiere habitualmente a esta parte utilizando el pronombre personal en primera persona singular, y reservando el uso de segundas y terceras personas para otras partes del yo (*The Divided Self*, 1960, 196). Igualmente, en *The Golden Notebook*, por ejemplo, Anna Wulf es el “yo original” (usa el pronombre “I”), y el resto los refleja en distintos personajes que se convierten en “he” o “she”.

enfrentan incluso, con esos otros “yoes” que representan partes negativas o incompletas: “And standing there, feeling herself [=Martha] (or rather, the surface of herself) to be a mass of fragments, or facets, or bits of mirror reflecting qualities embodied in other people” (*FGC* 371). Así, los grupos de dobles compuestos por dos mujeres en Lessing mantienen entre sí relaciones casi dialécticas: unidas entre sí, aparentemente similares, pero íntimamente opuestas. Es a partir de este contraste, de la relación de oposición entre lo que es distinto en ambas personalidades, de donde surge el crecimiento.

Saul (otro doble de Anna en *The Golden Notebook*, y acaso el más importante, como luego veremos) es uno de los personajes que mayor capacidad tiene para comprender esta situación. Cuando insta a Anna a escribir sobre “the two women you are” (*GN* 554), Anna comprende que Molly es, en realidad, una parte de sí misma a la que ha dado una existencia objetiva y externa. A partir de este momento Anna tiene ya la capacidad, después de reconocerla como parte propia, de “despedirse” de Molly - como sucede al final de la novela: “The two women kissed and separated” (*GN* 576). Así, uno a uno, Anna ha de enfrentarse y, ante todo, hacerse consciente de la existencia de esos otros “yoes” para integrarlos o rechazarlos.

La relación entre Molly y Anna es, sin embargo, aparentemente pacífica y está exenta de toda violencia. Tan parecidas que a menudo incluso sus propios amigos las confunden, Anna envidia en Molly, sobre todo, su capacidad de adoptar distintos roles: “she [=Molly] took pleasure in the various guises she could use . . . This was one of the private games she played with life, which Martha envied her . . . She so much enjoyed

the different roles” (GN 30). Tan sólo cuando haya sido capaz, tras su “larga noche” de transformaciones camaleónicas con Saul, en la que “we played against each other every man-woman role imaginable” (GN 526), de interpretar diferentes papeles, puede Anna prescindir de Molly, al aceptar en sí esta característica que había proyectado en ella. La función de estos sistemas de yoes proyectados no es, pues, tan sólo asegurar la protección del yo original, sino también colaborar en la definición del yo, ayudar a la protagonista a definirse a sí misma. Igualmente, Lynda, en *The Four-Gated City*, tiene un papel de guía (como más tarde desarrollaremos) que ayuda a Martha a “completar” su yo escindido. El caos, los conflictos, los mecanismos de defensa, tienen aquí una función curativa y de definición de la propia personalidad.

Pero, mientras que las relaciones entre dobles femeninos suelen ser, sin perder su función integradora, fundamentalmente armónicas y de crecimiento pausado, en las relaciones entre parejas de dobles masculino/femenino se desatan una serie de poderes destructivos que amenazan con desintegrar el yo original (el femenino). Así, los conflictos del personaje central en *The Golden Notebook* no se dan entre Anna y sus dobles femeninos, sino entre Anna y sus dobles masculinos. Tommy, Nelson, Da Silva y Saul cuestionan constantemente a Anna, a su conciencia, creando movimiento y acción en la trama, y también obligándola a desarrollarse. En este sentido, su efecto en la curación (entendida aquí como “integración”) de Anna es, por violenta, mucho más rápida. Estos segundos yoes muestran en sí características negativas desplazadas que Anna (como el yo “auténtico”) se niega a admitir como propias. Tommy, Paul, Michael, Saul,... son personajes cínicos, brutales, egocéntricos, violentos en ocasiones, que interrogan, que cuestionan, y en este sentido se identifican con mayor facilidad con la

formulación habitual del *doppelgänger*. Representan en la novela lo que podríamos denominar el “principio destructivo” (“the malicious irresponsible principle”, *GN* 506), entendiéndolo aquí destructivo no en un sentido moral, sino como lo que, al minar las convicciones del sujeto original, permite el crecimiento y la curación.

Laing indica en *The Divided Self* cómo las partes que se escinden del yo interno tienden a tener “a sado-masochistic relationship with itself” (83). Así, por ejemplo, “Matty” y “Frank”, dobles cómicos que Mark y Francis en *The Four-Gated City* desarrollan como defensa frente a la sociedad, amenazan en ciertos momentos con imponerse como yo único e impedir el retorno del “yo” auténtico (del mismo modo que Hyde amenazaba con impedir el regreso de Jekyll). Resulta interesante, además, como nota autobiográfica, el desarrollo por parte de la propia Lessing de una personalidad “alternativa” en su niñez que le sirve, por su vis cómica, de protección frente al mundo:

I was Tigger Lessing . . . This personality was expected to be brash, jokey, clumsy, and always ready to be a good sport, that is, to laugh at herself, apologize, down, confess inability. An extrovert, in that it was a protection for the person I really was, “Tigger” an aspect of the Hostess (*Under my Skin*, 1995, 89).

Watkins, en *Briefing for a Descent into Hell*, reflexiona sobre cómo

there is no way of making . . . [oneself] immune from the different person that may come to life in him at any moment – and who does not know the laws of being of his host. But I was already beginning to doubt that I knew who was stronger, which was host, what was myself and what a perverted offshot (BDH 64).

En la obra de Lessing estas partes que se enfrentan y amenazan directamente a Anna y Martha son siempre hombres, como antes observamos. Pero aún más, estos personajes masculinos amenazantes para las protagonistas acaban por convertirse en *caricaturas* (*DS*, 1960, 100). Así, en el cuaderno dorado Saul, que es para Anna la más amenazante y violenta parte de su yo, comienza a perder entidad propia y a desdibujarse sus contornos hasta convertirse en una caricatura que se mezcla y confunde con los aspectos más cómicos y deformados de otros yoes negativos como el de Da Silva o el de Paul Blakenhurst, en la figura del *projectionist*: el más claro ejemplo de cómo, al igual que indicaba Laing en *The Divided Self*, “the inner self eventually becomes more and more charged with hatred, fear and envy” (132).

De la utilidad que los sueños del *projectionist* tienen para Martha daremos cuenta más adelante. Por ahora, observemos cómo esta figura difusa para Martha representa la esencia de la amenaza, “the principle of joy in destruction” (*GN* 518), y como tal se podría analizar como el “yo negativo” definitivo, en el que confluyen características de todos los personajes negativos que Anna y sus diversos dobles femeninos (como Ella, la Anna del cuaderno amarillo) han ido encontrando a lo largo de la obra. El *projectionist* es una figura irónica que recuerda a Anna sus fracasos y comenta, ironiza y critica las características más negativas de sí misma, que ella no quiere aceptar. Tan sólo cuando Anna sea capaz de “integrarlo”, al convertirse ella misma en *projectionist* - “this time there was no male disguise. I was the female dwarf figure” (*GN* 518) - , los sueños de horror (aquí, entiéndase curación) desaparecen, y Wulf es capaz de separarse de Saul, superar su bloqueo creativo y despedirse (al haberla, también, integrado ya en sí misma) de Molly: “I was thinking that quite

possibly these marvelous, generous things we walk side by side with in our imaginations come into existence, simply because we need them, because we imagine them” (GN 552).

Sin cuestionar la importancia del *projectionist* como fantasía curativa en la última parte del libro, el principal “yo” negativo al que ha de enfrentarse Anna, y el más desarrollado como personaje, es Saul. Saul representa, en principio, casi todo lo que Anna, sin llegar a odiar, aceptaría con muchos reparos: egocéntrico (frente a la labor casi de “asistente social” que Anna desarrolla a lo largo del libro, no sólo por sus ideas políticas sino también por su relación con sus amistades y familia), con una nula capacidad para la empatía, y prepotente en numerosas ocasiones. Sin embargo, el contacto constante entre ambos (al vivir solos en el mismo piso, y por la estrecha relación sexual y sentimental que entre ambos se establece) hace que Anna llegue a perder su propia identidad (de forma consciente) bajo la influencia de Saul: “I could feel a prisoner with him, because I longed to be free of my own ordering, commenting memory. I felt my sense of identity fade” (GN 510).

El libro dorado, que cubre las páginas 529 a 559, es en este sentido un viaje a través de la locura, una lucha entre dos personalidades opuestas que se complementan, se mezclan y se difuminan. En palabras de la propia Lessing:

They [=Anna and Saul] ‘break down’ into each other, into other people, break through the false patterns they have made of their pasts . . . They hear each other’s thoughts, recognize each other in themselves . . . In the inner Golden Notebook, which is written by

both of them, you can no longer distinguish between what is Saul and what is Anna, and between them and the other people in the book. (GN 8).

Después de las diversas experiencias de enfrentamiento, reconocimiento, rechazo, proyección y asimilación que tienen lugar entre ambas partes del yo dividido, la animadversión desaparece y surge algo nuevo y creativo. Anna le da a Saul el comienzo de su nueva novela, mientras que Saul proporciona a Anna una salida de su bloqueo creativo al regalarle la primera frase para una nueva obra. La definitiva integración (positiva, pese al doloroso proceso) de ambos fragmentos escindidos del yo es descrita así por Anna: “I felt towards him as if he were my brother, as if, like a brother, it wouldn’t matter how we strayed from each other, how far apart we were, we would always be flesh of one flesh, and think each other’s thoughts” (GN 556).

Frente a la violencia psíquica que se muestra en *The Golden Notebook* como necesaria para la integración mental, la protagonista de *The Four-Gated City*, Martha Quest, pese a llevar a cabo varios “viajes” similares al narrado en el cuaderno dorado, no tiene un enfrentamiento tan directo con ninguno de sus yoes escindidos, ni siquiera con aquellos masculinos - tan sólo con Paul tendrá ciertas diferencias, pero ni mucho menos tan elaboradas ni potencialmente sanadoras como las de Anna y Saul. El principal doble masculino del libro es Mark, personaje con el que también Martha mantiene una intensa relación sexual y sentimental que se alarga durante varios años. Sin embargo, Mark es un doble “complementario”, en el que Martha es capaz de reconocer distintas partes de su propio yo, que puede integrar por simple análisis y

reflexión sin necesidad de enfrentarse directamente a su proyección en otra persona (Mark, en este caso).

En este sentido, la formulación del “yo” en *The Four-Gated City*, sin oponerse a las formulaciones básicas de Laing, presenta importantes influencias del concepto de individuación de Jung⁵³, en el que el yo original se presenta cubierto por una serie de capas superpuestas que hay que ir analizando, penetrando hasta llegar al centro del yo (“Man needs an opposite to concretize his experience. Without the presence of someone other and different, question and answer merge into a formless mass”, afirma Jacobi en su estudio sobre Carl Jung⁵⁴). Martha Quest, en las primeras páginas de *The Four-Gated City*, mientras pasea por las calles de Londres, encuentra en una casa semiderruida una pared en la que las distintas capas de papel pintado están comenzando a pelarse:

Each level of wall was tinted a different colour, as if by moss or lichen . . . Martha got up on to an edge of wall, and slid her fingernails under the edge of paper. A thick sog of paper: layers of it, now stuck together. Once each had been a loving and loved skin for the walls, which held the lives of people. But they were fused together like a kind of felt. (*FGC* 86)

Esta metáfora de las capas es recurrente en todo el libro: implica que Martha está compuesta por distintas “capas” que son los diversos aspectos escindidos de su yo con

⁵³ Lessing también emplea conceptos de Jung como el de “wholeness” en otros aspectos de *The Four-Gated City*, como luego analizaremos.

⁵⁴ Jacobi, J. *The Psychology of C. G. Jung*. New Haven: Yale University Press, 1973, 150.

los que se irá encontrando a lo largo del libro⁵⁵. Así, no son extraños comentarios como los siguientes respecto a otros personajes de la novela: “[she] watched Mark as if she were watching her younger self” (*FGC* 198), “Patty Samuels, who was also her younger self” (*FGC* 216), y demás. Martha va reconociendo estos distintos “roles” como propios, descubriendo al mismo tiempo su capacidad de mutar y asimilar las diversas características que va admitiendo como suyas: “and standing there, feeling herself (or rather, the surface of herself) to be a mass of fragments, or facts, or bits of mirror reflecting qualities embodied in other people” (*FGC* 371). Su forma de actuar no difiere, así, de aquella que Anna Wulf tanto envidiaba en su amiga Molly: “She was, on the whole, satisfied of herself, but she was always the same. She envied Molly’s ability to project her own changes of mood” (*GN* 30).

La multiplicidad y escisión, y el caos y la fragmentación que esto conlleva, no se limitan sin embargo tan sólo a las distintas partes del yo de Anna y Martha. En las obras de Lessing que estamos abordando en nuestro estudio, la multiplicidad se extiende también a lo literario, a lo estilístico. Así, encontramos fragmentación de puntos de vista, la no existencia de un narrador omnisciente y unitario, el uso de diversos mecanismos narrativos y otros muchos modos de negar la homogeneidad de la obra literaria (en este caso, la novela). Posiblemente el caso de mayor fragmentación y multiplicidad de entre las novelas de Lessing que venimos analizando es *The Golden Notebook*, donde encontramos entrelazados una *novella* “realista” acorde con los

⁵⁵ Los falsos yoes se agrupan en ocasiones como “a whole system of personas, some ‘possible’ socially, others not, some compulsive, others deliberately developed” (*The Divided Self* 101).

cánones del siglo XIX (*Free Women*)⁵⁶ junto con una serie de discursos heterogéneos y en ocasiones contradictorios, representados por los distintos cuadernos. La organización (o, más bien, partición) en diversos compartimentos de su experiencia responde, para Anna (como escritora y autora de toda la novela), a una necesidad de escapar de la fragmentación y el caos: “She keeps four [notebooks], and not one because, as she recognizes, she has to separate things off from each other, out of fear of chaos, of formlessness – of breakdown” (*GN* 7).

Así, Anna divide su experiencia en cuatro cuadernos diferentes: “a black notebook, which is to do with Anna Wulf the writer; a red notebook, concerned with politics; a yellow notebook, in which I make stories out of my experience; and a blue notebook which tries to be a diary” (*GN* 418). Dentro de cada cuaderno, además, se producen fracturas en la narración: frases tachadas, escritas a mano, asteriscos, recortes de periódicos,... Esta división obviamente artificial de la realidad tiene como función dar “forma” a la realidad externa, ya que: “words are form, and if I am at a pitch where shape, form, expression are nothing, then I am nothing” (*GN* 419).

Sin embargo, muy pronto la intención original de mantener cuadernos separados para compartimentar la experiencia y evitar, así, el caos, empieza también a fracasar, de

⁵⁶ La adecuación de *Free Women* a los cánones estéticos de la novela realista de los siglos XVIII y XIX no se halla tan sólo en su conformidad a una narrativa constante y lógica espacial y temporalmente, sino también a otros recursos claramente realistas como la existencia al principio de cada “capítulo” de un párrafo que explica y resume lo que sucederá en éste (algo que se puede encontrar, por ejemplo, en *Joseph Andrews* o en las obras de Henry Fielding).

manera similar al fracaso inicial de la división en distintos “yoes”. El caos que Anna siente cernirse a su alrededor (y que sería un ejemplo más del miedo a la “world catastrophe” que apuntamos en la introducción como característica fundamental de los terrores esquizofrénicos), y que parece causado por la desintegración del orden social e histórico circundante, también se representa gráficamente en la sobreabundancia de información a la que Anna se enfrenta, y que trata de comprender pegando recortes de periódicos en las paredes y en el cuaderno amarillo. En un momento dado éste se convierte en una colección de recortes de prensa que hacen referencia a la bomba atómica, a agitaciones sociales en Berlín y Rumanía, a problemas en Rusia y a las hostilidades entre los Estados Unidos y Japón. Sin embargo, el almacenar estos sucesos no consigue que Anna los comprenda, al igual que fragmentar su experiencia en distintos cuadernos tampoco ayudaba a hacerla cobrar sentido ni a evitar el caos.

Para Lessing, *The Golden Notebook* tiene la siguiente estructura:

a skeleton, or frame, called ‘Free Women’, which is a conventional short novel, about 60,000 words long, and which could stand by itself. But it is divided into five sections and separated by stages of the four Notebooks, Black, Red, Yellow and Blue. The Notebooks are kept by Anna Wulf, a central character of *Free Women* (GN 7).

Las cinco partes en que se divide *Free Women* están entrelazadas, pues, con los cuatro cuadernos, que son reflejos (reelaborados y ficcionalizados por Anna) del “esqueleto” de la obra. Sprague analiza estos cuadernos y las diferentes partes de *Free Women* como “environment mirrors of the self” (90), y se trata, en efecto, de espejos ante los que Lessing pone a su personaje. La autora recurre a estructuras muy diferentes en cada uno de los cuadernos: diarios, guiones cinematográficos, recortes de prensa, una

novela a medio escribir, *stream of consciousness*, etcétera. Por dispares que puedan parecer estos distintos tonos estructurales, reflejan hechos con un desarrollo similar. Así, por ejemplo, tanto Anna la narradora como su “yo proyectado”, Ella, son escritoras que están sufriendo un proceso de desencanto con la política. ¿Cuál puede ser, pues, el propósito de re-escribir la novela central (es decir, *Free Women*) en una serie de imágenes reflejadas, muy ligeramente diferentes estructural y temáticamente?

Una vez más, debemos considerar cómo la profesión de Anna (escritora) afecta a su observación e interacción con el mundo, desplazando la relación directa entre ambos y haciendo que los usos y estructuras literarias actúen como mediadores. Anna intenta, *ficcionalizando* su experiencia, asimilar artísticamente los horrores del mundo, de la sociedad y de sus propias relaciones con las personas a las que quiere (Molly, Tommy, o los hombres con los que se relaciona): tal y como se reconoce a sí misma, “turning everything into fiction must be an evasion” (GN 211). La posibilidad de analizar los cuatro cuadernos como reflejos de diferentes aspectos de su vida es admitida por la propia Anna: “obviously, my changing everything into fiction is simply a means of *concealing something from myself*” (GN 211, la cursiva es mía).

En la composición de los cuadernos, encontramos siempre al inicio un intento clarísimo de racionalizar y dividir la experiencia para mantener los hechos separados: ninguno de los cuadernos podría servir, aislado de los demás, como una definición de

“qué” o “quién” es Anna⁵⁷. Por eso elige conscientemente dividir su experiencia en partes, con la esperanza de hacerlas comprensibles: como se indicó previamente, en el mundo existe, para el esquizofrénico, un exceso de información; Anna se siente inundada por la cantidad de hechos que no puede comprender, y por eso trata de “separate things off from each other, out of fear of chaos, of formlessness – of breakdown” (*GN 7*).

Incluso después de haberse tomado la molestia de analizar la experiencia fragmentándola, Anna se siente frustrada en su intento de lograr una historia coherente y lineal. En cierto momento, los cuadernos empiezan a mezclarse, llegando a la imposibilidad de distinguir la experiencia de forma tan clara como al principio de cada uno de los libros. Así, por ejemplo, el libro azul, el libro “de la verdad”: “I decided to use the blue notebook, this one, as nothing but a record of facts” (*GN 418*), pronto comienza a invadir el libro amarillo, que en principio tan sólo trataba de historias “which I make . . . out of my experience” (*GN 418*); realidad y ficción comienzan a mezclarse en la mente de Anna, y también en la transcripción de su mente que son sus diarios.

El cuaderno azul, en concreto, se convierte en un símbolo del fracaso de Anna para organizar su experiencia, ya que su forma (un diario) presupone una función (la descripción inmediata de la realidad) que no consigue cumplir: “the blue notebook,

⁵⁷ Aunque cada uno de los libros, según afirma Saxton, tiene su propia verdad y lógica interna.

which I had expected to be the most truthful of the notebooks, is worse than any of them” (*GN* 412). A partir de la página 475, el libro azul no tiene ni siquiera fechas, mientras que hasta ese momento Anna había explicitado la fecha de cada entrada.

Sass reflexiona acerca de cómo la posibilidad de organizar los hechos temporalmente le está vedada al esquizofrénico:

lack of a cohesive theme or narrative line, of conventional space-time structure, of comprehensible causal relations, and of normal regulation of the symbol-referent relationship . . . the schizophrenics speak, for example, of the immobility of time, of the loss of past and future, or of the difficulty of arranging remembered events in the correct order (156).

A los problemas con los que se enfrenta Anna al escribir (y organizar) sus cuadernos se añade también la pérdida de la noción del tiempo, su imposibilidad de conectar pasado, presente y futuro: “I am a person who continually destroys the possibilities of a future because of the numbers of alternative viewpoints I can focus on the present” (*GN* 347), admite, al reconocer cómo los distintos cuadernos (que aquí podríamos equiparar con “puntos de vista alternativos”) no cumplen su misión integradora.

La frustración que Anna siente por su incapacidad de compartimentalizar su experiencia y crear una narrativa homogénea y coherente le lleva a acabar sus cuadernos de forma abrupta, trazando una línea negra al final de cada uno de ellos, y comentando la razón por la que han terminado. Así, por ejemplo, el cuaderno negro termina tras la imposibilidad de narrar un sueño “about total sterility” (*GN* 462), y el

cuaderno amarillo (el que emplea para desarrollar sus ideas literarias) acaba con el comentario: “If I’ve gone back to pastiche, then it’s time to stop” (*GN* 475). Las palabras ya no son válidas para describir la experiencia: “the fact is, the real experience can’t be described. I think, bitterly, that a row of asterisks, like an old-fashioned novel, might be better . . . anything at all, but not words” (*GN* 549).

Tras este fracaso, Anna recurre al cuaderno dorado como un intento desesperado de unificar su yo: “I’ll pack away the four notebooks. I’ll start a new notebook, all of myself in one book” (*GN* 528). Este cuaderno presenta una serie de características que lo separa de los cuatro anteriores: no existen fechas ni ningún intento de especificar el momento: la pérdida de la noción del tiempo y la realidad se refleja en la forma narrativa, con un uso frecuente del *stream of consciousness* y vívidas descripciones de experiencias oníricas y alucinatorias:

Time had gone, and my memory did not exist, and I was unable to distinguish between what I had invented and what I had known, and I knew that what I had invented was all false. It was a whirl, an orderless dance, like the dance of the white butterflies in a shimmer of heat over the damp sandy vlei [sic] . . . the material had been ordered by me to fit what I knew, and that was why it was all false . . . I was unable to stop the flow of words, and I was in tears of frustration as I wrote. (*GN* 538)

Este cuaderno dorado integra las diferentes partes de la experiencia que se habían intentado analizar por separado (e infructuosamente) en los cuatro cuadernos anteriores. El proceso de integración que se produce en la misma personalidad de Anna se refleja, así, literariamente, en el cuaderno dorado: “now that they [=the notebooks] are finished, from their fragments can come something new, *The Golden Notebook*”

(*GN 7*): una celebración de la reintegración de todos los fragmentos previamente escindidos.

2. “Charting the Territory of Madness”: Metanoia y Viaje Intrapsíquico. El Descenso a la Locura y el Descenso al Infierno.

Madness need not be all breakdown. It may also be breakthrough. It is potential liberation and renewal as well as enslavement and existential death.

R. D. Laing

Ya se ha adelantado cómo Laing concibe la experiencia de la locura, sobre todo a partir de la publicación de *The Politics of Experience*, como una experiencia potencialmente sanadora, como un “proceso natural de curación” (122). El nombre que Laing escoge para este proceso, retomando a Jung, es el de “metanoia”: en *The Politics of Experience*, se analiza este viaje como la posibilidad de entrar en un reino interior a partir de éste y, tras una serie de experiencias que no tendrían cabida en el mundo “real”, de regresar a éste a partir del otro, del mundo interno. En la propia práctica psiquiátrica de Laing existen una serie de personas que realizaron ese viaje *a través de* la locura, habitualmente en lugares destinados a ello y con la guía adecuada, todo ello alejado de las clínicas tradicionales de salud mental.

Lessing retoma esta idea de la “locura curativa” y de la necesidad de reservar un espacio y unos guías propicios para convertir el proceso psicótico en una experiencia de crecimiento. Junto con Laing, Lessing parece afirmar que los procesos psicóticos que no resultan en una mejor comprensión de la propia personalidad y su adaptación al mundo son, en esencia, fallidos. En las tres novelas que venimos analizando, los protagonistas

utilizan distintos medios para conseguir rehacer su personalidad quebrada y su propio mundo. Así, por ejemplo, en *The Four-Gated City* encontramos alusiones a la locura como “inner immigration”, y en este apartado será en el “viaje” mítico a través de la locura en el que nos centraremos, sobre todo en cómo Charles Watkins, en *Briefing for a Descent into Hell*, utiliza metáforas y símbolos que proceden de la mitología del viaje fantástico (en el que se inscribirían, entre otras, obras como *La Odisea*) y los reelabora para atravesar su propia mente en un viaje psíquico lleno de peligros.

Los sueños, que ya habían sido descritos como un estado paralelo de vida en *The Four-Gated City* y *The Golden Notebook*, se analizan en *Briefing for a Descent into Hell* como “other life” (67). El viaje que el narrador de la primera parte del libro - que tan sólo luego será identificado con Charles Watkins⁵⁸ - realiza por una tierra onírica y totalmente distinta del mundo “real” corresponde, pues, mucho más a un sustrato mítico que a un reflejo del mundo externo, y de hecho se alterna y contrasta en la novela con una serie de conversaciones, análisis y documentos pertenecientes a este último. En este sentido, se hace inexcusable acudir de nuevo a las ideas de Jung, que Lessing, por medio de Laing, retoma, en lo concerniente a los “arquetipos” que se han de atravesar en el proceso de individuación, un camino instintivo (un impulso en términos psicoanalíticos) de desarrollo psíquico que tiende a la formación de una identidad completa y estable⁵⁹. Pero no sólo de estos arquetipos psíquicos se nutre la narrativa del

⁵⁸ En la primera parte de la obra, el viajero no tiene nombre: esto le convierte en una especie de “everyman” moderno, lo que facilita la multiplicidad de personalidades que adopta y la riqueza de sus experiencias.

⁵⁹ El estudio de los arquetipos en el proceso de individuación supera la intención de este trabajo. Para más información, véanse Whitmont, E. C. *Symbolic Quest: Basic Concepts of Analytic Psychology*. Scranton,

viaje de Watkins, sino también de arquetipos literarios y míticos relacionados con el mar como Simbad (*BDH* 17), Jonás (*BDH* 14) o Ulises. *Briefing for a Descent into Hell* se inscribe, así, en una corriente literaria de raigambre, la del viaje imaginario o extraordinario, y entronca, por sus alusiones mitológicas, con narraciones de viajes tan antiguas como *La Eneida* o *La Odisea*.

Pese a que el protagonista viaja a través de los cuatro elementos hipocráticos - primero por agua, luego por tierra mientras espera ser recogido por el cristal (que representa el fuego), y finalmente por el aire en las alas un gran pájaro blanco -, la parte de la narración intrapsíquica que tiene una mayor carga de viaje en el sentido de movimiento activo es aquella que tiene lugar en el mar⁶⁰: en ella se hace constante referencia, como antes adelantamos, a otros marinos. El agua como medio para este viaje proporciona también a Lessing la posibilidad de emplear una serie de símbolos que Laing ha relacionado tradicionalmente con los procesos metanoicos: así, por ejemplo, en *Mary Barnes: Two Accounts of a Journey Through Madness*⁶¹ encontramos el proceso de locura descrito por la autobiógrafa como: “Back, down . . . down near my beginnings . . . [and] then there was the time of violent growth. Up and about spreading . . . stretching myself, in new ways” (1971, 209). El movimiento de inmersión y posterior resurgimiento se asemeja así al de un remolino en el agua, y es precisamente

Penn.: Harper and Row, 1973; y Hall, C. S. & Narby, V. J. *A Primer of Jungian Psychology*. Nueva York: New American Library, 1973.

⁶⁰ Sin duda, no escapan a Lessing las posibilidades poéticas de ciertas metáforas empleadas por el propio Laing, por ejemplo la utilizada en *The Politics of Experience*: “Small wonder that the list of artists, in say the last 150 years, who have shipwrecked in these reefs [=the dangers of *metanoia*] is so long – Hölderlin, John Clare, Rimbaud, Van Gogh, Nietzsche, Antonin Artaud...” (*PE*, 1967, 116)

⁶¹ La autobiografía de la pintora esquizofrénica cuya curación por medio de viajes metanoicos en Kingsley Hall ya explicamos en la introducción.

este movimiento en espiral de la metanoia el que sufre Watkins, ahogándose a la deriva y en ocasiones absorbido en su pequeña barca a merced de los remolinos del mar: “a pulsing swirl of all being, continually dancing, moving, dancing, a controlled impelled dance”⁶² (BDH 93). En este sentido, podemos observar cómo la espiral de un remolino de agua no permite la salida hasta haber llegado al epicentro mismo de la corriente, y cómo a partir de ahí es posible el ascenso, pero no antes de “haber tocado fondo”. A esto, casi con total seguridad, se refiere Lessing cuando define *Briefing for a Descent into Hell* como “[i]nner Space Fiction. For there is never anywhere to go but in” (BDH 9). Este movimiento de caída hacia el interior es seguido por uno de subida, de *neogénesis* (término también de Laing), en la que se produce un regreso “hacia delante una vez más, y hacia fuera, al mundo” (Laing y Esterson, 1964, 38), y que el narrador de *Briefing for a Descent into Hell* describe como “plunge like a diver to the ocean floor where it is as dark as a fish’s gut and there’s nowhere to go but up” (BDH 36, la cursiva es mía).

El estilo narrativo en *Briefing for a Descent into Hell* posee, como veremos posteriormente, rasgos totalmente diferenciados de los discursos “reales” que lo rodean: nos hallamos ante una narración sin causalidad ni cronología, y que se apoya fundamentalmente en la asociación poética y mítica. Así, aparte de los mitos referentes al viaje a través del mar, encontramos en la segunda parte del viaje intrapsíquico de la

⁶² De nuevo es imposible evitar que vengan a nuestra mente paralelismos con otras novelas “de viaje”: en este caso, *A Descent into the Maelstrom* (1841), de Edgar Allan Poe, en la cual el proceso de deglución por parte del remolino de la embarcación de los protagonistas se cifra en términos comunes a los empleados por Lessing en *Briefing for a Descent into Hell*.

novela (la que tiene lugar en la tierra) una serie de referencias a ciudades míticas (representadas aquí por la ciudad en la que el protagonista debe esperar el descenso del “cristal”) tales como Atlantis, o una larga tradición de utopías y distopías que abarcarían desde Moore hasta Swift⁶³. Tras este proceso de “purificación” en la ciudad, en el que el viajero debe hacer frente a los aspectos más desagradables de su yo y que precisamente por ser inaceptables ha desplazado en otras criaturas (las mujeres que se entregan al canibalismo, y la lucha entre las ratas y los monos), pasamos a la segunda parte del viaje. Aquí se explica la experiencia de locura en sí y se observa cómo, sin abandonar los elementos míticos (llegándose incluso a jugar con las palabras y conceptos que pertenecen al reino de la mitología: así, Merk Ury = Mercury, Minna Erve = Minerva, etcétera), se empiezan a reflejar ciertos aspectos del mundo “real” que comienzan a penetrar la realidad intrapsíquica que hasta ahora había funcionado como un ente autónomo.

En la segunda parte del viaje intrapsíquico, que se desarrolla a partir de la página 116, encontramos un cambio respecto al lenguaje poco referencial y cuasimítico anteriormente usado. Mientras que antes, por ejemplo, los planetas (equiparados a los dioses) tenían un aspecto de lejanía y resultaban inalcanzables, aquí son suplantados por una serie de personajes - “Planets, as indeed, stars – like people – change characters” (BDH 107) - que se preparan para iniciar un “descenso”, que no es otro que la

⁶³ Sin olvidar, obviamente, las numerosas obras de ficción científica (*A Brave New World*, 1932, de A. Huxley, *The Time Machine*, 1895, de H. G. Wells) que Lessing utiliza como inspiración en obras posteriores como *The Making of The Representative for Planet 8* (1982), *The Marriage between Zones Three Four and Five* (1980), etcétera.

encarnación en unos seres humanos cuidadosamente elegidos, capaces de asimilar una realidad superior que el ser humano medio no está capacitado para comprender. Cada uno de los integrantes de este “equipo” ha de descender al “infierno” (la Tierra) y comenzar un proceso de adaptación familiar y social, sin olvidar nunca su misión original, con el peligro latente de “[to] live like a mole in earth knowing that light existed, and yet never reaching out after it” (*BDH* 113).

En las páginas 126 a 130 encontramos el “Descent” propiamente dicho: el nacimiento de Charles Watkins y su adaptación social, cuyo “éxito” consiste en conseguir la aceptación del grupo que le acoge (en este caso, la familia), en un proceso en el que “anything they are told is distorted to fit their own particular personal or group bias and then added, like another pebble, to the pile of the assortment of half-truths they already cherish” (*BDH* 121)⁶⁴. Frente a la presión de los grupos que conforman el microcosmos de Watkins, que luchan para que se integre olvidando su individualidad, tanto durante su infancia, en la que se premia su conformismo: “He is a good baby, it was a good quiet birth and he went straight off to sleep . . . I sleep so that they love me, I sleep, I learn to sleep . . . I’m learning to be good . . . I am a good boy now. I am quiet and good . . . timetabled, a nuisance tamed, me the obediently sleeping” (*BDH* 126-128), como durante la vida adulta (en la que se intenta que “vuelva a la normalidad” mediante tratamiento de electrochoque), Watkins ha recibido el imperativo de *recordar* la misión por la que descendió, y de ser capaz de “[to] wake up those who have

⁶⁴ Este punto se desarrollará con mayor profundidad en el apartado 4 de este mismo capítulo.

forgotten what they went for . . . who have kept a potential for evolving into rational beings” (*BDH* 123).

Esta última referencia a personas “with a potential” se refiere al concepto de Laing, retomado por Lessing, que Hynes denomina “schizophrenic health” (Hynes 230), y que también se podría etiquetar como “*hyper-sanity*” (Laing, *The Politics of Experience* 129). En este sentido la Tierra es, efectivamente, como adelanta el título del libro, un infierno al que se debe descender, y que se debe atravesar, al modo de Dante en su *Divina Comedia*, para alcanzar una mejor comprensión del individuo y de la sociedad. Pero aún existe un segundo descenso en el libro: aquel que, en paracaídas, realiza Watkins durante la guerra en alguna parte de Yugoslavia. Si el primer descenso era plenamente intrapsíquico, pese a sus imbricaciones en el mundo real (nacimiento y crecimiento, adaptación social), el segundo tiene una apariencia real e histórica, al recurrir en su narración a elementos que resultan coherentes desde una perspectiva histórica externa. Al igual que en el primer descenso, para esta segunda bajada el narrador “had been chosen for a special mission” (*BDH* 203), la de “making the world a better place . . . We knew all this because – it was as if we *remembered* it” (*BDH* 213). Pese a la apariencia de realidad que tiene esta narración de Watkins, muy pronto comprendemos que se trata de una invención, o, más bien, de la apropiación de algo similar que le sucedió a su compañero de armas Miles Bovey, y cuya reelaboración por parte de Watkins se podría analizar como un mecanismo de defensa producido por el

PTSD (Post Traumatic Stress Disorder⁶⁵) producido por la guerra (aquí, otro instrumento de control social y presión mental). Como admite Bovey: “I am very sure that Charles Watkins was not at any time in Yugoslavia . . . I find my memories of my two descents into Yugoslavia the most vivid of my life . . . Charles’s war must have been like a long tedious nightmare” (*BDH* 224).

Sin embargo, el uso y reelaboración de esta experiencia ajena por parte de Watkins no es meramente una alucinación o una invención sin sentido: a través de ella, consigue retomar y recalcar una serie de motivos que ya aparecían en el primer descenso, y que le proporcionan la oportunidad de analizar, por contraste, su situación en el mundo “real”: “It is only in love and in war that we escape from the sleep of necessity, the cage of ordinary life, to a state where every day is a high adventure, every moment falls sharp and clear like a snowflake drifting slowly past a dark glistening rock, or like a leaf spinning down to the forest floor” (*BDH* 210). Watkins se encuentra tras su descenso en paracaídas a Yugoslavia con una comunidad utópica, muy diferente del ambiente opresivo que le rodea en su vida “real” (su familia, su vida como profesor universitario, las presiones de conferencias y publicaciones), similar a las que analizaremos cuando nos refiramos a las alternativas familiares en otras obras de Lessing. Al igual que en esas comunidades que luego estudiaremos, aquí el descenso se puede entender como una serie de pasos evolutivos desde la “muerte en vida” previa a

⁶⁵ Este “Trastorno por Estrés Post-traumático” puede afectar a individuos de cualquier edad, tras sufrir alguna experiencia que pone en peligro la vida propia o la de otros. Según el DSM-IV-TR, estas experiencias incluirían, entre otras: guerras, violación, incesto, desastres naturales, secuestros, tortura, encarcelamiento, o diagnóstico de enfermedades incurables. Las respuestas del que sufre PTSD (miedo intenso, desesperación, horror, alucinaciones) habitualmente coexisten con las producidas por otras alteraciones mentales como la depresión, trastornos de ansiedad, etcétera

la psicosis de Watkins hacia una “higher consciousness” (que Laing considera el resultado deseable de los procesos psicóticos), hacia la afirmación individual dentro de una sociedad adecuada que no presione ni coaccione a sus miembros.

De las tres obras de Lessing en que nos estamos centrando en nuestro estudio, *Briefing for a Descent into Hell* es la que presenta de forma más elaborada y poética la descripción de esta “caída” en la locura. No deja, por tanto, de resultar extraño que, mientras que tanto Martha Quest en *The Four-Gated City* como Anna Wulf en *The Golden Notebook* salen “victoriosas” de este proceso (en el sentido de haber conseguido romper los “nudos”⁶⁶ que hasta ese momento las ataban e impedían su realización personal), en el caso de Watkins los procesos metanoicos, a juzgar por los resultados, sólo pueden ser calificados como fallidos. Pese a la riqueza temática y potencialmente terapéutica de ambos, al final Watkins consiente en que le sean aplicadas unas sesiones de electrochoque, con lo que “recupera” su antiguo yo: “in full possession of my faculties again”, “I am better again”, “I am fully recovered again” (*BDH* 250). No se convierte, pues, en uno de “the ones who have got out, it’s like coming around from chloroform . . . [and who] realize that all their lives they’ve been asleep and dreaming. And then it’s their turn to learn the rules and the timing” (*BDH* 249). El fracaso de Watkins se puede achacar, afirma Lessing, a la falta de un entorno adecuado en el que

⁶⁶ Precisamente es *Nudos (Knots)* el título del libro que Laing publica en 1970, y en el que, en forma de poemas, muestra distintos casos de *dobles vínculos* teorizados por Bateson. También en Lessing las restricciones sociales impuestas se manifiestan en forma de *nudos* o “untenable situations” (*The Four-Gated City* 265).

llevar a cabo estos viajes⁶⁷. La ayuda que ofrecen Rosemary Baines y Frederick Larson (que tratan de actuar aquí también como “guías”⁶⁸) se debe a que ellos pertenecen al grupo de personas que ya han pasado por esa experiencia: “there are people in the world all the time who know . . . But they keep quiet . . . saving the people who know they are in the trap” (*BDH* 249).

⁶⁷ Como los experimentos de comunidades alternativas nombrados en la introducción: *Villa 21*, de Cooper, *Kingsley Hall* y *The Rumpus Room*, de Laing; o *Diabasis*, de John Weir Perry.

⁶⁸ Existen otros ejemplos de guías en las obras de Doris Lessing: Lynda en *The Four-Gated City* actúa como precursora y guía para Martha; encontramos también felinos que sirven de guía tanto en *Briefing for a Descent into Hell* como en *The Golden Notebook*, enormes animales no agresivos pero que imponen respeto, cuya misión es guiar a los protagonistas a través del viaje mítico e intrapsíquico en el que se hayan inmersos.

3. La Tiranía de la Familia: Crítica Social y Alternativas a la Familia Nuclear. Presión Social: Roles y Expectativas.

There is no such 'condition' as 'schizophrenia' but the label is a social fact and the social fact *a political event*.

R. D. Laing

De las teorías propugnadas sobre la existencia de un tipo de madre “esquizofrenogénica” (aquella cuya actitud hacia sus hijos facilitarían la aparición de rasgos psicóticos), se pasa en los años 50 a la teoría de la *familia* esquizofrenogénica: este movimiento desde una persona concreta de la familia (la madre) hacia toda la entidad familiar disfuncional se entiende únicamente dentro del contexto de liberación social y familiar de la época. Con la Contracultura, comienzan a plantearse formas nuevas de organización social que no pasan, necesariamente, por la familia nuclear como hasta entonces se había entendido. En el campo más concreto de la enfermedad mental, si se unen a este “rechazo” social de la familia estudios como el ya comentado de Laing y Esterson, no es de extrañar que comiencen a aparecer, desde el seno de la propia comunidad psiquiátrica (en este caso, concretamente, de los *antipsiquiatras*) alternativas de microcosmos social que no pasen por la familia tradicional.

Los estudios de campo realizados por Laing y Esterson determinan la necesidad de alejar a ciertos enfermos mentales, que tienen una mayor sensibilidad hacia la presión familiar, del lugar donde ésta presión se ejerce. Sin embargo, la solución no pasa por el ingreso en hospitales mentales que muy a menudo repiten y reflejan la

jerarquía familiar, en los que el personal ejerce de “padres” que cuidan al enfermo, y en los que a éste se le impone el status de niño, despojándole de toda capacidad de decisión y reprimiendo duramente, mediante el control por medio de drogas y electrochoque, cualquier intento de afirmación individual, que es entendida como rebeldía.

Ya se consignaron en la introducción algunos de los experimentos que Laing y Cooper (un detractor aún más feroz de la familia) llevaron a cabo en los años 60. Juzgar si estos intentos de crear un microcosmos social alternativo resultaron socialmente relevantes o exitosos excedería las intenciones de este trabajo. Sin embargo, sí analizaremos cómo Lessing, en sus obras, trata de reflejar experimentos sociales de este tipo, y del valor de éxito que a estos les confiere: cómo ayudan a sus protagonistas a atravesar sus psicosis e integrarse en una nueva sociedad. El que Lessing aborde estos temas en su obra aporta, desde luego, una nueva dimensión a ésta que va más allá de lo literario y la entronca con dimensiones políticas y sociales. Así, según Taylor, gran parte de la obra de Lessing “exists on the interface between psychiatry and politics” (138).

El orden social en la obra de Lessing está en crisis, y la sociedad impone la ignorancia de esta crisis a sus miembros, mediante el proceso de adaptación (“mistificación”) del que se encarga la familia: todo esto no hace sino mermar las habilidades cognitivas del individuo, que se infrautilizan evitando que desarrolle la capacidad de comprender y poner en práctica modelos sociales alternativos. Así, por ejemplo, en *Briefing for a Descent into Hell*, la sociedad y la familia se ven como “a

crippling form of alienation” (Kums 197), y el lector es testigo de cómo Watkins comienza a perder su recién adquirida capacidad de apreciar la realidad desde un nuevo punto de vista en el momento en que el mundo “normal” empieza a dominarlo, reduciéndole al final a una identidad prefijada y prohibiéndole la visión que había obtenido; como afirma Martha en *The Four-Gated City*, “education in modern societies . . . [is] primarily an education of conformism” (396).

Las familias en *The Four-Gated City* y *The Golden Notebook* no son, desde luego, modelos de la familia nuclear que hasta el momento se había entendido como base de la sociedad. Martha y Anna son ambas mujeres divorciadas que se hacen cargo de sus hijos y parecen incapaces de desarrollar una relación estable con otro hombre para volver a formar la “unidad familiar” de la que afirman haber escapado. La visión de la familia y el microcosmos social de ambas no está exenta de cinismo:

Now we *free women* know that the moment the wives of our men friends go into the nursing home, dear Tom, Dick and Harry come straight over, they always want to sleep with one of their wive’s friends, God know why, a fascinating psychological fact among so many, but it’s a fact (*GN* 45).

Incluso cuando ha renunciado a matrimonios y relaciones estables en busca de la afirmación de su propia personalidad, Anna llega a sentir en ocasiones la tarea de ser madre como una pesada carga para la que no se considera preparada y que entra en conflicto con otros “roles”: “The two personalities – Janet’s mother, Michael’s mistress, are happier separated. It is a strain having to be both at once” (*GN* 301). Algo muy similar le sucede a Lynda en *The Four-Gated City*, puesto que su incapacidad para ser madre y esposa se presenta como la causa directa de su locura: se la define como

“Lynda Coldridge, who was in a very expensive mental hospital because she could not stand being Mark’s wife, and Francis’s mother” (125).

La novela de Lessing donde con mayor profundidad se analiza una familia fuera de los límites de lo normal o incluso de lo socialmente aceptable es precisamente *The Four-Gated City*. En ella, Martha (que en un libro anterior de la serie ha abandonado a su marido y a su hija, y que mantiene relaciones esporádicas con un joven llamado Jack) va a trabajar y vivir a una casa que ella misma define como “a parcel of sickly neurotics . . . everything as sick and neurotic and hopeless as you can imagine... and a dominating mamma over all, and a wife in a mental hospital, and a man just sitting waiting for some sucker like me to cope with everything” (*FGC* 105-107). La casa resulta peculiar incluso para una persona que opina que “the family was a dreadful tyranny, a doomed institution, a kind of mechanism for destroying everyone . . . the source of neurosis” (*FGC* 79). La relación de Martha con la casa (en muchos aspectos, una proyección de su propia personalidad y de la de sus miembros, como más adelante analizaremos) pasa por diversas etapas. En principio, no puede evitar sentir “this atmosphere of threat, insecurity and illness” (*FGC* 121), e incluso trata de escapar de ella; las personas que viven en la casa, mientras, van cambiando, entrando y saliendo, hasta que poco a poco, casi de puntillas, sin desearlo realmente, Martha comienza a tomar un papel activo en la cohesión de la “familia” que allí habita, llegando a apreciar a todas las personas que componen este grupo (pese a sus muchas diferencias y su poca correspondencia con los cánones de una familia tradicional) como partes coherentes de un todo: “she had a glimpse into a view of life where the house and the people in it could be seen as a whole, making a whole . . . They, in this house, had something in common, made up

something . . . the heavy atmosphere of death in her room cleared, thinned, and went” (FGC 213).

De esta aceptación de la casa casi como un ente orgánico y autónomo, compuesto por las personas que allí viven (cuyas relaciones familiares en el sentido tradicional son poco menos que inexistentes: Lynda es incapaz de pasar más de dos horas con su esposo, Mark; el hijo de ambos pasa poco tiempo en la casa y cuando lo hace no se atreve a visitar a su madre; por entre todos ellos vaga la sombra siniestra del sobrino de Mark, Paul,...), se pasa a una abierta loa de esta casa como una nueva posibilidad de agrupación social, alejada de la familia tradicional: “What an extraordinary household this was, after all, this entity, containing such unity of attitudes, positions! A Whole. People in any sort of communion, link, connection, made up a whole” (FGC 234)⁶⁹.

Pero alguien del exterior llega a sacar a Martha de este “idilio” con esta nueva forma de comunidad. Se trata, precisamente, de alguien perteneciente a su antigua “familia” (en el sentido más tradicional del término), su madre, no alejada del estereotipo materno que aseguró la viabilidad de la idea de la “madre esquizofrenogénica”. Unas semanas antes de la llegada de su madre desde Sudáfrica, Martha tiene su primer proceso psicótico, que claramente se debe al terror que le supone

⁶⁹ Esta loa a la casa de los Coldridge muestra los ecos del “mundo feliz” de *The Tempest*: “O wonder! How many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O Brave New World! / That has such people in’t!” (*The Tempest*, 5, i., l. 182-184)

enfrentarse a la anciana y sus reproches. En las quejas que Martha tiene de su propia madre encontramos ecos de los comentarios que Mary Barnes hace en su autobiografía: “My mother was a woman who hated her own sexuality . . . He wanted me to be a boy” (*FGC* 254)⁷⁰. Los reproches de la madre de Martha hacia ésta, una vez en Inglaterra, son constantes: “All I want is to look after you, what is my life for if it isn’t to sacrifice it for you” (*FGC* 294)⁷¹. Este comportamiento llevará a Martha a preguntarse “why is it we all of us have to get out from under awful parents who damage us?” (*FGC* 298). Una vez que pasa la visita de su madre, durante la cual Martha es incapaz de sentirse integrada en la casa, vuelve a aparecer ese sentido de la casa como un todo, ahora matizado por la apreciación también individual de los seres que la habitan, “a house separated with the people who inhabited it, into areas or climates, each with its own feel, or sense of individuality” (*FGC* 370). Aún más, en este momento la “familia” de la casa Coldridge se empieza a poner de forma activa en contraste con las familias “normales”: “there was no resting on normality, as ordinary people, families, could. (What ordinary families, people?)” (*FGC* 375). Cuando la casa, sin embargo, se vende al Ayuntamiento, sus diversos ocupantes se dispersan, y llega el momento de plantearse nuevas comunidades alternativas.

Los habitantes se diseminan y los auténticos herederos de este espíritu comunal forman un nuevo modelo social en una isla en la costa de Irlanda tras la catástrofe

⁷⁰ Las quejas de Mary Barnes respecto a la represión sexual heredada de la educación de su madre son prácticamente idénticas: “My mother’s view was that making love was a crime for which she was torn with guilt at having a baby” (Barnes 153).

⁷¹ Esta noción de “sacrificio”, con la obligación de correspondencia y gratitud que acarrea, es vivido por Martha como un doble vínculo cuya existencia sólo ofrece el ataque psicótico como salida.

nuclear, un lugar donde se permite el crecimiento de habilidades telepáticas (similares a aquellas por las que Martha y Lynda han pasado y que le han merecido a ésta última sus estancias en el hospital psiquiátrico). Aún así, estos seres superiores - por sus extraordinarias capacidades mentales - a la raza original, serán considerados “inferiores” por la sociedad tradicional.

No obstante, las personas que han crecido en el ambiente de la casa de los Coldridge tienden a formar familias “no tradicionales” (así, las formadas por Francis o Paul) que acaban resultando más satisfactorias que la familia nuclear que Lessing (y antes Laing) critican: la autora no parece, pues, criticar en sí las agrupaciones sociales, algo natural en el ser humano, sino el que éstas estén sustentadas por unas bases no cuestionadas que se heredan de forma coercitiva generación tras generación, en lugar de fomentar la evolución grupal en modos que favorezcan al individuo y su desarrollo personal.

4. “Fall into Memory”: Recuerdos, Memoria y Experiencias Prenatales.

En nuestro comentario sobre el viaje psicótico de Charles Watkins en *Briefing for a Descent into Hell* ya se ha apuntado la necesidad que éste siente durante su “descenso” de *recordar*. En los otros dos libros de Lessing que estamos considerando como unidad temática a lo largo de estas páginas (*The Four-Gated City* y *The Golden Notebook*), también se insiste en la necesidad de recordar, si bien a menudo los protagonistas no son capaces de desarrollar esta pulsión con palabras, es decir, de analizar racionalmente *qué* es lo que deben recordar.

Como se indicó en la introducción, la obra teórica y literaria de Laing tiene una serie de desarrollos en sus últimos años (más concretamente, a partir de 1972) que se alejan de lo puramente médico o psiquiátrico para adentrarse en los terrenos de lo mítico y simbólico. Así, durante una temporada Laing se interesó por el tema del nacimiento como suceso simbólico de entrada a la vida, y sobre todo en lo que se ha dado en llamar trauma del nacimiento (“birth trauma”), es decir, prestar una especial atención al hecho traumático que supone el nacimiento para el feto, que, según Laing indica, siguiendo las ideas de Elizabeth Fehr, puede llegar a afectar a su futuro desarrollo psíquico como adulto⁷². Los estudios del “birth trauma” ahondan también, a

⁷² También Samuel Beckett, otro ejemplo de escritor con tintes “esquizofrénicos”, se interesó por el tema del nacimiento: Beckett aseguraba “no haber nacido del todo”, y en numerosas obras (*Murphy*, 1938,

menudo, en la vida intrauterina, en la existencia y significado de los recuerdos prenatales; y en cómo para recuperar esos recuerdos, durante la vida del adulto se pueden dar ocasiones en las que sea necesario retornar psíquicamente a algún punto inmediatamente anterior al nacimiento.

La idea del retorno a la vida intrauterina como parte del desarrollo necesario de ciertos adultos, pese a que sorprendió a muchos seguidores de Laing y le granjeó no pocas críticas, se inscribe en un continuo lógico respecto a sus ideas anteriores. Los procesos de *metanoia* no son sino un regreso a algún punto en el que el individuo ha sido “herido”, un momento anterior a la creación defensiva de un falso yo. Y es este “descenso” hasta las profundidades de la propia psique el que deben emprender los protagonistas de Lessing, con el fin de conseguir *recordar* algo que se ha perdido y resulta fundamental para la creación de un yo *encarnado* y ontológicamente seguro.

La locura es, pues, como ya antes se describió, un proceso integrador y útil para recordar. *Recordar* es palabra clave en la obra de Lessing: en *Briefing for a Descent into Hell* encontramos cómo “the tiny human mind looks for reasons and answers” (102); la clave de los recuerdos está en una vida interior y anterior, y en cómo se instruye al grupo que va a realizar el primer descenso (aquí, equivalente a “nacimiento” o “encarnación”): “You will lose nearly all memory of your past existence. You will

Happy Days, 1961...), se pueden encontrar intentos de regresión prenatal. Este interés por lo prenatal también está latente, como luego veremos, en Ginsberg.

each of you come to yourselves . . . with only a vague feeling of recognition, and probably dissociated, disorientated, ill discouraged, and unable to believe, when you are told, what your task really is” (*BDH* 124). A este proceso de recuerdo en *Briefing for a Descent into Hell* se le llama también *awakening*, jugando con el contraste entre despertar/dormir: la vida “normal” (aquella en la que, por adaptación social, se reprime todo recuerdo intrauterino) se identifica con el sueño profundo, con la incapacidad de analizar con claridad: “I never learned to live awake. I was trained for sleep . . . And if the pressure of *true memory* wakes me before I need, if the urgency of what I should be doing stabs into my sleep, then for God’s sake . . . give me drugs and put me back to dreaming again” (129).

La necesidad de recordar, de recoger de entre el inconsciente pedazos de información que ayuden a la formación de un yo integrado, no aparece sin embargo exclusivamente en *Briefing for a Descent into Hell*. También en *The Four-Gated City* existe en Martha el impulso de recordar algo que, indefectiblemente, mientras está rodeada por los quehaceres sociales diarios, se muestra permanentemente elusivo: “she had understood... but she could not remember what it was she had understood” (106). La “normalidad” limita las capacidades de comprensión individual, y la protagonista desea “to live in such a way that I don’t just turn into a hypnotized animal . . . There are people [like myself] who know quite well that they are drugged and asleep” (*FGC* 108-111, *passim*). La única solución para recuperar sus recuerdos es, para Martha, permitirse iniciar un proceso psicótico, puesto que recordar es una *capacidad* que se pierde con los años y con la sumisión social “The first intimations of this capacity had been in childhood . . . *Remember, remember*. Well, a great many people experienced this, but

being well-ordered, well-trained, docile, obedient people . . . they were prepared to bury the evidence . . . And, like any neglected faculty, it fell into disuse, it atrophied” (*FGC* 532). Martha debe iniciar, pues, con la ayuda de Lynda (una de las figuras “guía” que previamente comentábamos), “the battle for her memory” (*FGC* 532), en forma de *metanoia* o viaje a través de la locura.

En el cuestionamiento de conceptos monolíticos (familia, verdad, unicidad, tiempo) que lleva a cabo Lessing en su obra, también el concepto de “madurez” resulta dislocado: mientras que la madurez en la sociedad se mide según la adaptación exitosa del individuo a una serie de preceptos incuestionables y que forzosamente han de ser aceptados, encontramos en los personajes de Lessing una “hipermadurez” que poco tiene que ver con la adaptación social, que la trasciende. La madurez se compone de una serie de dolorosos procesos de descenso al infierno de la propia psique, de autodescubrimiento, que muy a menudo toman la forma de ataques de locura, y que permiten una visión superior de la individualidad propia y de la sociedad circundante. Así, por ejemplo, el ataque que sufre Martha con motivo de la visita de su madre marca el comienzo de su auténtica madurez, en el sentido de descubrimiento y afirmación individuales, tras años de intentar adaptarse, sin éxito, a las pautas sociales.

Los ecos de la necesidad de recordar también reverberan en *The Golden Notebook*. Anna, al enfrentarse a sus propios recuerdos para poder escribir sobre ellos, ficcionalizándolos, se encuentra con que “I can’t remember, it’s all gone. And I get exasperated, trying to remember – it’s like wrestling with an obstinate other-self who

insists on its own kind of privacy. Yet it's all there in my brain if only I could get at it" (*GN* 137). Al igual que Watkins y Martha Quest, Anna es consciente de que los hechos que se deben recordar y las claves de interpretación de éstos se hallan dentro de su propia memoria, y también, al igual que Martha, será a través de su viaje/batalla con Saul Green, cifrada en el cuaderno dorado, como conseguirá llegar a dominar esos recuerdos e integrarlos.

Los procesos de acceso a los recuerdos y a su significado resultan, además de peligrosos, evasivos: Lessing insiste en la naturaleza cíclica de los procesos de memoria, ya que es parte de la condición humana alienada de sí misma "to discover and forget and discover and forget" (*BDH* 99). Las pretensiones que Lessing tiene de mitificar y trascender el concepto de memoria, de llevarlo de lo personal a lo cósmico, se reflejan en *Briefing for a Descent into Hell*:

the number of times man has understood and has forgotten again that his mind and flesh and life and movements are made of star stuff, sun stuff, planet stuff . . . and how an intelligent husbanding of humanity's resources may be effected based on the most skilled and sensitive of forecasting, by those whose minds are instruments to record the celestial dance (111).

Si tras la lectura de *The Golden Notebook* quedaba claro que lo que se había de recordar era la posibilidad de la coexistencia de distintas partes del sujeto integradas en un individuo, en *Briefing for a Descent into Hell* se asocia la memoria con la capacidad de recordar un paraíso previo al nacimiento, en el que existe una armonía cósmica que se pierde al encarnarse en una sociedad represiva:

the creatures' [= the human species'] mental processes are defective . . . They have not yet evolved into an understanding of their individual selves as merely parts of a whole, first of all humanity, their own species, let alone achieving a conscious knowledge of humanity as part of Nature . . . making a small chord in the Cosmic Harmony (120).

Esta idea de una hipervisión cósmica que sólo se alcanza renunciando a la visión social impuesta durante los años de formación (y, ya en la edad adulta, por una serie de regresiones que toman la forma de viaje psíquico) ya se hallaba explicitada en la obra de Laing, y en este sentido resulta notable ver cómo casi simultáneamente Lessing y Laing se aproximan al pensamiento oriental, y más concretamente a la filosofía Sufí⁷³. Evidentemente, Laing vincula su idea de una posible visión superior a la habitual con el éxito de procesos psicóticos, proponiendo la existencia de una “hipersanity” (no alejado del concepto de “schizophrenic health” que anteriormente reseñamos) que Lessing se encarga de llevar más allá en sus obras. En *The Four-Gated City*, tras la catástrofe nuclear, comienzan a nacer humanos que han mutado y tienen una capacidad de visión que trasciende los sentidos: estos nuevos “niños de la violencia”⁷⁴ muestran, precisamente, actitudes y características muy similares a aquellas que en el pasado pre-nuclear hicieron que personas como Lynda o Dorothy fueran etiquetadas como “esquizofrénicas”. Influida también aquí por la filosofía Sufí, según la cual

⁷³ Uno de cuyos preceptos fundamentales es la armonía cósmica y la posibilidad de trascender lo que se considera tradicionalmente un tiempo y espacio prefijados.

⁷⁴ *The Children of Violence* es, precisamente, el título genérico de toda esta pentalogía. *The Four Gated City* es el último libro que la conforma, por lo que podemos ver estos “niños de la violencia” como la culminación de las peripecias de Martha Quest, de su búsqueda del yo en variadas situaciones sociales y en su propia psique.

[h]umanity is evolving towards a certain destiny . . . The human being's organism is producing a new complex of organs in response to such a need . . . what ordinary people regard as sporadic and occasional bursts of telephatic and prophetic power are seen by the Sufi as nothing less than the first stirrings of these same organs (*FGC* 467-468),

Lessing narra la aparición en la isla a la que se autoexilian tras el desastre nuclear Lynda y Martha de una serie de “guardians” (*FGC* 660), niños con nuevos poderes. El más prometedor de ellos, Joseph Batts, muestra unas capacidades, producto de la mutación, que incluyen la posibilidad de “conocer” el futuro y escuchar los pensamientos ajenos⁷⁵; para el gobierno oficial, sin embargo, es “subnormal to the 7th, and unfit for academic education. But fit for 3rd grade work” (*FGC* 661). Estos niños son la culminación de una raza, de la que los “esquizofrénicos” como Martha o Lynda “are a sort of experimental model, and Nature has had enough of us” (*FGC* 660). Estos *guardianes* han podido desarrollar sus capacidades precisamente por su crecimiento en una sociedad no jerarquizada ni opresora, y Martha se pregunta “how many small children in the old days had this capacity but lost it because they were laughed out of it or punished for ‘telling lies’?” (*FGC* 658), es decir, cuál sería el límite del desarrollo del individuo si no fueran sofocadas sus capacidades desde la infancia para adaptarlo a la norma social.

⁷⁵ Una capacidad telepática que le ha supuesto a Lynda el paso por diversos hospitales psiquiátricos y a Martha una serie de viajes psicóticos.

5. “Where Words Fail”: Pérdida del Significado y Significados Alternativos del Lenguaje Esquizofrénico.

Doctor, I can't talk to you. Do you understand that? All these words you say, they fall into a gulf, they're not me or you. Not you at all. I can see you . . . You aren't these words

Doris Lessing, *Briefing for a Descent into Hell*, 141.

Uno de los presupuestos fundamentales de la “misión” de Laing es hacer que la locura y los procesos psicóticos sean vistos como comprensibles, y que el lenguaje esquizofrénico no sea contemplado simplemente como los balbuceos de una mente inconexa, sino como *relevante e inteligible* en su contexto. Para los antipsiquiatras, no existe lenguaje incomprensible sino la incapacidad para empatizar del doctor (como representante máximo de la sociedad que aboga por la falta de cohesión del “idioma” del enfermo mental) para comprenderlo. En *The Divided Self*, Laing acuña el término “schizophrenese” (178) para referirse a este lenguaje, que habitualmente utiliza una serie de tropos que son ajenos, o al menos infrecuentes, al lenguaje “normal”. Como apunta Sass,

talking with schizophrenic patients can be a profoundly disconcerting experience. Their speech, with its unexpected swerves and cryptic references, is likely to leave the listener puzzled and adrift – and likely, too, to evoke the praecox feeling: that unnerving sense of encountering someone who seems inaccessible, uncanny, and remote (1960, 174).

Esta ruptura de la comunicación entre paciente y psiquiatra (o entre paciente y familia, paciente y entorno,... el fracaso en la comunicación es extrapolable a

prácticamente la totalidad de la sociedad), y la angustia que esto supone, al ser incapaz de verbalizar de forma comprensible para los demás su experiencia intrapsíquica, es tema recurrente en la obra de Lessing. Agudizado, además, en ocasiones, por un exceso de autorreflexividad o conciencia de sí (Anna Wulf es escritora, mientras que Charles Watkins ha desarrollado una exitosa carrera como conferenciante antes de su ingreso en el hospital mental. La relación de ambos con procesos de escritura y el registro lingüístico de la realidad es, por tanto, mucho más consciente), los protagonistas de Lessing tienen que enfrentarse al fracaso que representa utilizar un lenguaje, el “social”, que no se adecúa a su experiencia, y tratar de encontrar modos alternativos de cruzar el abismo que separa “su” lenguaje de aquel usado por el resto de la sociedad.

Así, en *Briefing for a Descent into Hell* y *The Golden Notebook* encontramos lo que podríamos denominar el “fracaso de las palabras”; éstas, a las que tan a menudo se adscribe un significado concreto y unívoco⁷⁶, no sirven para contener la cantidad de significados que los protagonistas desearían incluir en cada una de ellas. Además, las palabras tienen, por su significado contextual (no nos referimos aquí al contexto inmediato de elocución, sino al más amplio contexto social o cultural que dota a las palabras de su significado), unas posibilidades muy limitadas cuando han de utilizarse para describir un mundo totalmente ajeno, como lo es aquel que se vive dentro de la propia mente. Como confía Watkins al doctor X, “Some words – match. A word falls out of your mouth and matches with something I know. Other words don’t fit in with

⁷⁶ Una vez más, observamos cómo se cuestiona un concepto monolítico, cómo se mina una verdad indudable: la relación significante-significado.

what I can see” (*BDH* 180). Tal y como afirma Sass, existe en el esquizofrénico una “tendency to be acutely conscious of alternative meanings of words, meanings that are normally ignored due to their contextual irrelevance . . . And in everyday life they often perceive ambiguities and alternative meanings that would normally go unnoticed” (Sass 204).

Además de la sensación de que las palabras son inadecuadas, que no pueden contener todos los significados que se les quisieran dar, los personajes tienen que enfrentarse a otros problemas que se derivan de su complicada relación (en tanto que necesaria pero dolorosa) con el lenguaje. Así, Frederick Larson⁷⁷ en *Briefing for a Descent into Hell* tiene que enfrentarse no sólo a problemas de tartamudeo⁷⁸, sino también a la existencia de un flujo paralelo de palabras e ideas que se contraponen e invade la elocución normal y consciente:

[a]s he talked, another stream of words paralleled the stream of words that he was actually using, and this parallel stream expressed opinions not precisely opposite to those he was using, like an echo or mirror image . . . but opinions rather off at a tangent . . . They were crazy, dotty, batty, cranky. But he could not prevent that silent stream going on, quite distinctly (162).

⁷⁷ Larson y Watkins se formulan, en este caso, como dobles clásicos que siguen el modelo masculino / masculino; sus finales, son, sin embargo, muy diferentes: Watkins es “derrotado” en el sentido de que no logra mantener la visión que había alcanzado tras su viaje. Larson, en cambio, consigue sacar de su experiencia metanoica (anterior en el tiempo a la narración de Watkins) una visión superior, y, sobre todo, convertirse en un posible guía y parte de aquellos “who know . . . but they keep quiet . . . saving the people who know they are in the trap” (*BDH* 249).

⁷⁸ Que también indicarían, en cierto modo, su incomodidad con el lenguaje, con las palabras como instrumento insuficiente para relatar su experiencia: la palabra oral como barrera, que no medio, para la comunicación de la experiencia.

Esta “división” o multiplicidad del lenguaje podría fácilmente equipararse a la escisión del yo original (que antes hemos desarrollado) en distintas personalidades proyectadas. Al igual que los yoes “exiliados” del sujeto original se volvían hacia éste de forma amenazante, la corriente paralela de lenguaje que fluye de Larson amenaza con minar su discurso coherente y consciente. Ante esto, la solución que aporta Larson es la “autocensura”, pensando que la hiperreflexividad sobre el acto mismo de expresión es suficiente para, racionalizándolo, acabar con esta corriente subterránea y subversiva de lenguaje. Sin embargo, “watching every syllable as it comes to one’s tongue means more than focusing a total attention on one’s speech – it means putting the censor further back, into one’s mind” (*BDH* 164).

Al igual que la negación de la multiplicidad del sujeto no hacía sino producir una mayor fragmentación y la creación de un sistema de falso yo, reprimir esta corriente paralela de lenguaje no resulta terapéuticamente útil. La solución que por medio de Rosemary Baines (otra de las guías potenciales que Watkins encuentra a lo largo de su camino) aporta Lessing es “letting the ‘parallel stream’ of ideas, or words, that inhibited him from saying the conventional things, come out: he listens and then voices it. Aloud. Either to himself, into a tape recorder, or to me. The results are surprising...” (*BDH* 170).

A cualquier persona siquiera remotamente familiarizada con los síntomas asociados más a menudo con la esquizofrenia no se le habrá escapado el paralelismo entre este “parallel stream” y las voces que muchos enfermos mentales dicen oír en su

cabeza. Estas voces suelen ser las elocuciones de distintas partes del yo escindido, en las que cada parte asume un “rol” predominante que se manifiesta en lo que dicen las diferentes voces (así, por ejemplo, el “padre intransigente”, el “enemigo”, “la madre represora”, etcétera) Aterrizando ya en el terreno de la literatura, es indudable que la multiplicidad de voces y puntos de vista es una de las características fundamentales del modernismo y, también, del postmodernismo en el que Lessing se adscribiría. Más allá de la literatura, es posible ver el uso de la multiplicidad de puntos de vista en otros campos en el periodo modernista, como pintura o escultura (por ejemplo, la revolución de la perspectiva que supone el surgimiento del cubismo). Watkins critica, precisamente, en *Briefing for a Descent into Hell* “the inability to see things except as facets and one at a time” (121).

El fracaso de las palabras como elemento de expresión hacen que tanto Watkins como Anna Wulf intenten utilizar otros medios para comunicar su experiencia⁷⁹. Así, se recurre a la luz (el color) o el sonido para intentar transmitir significados. Las palabras, cuando describen experiencias tan distintas como las del psicótico y su interlocutor, se entrometen entre emisor y receptor, o entre escritor y lector. La luz, el sonido, que se experimentan de modo único, se pueden afrontar de forma directa, opuestas así a un lenguaje que divide, compartimenta, racionaliza y se empeña en organizar la experiencia según unos esquemas estrictos.

⁷⁹ No es extraño que los esquizofrénicos utilicen la pintura u otras artes plásticas como material expresivo. Así, además de la experiencia que Mary Barnes narra en su autobiografía, hallamos constancia de comunidades psiquiátricas integradas por pintores esquizofrénicos e inspiradas en la idea de *art brut* de Dubuffet (así, el centro psiquiátrico María Gugging, en Viena), o de colecciones enteras de lienzos que podrían recibir el adjetivo de “esquizofrénicos” (la colección Prinzhorn, por ejemplo). Para más información sobre estas comunidades y colecciones véanse Bennet (2000) y Armada (2000).

El significante de las palabras, al aparecer dissociado del significado, permite centrarse en su carácter fonético; de ahí la obsesión con el sonido de las palabras que, por ejemplo, tiene Charles Watkins, y que le lleva a utilizar “puns” o juegos de palabras que se apoyan en el mero sonido de éstas (así, por ejemplo: “Sinbad. Sin bad. Bad sin” (*BDH* 17). La recepción y producción del lenguaje en el esquizofrénico muy a menudo se basa no en “grasping the overall meaning of something read or heard”, sino que “schizophrenics will often attend to material qualities of the signifier, to the sounds of words or their graphic appearance on the page” (Sass 178). En numerosas ocasiones, el esquizofrénico no se guía en su uso del lenguaje por el significado, sino por una serie de valores intrínsecos al lenguaje que habitualmente no son lo primordial en la comunicación no esquizofrénica, como el sonido de las palabras, por ejemplo. Es a lo que Watkins se refiere como “this quality of matching, of ringing together, of substances being in tune” (*BDH* 154). Los problemas comunicativos evidentes entre los doctores que atienden a Watkins y éste, ya que entienden la comunicación de formas distintas, son expresados por el paciente de la siguiente manera en su conversación con el Dr. X: “That word sounds like what it says. That’s strange. Words... sounds. Sound – that’s important... yes . . . Doctor, I can’t talk to you. Do you understand that? All these words you say, they fall into a gulf, they’re not me or you. Not at all.” (*BDH* 139-140).

Anna Wulf, además, como escritora, es consciente de cómo las palabras median entre su experiencia y la del lector. Sus permanentes dudas a lo largo de toda la obra respecto a la posibilidad de expresarse “auténticamente” a través de la palabra escrita le

hacen reflexionar sobre otras posibilidades que van más allá de lo lingüístico, hacia lo visual o fílmico:

I've written the word film. Yes. The moments I remember, all have the absolute assurance of a smile, a look, a gesture, in a painting or a film. Am I saying then that the certainty I'm clinging to belongs to the visual arts, and not to the novel, not to the novel at all, which has been claimed by the disintegration and the collapse? (GN 114).

La autora de *The Golden Notebook*, Lessing, retoma esta preocupación al *narrar* el proceso de locura de Anna en el cuaderno dorado apoyándose en el lenguaje fílmico, mediante el uso del *projectionist*, y utilizando un modo narrativo que se apoya menos en el desarrollo temporal de la experiencia que en la asociación de ideas, colores y sonidos.

Este uso solipsista (en el sentido de que no depende de referentes externos de convención social o inherentes al objeto, sino a la mente en sí) del lenguaje se une en ocasiones a una calidad preciosista y al uso excesivo de manierismos verbales en detrimento del contenido real, del mensaje. El exceso de estos tropos (que luego estudiaremos con detalle en los dos niveles narrativos de *Briefing for a Descent into Hell*) es, sin embargo, siempre inteligible, mediante un cuidadoso estudio y mediante la empatía con el paciente promulgada por Laing, ya sea en el contexto de elocución o en el contexto que produjo la psicosis.

6. “*The Theatre of my Psyche*”: *Espacio Físico y Espacio Psíquico*.

De todo lo hasta ahora expuesto se extrapola sin dificultad el deseo de Lessing de mostrar en sus novelas la mente individual como espacio independiente del mundo real, con su propias reglas y funcionamiento idiosincrático: un lugar para el que las palabras “habituales” no funcionan, y en el que se subvierten conceptos básicos como espacio o tiempo. La mente, sin embargo, al igual que *creaba* mediante mecanismos de proyección y escisión del yo una serie de personajes que eran fiel reflejo de distintas características de ese yo original, también utiliza el espacio externo (el mundo “real”) para reflejar partes de su interior. Así, el espacio físico externo se convierte en representación del espacio interno psíquico. El mundo se transforma, pues, en “the landscape of . . . paranoia” (FGC 635): algo muy similar a lo que ya sucedía en *The Fall of the House of Usher*, de Edgar Allan Poe, donde el progresivo deterioro de la psique de los protagonistas se refleja en el hundimiento de la casa que ha sido el bastión familiar durante siglos. En *The Four-Gated City*, son dos casas los espacios físicos que se presentan como reflejos de la evolución psíquica de los protagonistas y de las relaciones entre ellos: la primera y más importante, la casa de los Coldridge (de la que antes se apuntó su importancia como sede de una “familia alternativa”), donde se llevan a cabo, además, varios procesos de *metanoia*, unos encubiertos (como el de Mark) y otros desarrollados de forma abierta (como los que repiten Lynda, Dorothy y la propia Martha).

Antes de llegar a la casa, Martha recorre (y *busca*, de ahí parte de la simbología de su apellido “Quest”) distintos espacios, casas y ciudades en su intento de encontrar una vida privada y colectiva viable. Así, al comienzo de *The Four-Gated City* Martha deambula por zonas bombardeadas de Londres, pasando por la casa de Jack, hasta llegar al hogar de los Coldridge, que en principio resulta amenazante hasta que empieza a ser reflejo de la personalidad individual de sus miembros (como vimos en el apartado tercero de este capítulo). La casa evoluciona desde la llegada de Martha, reflejando el desarrollo de los seres que en ella habitan: del aislamiento que sufren durante el escándalo en que se ve envuelto el hermano de Mark y, por extensión, toda la familia; pasando por su etapa casi comunal, en la que resulta imposible llevar cuenta de quién entra y quién sale, hasta acabar siendo comprada por el Ayuntamiento y demolida. La destrucción de la casa coincide con un momento de demolición física y psíquica de los personajes principales⁸⁰, y las casas se convierten en “coverings for the people who live in them” (Sprague, 1987, 8), pero no tienen tan sólo la función de cubrir, sino también de definir, de proporcionar un espacio físico paralelo (y que refleja) al espacio mental.

Como ha definido Sprague, las casas de *The Four-Gated City* son “mirrors of psychological reality” (159). Pero, aún habida cuenta de su condición de reflejo, tienen una realidad física que se halla ausente en *Briefing for a Descent into Hell*, donde Lessing utiliza espacios físicos no reales (como la ciudad que Watkins encuentra en su periplo) para reflejar la psique. Esta ciudad mítica (que también hallaremos,

⁸⁰ Se puede encontrar más información sobre simetría y proyecciones entre espacios internos y externos en Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1957.

reelaborada, en la novela de Mark Coldridge – *The City in the Desert* – que aparece en *The Four-Gated City*) está, cuando Watkins la encuentra, necesitada de limpieza. De forma paralela, éste siente la necesidad de “purificar” su propia mente para hacerse merecedor de ser abducido por el Cristal. Más tarde, la ciudad es invadida por dos razas distintas de animales irracionales y constantemente en guerra entre sí que repugnan al protagonista. No es difícil analizar estos animales como creaciones de la mente de Watkins, como proyecciones del yo interno de éste, partes negativas de sí mismo que reconoce como “invaders in this city which I had been thinking of as mine” (BDH 72). Estos animales, además, impiden mantener la ciudad limpia y por tanto hacen a Watkins indigno de ser “recogido” por el Cristal en el centro de la ciudad. La ciudad es, pues, “the theater of Charles’s psyche. Within it Charles experiences his own creation myth, his own fall and redemption” (Sprague 159).

La ciudad como símbolo de la psique no es empleada por Lessing tan sólo en *Briefing for a Descent into Hell*. En *The Four-Gated City* encontramos ya incluso en su propio título la promesa de una reflexión sobre la “ciudad de las cuatro puertas”: el cuatro, además, se convierte en número cuasicabalístico con una plétora de significados. La novela, estructuralmente, se divide en cuatro partes con cuatro capítulos cada una: la ciudad a la que se hace referencia y que se corresponde con el arquetipo jungiano de la “ciudad ideal” tiene cuatro puertas y también cuatro muros infranqueables (otra vez hallamos, como en la ciudad simbólica de *Briefing for a Descent into Hell*, un centro urbano cuadrado y sin techo). Estos cuatro muros, que rodean a los habitantes, se pueden entender, como luego veremos, bien como refugio o bien como prisión. Sin embargo, la perfección evocada por el número cuatro, como número par, es subvertida

por la misma existencia de esta novela dentro de la serie a la que pertenece: *The Four-Gated City* no es la cuarta, sino la quinta novela de la serie *Children of Violence*. Debemos, por tanto, considerar esta novela como una adenda que trasciende y complementa el periplo vital y psíquico de Martha desarrollada en las cuatro obras anteriores.

El símbolo de la ciudad arquetípica buscada por los personajes de la novela es elaborado por escrito por Mark Coldridge en su novela *A City in the Desert*. Mark observa como Martha “was seeking, without knowing it, for the mythical city, the one which appeared in legends and in fables and fairy stories (*FGC* 150-151), y construye una historia en torno a esta ciudad utópica, que ubica en algún lugar “in a desert, in North Africa perhaps, or in Asia” (*FGC* 153). Esta ciudad, tal y como la elaboran conjuntamente Mark y Martha en el manuscrito, es un prototipo de orden y armonía, de crecimiento planificado: “The city had been planned as a whole once, long ago: had been built as a whole. It had not grown into existence, haphazard, as we are accustomed to think of cities doing” (*FGC* 151). En este sentido, no podría existir algo tan opuesto a este conjunto de armonía como la casa de los Coldridge, con su desorden, su variedad y su caos, sus continuas evoluciones y cambios; un entorno que, de hecho, va construyéndose desordenadamente según van creciendo y mutando sus habitantes. La ciudad de *A City in the Desert*, la ciudad arquetípica que Martha ha buscado siempre, es en la novela de Mark destruida por otra ciudad que crece, caóticamente, extramuros. La perfección monolítica y jerárquica de una sociedad ideal es destrozada por la realidad de una sociedad cambiante y entrópica, viva y estimulante. Así, Martha se ve obligada a aceptar el fracaso de su ideal de la “ciudad de cuatro puertas” para admitir otro tipo de

asociaciones humanas, tal como la casa de los Coldridge o la comunidad post-nuclear que se desarrolla en la isla, que, aún siendo menos “perfectas” (en lo que se refiere a orden y jerarquización), permiten el desarrollo psíquico e individual de aquellos que viven en ellas. La fuerte crítica de Lessing hacia el microcosmos familiar, jerarquizado y en el que se trata de imponer a sus miembros una falsa visión de perfección, ignorando la realidad del mundo exterior, es bien evidente.

El otro espacio físico que se presenta en *The Four-Gated City* como un reflejo de la personalidad de sus habitantes es la casa de Jack, amante ocasional de Martha. Al principio de la obra, Jack acaba de instalarse en un edificio que está reformando y decorando a su gusto. En ese momento, la casa aún no ha adquirido una personalidad propia que refleje la crisis psíquica de Jack. Poco después, cuando éste sufre una grave enfermedad física que, según presupone Martha, ha producido también una ruptura en su mente - “some time while he had been ill the old Jack had simply died, or gone away, and this new person had walked in and taken possession” (FGC 426), el edificio en el que vive, su casa, comienza a reflejar los recovecos más retorcidos de su mente: “It was elegant, formal, but also exciting – there was something sly about it . . . The house was all like that, a surface of solid, indeed, gloomy formality: under it, something else” (FGC 421). Así, ese nuevo Jack que Martha no consigue identificar con la persona que conoció diez años antes y su casa se han transformado en “an elaborate stage or setting for fantasies of perverse sex . . . For all those years, while Martha had been in Mark’s house, Jack had been here, creating a house which was like a perverted millionaire’s brothel” (FGC 425-426).

Íntimamente relacionado con las casas y edificios como espacios que reflejan la psique está el uso por parte de Lessing de las *paredes* como símbolo de una barrera física (y psíquica) que no se puede transpasar. En sus últimas obras, Lessing ha llevado más allá la noción de echar abajo las barreras y paredes (tanto físicas como fenomenológicas) cuyo germen se encontraba ya en *The Four-Gated City*. Así, en las obras de Lessing que se han dado en llamar “space fictions” - y que en muchos de sus supuestos no se alejan, en efecto, de la ciencia ficción - , como *Memoirs of a Survivor* (1974) o *The Making of the Representative for Planet 8* (1982), se llegan a romper incluso (recurriendo desde luego a las posibilidades de una fractura de la realidad que permite la ficción científica) las fronteras de la materia.

El uso de la pared como elemento que refleja la mente consciente, que confina y a la vez define, en *The Four-Gated City* (aún sin adentrarse en la ruptura de las barreras de la materia), se desarrolla atendiendo al uso que de los muros hacen dos personajes, Mark y Lynda. Ambos aspiran a extender las paredes más allá de su espacio físico, como un intento también de expandir sus propias fronteras mentales, de llevar más allá su capacidad de comprensión de la realidad. Pero los dos utilizan formas muy diferentes: Lynda golpea y trata de abollar las paredes, las recorre con sus manos, esforzándose por encontrar una manera de ampliar el espacio que la confina. El proceso de expansión que intenta forzar en la materia inamovible que son las paredes es, así, paralelo a los procesos de expansión de la percepción (a través de sus viajes metanoicos) que están teniendo lugar dentro de su mente. El muro contiene y también protege, pero Lynda desearía ser capaz de ir más allá, de trascender las barreras físicas (el muro) y psíquicas que la limitan.

Mark también utiliza las paredes como reflejo físico de un proceso psíquico que está teniendo lugar en su interior. En un esfuerzo desesperado por comprender el mundo, utiliza las paredes de su cuarto como un enorme tablón de anuncios para resaltar hechos, utilizando gráficos, recortes de periódico, etcétera. La confusión resultante, con todas las paredes llenas de papeles, flechas y marcas relacionando hechos, es un espejo de su propia incapacidad psíquica para comprender lo que sucede. Incluso, para analizar la locura que le rodea, Mark recurre a una puerta suplementaria - “a hinged door” (*FGC* 50): se trascienden así las fronteras lógicas del espacio, al crear una “quinta pared” más allá de las cuatro que tiene cualquier habitación.

Algo muy similar sucede en *The Golden Notebook*. Tras el intento desesperado por parte de Anna de comprender la realidad insertando recortes de periódicos en el cuaderno azul, en la última parte de *Free Women* pasa directamente a utilizar las paredes de las habitaciones como cuaderno, pegando trozos de periódico que son vistos como “fragments of print, offering unassimilable information” (*GN* 566) para intentar formar secuencias con sentido, “matching statement with statement, one set of words with another” (*GN* 566). Estos recortes (que son definidos como un intento infructuoso de “[to] cage the truth” (*GN* 571) son posteriormente arrancados por Nelson, el amante americano de la Anna de *Free Women*: éste lo define como “a small service” hacia Anna que aporta “another soul for sanity” (*GN* 571). La propia Anna reconoce entonces el fracaso de esta estrategia: “Thanks for taking that nonsense off my walls” (*GN* 573) y está preparada para relacionar hechos recurriendo a un viaje metanoico, para integrar

parte de su personalidad en nuevos modos que no pasan por la interpretación consciente de hechos y relaciones.

7. “The Stuff Hallucinations are Made of”: Material Original y Ficcionalización. Alternativas a Narrativas Convencionales y Formas Temporal/espaciales.

Una característica fundamental de la obra de Lessing que ya hemos adelantado, es la hiperreflexividad, la conciencia de cómo el proceso de elaboración (en tanto que creación) literaria modifica los hechos externos y el resultado final de lo que es narrado. Esta extremada “conciencia de sí” se observa en la comparación entre los hechos “reales” y cómo se elaboran. Al hallarse en las obras de Lessing que estamos analizando dos niveles de narración, el “real” y el onírico o imaginativo, nos facilita la reflexión sobre la ficcionalización relacionada con la reelaboración que de la realidad se da en el proceso psicótico.

El ejemplo más claro de cómo funcionan estas narraciones paralelas no es otro que *The Golden Notebook*, donde una escritora (Anna Wulf)⁸¹ se esfuerza por narrar su experiencia escindiéndola en una serie de cuadernos. Hallamos así el contraste entre *Free Women* (una novela clásica y, como antes comentamos, cercana a la narrativa decimonónica, que respeta supuestos de unidad temporal y espacial) y los diversos diarios, narrativas tamizadas por la mente de Anna y que van reflejando la progresiva confusión mental y deterioro de ésta en sí mismos.

⁸¹ No olvidemos aquí cómo es precisamente el hecho mismo de la escritura el que conduce a una mayor reflexividad: “It frightens me that when I’m writing I seem to have some awful second sight, or something like it, an intuition of some kind; a kind of intelligence is at work, that is much too painful to use in ordinary life; one couldn’t live at all if one used it for living” (*GN* 500).

Existe, además, un segundo nivel de elaboración ficticia en *The Golden Notebook*: los sueños de Anna son, en numerosos aspectos, una recreación de sucesos que han tenido lugar durante su vida consciente. De hecho, la fase onírica se convierte en la principal actividad creativa de Anna, que está viviendo un bloqueo como escritora. De esta manera, estos momentos de abandono de la consciencia desarrollan su poder curativo y de unificación, paralelo al que no consiguen, pese al esfuerzo de la creadora, los cuadernos.

La Dra. Sugar (la psicoanalista de corte jungiano que Anna visita) insiste en analizar los sueños de Anna, y éstos, poco a poco, van pasando de un estado de fragmentación total, en el que carecen de sentido, a proporcionar claves de interpretación e integración de los elementos dispersos en el mundo tal y como lo interpreta Anna. Así, el *projectionist* de los sueños de Anna recoge imágenes, personajes y sucesos del mundo real y los reelabora de manera que éstos adquieren un nuevo (su auténtico) significado. El *projectionist* muestra a Anna cómo los hechos han sido reelaborados, organizados por ella misma: “I was unable to distinguish between what I had invented and what I had known, and I knew that what I had invented was all false . . . the material had been ordered by me to fit what I knew, and that was why it was all false” (GN 538). Pronto, Anna es incapaz de distinguir entre lo “real” y lo “inventado”: este cuestionamiento resulta un paso fundamental para el análisis desde cero de su propia existencia que Anna realizará con (o contra) Saul en el cuaderno dorado.

Los dos niveles de “existencia” que cohabitan en los protagonistas de *Briefing for a Descent into Hell*, *The Golden Notebook* y *The Four-Gated City* se reflejan en la misma estructura literaria: el caos interno de la psique se opone a la organización casi obsesiva que se intenta imponer sobre el mundo externo⁸². Los cuadernos son un reflejo de este caos interno: “Why not one notebook?” pregunta Tommy a Anna; “Perhaps because it would be such a scramble, such a mess” responde ésta (GN 240). Dicho caos se intenta organizar y racionalizar mediante la compartimentación, frente a *Free Women* y su “correcta” estructura narrativa; nos hallamos, pues, ante la elaboración del material en bruto en una obra de ficción.

Existen en las novelas una serie de “antimemoirs” (véase Sprague 1987) que fragmentan la unidad de cada obra y proporcionan puntos de vista alternativos y en ocasiones discordantes: diarios, recortes de prensa (*The Golden Notebook*, *The Four-Gated City*), historias paralelas, cartas, entrevistas (*Briefing for a Descent into Hell*),... Pero posiblemente sea en esta última obra donde existe una mayor discordancia entre el mundo interno y externo, sin que uno deje de ser el reflejo del otro. Veámoslo más detalladamente.

Hallamos en *Briefing for a Descent into Hell* dos niveles narrativos:

⁸² Por ejemplo, compárese el desorden en la mente de Anna con el orden que impone en los espacios físicos de su hogar, que siempre están “crammed with order” (GN, 61).

- *un marco realista*, que se ocupa de lo referente al entorno de la clínica y Watkins como esquizofrénico allí internado, y de su vida previa a su viaje psicótico. Este marco y su estilo narrativo, es ante todo objetivo y denotativo, frente a la exuberancia verbal y connotativa de la expresión de Watkins;

- el *viaje interior* de Watkins, una narrativa lírica en la que se recurre al mito poético, al misticismo, y que se muestra, opuesto al marco realista, como extraordinariamente emocional y subjetiva.

El primer nivel de la novela (el externo) invita al lector a pensar en términos de una secuencia temporal prefijada y un orden lógico. En el segundo, sin embargo, se pierde la cohesión temporal a favor de un tiempo mítico y ahistórico, mientras se pone en suspensión la lógica (en el sentido de adaptación a lo posible en la realidad).

Esta narrativa interna se aproxima mucho a las estructuras míticas y arquetípicas influidas por Jung que adscribe Northrop Frye al “quest romance”⁸³. El sentido del tiempo y el espacio también desaparecen, y de hecho los distintos episodios visionarios

⁸³ Frye afirma, de acuerdo con Harold Bloom, que la épica de la sociedad cambia a partir de la revolución industrial en una búsqueda de verdad individual como la que realiza Watkins (véase Bloom, Harold. “The Internalization of Quest Romance.” Ed. H. Bloom. *Romanticism and Consciousness*. Nueva York: W. W. Norton, 1970; y Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957).

adquieren la forma de una sinfonía, cada uno con sus motivos dominantes y un estilo narrativo propio. Así, como si se tratara de distintos movimientos sinfónicos, hallamos distintas partes en su viaje, cada una con su propio lenguaje, personajes y símbolos: el mar, la ciudad, la conferencia, el descenso (la “encarnación”), el descenso a Yugoslavia, etcétera.

La “partisan saga”, pese a su aspecto realista por hallarse imbricada en un proceso histórico objetivo, se encuentra en la frontera entre la historia y la fantasía, puesto que poco después el lector es consciente de cómo todo ha sido una invención por parte de Watkins de las experiencias reales vividas por otra persona. De nuevo, realidad y fantasía son dos planos no perfectamente separados en la mente de Watkins, sino parte de un constructo personal en el que se establecen constantes relaciones de permeabilidad y reconstrucción de la realidad para adaptarla a las necesidades del yo interno.

8. En la Frontera: Tiempo, Espacio y Verdad. Reconsideración de Conceptos Monolíticos.

I don't think there is any truth. I think there are only points of view.

Allen Ginsberg⁸⁴

Conectando con la cita que introduce este apartado de nuestro análisis, es crucial para el estudio de los tropos y temas esquizofrénicos en la obra de Lessing el plantearnos cómo se subvierten conceptos monolíticos hasta entonces incuestionables como los de verdad, tiempo o lugar. Así, por ejemplo, la ruptura del continuo temporal es una constante en literatura (modernista y postmodernista) de todo el siglo XX, pero también en la vida de aquel diagnosticado como esquizofrénico: éste vive en un presente perpetuo, en el que se hace casi imposible encontrar datos del pasado o proyectarse en el futuro, lo que Laing denomina “uncertainty of identity in time” o “discontinuity in the temporal self” (*DS* 109). Es por esta ausencia de capacidad para relacionar presente y pasado por lo que el hecho mismo de *recordar* se hace poco menos que imposible. El concepto de memoria en Lessing se torna esquivo y difuso, se deja de concebir el pasado como algo ya sucedido y, por tanto, prefijado e inamovible, para convertirse en una idea en constante renegociación entre los hechos en sí y el análisis que de éstos hace la propia psique.

⁸⁴ Brame, Gloria. “An Interview with Poet Allen Ginsberg.” *ELF: Eclectic Literary Forum* (1996).

La memoria se convierte, pues, en tema fundamental en las obras de Lessing que venimos analizando: ésta es, según Marder, “a first step towards an awareness of multiple time scales” (442), y su pérdida implica la dificultad para apreciar y asimilar diferentes perspectivas, y el ceñirse a una intención falsa de ver el mundo como homogéneo, cuando la experiencia del psicótico (y los cuadernos de Anna Wulf, entre otros símbolos dispersos en la obra de Lessing) indican que es al contrario.

Sin embargo, esta pérdida de memoria también purifica y permite borrar supuestos falsos que han sido interiorizados (e impuestos, en ocasiones, por la sociedad) sin ser cuestionados por el sujeto: así, la amnesia deja de ser una enfermedad para convertirse en una oportunidad para los protagonistas de comenzar a construir su bagaje mental “desde cero” sin presiones sociales ni familiares. El caso más claro de pérdida de memoria lo hallamos en *Briefing for a Descent into Hell*, donde Watkins pierde todo recuerdo de su vida anterior (su matrimonio, sus amantes, sus hijos, su trabajo,...) y se convierte en un ser que explora el espacio y el tiempo intrapsíquicos. La “incapacidad” de Watkins para recordar, pese a la insistencia de los médicos y su familia, le permite operar (tal y como veíamos antes en la cita de Marder) en una serie de distintas perspectivas míticas y fantásticas que no podría haber alcanzado a través de su conciencia ordinaria. La pulsión constante de *recordar* (que analizamos en el apartado 5) que siente Watkins es de un signo diametralmente opuesto a la que la sociedad le impone. Ésta, por medio de los médicos y su familia, concibe el *recuerdo* no como el regreso a una vida intrauterina, sino como un regreso a su existencia anterior, negándole el conocimiento que ha adquirido por medio de su viaje metanoico. Al final, Watkins se amolda, al aceptar el electrochoque, al concepto de recuerdo que trataba de imponerle la

sociedad, esto es, al regreso a la vida mediocre e insatisfactoria que llevaba hasta ese momento, olvidando todo lo que ha aprendido en su viaje intrapsíquico.

Esta negociación constante del concepto de “pasado” (en tanto que la memoria es el único mecanismo que Watkins posee para acceder a lo ya sucedido) y, por tanto, del tiempo, se extiende a otros conceptos prefijados, por ejemplo, como antes se indicó, el de verdad. Ésta se supone algo externo al hombre y, por tanto, no negociable: sin embargo, las distintas “verdades” que aparecen en *The Golden Notebook*, donde se mezclan y entrecruzan versiones distintas de un mismo hecho (sin que se pueda elegir una como “auténtica” respecto a las demás), nos llevan a cuestionar el suceso mismo. Así, por ejemplo, Tommy en *Free Women* es un intelectual que trata de suicidarse, quedando ciego como resultado; en el cuaderno azul, sin embargo, nada de esto sucede, y Tommy se convierte en un joven que comienza a trabajar en una mina de carbón y se aparta así del modelo capitalista que le ofrecía su padre. Como ha señalado Saxton (1994), cada cuaderno tiene su propia verdad interna; de la misma manera, en *Briefing for a Descent into Hell*, los dos niveles narrativos (real e imaginario) no son dos narraciones que se excluyan mutuamente, sino que manejan diferentes escalas temporales, y cada una tiene su propio espacio, así como su particular sentido de la lógica y verdad.

La negociación entre el lector y el texto es, pues, continua en estas obras. Y nos estamos refiriendo a negociación en varios niveles, en varias fronteras. En la frontera de la verdad, en la frontera de narraciones que se oponen y deberían, por lógica, excluirse,

y en la reelaboración del mismo personaje según distintas perspectivas, como si el pasado permitiera la bifurcación y la existencia de distintos “futuros”. Precisamente, el uso de la palabra *frontera* como metáfora de las posibles existencias paralelas de distintos sentidos de un mismo concepto nos permite referirnos a cómo los dos territorios separados por tales fronteras ilusorias pueden llegar a transgredirlas e internarse el uno en el terreno del otro. Así, por ejemplo, en *Briefing for a Descent into Hell*, el marco realista a menudo penetra el reino del viaje psíquico, y viceversa (véase, a tal efecto, la ya citada narración del descenso a Yugoslavia, donde una historia real se reelabora, cuestionando el concepto de lo que es “cierto”. ¿Qué es más cierto para Watkins: lo que se le dice que vivió pero no recuerda, o aquello que no ha vivido pero que recuerda vívidamente y guarda para él una significación infinitamente más rica que su “vida real”?).

La distinción entre presente y pasado que se da en *Briefing for a Descent into Hell*, unida a otros problemas de creación de un todo homogéneo, desafían de este modo la razón. Según afirma Hynes, “reason likes duality and mutual exclusiveness” (1973, 108), y no debemos olvidar que la locura ha sido considerada, durante siglos, una *sinrazón*, lo opuesto a lo racional y correcto. La oscuridad de los sueños y la fantasía frente a la diáfana luz de la inteligencia, y otra serie de metáforas que Lessing utiliza para mostrar cómo sus personajes están precisamente explorando ese otro terreno que habitualmente se ha despreciado e ignorado, y cómo de su búsqueda pueden obtener importantes claves para el análisis de su propia personalidad y de su papel dentro de la sociedad, es también uno de los elementos fundamentales en el próximo autor que ocupará nuestra atención, el poeta norteamericano Theodore Roethke.

Referencias Bibliográficas

- Armada, Alfonso. "Arte y Locura." *ABC Cultural* 13 May 2000: 33-35.
- Bachelard, Gaston. *La Poética del Espacio*. Trad. E. De Champourcin. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Barnes, Mary & J. Berke. *Two Accounts of a Journey Through Madness*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Nueva York: Ballantine, 1972.
- Bateson, Gregory, D. D. Jackson, J. Haley y J. Weakland. "Toward a theory of schizophrenia." *Behavioral Science* I (1956): 251-264.
- Bennet, Guy Pierre. "El arte de los pintores locos." *El País Semanal* 16 Ene. 2000: 26-30.
- Bloom, Harold. "The Internalization of Quest Romance." *Romanticism and Consciousness*. Nueva York: W. W. Norton, 1970.
- Brame, Gloria. "One Beacon of Sanity: an Interview with Allen Ginsberg." *ELF: Eclectic Literary Forum* 6.2 (1996): 19-25.
- Cooper, David. *The Death of the Family*. Nueva York: Vintage Books, 1971.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Galván Reula, J. F. "Doris Lessing: A Spanish Checklist of Translations and Criticism." *Doris Lessing Newsletter* 11.1 (1987): 10-11, 15.
- Galvan Reula, J. F. "The Spanish Confusion: The Reception of Doris Lessing in Spain." *Doris Lessing Newsletter* 11.1 (1987): 3-4, 12.
- Hynes, Joseph. "The Construction of *The Golden Notebook*." *Iowa Review* 4 (1973): 100-113.
- Jacobi, J. *The Psychology of C. G. Jung*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Jung, Carl G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. 2ª ed. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1969.
- Kums, Guido. "Structuring the Reader's Response: Briefing for a Descent into Hell." *Dutch Quarterly Review of Anglo American Letters* 11:3 (1981): 197-208.
- Laing, R. D. *The Divided Self*. Harmondsworth: Penguin, 1990 [1960].
- - -. *The Politics of Experience and the Bird of Paradise*. Harmondsworth: Penguin Books, 1972 [1967].

- Laing, R. D. y A. Esterson. *Sanity, Madness and the Family. Vol. 1, Families of Schizophrenics*. Londres: Tavistock, 1964.
- Lessing, Doris. *Briefing for a Descent into Hell*. Londres: Flamingo, 1995 [1971].
- . *The Four-Gated City*. Londres: Flamingo, 1969.
- . *The Golden Notebook*. Londres: Flamingo, 1962.
- . *Under My Skin : Volume One of My Autobiography, to 1949*. Londres: Flamingo, 1995.
- Marder, Herbert. "Borderline Fantasies: the Two Worlds of Briefing for a Descent into Hell." *Papers on Language and Literature: a Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 19:4 (1983): 427-448.
- Rigney, Barbara Hill. *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel*. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.
- Sass, Louis. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- Saxton, R. J. & J. Tobin, eds. *Woolf and Lessing: Breaking the Mold*. Nueva York: St. Martin's Press, 1994.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Londres: Methuen, 1979.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*. Londres: Virago, 1998.
- Sprague, Claire. *Rereading Doris Lessing: Narrative Patterns of Doubling and Repetition*. Chapel Hill; Londres : University of North Carolina Press, 1987.
- Taylor, Jenny, ed. *Notebooks/Memoirs/Archives: Reading and Rereading Doris Lessing*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Whitmont, E. C. *Symbolic Quest: Basic Concepts of Analytic Psychology*. Scranton, Penn.: Harper and Row, 1973.

Theodore Roethke

1. Roethke y los Confessional Poets: Trauma y Creación.

And yet despair gave birth to poetry.

Paul Celan.

Ya hemos analizado cómo autores como Lessing dramatizan el tema de la locura en sus obras, dando forma narrativa al viaje metanoico que Laing teorizó. A lo largo de las siguientes páginas, abordaremos el estudio de otro género literario, la poesía, más relacionado con la memoria personal – y aún más en el caso de la lírica, qué será la que nos ocupe. En este tipo de poesía, las fronteras entre autor y voz poética se diluyen; más concretamente, en el caso de Theodore Roethke (1908-1963) encontramos una creación sustancialmente biográfica, que trata de reconstruir la búsqueda de identidad que ocupó toda la vida del autor. La voz poética y lo narrado se unen indisolublemente, y la azarosa vida mental de Roethke queda, de este modo, reflejada no sólo en su periplo psíquico, sino también poético.

Como ha afirmado Sundhal, la poesía de Roethke es “completely autobiographical in the broadest sense – a compulsive and continued reassessment of the nature of identity” (1988, 41). Una identidad, como luego veremos, dividida y

escindida en el sentido que le concede Laing, y cuya difícil y azarosa reconstrucción se poetiza en gran parte de la obra de Roethke.

El tratamiento de hechos autobiográficos que Roethke hace en su poesía invita a establecer relaciones entre los momentos de crisis psicóticas que vivió y la redacción misma de sus poemas. Para Seager, “the very qualities that made Ted a poet seem to have been the ones that made him ill, his sensitivity and his energy” (1968, 103): la trayectoria como enfermo psiquiátrico de Roethke incluye cinco internamientos en clínicas de dos continentes, varias bajas por enfermedad mental en las distintas universidades en las que trabajó como profesor, y al menos una tanda de sesiones documentadas de electrochoque. La tendencia a analizar el proceso creativo de Roethke en función y en dependencia de su proceso psicológico comienza con la publicación en 1968 de *The Glass House: the Life of Theodore Roethke*, de Allan Seager, en la que se enfatiza específicamente la relación entre la composición de *The Lost Son and other Poems* y una serie de ataques psicóticos que sufrió durante 1945 y 1946, en los meses previos a su composición, por los que estuvo internado en el Albany General Hospital y la Leonard Nursing Home en Londresville, Nueva York.

A lo largo de su “carrera” como enfermo psiquiátrico, Roethke recibió muy diversos diagnósticos de su enfermedad: considerado en principio como maniaco-depresivo, fue también diagnosticado tanto “manic-depressive neurotic, but not typical” como “a manic-depressive psychotic, but not typical”, o incluso como “paranoid

schizophrenic”⁸⁵. La etiqueta común de maniaco-depresivo⁸⁶ fue aceptada por el propio Roethke, que definió sus fases maníacas como una condición en la que conseguía un estado de integración con el universo, de “oneness . . . the sense that all is one and one is all” (“On Identity” 26), que le aproximaba al misticismo. En cualquier caso, Roethke tuvo que vivir en un casi permanente estado de paranoia que incluía delirios de grandeza (los irrealizables planes que preparó durante los tres veranos que Robert Crouse, padre de su compañero de universidad, le tuvo como historiador residente en su Hartland Area Project; y comportamientos agresivos injustificados, sobre todo contra figuras autoritarias a lo largo de su educación y el desarrollo de su actividad profesional).

En cualquier caso, lo sorprendente y meritorio de la obra poética de Roethke es su habilidad para convertir un obstáculo como es la enfermedad mental (y el ostracismo y estigmatización social que conlleva, sobre todo) en una fuente de inspiración para cifrar poéticamente la búsqueda de una identidad propia. Es en esta coyuntura donde, en palabras de Malkoff, Roethke hace uso de su locura y de su “tenuous sense of self, to become a spokesman for us all” (1982, 137). En algunos momentos de introspección, Roethke parece encontrar un lado positivo a esta enfermedad, como fuente de poder de creación poética. Así, afirma en sus cuadernos las sensaciones que suceden a un ataque psicótico, y su posterior poetización:

⁸⁵ Seager, Allan. *The Glass House: The Life of Theodore Roethke*. Ann Arbor: the University of Michigan Press, 1994 [1968].

⁸⁶ Las relaciones entre el síndrome bipolar (también conocido como síndrome maniaco-depresivo) y la esquizofrenia son tan profundas, y tan similares sus síntomas, que se solapan continuamente, que durante mucho tiempo, incluida la época de Laing, se consideraron una misma enfermedad mental (véase Jamison, 1995, 59-60).

I suppose it's a dangerous feeling of power that you get after a successful duel with death . . . For some reason this illness seems to have shaken loose powers. I am alive with ideas, some bad no doubt, but there is more vehemence, more energy, more contempt, more love (Notebooks, 34, #52. Cit. en Blessing, R. A. *Theodore Roethke's Dynamic Vision*. Bloomington y Londres: Indiana University Press, 1974, 125.)

Pese a la alabanza de esta “nueva visión” que a veces se trasluce en las observaciones de Roethke respecto a la exploración psíquica que impregna su vida y obra poética, el poeta también fue consciente del alto precio que tuvo que pagar a cambio de estos recién adquiridos poderes. Su segunda vocación, la de enseñante, se vio entorpecida frecuentemente por sus recurrentes ataques psicóticos. Para Roethke, la enseñanza ofrece interesantes paralelismos con lo que trata de encontrar mediante la escritura de sus poemas: así, explica cómo “to teach too intensively is to get so involved in particular psyches that there can be an actual loss of identity” (Wagoner, 1972, 203). En aquellos periodos, sin embargo, en los que se vio capacitado para ejercer como docente, Roethke establece similitudes positivas entre la poesía y la enseñanza. Ambas son el último bastión que queda al hombre moderno para protegerse del orden social impuesto y de las instituciones encargadas de su ejecución; ambas permiten crear un nuevo orden a partir del cual desarrollar una identidad propia y auténtica, no necesariamente conforme con las expectativas sociales.

La búsqueda continua de una identidad, de un yo integrado, que vertebró la obra de Roethke forzó al poeta a asociar patología y poesía. Tan sólo al final de su carrera, con la *North American Sequence* (1964), consiguió encontrar este sentido de

integración, fue capaz de “transform childhood trauma into a meditative vision of life’s wholeness” (Rohrkemper, 1988, 28).

La obra poética de Roethke, en sus más marcadas características temáticas y estilísticas, entronca con una serie de tradiciones específicamente norteamericanas que la nutren y que él desarrolla hasta sus últimas consecuencias en su poesía. Malkoff nombra, entre otros, a los Trascendentalistas (Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville), “whose sense of the connections between spirit and matter place the isolated individual amid a great chain of being” (1982, 137). Es cierto que la exploración de esta “cadena del ser” y la relación del hombre con lo natural (una relación abandonada por el mundo post-industrial) está presente en Roethke. Sin embargo, lo natural en Roethke (animales, plantas), en ocasiones guía benigna, toma en otros momentos una dimensión paranoica y alucinógena que hallaríamos más bien en Hawthorne o Melville. El poeta William Carlos Williams, maestro también de Ginsberg (de las similitudes entre Ginsberg y Roethke hablaremos más adelante), se entronca también en esta tradición de búsqueda de una identidad armónica interior reflejada en la naturaleza, cuyo descubrimiento y aserción llevó a Roethke toda una vida poética.

Siguiendo una adscripción temática, también podríamos relacionar a Roethke con una tradición de poetas y místicos, visionarios para unos y locos para otros. Algunos rasgos de esta poesía “mística” que encontraremos, por ejemplo, en Ginsberg, y que entronca con Blake, también se hallan presentes en su obra poética. Así, para Kher, Roethke (al igual que Rimbaud y otros), “cultivates madness for the sake of his

art and . . . this creative madness is essential for him to remain in contact with the Daimon or the inner voice of his poetry” (Kher 1995, 113). Para Roethke, además, el proceso creativo no implica sólo una búsqueda de la voz poética interior, sino también la búsqueda de una identidad estable, con lo que se afianza el paralelismo entre proceso creativo y vital. Del complejo tema del misticismo y la locura como tradición creativa, y de los paralelismos con Ginsberg y otros representantes de estos “mad poets”, nos encargaremos más adelante.

El quehacer de Roethke se inscribe, sobre todo, en el grupo de los *poetas confesionales*, etiqueta muy amplia usada por primera vez en la reseña de *Life Studies* (1959) de Lowell realizada por M. L. Rosenthal, en la que el crítico hace referencia a cómo Lowell trata abiertamente aspectos de su vida privada, no necesariamente religiosa. Este término luego se ha ampliado para abarcar a los otros poetas autobiográficos incluidos en dicho ensayo, y otras figuras como Anne Sexton, Sylvia Plath, y W. D. Snodgrass. El término, aunque vago, resulta útil porque remite a una tradición de autobiografía literaria que puede encontrar su origen en las *Confesiones* de San Agustín, si bien eliminando el componente religioso. Hoffman incluye dentro de esta tradición de poesía confesional también a Wordsworth (con su *Prelude*), la *Personal Narrative* de John Edward, Benjamin Franklin y su *Autobiography*, y la fundamental *Song of Myself* de Walt Whitman. Para nuestro análisis resulta más significativo ubicar a Roethke dentro de un grupo de poetas que comparten este status de “confesional”, y que, al mismo tiempo, tienen con él lazos contextuales, sociales y culturales, como los nombrados en primer lugar. Destacaremos así, por su cercanía temporal y temática a Lowell, Berryman, Roethke, Ginsberg, Sexton, Plath y Snodgrass

como poetas más representativos⁸⁷. Precisamente, una de las características con las que Hoffman dota a todos estos poetas es su ubicación en un espacio temporal muy concreto: la sociedad norteamericana de después de la Segunda Guerra Mundial, con “its characteristic anxieties, its multitudinous threats to psychic stability, and . . . its ominous tendency to erode the very concept of viable human identity” (1979, 332). Muchos de estos poetas tuvieron que vivir con un largo historial de enfermedades mentales que requirieron hospitalización⁸⁸. Siguiendo las teorías antipsiquiátricas, nos hallamos ante una generación marcada por un PTSD común: la sociedad de posguerra y sus ansiedades, lo que les obliga a convertirse en “exorcists of contemporary and psychological, sociological, and even political demons” (Hoffman 330).

Analizaremos, pues, a Roethke como representante de esta generación marcada por la Norteamérica de los 50 y 60, anclada en un sistema social que excluye lo atípico, lo que esta fuera de la norma, y que dificulta la creación autónoma de una identidad estable no impuesta, precisamente lo que todos estos poetas buscaron en su vida y poesía.

⁸⁷ La señal común de identidad de estos poetas es, según Mills (1969), su deseo de “cultivate their own inwardness as material for poetry or to look to the immediacies of their own situation for valid experience” (p. 6). Pese a no considerarse componente de esta generación de “Confessional Poets”, haremos referencia en ocasiones, por concomitancias temáticas, a la obra de Allen Ginsberg.

⁸⁸ Así, Plath sufrió una serie de “breakdowns” desde los 21 años, incluidos varios intentos de suicidio narrados en *The Bell Jar*, para acabar suicidándose a los 31 años, en 1965. Lowell sufrió varios periodos de hospitalización desde 1949 hasta su muerte; la exploración de Sexton de los tabúes sociales de su época como la adicción y la locura le llevaron también al suicidio a los 46 años; y Berryman tuvo que hacer frente a continuas hospitalizaciones por problemas nerviosos y de alcoholismo.

2. Exploración del caos y escisión del yo: el tránsito por la psique.

We go, as Yeats said, from exhaustion to exhaustion. To begin from the depths and come out – that is difficult, for few know where the depths are or can recognize them; or if they do, are afraid.

Theodore Roethke, “Open Letter”, 1965, 39-40.

Como ya hemos observado, la intención fundamental de la poesía de Roethke es reflejar su proceso de descubrimiento, la lenta y dolorosa forja de una identidad propia. El concepto mismo de *yo* que vertebra nuestro estudio de la literatura del siglo XX se convierte así en este poeta en la razón primaria de su exploración artística, anteponiendo a otros aspectos el descubrimiento y conocimiento de su voz poética y personal, lo que, en palabras de Mills, “endows the poems with a sense of personal urgency and even necessity” (Mills, *Theodore Roethke*, 1963, 8). Los poemas reflejan esta búsqueda, y al mismo tiempo se convierten en el medio por el que Roethke aspira a establecer una identidad propia. La tendencia de la lírica a escribir sobre lo que preocupa al poeta justifica, pues, esta intención de Roethke: pocas cosas pueden resultar tan preocupantes, y a la vez tan absorbentes, como la expresión de los dolorosos procesos psíquicos en los que el yo se embarca.

Antes de sumergirnos en el análisis de la división de la identidad reflejada por los poemas de Roethke, observemos cómo, en sus obras tempranas, existe una creencia en la noción romántica de “opposing self”, de la división del yo como algo con fines

artísticos que puede ser controlado, mientras que las obras de madurez muestran ya una declarada sensación de pérdida del yo, del yo como dolorosamente escindido, de ausencia de unidad: así, tal y como declara Roethke en “Where Knock is Open Wide”, “I’m somebody else now” (*SP* 70).

La conciencia que Roethke posee de su yo como algo fragmentado y dividido está íntimamente relacionada con la necesidad que siente de afrontar un viaje psíquico en el que los elementos disgregados de dicho yo se reordenen, superando el caos interno que refleja su poesía y consiguiendo llegar a una armonía basada en un orden interno y también externo, con los elementos del orden natural reflejando la unidad interna del sujeto. La poesía de Roethke, pues, debe ser leída como un intento de definir primero, y posteriormente de extender al mundo circundante, las fronteras de su propio yo: para Martz, “the subject of meditative poem is the creation of the self” (1954, 32). Y es al momento en que este yo se fracturó al que Roethke desea regresar, para iniciar su reconstrucción: esto presupone la inmersión en lo prerracional y en áreas ocultas de su memoria y experiencia.

La escisión del yo es tratada por Roethke desde diversos planos: en ocasiones, se refiere a su identidad como dividida en una serie de “layers” o capas⁸⁹ que ha de atravesar hasta llegar al centro del mismo yo, que ha sido recubierto y enmascarado a lo largo de su vida. Las metáforas que hallamos para este “stripping” revierten siempre a un repositorio de emociones y terrores infantiles que es necesario abandonar para

⁸⁹ Algo muy parecido a los personajes de Lessing, que, como observamos, están formados por distintas capas que son aspectos escindidos del mismo yo original.

comenzar de nuevo a integrar elementos positivos del yo. Así, en “The Auction” (incluido en su primer libro de poesía, *Open House*, de 1941) nos enfrentamos a la venta simbólica de unos muebles que representan las capas superpuestas del falso yo de Roethke, que han de ser retiradas:

One coat of pride, perhaps a bit threadbare;
Illusion's trinkets, splendid for the young;
Some items, miscellaneous, marked 'Fear';
The chair of honor, with a missing rung (*Selected Poems* 20).

La necesidad de reconstruir su yo desde cero, pues, entraña para Roethke la renuncia a lo que la mayor parte de la sociedad considera como sus bienes más preciados: el pasado, que habitualmente se relaciona con la reconfortante seguridad psicológica que proporcionan los recuerdos de infancia. El poeta, sin embargo, abandona la subasta con sensación de liberación:

My spirits rose each time the hammer fell,
the heart beat faster as the fat words rolled.
I left my home with unencumbered will
And all the rubbish of confusion sold (*SP* 20).

En otro poema también perteneciente a *Open House*, “Sale”, encontramos de nuevo el paralelismo entre piezas de mobiliario y recuerdos; los muebles, de alguna manera, corresponden a lo que da forma a la personalidad presente, al pasado:

For sale: by order of the remaining heirs
who run up and down the big center stairs
the what-not, the settee, the Chippendale chairs
- and an attic of horrors, a closet of fears (*SP* 30).

La expresión metafórica de las divisiones de la identidad, tema constante en Roethke, encontrará también otras voces muy distintas según avance su carrera. En *Open House*, como hemos observado, aparecen imágenes recurrentes de lo que podríamos denominar “mobiliario del yo”, y de la necesidad de retirar estos muebles para acceder al núcleo de la identidad. Ya en esta primera obra podemos encontrar, según Hayden, una fuerte “dissatisfaction with the Self” (1971, 120). Algunos aspectos estilísticos de estos primeros poemas, que se repetirán posteriormente, sirven, de forma paradójica, para proporcionar cierta seguridad vicaria. Así, las rimas y consideraciones métricas de estos poemas de juventud tratan de proporcionar al yo una sensación equivalente de seguridad⁹⁰. Pese a lo terapéutico que pueda resultar este intento, Roethke no debió de hallar el consuelo que esperaba: su siguiente colección de poemas, *The Lost Son and Other Poems* (1948), se enmarca en una línea diametralmente opuesta (y que será seguida por Roethke hasta el final de su carrera) a esta búsqueda de seguridad, apostando por el riesgo del viaje psíquico y alucinatorio, por el uso de distintas máscaras, disfraces y roles, para encontrar claves para la reconstrucción de su yo, embarcándose en lo que Sundhal denomina “a solitary mind coming to perceive its own existence” (Sundhal, 1988, 53).

⁹⁰ Lo que Frost denomina un “momentary stay against confusion” (Frost, Robert *Complete Poems of Robert Frost*. Nueva York: Chicago, San Francisco. Holt, Rinehart and Winston, 1964, vi).

La división en el yo de Roethke no se expresa tan sólo mediante capas o elementos que han de ser retirados, como en un palimpsesto, para conseguir llegar a la identidad original, sobre la que se ha “reescrito” en varias capas sucesivas, y que es ya irreconocible. Como es común en los trastornos esquizofrénicos, asistimos a la fragmentación de la identidad en una constelación de yoes, cada uno con distintas características, que actúan como modo de protección del yo original frente a miradas externas potencialmente dañinas (véase Laing, 1961). Así, Roethke afirmará en “What Can I tell my Bones”: “I live in light’s extreme; I stretch in all directions / sometimes I think I’m several” (167). Esta intuición poética es refrendada por las reflexiones críticas que Roethke realiza sobre su propia poesía en *On the Poet and his Craft*, donde perfila cuál es la noción de yo que precisa explorar y elaborar: “I am not speaking of the empirical self, the flesh-bound ego . . . *Myself*, the aggregate of several selves” (“On Identity”, 1965, 21). En otro momento de su obra, Roethke afirma cómo “The Divided Man Becomes / Mother and Child at once” Roethke, notebooks, quoted in Van Dyne, 1981, 124): aplicado esto al poema “The Shape of Fire” (1948), podríamos analizar las dos voces - que parecen pertenecer a dos personas distintas al comienzo del poema - como dos partes de la misma mente que tratan de confluir y reintegrarse: el descubrimiento de los distintos yoes escindidos del sujeto original pasa necesariamente por el retorno a través de la imaginación y la memoria a la infancia, al momento en que se dividió el yo. En “The Lost Son”, el poeta desdobra su voz poética para convertirse en más de un personaje simultáneamente, en una proliferación de identidades en las que todas las figuras que aparecen en el poema son aspectos diferentes de un mismo yo, que mediante máscaras y disfraces, mediante distintos roles, trata de confrontar y dilucidar lo que realmente es.

También emplea Roethke para reflejar la división interna de su yo y la creación del sistema de falso yo, una metáfora que ha sido ya analizada en las novelas de Lessing; nos referimos al *doblo simbólico*, o sombra. Aquí, concretamente, Roethke trata de la división de la identidad original en dos identidades paralelas, de las que una, el antiguo yo, debe de ser abandonada, en un reflejo de un ritual simbólico de muerte de la antigua identidad que permite la creación de un nuevo yo, un proceso al que Roethke se refiere como “unhinge my shadow” (62), y que refleja la tensión implícita en el crecimiento: la necesidad de encontrar un equilibrio entre lo que se rechaza y aquello que se adopta como nuevo. El tema de la muerte simbólica y el renacimiento es, precisamente, el que trataremos a continuación.

La muerte del yo, como poetiza Roethke, “in a long, tearless night” (“In a Dark Time” SP231) exige el recorrido previo por las profundidades de la propia psique, la regresión o viaje interior del que venimos hablando, en un submundo lleno de peligros que es, al mismo tiempo, un útero desde el que posteriormente se produce el parto de la nueva identidad. La regresión, entonces, es condición necesaria para el renacer, ya que al enfrentarse a los peligros simbólicos (de corte jungiano, como luego analizaremos) que acechan en las profundidades de la psique, y sobrevivirlos, el poeta viajero consigue forjarse una identidad que culmina en un segundo nacimiento, en la aparición de una nueva identidad, de un nuevo yo. El renacimiento en sí es el final, pero también parte principal del viaje, lo que Blessing ha definido como “the old drama of ontogeny” (86): analizaremos a continuación cómo se simboliza en la poesía de Roethke.

Uno de los rituales de renacimiento simbólico que hallamos en “The Lost Son”, y, sobre todo, en “The Shape of Fire”, conecta también con la idea antes desarrollada del yo verdadero oculto por una serie de capas, de falsos yoes, de los que en estos poemas Roethke se libera transformándolos en ropas de las que el protagonista se va despojando. Precisamente, una de las excentricidades de Roethke, según narra Seager (*The Glass House: the Life of Theodore Roethke*), consistía en un ritual en el que procedía a: “popping out . . . his clothes, wandering around the cottage naked for a while, then dressing slowly, four or five times a day . . . The ritual of starting clean like a baby, casting one’s skin like a snake, and then donning the skin again. It was not exhibitionism. No one saw. It was all a kind of magic” (1994 [1963], 144) Este proceso de desnudarse, pues, se convierte en un rito (tanto en su representación poética como en su expresión biográfica) en el que ropas y falsos yoes son lo mismo y deben ser retirados, para propiciar el nacimiento de una nueva identidad que, apropiadamente, Seager define como “clean as a baby” (1994 [1963], 144).

La imagería que utiliza Roethke en sus exploraciones poéticas tiene un marcado carácter onírico y alucinatorio. Sus poemas están poblados por elementos naturales (plantas y animales) que se presentan de forma alternativa ora amenazantes, ora guías en el camino hacia la construcción del yo. En este complejo universo simbólico encontramos, como no podía ser de otra forma, imágenes que se corresponden con la destrucción de la identidad como constructo ficticio (ateniéndonos a los conceptos de yo dividido y sistema de falso yo de Laing) y su incipiente reconstrucción y renacimiento. Así, el cieno y el barro se presentan como imágenes de

la decadencia y putrefacción del yo, para pasar a continuación a ser vistos como el lodo primigenio del que surge la vida, en una metáfora onírica en la que encontramos ecos de la aparición de la vida en la Tierra (simbolizado y reflejado en muy diversas cosmogonías y mitologías), y que extiende la experiencia psíquica individual de Roethke para hacerla extensiva a toda la humanidad. Este proceso de salida del cieno es descrito por el propio Roethke como “part of a spiritual progress; an effort to be born, and later, to become something more” (“Open Letter”, 1965, 37).

Abundando en los símbolos utilizados por el poeta, observemos cómo se asocia el renacer psíquico con el crecimiento y la propagación en el medio natural. Así, en “Cuttings, later” (35) se mimetiza el nacimiento y crecimiento del yo individual con el de plantas y flores (Rohrkemper, 1988, 28): al igual que las plantas nacen desde el suelo, desde las profundidades y el cieno, y se elevan hacia la luz en un movimiento vertical, el protagonista de “The Lost Son” realiza un viaje hacia lo profundo y desde allí a la luz de una nueva identidad. Un último símbolo, también relacionado con lo vegetal, que hace referencia a este tema de la integración y el renacer del yo, es precisamente el invernadero⁹¹, lugar donde se encuentran lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo racional, haciendo que el propio Roethke lo defina en “Open Letter” como “my symbol for the whole of life, a womb, a heaven-on-earth” (39). La identificación

⁹¹ La imagen del invernadero, o *greenhouse*, es central en el pensamiento poético de Roethke, y adquiere muy diversos significados a lo largo de su obra. Su padre, Otto, poseía una de las mayores plantaciones cubiertas de los Estados Unidos, y el crecimiento y desarrollo del poeta en este entorno se refleja en la recurrencia simbólica de imágenes vegetales y de invernaderos.

entre vientre materno y el mundo vegetal se retomará en el estudio concreto de metáforas jungianas en la poesía de Roethke.

Este renacimiento no es, sin embargo, meramente simbólico ni tiene como referente único el mundo de lo natural: el “rebirth” es también un proceso de socialización mediante el que el poeta trata de adaptarse a la vida social, a la supervivencia en el mundo adulto; como afirma Galvin, el protagonista de “The Lost Son” trata de acomodarse

to the adult forensic world by returning to the autistic world of childhood and beyond into the subconscious mind, enduring a change of identity (which makes him both a new man and the old man), with a resulting change of perspective which permits him to live his life in a better way (Galvin, 1971, 95).

Esta afirmación de Galvin, sin embargo, debe ser matizada: el poeta sí se sumerge, efectivamente, en el mundo de la infancia (en cierto modo, autista, en tanto que no se rige tanto por las normas sociales, que aún no han sido introyectadas), un mundo que Vernon (1973) define como sinestético, en el que se desdibuja la frontera entre los objetos y “all things open upon each other and exist in a kind of intimate erotic community” (191). Esta regresión a modos más primarios de percepción es, como venimos viendo, uno de los “síntomas” de la esquizofrenia. Existe, también, tras los procesos metanoicos, una nueva percepción, un cambio de perspectiva. Desgraciadamente, sin embargo, los numerosos ataques psicóticos de Roethke no resultaron en una mejora en su modo de vida; precisamente por eso, su obra poética es

una exploración constante, hasta su misma muerte, de una siempre elusiva identidad, que no alcanzó el poeta a lo largo de su vida.

La conciencia que en todo momento tiene el poeta del proceso de destrucción del antiguo yo y el nacimiento de una nueva identidad nos lleva a relacionarlo con el interés que a partir de la década de los 70 mostró Laing en las sesiones de nacimiento. La existencia de recuerdos prenatales para Roethke parece confirmada por algunas líneas de su obra (por ejemplo, en “Where Knock is Open Wide”, leemos cómo “everything has been twice” (SP 68)). Van Dyne afirma cómo el poeta “seems to remember and to accept the inevitable pain of post-partum depression”, y la línea “the water with the low mouth laps” en “The Shape of the Fire” (SP 61) la analiza como “a recognition of the change in sustaining fluids occurring at birth, and the warmth of the last line of the first section might recall the unexpected welcome and nurturance sensed in the new atmosphere” (1981, 124).

Hasta este momento nos hemos referido al movimiento de caída dentro del proceso metanoico, y al punto más profundo de este viaje; a continuación, trataremos el tema de la unificación que coincide con el proceso de resurgimiento del poeta, de las profundidades de su psique y del espacio metafórico natural que emplea para reflejar este proceso psíquico. La primera parte del proceso metanoico, que reflejaba la separación y falta de armonía, la necesidad de zambullirse en un abismo de caos en busca de respuestas, implica la necesidad de conocer el desorden para emerger creando un nuevo orden, a partir del punto más profundo del viaje (*the pit*), hacia la superficie

mental. Los motivos por los que Roethke se adentra en este viaje son varios: sus conflictos personales y psíquicos, pero sobre todo, la preocupación por encontrar respuestas ontológicas a la existencia misma. El crecimiento de la conciencia de sí mismo y de su lugar en la sociedad pasa, pues, por la evolución de un estado de disgregación a otro de integración, por la búsqueda de “a sustaining order in the images of his chaos” (Donoghue, 1965, 216).

Esta “historia de la psique” (en palabras del propio Roethke) que es su obra poética es el “jauntier principle of order” (*SP* 159) que afirma buscar en “Her Becoming”: escapar del orden que ya conoce, y encontrar un nuevo orden en el que las nociones fundamentales de crecimiento y decadencia sean vistas como cambios naturales y, por tanto, aceptables. Esta búsqueda de equilibrio, con sus avances y retrocesos, con vestigios de la identidad anterior y el germen de la futura identidad, se refleja en la misma estructura poética de un buen número de los poemas de Roethke. Así, “Praise to the End” y “The Waking” fundamentan su forma en una agitación constante que vascula de un extremo a otro, en un movimiento de estrofa y antiestrofa buscando un equilibrio entre el caos y la imposición artificial del orden.

Probablemente la serie de poemas donde se da una mayor relación entre estructura y temática, vinculados con el tema de la búsqueda del orden y la salida del

caos, es la *North American Sequence*⁹² (1964). Lo que Kher (11) ha denominado “[a] road to psychic wholeness” se convierte en esta secuencia también, de forma simultánea, en un viaje por el continente americano: el esfuerzo por integrarse, convertirse en parte de un todo más amplio, se refleja en el viaje por los diferentes estados norteamericanos que se narra en la secuencia. Los seis poemas largos que la componen alojan en su interior una serie compuesta de un viaje a lo largo del continente y, simultáneamente, hacia las profundidades del yo. Así, por ejemplo, el paso en el plano físico por una serie de ríos que atraviesan diversos estados simboliza el tránsito del yo y el retorno al pasado a través de la memoria para construir un nuevo orden: de esta forma, el río Tittewassee, que atraviesa la ciudad natal de Roethke, Saginaw, se convierte en un flujo hacia la memoria, hacia los recuerdos de infancia del poeta, y pasa de ser un hilo de agua, “the first tremblings of a Michigan brook in April” (185) a convertirse en un torrente de energía en el momento que “the whole river begins to move forward, its bridges shaking” (185), arrastrando todo a su paso. La identificación de este riachuelo en un primer momento con la débil seguridad ontológica del poeta, que se va haciendo más fuerte hasta culminar en un chorro imparable de agua (con las asociaciones de completitud que este elemento tiene en Roethke) resulta evidente, y de forma similar, todos los lugares y las regiones nombrados en la secuencia poseen una existencia física, pero pasan a ser también mojones significativos en un simultáneo viaje espiritual, regiones del yo que el poeta conjura en su poesía.

⁹² Habida cuenta de la influencia de T. S. Eliot en Roethke, tema del que nos ocuparemos en unas páginas, resulta procedente considerar la *North American Sequence* como una respuesta poética a las exploraciones poéticas del yo que Eliot realiza en *Four Quartets*. El viaje de Roethke, desde sus orígenes en el medio oeste hasta el nordeste, es paralelo al viaje desde el medio oeste hacia el este (Europa), donde encuentra su verdadero yo el joven Tom Eliot, nacido y crecido en Saint Louis, Missouri.

La *North American Sequence* es pues, a este respecto, un epítome de la reconciliación de Roethke consigo mismo, con su yo fracturado, a través del poder de la organización de la memoria, el deseo y el pasado: la creación de un nuevo orden, tras destruir el falso yo creado, la identidad como un palimpsesto; la búsqueda, en suma, de un orden satisfactorio a través del poder de la poesía.

3. Regresión y progresión en la construcción del yo.

Any history of the psyche (or allegorical journey) is bound to be a sucession of experiences, similar yet dissimilar.

Theodore Roethke, "Open Letter", 1965, 39.

Según se deduce de lo ya expuesto en las páginas anteriores, la obra poética de Roethke es el fiel diario de las tribulaciones mentales que el autor sufrió a lo largo de su azarosa vida psíquica. Estas recaídas psicóticas, elaboradas por Roethke en forma poética, adquieren valor literario y se convierten en una serie de monólogos líricos que reflejan una odisea en los recovecos más oscuros de la psique, "a spiritual journey that remains one of the boldest experiments in modern American poetry" (Mills, *Theodore Roethke*, 1963, 11).

Al cifrar sus experiencias psicóticas en clave lírica, además, los poemas de Roethke migran desde lo individual para adentrarse en lo interpersonal y lo universal: a ello se suma el uso de imágenes míticas y arquetípicas (influidas por la idea de "inconsciente colectivo" de Jung, como veremos a continuación) que tienden a universalizar la experiencia del poeta y a mostrar los recuerdos que subyacen tras el

pensamiento consciente, hasta trenzar lo que el mismo Roethke denominó “a history of the psyche” (cit. en Mills, *Theodore Roethke* 17)⁹³.

Este tema del viaje iniciático metanoico será retomado a lo largo de nuestro trabajo, al ser característica compartida con otros autores objeto de estudio, como ya hemos visto en Lessing u observaremos en Kesey. En la obra de Roethke resulta notorio cómo el descenso a la propia psique, en la propia locura, se convierte en el eje fundamental en torno al que se vertebra toda la producción del autor, y por ello le dedicaremos especial atención. Así, analizaremos los arquetipos y símbolos míticos más comunes en la poesía de Roethke desde tres perspectivas complementarias que se entrelazan. Primero, tomando el concepto de “metanoia” que manejan los antipsiquiatras, es decir, la idea del viaje psicótico como experiencia curativa y necesaria para la integración del yo. En segundo lugar, conectaremos esta idea con las nociones del psiquiatra C. Jung, en el campo del “subconsciente colectivo”, del que ya adelantamos un análisis en las secciones dedicadas a Doris Lessing y que también trataremos en Ken Kesey. Por último, compararemos los viajes psicóticos que Roethke poetiza con la obra de William Blake, sobre todo en lo que se refiere al desarrollo de las ideas de inocencia y experiencia y la integración de contrarios, tarea que llevó a Roethke gran parte de su vida y que consiguió reflejar, en forma de aventura psíquica o viajes interiores, en su poesía.

⁹³ T. S. Eliot define los arquetipos como “a way of controlling, of ordering, or giving a shape and a significance” (“Ulysses, Order and Myth” *The Dial* 75, 5 (1923): 483). No es de extrañar que Roethke, en búsqueda constante de analogías que explicaran sus experiencias psíquicas, acabara haciendo uso de los arquetipos para reorganizar y dotar de significado sucesos psíquicos de otra manera inaprehensibles.

Ya hemos adelantado las implicaciones que en una exégesis basada en las teorías de la Antipsiquiatría puede tener el concepto de “metanoia” o viaje hacia la locura. La noción que tradicionalmente se ha venido manejando, de “ataque” psicótico, que enfatizaba el carácter destructivo (psicológica e incluso neuronalmente hablando) de las crisis que periódicamente sufren gran parte de los diagnosticados como esquizofrénicos, es reemplazado por el más sutil y rico término “viaje psicótico”. Así, los *breakdowns* se presentan no como experiencias destructivas, sino como iniciáticas, de transformación. En suma, nos hallamos de nuevo con la idea (tan criticada por muchos detractores de Laing) de la locura como una experiencia potencialmente positiva.

El propio Roethke se cuestiona, en *Open Letter*: “are not some experiences so powerful and so profound . . . that they repeat themselves, thrust themselves upon us, again and again, with variation and change, each time bringing us closer to our own most particular (and thus most universal) reality?” (39). El viaje psicótico de redescubrimiento de la identidad en el que este autor se embarca presenta, pues, varias de las características que Laing considera, en *The Politics of Experience*, fundamentales para el potencial curativo de éste: su aspecto cíclico y de repetición (a menudo Roethke hace hincapié en términos que se refieren a circularidad e imágenes helicoidales), y también su profundo significado intrapsíquico.

Este viaje hacia el interior de la mente, sin embargo, entraña también una serie de peligros que, si bien lo hacen una experiencia necesaria en ocasiones, no resulta

intrínsecamente deseable. A este respecto, Laing matizó sus ideas al final de su vida, afirmando que nunca había sido su intención romantizar la locura o incitar a la realización de este viaje, sino que, más bien, es una búsqueda necesaria para ciertos individuos “perdidos” o incapaces de adaptarse a las normas sociales, que han visto su identidad fragmentada en algún lugar y precisan encontrarla de nuevo sumergiéndose en las profundidades de su propia mente, hasta llegar al lugar en el que se fracturó su yo, para reconstruir a partir de ahí una identidad nueva en un entorno adecuado alejados de presiones familiares y sociales (sobre este tipo de presiones haremos hincapié en otros autores de nuestro estudio). Estos peligros y riesgos de la experiencia metanoica eran bien conocidos por Roethke, que los simboliza en forma de imágenes primitivas y animísticas del mundo natural: animales y plantas se presentan como figuras amenazantes que se ciernen sobre el protagonista de los poemas, dificultando su tránsito y tratando de impedirle llegar a su destino:

The weeds whined
The snakes cried,
The cows and briars
Said to me: Die (“The Lost Son”, *SP*, 52)

El entorno, el mundo “natural” del subconsciente es pues básicamente hostil: esta hostilidad psíquica se torna casi física, sin embargo, al reflejar los peligros inefables a los que Roethke tuvo que enfrentarse en seres vivos de flora y fauna. El poeta tan sólo halla, en esta primera fase de su viaje, cierta simpatía en los animales y plantas más pequeños, aquellos capaces de indicarle el camino: la necesidad de un guía en estos viajes hacia el fondo de la mente ya se ha comentado con respecto a la obra de Lessing, y tiene conexiones arquetípicas y jungianas que luego comentaremos. Lejos de

ser amenazantes, en el caso de Roethke éste se identifica y deja guiar por los seres más pequeños de su onírico entorno:

At Woodlawn I heard the dead cry:
 I was lulled by the slamming of iron,
 A slow drip over stones,
 Toads brooding wells.
 All the leaves stuck out their tongues;
 I shook the softening chalk of my bones,
 Saying,
 Snail, snail, glister me forward,
 Bird, soft-sigh me home
 Worm, be with me.
 This is my hard time ("The Lost Son", *SP*, 50).

La empatía que se establece entre los seres más insignificantes de la naturaleza alucinatoria que pueblan la imaginación de Roethke se debe a la comparación que el poeta realiza entre su propio tamaño psíquico e inocencia y la de éstos (sobre todo en la secuencia "The Lost Son", donde asistimos al tránsito de un niño desde la inocencia de la infancia a la experiencia de la madurez). Además, como afirma Vernon (1973), el mundo de Roethke está poblado de pequeñas cosas (guijarros, pétalos, babosas, hojas, semillas), precisamente porque forman parte de un orden natural de mayor complejidad, un orden completo, que "overflows into each of its parts, into the variety of its forms into each small thing" (164). A este tema de la inocencia y la experiencia (que se presentan en paralelo con los términos de inseguridad y seguridad ontológica que venimos manejando) retornaremos en breve, realizando una breve exégesis de sus paralelismos con la obra de Blake.

La segunda característica común que hemos encontrado entre la metanoia tal como la cifra Laing y la obra poética de Roethke es precisamente la idea de repetición y movimiento espiral de la inmersión (y salida) del subconsciente. En “An American Poet introduces himself and his poems” Roethke afirma cómo “man must go back to go forward” (1965, 12) El ritmo de regresión y progresión, semejante al de la marea, es preocupación principal no sólo en su obra poética, sino también en sus reflexiones literarias. Tal y como afirma en “Open Letter”, reflexión sobre sus modos poéticos y su labor como escritor, “I believe that to go forward as a spiritual man it is necessary first to go back. Any history of the psyche (or allegorical journey) is bound to be a succession of experiences, similar yet dissimilar. There is a perpetual slipping-back, then a going-forward; but there is some ‘progress’.” (39)

Las imágenes de espiralidad y circularidad que simbolizan la salida del viaje metanoico se reflejan, en otros autores, en forma de remolino de agua (así, por ejemplo, en Lessing: *The Golden Notebook* y *Briefing for a Descent into Hell*). En Roethke, se conforman como marea, o la salida del pozo que se maneja en “The Lost Son” - imágenes ambas en las que se alternan movimientos de avance con movimientos de retroceso, de ascenso y lenta caída que obliga a retornar al punto de partida, y este movimiento marca también el ritmo de la poesía en sí, tratando de cifrar en forma lírica los ritmos de la mente de Roethke. El esfuerzo por ascender, abandonando el pozo (que es a la vez símbolo de protección, al asemejarse al vientre materno; y de destrucción, como ciénaga que impide la subida y la construcción de una identidad independiente) se asemeja al crecimiento de las plantas, en vertical, y en movimientos helicoidales:

A fine haze moved off the leaves;
frost melted on far panes;
the rose, the chrysanthemum turned towards the light.
Even the hushed forms, the bent yellowy weeds
Moved in a slow up-sway ("The Lost Son", *SP*, 54).

Así, tras el punto de mayor profundidad dentro de esta experiencia de locura o hundimiento en la psique, que es el descenso a la ciénaga, al pozo, el protagonista del viaje comienza a ascender, lo que constituye, en términos metafóricos, el comienzo de integración de la identidad dividida, completamente destrozada durante el descenso al pozo:

The weeds whined,
the snakes cried,
the cows and briars
said to me: Die ("The Lost Son", *SP*, 52).

Tras este clímax de la tensión entre protagonista y naturaleza, comienza la salida de ese abismo de tensiones internas: el protagonista amanece en un nuevo nivel de existencia, en el que el espíritu se muestra exultante por el mero hecho de existir:

These sweeps of light undo me.
Look, look, the ditch is running white!
I've more veins than a tree!
Kiss me, ashes, I'm falling through a dark swirl ("The Lost Son", *SP*, 54).

Pronto este nuevo nivel de existencia se identifica con el nacimiento del día y su efecto sobre las flores, con las que el hijo perdido se siente en comunión: el poeta ve reflejados en los esfuerzos de las flores por responder a la luz del sol, en su naciente verticalidad, el proceso regenerativo de su aún frágil identidad (véase cita anterior de la página 54 de *Selected Poems*).

La dolorosa ascensión hacia la luz del día y el mundo exterior (en este sentido “The Lost Son” se corresponde plenamente con una de las secuencias principales en el análisis de Jung: el viaje bajo el mar, seguido por un viaje por las profundidades y el retorno a la luz), más allá del abismo de la psique, no implica el fin de las dificultades: la identidad del poeta ha empezado a ser forjada (es decir, ha comenzado a reunir, diría Laing, cierta seguridad ontológica) durante su viaje, pero el paisaje que halla a su llegada es aún hostil, lo que refleja que aún es necesario otro doloroso proceso de afianzamiento de la identidad. Las formas minimalistas del paisaje invernal son un espejo de la aún baldía identidad del protagonista:

light moved slowly over the frozen field,
over the dry seed-crowns,
the beautiful surviving bones
swinging in the wind (“The Lost Son”, *SP*, 55).

Existen en todo este proceso metanoico hasta ahora descrito importantes concomitancias con las ideas de Jung respecto a lo que éste denomina “proceso de individuación”⁹⁴. Según indica LaBelle (1976), la gran mayoría de los estudios sobre Roethke acaban antes o después haciendo referencia a la obra de este psicoanalista suizo. Una aproximación jungiana es, sin embargo, inexcusable, habida cuenta de la impenetrabilidad de la poesía de Roethke desde otros campos que no sean el análisis de los arquetipos y los símbolos del subconsciente que tienen cabida en ella. Hablar, además, de arquetipos en la obra de Roethke nos lleva más allá de los estudios jungianos para sumergirnos en el campo de muy diversas mitologías, o incluso en el estudio de géneros literarios concretos como la épica o el cuento popular. Tomaremos, pues, los conceptos de individuación y arquetipos del subconsciente colectivo de Jung en tanto que pueden ayudarnos a comprender las metáforas de viajes interiores que envuelven la poesía de Roethke.

La aplicación de teorías psicoanalíticas a la poesía de Roethke se nos presenta al tiempo como una necesidad y un peligro; tal y como afirma Malkoff, “the obvious application of Jung’s theories should be used as a tool to further understanding, not to limit it” (1982, 139). En cualquier caso, un acercamiento a la obra de Roethke desde la óptica psicoanalítica nos situaría mucho más en la línea de Jung que en la de Freud: el énfasis que el primero pone en la búsqueda espiritual y psicológica es mucho mayor que

⁹⁴ Jung, C. G. “Psychology of the Unconscious Processes” (1917) y “The Conception of the Unconscious” (1916), ambos en Jung, C. G. *Collected Papers on Analytical Psychology*. Trans. Dr. Constance E. Long. Nueva York : Moffat, Yard and Co., 1917. 354-444 y 445-474.

el que se halla en la obra de Freud, y es precisamente este sentido de búsqueda el que vertebra la obra del autor que estamos estudiando.

El propio Roethke reconoce su desconocimiento de las obras básicas de Freud, y admite también poca influencia de la obra de Jung. Es imposible, sin embargo, que en los círculos académicos e intelectuales que Roethke frecuentó no recogiera influencias de las obras de ambos autores; lo que sí se puede admitir es que no existe utilización *consciente* de ambas teorías. En cualquier caso, la obra de Roethke deja entrever con frecuencia el afloramiento del subconsciente, y, llevado su análisis a sus últimas consecuencias, podríamos considerar que sus poemas (tomando como cierta la total falta de influencia de Jung) son un reflejo de la existencia de los arquetipos colectivos cuya validez éste promulgaba, y de la posibilidad de adentrarse en la propia psique. El análisis de la poesía de Roethke, pues, se justifica desde una óptica jungiana (y teniendo también en cuenta la influencia que esta teoría tuvo sobre Laing y sus coetáneos), más aún si no existiera conocimiento de los arquetipos y teorías de éste sino si fueran, efectivamente, reflejos del escudriñamiento y viaje que Roethke realiza dentro de sí.⁹⁵

⁹⁵ LaBelle afirma que Roethke accedió a las teorías de Jung por medio del análisis que de éste realiza Maud Bodkin, basándose en la preferencia de Roethke por presentar los arquetipos siguiendo los modelos literarios que organizan la interpretación que de Jung hace Bodkin. Pese a que esta idea resulta sin duda interesante, no hemos hallado referencia alguna que indique que Roethke hubiera, efectivamente, leído a Bodkin, por lo que no desarrollaremos más ésta sin duda posible conexión, centrándonos en el estudio de los arquetipos en sí y en cómo éstos se pueden aplicar al concepto de metanoia. Para un estudio basado en esta conjetura de la relación entre Bodkin y Roethke, véase La Belle, Jenijoy. "Theodore Roethke's 'The Lost Son': From Archetypes to Literary History." *Modern Language Quarterly* 37 (1976): 179-195 .

El concepto de “wholeness” (que aquí podríamos traducir como “completud”, en su acepción de sistema lógico por lo que cada una de sus fórmulas o partes deriva del conjunto o de parte de dicho sistema) de Jung tiene resonancias que ya venimos utilizando de seguridad ontológica o yo integrado, pero además refiere de forma ineludible a la idea dinámica de ser capaz de destacar de la masa, de hallar una identidad propia por medio de un proceso de *individuación*. Hemos elegido la palabra *dinámica* porque el desarrollo de la personalidad para Jung pasa por el viaje, por la búsqueda activa de una voz individual, proceso que tiene lugar dentro de la propia psique. Para Jung, “only the man who can consciously assent to the power of the inner voice becomes a personality” (“The Development of Personality”, 1939, 301); la individuación es “a spontaneous, natural process within the psyche” (“The Development of Personality” 303) que se halla potencialmente en el interior de todos los seres humanos, pero que precisa de la activación de los contenidos del inconsciente. Tal y como lo define Jacobi,

by activating the contents of the unconscious, such an effort eases the tension between the pairs of opposites and makes possible a living knowledge of their structure. Leading through all the hazards of a psyche *thrown off balance*, cutting through layer after layer, it finally penetrates to the centre that is the source and ultimate foundation of our psychic being, to the Self (Jacobi, 1973, 107).

En la interpretación que Jacobi realiza de las teorías de Jung, se afirma que tal viaje no es recomendable para cualquiera, y que tampoco está a disposición de todos los sujetos, aún estando ahí el potencial. Esta idea será retomada por Laing cuando afirma que el viaje metanoico, la locura, es una experiencia que se asemeja al éxtasis místico y

que habitualmente no es recomendable para la mayoría de los individuos, alienados como están por haber sido condicionados desde la infancia para ignorarla y adaptarse a una sociedad homogénea; la noción que Laing maneja del esquizofrénico es equiparable a la del héroe⁹⁶ que ha de transitar por distintos estados mentales en busca de su último propósito: la integración mental, alejada de imposiciones sociales. Es precisamente esta equiparación simbólica del esquizofrénico con el héroe mitológico lo que une las teorías de Jung y las ideas de Laing.

En el proceso de individuación de Jung existen una serie de mojonos y símbolos que corresponden con arquetipos, cuyas formas y manifestaciones pueden variar de una a otra persona (debemos considerar aquí el elemento personal de cada individuo), pero que mantienen una base reconocible que les convierte en universales. Describir todos los símbolos y sus diversas manifestaciones excede la intención de este análisis y requeriría un estudio exhaustivo de todas las mitologías y órdenes simbólicos existentes a lo largo de la historia de la humanidad. En las siguientes páginas, por tanto, nos centraremos en ver cuáles son las principales fases de este proceso⁹⁷, tal y como se reflejan en la obra más conocida de Roethke, *The Lost Son and other Poems* (1948).

⁹⁶ También podría relacionarse, en consonancia con los arquetipos detectados en civilizaciones antiguas, con los *ritos de iniciación*, más concretamente con los ritos de paso de la pubertad a la edad adulta, en los que el adolescente ha de alejarse de la tribu y superar una serie de pruebas para retornar a la comunidad con una nueva identidad, un nuevo nombre y sin recuerdos de su vida anterior – su infancia –, para ser reconocido como un adulto dentro de la tribu.

⁹⁷ Teniendo en cuenta que lo importante de un estudio basado en el mito y los arquetipos tal y como los define Jung no deriva su interés de una secuencia particular de sucesos en un orden estrictamente cronológico, sino los impulsos de lucha y resurrección, el empuje hacia la luz y el movimiento del héroe: la importancia del mito es, pues, una función de la energía y una dirección fijas.

El paradigma del viaje mítico del héroe o protagonista del cuento popular, que Jung considera una forma de transmitir culturalmente el proceso de individuación o “wholeness”, es paralelo al que realiza el protagonista de la serie *The Lost Son*. Las distintas fases de este viaje iniciático: partida, búsqueda (con sus correspondientes peligros y pruebas, de carácter psíquico en Roethke, gestas y hazañas en el héroe arquetípico), el regreso a una re-encontrada armonía (que correspondería a la integración del yo que antes estaba dividido: el espíritu, regenerado por el tránsito, redescubre el universo físico) son todas fases que halla el lector de Roethke. Para Jung, este viaje mítico que subyace en el subconsciente colectivo puede ser elaborado de forma literaria por algunos poetas, de los que afirma que los grandes artistas tocan “that salubrious and redeeming psychic depth” (“Psychology and Literature”, 1933, 185). En esta misma obra, Jung afirma cómo

[i]t is therefore to be expected of the poet that he will resort to mythology in order to give his experience in most fitting expression. It would be a serious mistake to suppose that he works with materials received at second-hand. The primordial experience is the source of his creativeness; it cannot be fathomed, and therefore requires mythological imagery to give it form. In itself it offers no words or images, for it is a vision seen ‘as in a glass, darkly’. It is merely a deep presentiment that strives to find expression (185).

Así, el niño perdido de la secuencia de Roethke se incluiría dentro de otras muchas representaciones del arquetipo del héroe, o incluso, más concretamente, del hijo

xtraviado⁹⁸ (seguimos aquí a LaBelle, 1976, 182): así, Telémaco, Edipo, Orestes, Eneas, o el mismo Hamlet. Estas imágenes están a disposición del poeta, que las reconoce como herencia cultural común propia y de sus lectores: tal y como afirma Jung, “the poet must have at his disposal a huge store of materials if he is to communicate even a few of his intimations. What is more he must resort to an imagery that is difficult to handle and full of contradictions in order to express the weird paradoxicality of his vision” (Jung, 1933, 191). A este grupo de imágenes pertenecen no sólo los personajes citados, sino también una serie de símbolos recurrentes en los mitos de búsqueda que reaparecen en la secuencia poética “The Lost Son”. Al igual que en numerosas mitologías, folclore y cuentos populares, las cosas y animales en Roethke están revestidos de una naturaleza mágica que permite que el protagonista actúe en conjunción con ellas. Así, la puerta que cierra el paso y que debe ser franqueada: “I said to the gate / Who else knows / What water does? Dew ate the fire” (*SP* 72), es sólo uno de los elementos comunes entre estas diversas manifestaciones literarias, al igual que el “dark pond” que Roethke identifica con el subconsciente, con el abismo -”pit”- que antes nombrábamos. Éste es el lugar más profundo del viaje, y también el que entraña mayor peligro para el poeta: un lugar de muerte y renacimiento, que se corresponde también con el “storm’s heart” (53) en el que todo se mezcla para dar lugar a un nuevo orden.

⁹⁸ Observemos cómo el título de la secuencia de Roethke coincide con el arquetipo jungiano del “Niño Perdido”.

En este viaje iniciático de la inocencia a la experiencia, que bebe del acervo mitológico, se han embarcado también otros poetas: la referencia más directa en Roethke, a este respecto, es posiblemente el británico William Blake. La misma dialéctica que se halla, por ejemplo, en las *Songs of Innocence and Experience* (1789) se encuentra en la secuencia “The Lost Son”: un viaje hacia la identidad, la afirmación del yo, marcado por el acecho de peligrosos animales y plantas, por avances y retrocesos y callejones sin salida. En los cuadernos de notas del periodo en que se escribió *The Lost Son and other Poems*, encontramos referencias continuas al proverbio de Blake “Without contraries there is no progression” (William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 3) un tema que obsesiona a Roethke en su continuo quehacer poético (definió su propia experiencia creadora como una “dreary dance of opposites” (167)) y que se expresa en un poema tardío, “Infirmity”, como “When opposites come suddenly in place” (SP 236). Para Parini, en el volumen *The Lost Son and Other Poems*, que es el segundo libro de Roethke, se encuentra la clave para reconstruir el *mythos*, en el sentido que le confiere a este término Joseph Campbell, es decir como “an organization of images metaphoric of experience, action, and fulfillment of the human spirit”⁹⁹, que da forma a la creación de toda la obra del autor, así como los símbolos esenciales de este sistema.

⁹⁹ Campbell, J. and D. Osbon. *Reflections on the Art of Living*. Nueva York: Harper Collins, 1991.

La compleja mitología de Blake ha merecido detallados estudios¹⁰⁰, y su hermético constructo mítico, a cuya formulación y exploración dedicó dos terceras partes de su obra literaria, presenta una coherencia y un alto grado de sofisticación que no hallamos en la obra de Roethke, mucho más abierta a sugerencias de tipo simbólico que no llegan a ser explicadas; aún así, no es difícil encontrar paralelismos entre los principales libros proféticos de Blake (entre los que encontramos *The Marriage of Heaven and Hell*, 1790; *America*, 1793; *Europe*, 1794; *The Book of Urizen*, 1794; *The Book of Los*, 1795; o *Jerusalem*, 1804-20) y la imaginería de Roethke¹⁰¹. Así, Urizen, el principio de la racionalidad y el orden tiránico en Blake (equivalente también al “Moloch” de la sección segunda de “Gol”, de Allen Ginsberg) encuentra su análogo en el *Papa* de Roethke: se trata también del esfuerzo del hijo por buscar la identidad propia, rechazando la ofrecida por el tiránico padre (aquí, el hijo sería un símbolo del individuo que realiza un viaje intrapsíquico mientras que el padre representaría la sociedad homogénea que impide el desarrollo individual).

El patrón de viaje mitológico y metanoico antes desarrollado se repite así en la obra de Roethke y en la de Blake, siguiendo, en palabras de Parini, un diseño “of flight (separation from the tribe), testing in the wilderness, descent into the underworld, and

¹⁰⁰ Nombraremos, a modo meramente de introducción, las obras de Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: a Study of William Blake*. Princeton, Nueva York: Princeton University Press, 1969; Frosch, Thomas. *The Awakening of Albion: the Renovation of the Body in the Poetry of William Blake*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1974; y Leuenberg, Peter. *William Blaker's Esenplatic Power: a Study of William Blake's Myth of Unification*. Zurich: Juris-Verlag, 1978.

¹⁰¹ El conocimiento por parte de Roethke de la obra de Blake, y su admiración por ésta, se refleja en el uso de líneas de Blake para titular algunas de sus creaciones: así, “I need, I need” toma su título del noveno grabado de la serie de Blake *For Children: The Gates of Paradise* (1793), cuya inscripción reza “I want! I Want!” (Parini 82). Asimismo, “I Cry, Love, Love” obtiene su título de la obra de Blake, *Visions of the Daughters of Albion*.

return (atonement, transfiguration)” (Parini, 1982, 75). Este ciclo se repite también en Blake, en el ciclo de liberación de Orc (el “child with fierce flames” en el grabado 20 de *The Book of Urizen*) respecto de Urizen, y en otros volúmenes de Roethke, especialmente en *The Lost Son and other Poems* (1948) y *Praise to the End!* (1951).

Los contrarios, cruciales en la organización poética de Blake en *canciones de inocencia* y *canciones de experiencia*, también estructuran temáticamente la poesía de Roethke, sobre todo en *The Lost Son and other Poems*, en elecciones como la represión o aceptación de la sexualidad: un proceso paralelo, según señala Parini, al contraste entre la elección represiva de Thel y la aceptación de la heroína tardía Oothoon de Blake (77). La evolución que se produce en el complejo mito blakeiano desde la inocencia desorganizada hacia la experiencia organizada es, pues, paralela a lo que sucede en la obra de Roethke, de forma individual (dentro de cada una de las secuencias que conforman su obra poética) y también en una observación cronológica de la evolución de su quehacer creativo.

4. Misticismo y locura: la búsqueda de una visión trascendente.

And one is One, free in the tearing wind.

Theodore Roethke, "In a Dark Time", *Selected Poems* 231.

Al comienzo de nuestras reflexiones sobre Roethke hacíamos referencia a cómo su poesía se inscribe, temáticamente, en la tradición de la poesía confesional, lo que le vincula con autores como Sexton, Plath o Lowell. La obsesión de estos y otros autores por convertirse en su obra en investigadores de lo irracional, de analizar "the pure flow of inner experience . . . the unconscious and preconscious", según afirma Mills (*Theodore Roethke*, 1963, 7) pone a todos estos poetas y al propio Roethke también en conjunción con otros poetas dedicados a estos mismos menesteres. La relación entre creación poética, misticismo y locura, que nos acompaña ya desde las reflexiones de Platón, sirve a Roethke para situarse dentro de una tradición de poetas visionarios como Blake y Ginsberg, cuyas similitudes con el autor que ahora nos ocupa trataremos a continuación. Georges Lemaitre, en *From Cubism to Surrealism in French Literature* llega aún más lejos en la identificación entre el misticismo y la locura al afirmar que "a visionary state cannot be achieved by one who is in condition of complete mental equilibrium" (cit. en Mazzaro, 1970, 75). El sentimiento de hermandad confesa de Roethke con lo que el mismo denominó los "mad poets" conjuga la locura, el misticismo y la visión trascendente: veamos cómo.

Las similitudes entre locura y misticismo, más concretamente entre las características que se consideran síntomas de esquizofrenia y los comportamiento

extáticos de hombres medicina o “curanderos” (véase Silverman, 1967), han llevado a afirmar a Campbell (1985) que los estados esquizofrénicos tal y como serían diagnosticados en la sociedad contemporánea corresponden, de hecho, con el estado de conocimiento superior a través de la conexión mística con la divinidad que adquieren algunos chamanes de sociedades “menos evolucionadas”. Las ya conocidas palabras del propio Roethke, “I believe that to go forward as a spiritual man it is necessary first to go back” (“Open Letter” 39) recuerdan a las regresiones chamánicas a estadios de conciencia en los que la simbiosis entre humano y animal los hacen uno e indistinguibles, forzando los límites de la experiencia humana consciente. La aceptación social del chamanismo en algunas culturas, donde se considera una experiencia beneficiosa para el individuo, tanto afectiva como cognitivamente, y donde se reconoce al chamán como dotado de una conciencia expandida, choca con el rechazo y estigmatización social que sufre el esquizofrénico. El chamán se distingue del resto de la tribu por la intensidad de sus experiencias místicas, que formarían parte de lo que en psiquiatría se conoce como estados alterados de conciencia (y que incluyen no sólo la locura, sino también experiencias producidas por alteraciones químicas en el cerebro como el uso de ciertas drogas psicotrópicas). Como ya observamos en la introducción Sullivan distingue una serie de características en cada uno de los dos tipos de síndromes esquizofrénicos que analiza; y muchas de éstas tienen claros paralelismos con el chamanismo (por ejemplo, la introversión, la catatonia, la situación fuera del grupo social, o la reorganización mental de la realidad).

En las observaciones sobre chamanismo que realizaremos a lo largo de las siguientes páginas, consideraremos éste como una expresión concreta de un tipo de

mística que en la sociedad occidental se identifica con las religiones orientales. Nuestros comentarios, por tanto, podrían aplicarse a estados místicos de dichas religiones, que comparten con el chamanismo el no estar socialmente estigmatizadas, y su consideración como modo de conocimiento superior, que favorece una conexión con estados de conciencia no habituales, frente a la estigmatización que suponen los ataques psicóticos considerados como “enfermedad mental”.

Una de las características principales que comparte la esquizofrenia con el misticismo es lo que se denomina “merging phenomenon”, esto es, la identificación con otras personas u objetos hasta tal punto que se pierde la capacidad de reconocerse como una entidad distinta de las otras: la pérdida del sentido del yo. Esto, que hemos visto como recurrente en la experiencia esquizofrénica, también se da en Roethke, por su fusión con el mundo natural; así, por ejemplo, en “Praise to the End!” (1951), el poeta grita: “Many astounds before, I lost my identity to a pebble” (84). También el místico, que alcanza un nivel superior de unión con los objetos y de la unicidad de la creación, siente esta fusión, que se suele expresar como la tendencia del universo hacia la Unicidad o el Absoluto, que Roethke considera “the first stage in mystical illumination”, y que va vinculada a “[the] loss of the ‘I’, the purely human ego, to another center, a sense of the absurdity of death, a return to a state of innocence” (“On ‘Identity’ ”, 1965, 26).

Otro de los puntos en común del misticismo y la locura es la regresión, que ya hemos analizado en el caso de Roethke, y que se halla en la formulación misma de la

experiencia mística. Íntimamente relacionada con este retorno a estados anteriores de conciencia (que Bowers, en nuestra opinión de forma incorrecta, identifica con un regreso a la infancia en el caso de los estados psicóticos¹⁰²) está la idea de renacer, momento en el que “the self and the world have not yet been separated from one another” (Prince y Savage, 1972, 123); un nuevo comienzo especialmente prominente, en el caso de Roethke, en su secuencia “The Lost Son”, que poetiza la regresión psíquica hasta el mismo vientre materno.

Otra preocupación coincidente entre los místicos y aquellos que han realizado un viaje metanoico es la inefabilidad de ambas experiencias, la falta de un lenguaje adecuado para compartirlas. Esto lleva a buscar nuevas palabras o, al menos, nuevas formas expresivas, algo con lo que Roethke se siente identificado al observar cómo “all mystics have complained of a want of new words” (cit. en Bowers, 154) y que le proporciona una gran familiaridad con la obra de autores como San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús o Meister Eckhart. Este comentario (y recordemos cómo las observaciones de sus cuadernos son un complemento que clarifica, y, en ocasiones, incluso se adelanta a sus logros como poeta) se inscribe en el interés que muestra por el misticismo, sobre todo en la última década de su vida. La mente inquisitiva de Roethke le llevó toda su vida a buscar paralelismos a sus viajes psicóticos, y el que encontrara

¹⁰² Similar, pero más acertada de acuerdo a los preceptos de Laing, es la idea de Karl Abraham (en Bowers 163) de que el esquizofrénico retorna no a la infancia, sino a “a stage in which his impulses had not succumbed to repression . . . such patients often say that they feel themselves ‘as though new born’.” (“Notes on the Psychoanalytical Investigation and Treatment of Manic-Depressive Insanity and Allied Conditions” Ed. E. A. Wolpert. *Manic Depressive Illness: History of a Syndrome*. Nueva York: International Universities Press, Inc. 1977, 124. Este estadio no tiene por qué ser necesariamente identificado con la infancia.

concomitancias entre éstos y la literatura mística era tan sólo cuestión de tiempo. La lectura y estudio de escritos místicos, pues, sirvieron a Roethke para validar “his manic-depressive experiences and . . . to order the manic vision which, without a larger context, must initially have appeared aberrant and chaotic” (Bowers 153).

El interés de Roethke por el misticismo es innegable, no sólo en sus cuadernos, sino también en numerosas notas manuscritas. En el apartado de su práctica poética, este interés teórico se corresponde con los momentos de iluminación mística que se observan en sus obras, donde él mismo describe sus ataques como experiencias visionarias. Así, en “The Long Waters”, tras una inmersión en el subconsciente, el poeta se describe como “I, who came back from the depths laughing too loudly” (192), lo que sirve además para relacionar los temas de misticismo, trascendencia y locura, que luego trataremos en profundidad. El deseo que muestra Roethke por ascender a otro nivel de conocimiento dota a sus poemas, según Blessing, de una “over aliveness which characterizes the mystic, the madman, the lover, the primitive, the child” (1974, 63). La búsqueda de la identidad que es la esencia última de la poesía de Roethke encuentra su paralelo en el movimiento del místico a través de las diferentes etapas de despertar, purgación, iluminación, noche oscura del alma, y unión.

La apreciación más clara sobre el elemento místico en los poemas de Roethke son las mismas reflexiones que aborda éste sobre su obra teórica. Así, sobre su poema “In a dark time”, Roethke lo definió como un intento de romper “through the barriers of rational experience” (“The Poet and the Poem”, 1965, 215). Este sentimiento místico de

unidad se halla en su obra a partir de *The Lost Son and other Poems*, y no en obras anteriores como *Open House*: la integración psíquica que se inicia con la secuencia de 1948, y que Roethke construye considerando sus similitudes con los místicos le permite, de nuevo, sentirse “a part of the whole universe” y relacionar la locura dionisiaca, una danza de éxtasis con lo natural, y sus experiencias:

That is, you go way beyond yourself, and . . . this is not sheer exhaustion but this strange sort of a . . . not illumination . . . but a sense of being again a part of the whole universe, I mean, anything but quiet . . . the relationship between the ecstasy and madness is so . . . we can say that this is collective madness. It is, but it's part of the human psyche; its there (cit. en Bowers 157-159).

Esta experiencia de iluminación, relacionada con la pérdida del yo y el agotamiento físico, la vivió y documentó por primera vez Roethke en noviembre de 1935, en los bosques que rodean el Michigan State College. Existen tantas narraciones de este hecho por parte del propio Roethke, incluso en ocasiones contradictorias entre sí, que resulta difícil dar cuenta de qué sucedió exactamente. Parece, sin embargo, que más allá de cierta predisposición natural, el propio Roethke auto-indujo esta experiencia, según confesó a su mujer, “to reach a new level of reality” (Seager, 1968, 101), bebiendo y alternando largos periodos de vigilia con muy breves espacios de sueño. Pese a dicho elemento de inducción de la experiencia, resulta imposible no observar en los cuadernos del poeta un esfuerzo incesante, como afirma Blessing “to break out of the self, an effort to know more and love more, the twin goals of mystics, for whom love and knowledge finally merge into a perfect whole” (59). En este paseo

alucinatorio por el bosque, Roethke afirmó haber tenido una serie de experiencias místicas con elementos naturales - “[s]uddenly I knew how to enter into the life of everything around me. I knew how it felt to be a tree, blade of grass, even a rabbit” (Bowers 156) - y haber entrado en comunión mística con un árbol, que le rebeló el “secreto de Nijinsky”¹⁰³.

Este abandono de los sentidos, la sensación de entrar a una esfera de conocimiento superior, y la comunión con la naturaleza que son característicos de la experiencia chamánica y mística, entroncan con la tradición de la locura como estado visionario, con la idea del genio creador, rayano en la locura, que comienza a tomar nuevo protagonismo a partir del movimiento Romántico, como contraposición al espíritu moralizante y “razonable” que domina la Ilustración. La creación literaria, y más concretamente la poética, pasa a considerarse en el caso de muchos autores (Blake entre ellos) una vía de salida de lo irracional, identificado con la locura o sinrazón. La profunda energía psíquica del poeta, que Kunitz relaciona con la “extraordinary capacity for imaginative creation” (cit. en Kher 110), dota a éste de una fuerza primitiva, primigenia y previa a la racionalización, que proporciona una visión “pura”, no contaminada por los tamices de la razón. Así, el loco, el poeta loco, pasa a representar al vidente arquetípico, al hombre sabio.

¹⁰³ Vaslav Nijinsky (1888-1950), bailarín de gran éxito que escribió sus memorias durante su estancia en el hospital de Saint Moritz, donde fue internado hasta su muerte debido a sus continuos ataques de paranoia por los que fue diagnosticado como esquizofrénico desde 1914.

La búsqueda de una comunión en la que se reflejen el yo y la creación, el orden natural, es un tema recurrente en la poesía de Roethke, al que ya nos hemos referido. Esta unión entre el yo y la naturaleza es precisamente también una de las sensaciones más notables de las uniones místicas. El deseo que existe en Roethke por obtener una “unity of being” (término tomado de Yeats, un poeta al que, por concomitancias con Roethke, luego retornaremos) se basa en la íntima creencia por parte de éste de que la poesía debe servir para expandir la conciencia. El origen de la “odisea espiritual de Roethke”, como Mills la denomina (*Theodore Roethke* 16) no parece sin embargo proceder de una fuente externa de origen divino, sino del propio interior del poeta, lo que Roethke denominó “madman’s sudden insight” (en Kher 110): una vez más encontramos entrelazada la locura, la creatividad y el misticismo que otorga un nuevo conocimiento.

Existe una larga tradición de poetas cuya capacidad imaginativa está vinculada a la locura: los trastornos mentales de poetas como Rimbaud proporcionan a éstos (si bien de forma dolorosa y a un alto precio), tal y como elabora Kher, una oportunidad para, a través de esta locura creativa, “remain in contact with the Daimon or the inner voice of [their] poetry” (1995, 113). Roethke recoge este testigo con la esperanza de que le proporcione nuevos instrumentos para llegar a un “language of pure intuition” y le dote de “a cosmically communicative voice” (Burke, 1950, 176). De forma totalmente explícita, Roethke se considera uno más del grupo de estos “mad poets” en “Heard in a Violent Ward”, donde nombra, entre otros, a Blake, Christopher Smart, y John Clare (ver también LaBelle, 190), y afirma que “in heaven, too / [they’d] . . . be institutionalized” (*SP* 220)

Además de esta mención directa en “*Heard in a Violent Ward*”, existen otros poemas en los que se hace referencia a las experiencias por parte de Roethke en hospitales mentales (así, “*Meditation in Hydrotherapy*”, y “*Lines upon leaving a Sanitarium*”), y las posibilidades poéticas que le proporciona la identificación con esta tradición de visionarios a la hora de interpretar su voz interior. También en otros poemas o secuencias, como la de *The Lost Son and other Poems*, observaremos cómo Roethke hace intentos conscientes de aprender las técnicas de los autores antes nombrados, para poder trasladar su estado mental a su poesía.

Una de las voces “inspiradas” y de carácter místico y visionario a las que Roethke toma como referente es la del poeta irlandés W. S. Yeats. Las referencias yeatsianas que toma el poeta norteamericano parten del mismo concepto de *daimon*, noción imprescindible en la obra de Roethke y que Yeats consideraba parte fundamental del proceso creativo, como una fuerza opuesta al yo consciente. En el proceso creativo, la dialéctica entre consciente e inconsciente la organiza Yeats en torno a dos principios de igual fuerza, de forma que la inspiración “comes not as like to like but seeking its own opposite, for man and Daimon feed the hunger in one another’s heart” (335). Roethke también se esfuerza por utilizar su poesía al modo “yeatsiano”, sondeando los extremos de percepción y conocimiento a los que puede llegar el yo. La metáfora de la máscara, que Yeats emplea a partir del año 1900 para simbolizar la dicotomía que existe en el hombre, la toma Roethke en sus obras “*The Dying Man*” (precisamente un homenaje elegíaco al poeta irlandés) y “*Meditations of an Old Woman*”. En el primero de estos dos poemas, la voz alucinatoria de Yeats se mezcla y alterna con la de Roethke,

usando de esta manera la alternancia de yo y anti-yo que resulta fundamental para Yeats en el proceso creativo.

“Meditations of an Old Woman” es un grupo de monólogos dramáticos en los que Roethke emplea la técnica yeatsiana de *persona* o máscara para obtener una dramatización objetiva del punto de vista. La afinidad de Roethke y Yeats va, sin embargo, más allá de la imitación por parte de aquel de modos poéticos, y se fundamenta en la admiración y la identificación del norteamericano con la figura del poeta irlandés. El interés de Yeats por el misticismo, causa que abrazó en parte como resultado de su desencanto con el movimiento patriótico irlandés, hace que los poemas de su última etapa sean, según Donoghue, “a rage for order” (12), precisamente el mismo deseo desesperado de orden que en sus años finales, con continuas recaídas psicóticas, ansió Roethke: “Some rages save us. Did I rage too long? / The Spirit knows the flesh it must consume” (SP 126).

Los homenajes a aquellos poetas “inspirados” que toma como maestros son algo más velados en el caso de uno de los rapsodas que Roethke citaba en “Heard in a Violent Ward”, Christopher Smart (1722-1771), poeta inglés conocido por sus obras *A Song to David* y *Jubilate Agno*, que pasó gran parte de su vida recluido en hospitales psiquiátricos como consecuencia de sus trastornos paranoicos e hipomanía religiosa. Ya nos referiremos a este poeta al hablar de Ginsberg, puesto que gran parte de las similitudes entre Ginsberg y Roethke proceden de su admiración por la obra de Smart. Roethke trata de resaltar esta identificación con el sufrimiento de Smart mediante la

utilización no sólo estilística de algunos de sus recursos (el catálogo, que también retomará Ginsberg), sino también con títulos de poemas que hacen referencia a la producción del poeta isabelino. Así, el título de uno de los poemas fundamentales de Roethke, “Where Knock is Open Wide” (en *Praise to the End!*, 1951) está tomado de “Song to David” (línea LXXVII) de Smart. Roethke también hace uso de algunos de los temas o ideas que Smart maneja en sus poemas; así, en la identificación ya señalada entre el mundo vegetal y el yo (observable en poemas como “A Walk in the Late Summer” o “The Shape of Fire”), Roethke reutiliza lo que Christopher Smart denomina, en *Jubilate Agno* (1759-1763), “the language of flowers”, es decir, la identificación entre motivos florales del mundo natural y estados de ánimo, yuxtapuesta a patrones rítmicos que enfatizan elementos del mundo vegetal: “[f]or there is a language of flowers. For there is a sound reasoning upon all flowers. For elegant phrases are nothing but flowers”. (*Jubilate Agno*, fragmento B, 3)

Como último ejemplo de la vinculación entre creatividad, locura y misticismo, tomaremos un poeta que también será objeto de estudio por nuestra parte, Allen Ginsberg, y que tiene en su concepción visionaria de la poesía y la locura muchas conexiones con Roethke. Lo que observaremos acerca de la influencia de Blake en Ginsberg y Roethke es prácticamente complementario, pero no sólo de este sustrato común se nutren las similitudes en sus respectivas poéticas. Las incursiones por parte de ambos en las profundidades y el caos de las propias mentes pavimentan lo que Hoffman denomina “a surrealistic landscape of luminous symbols, shadow creatures, ghostly echoes, and ongoing subterranean processes that are decidedly internal and present” (1979, 335). Asimismo, tanto Ginsberg como Roethke tratan de acercarse a los

problemas fundamentales de falta de identidad en la sociedad moderna sumergiéndose en las profundidades del inconsciente. Las zambullidas de Ginsberg en su psique, poetizadas en piezas como “Sunflower Sutra”, encuentran su paralelo en las obras de Roethke, de la misma forma que el misticismo de “Wales Visitation” y “Wichita Vortex Sutra” nos remitiría a la prosa dispersa, fragmentaria y epigramática de “Meditations” (1958), de Roethke.

Hoffman afirma, al vincular a ambos autores, que ambos “took into themselves to reestablish a paradisaal state by projecting authentic human contact with the divine spirit, thus opening an avenue between the individual and the Deity” (339). En esta búsqueda poética paralela, ambos pasan por fases similares (fases que ya hemos apuntado al tratar la relación entre locura y misticismo). De la desesperación inicial, simbolizada por imágenes de destrucción y disolución que nos remiten a la *impending catastrophe* esquizofrénica que analizamos en la introducción, se pasa a un periodo de purgación que concluye en una iluminación y en el potencial de unificación del yo y de la Naturaleza trascendente. El proceso mismo de buceo en la psique que acabamos de mencionar tiene como meta la “catalización” (término que Ginsberg toma de Blake) de la experiencia, esto es, la posibilidad de hacer, mediante la poesía, que esta experiencia mística sea accesible a los demás, para liberar, parafraseando a Hoffman, al hombre moderno de su *spiritual malaise* (1979, 333), al involucrarle activamente en una experiencia poética trascendente.

Otra de las conexiones estilísticas entre Roethke y Ginsberg, que deriva de su mutuo interés por la obra de Christopher Smart, es el uso del catálogo, de las formas de versos antifonales que se hallan en *Jubilate Agno*: al igual que en la obra de Smart cada uno de los versos comienza con las palabras “let” o “for”, Roethke (y Ginsberg en “Howl”, como luego analizaremos) afirma que “there are areas of experience in modern life that simply cannot be rendered by either the formal lyric or straight prose. We need the catalogue in our time” (“Some Remarks in Rhythm”, 1965, 83). Roethke rechaza así formas tradicionales de rima y métrica para recurrir al catálogo, técnica que permite además plasmar el movimiento dinámico de repetición y cambio que atraviesa su obra poética.

5. En busca del lenguaje perdido: redefinición del yo a través de la escritura.

En su estudio sobre esquizofrenia y literatura, Louis Sass desentraña interesantes coincidencias entre la insatisfacción con el lenguaje y los modos comunicativos tradicionales que es típica del modernismo, que lleva a la innovación del lenguaje y los tropos característicos de ese momento literario, y la necesidad paralela que sienten los esquizofrénicos de encontrar también su propio lenguaje, dada la imposibilidad de describir algunas experiencias (que se consideran como íntimas y reveladoras) mediante los modos expresivos que predominan socialmente. Esta falta de adecuación entre lo que se desea narrar y el lenguaje disponible para hacerlo, que Sass considera tanto en modernistas como en esquizofrénicos una “malaise” que lleva a la frustración (186), se complica aún más en el caso de un poeta como Roethke, dada la capacidad idiosincrática del lenguaje poético en sí, cuyos símbolos y dicción son, muy a menudo, expresión tan directa de la intimidad del rapsoda que resulta difícil para cualquiera ajeno a su mundo estético la comprensión de su significado último.

En el caso de Roethke, además, esta opacidad del lenguaje poético se complica aún más por su condición mental, que aleja su obra todavía más de las asociaciones entre el lenguaje corriente (entendido como aquel comprendido por todos) y las acepciones gramaticales consensuadas, para moverse en una suerte de lenguaje que puede parecer egocéntrico, y que expresa sus propias experiencias internas (y nunca

mejor dicho: el viaje a la psique), lo que Carnap denomina *eigenpsychisch*¹⁰⁴, y que es el lenguaje autopsicológico, opuesto al *allgemeinpsychisch*, lenguaje heteropsicológico, es decir, el lenguaje socialmente consensuado. Roethke hace uso de este lenguaje autopsicológico en un proceso en el que parece escribir en forma poética su propio diario alejándose de funciones referenciales y simbólicas del lenguaje. Así, la aproximación a obras como *The Lost Son and other Poems* no puede realizarse tratando de establecer conexiones lógicas y racionales que se encuentren dentro de la experiencia común social, lo que nos priva de los usuales medios interpretativos conocidos y nos obliga a sumergirnos en el universo creativo de Roethke.

La insatisfacción que Roethke siente con el lenguaje (magnificada por su doble condición: sus “síntomas” esquizofrénicos y su condición de poeta postmodernista, con la herencia de toda la tradición modernista y su lucha contra el lenguaje habitual así como sus innovaciones lingüísticas) se plasma, en poemas como *Open House*, donde afirma su “no need for a tongue” y su deseo de buscar la verdad en un lenguaje “strict and pure” alejado de su “lying mouth” (3), es decir, al margen de lo que hace que el lenguaje habitual sea un compendio de mentiras, en tanto que no refleja fielmente la experiencia, y no conduce a la comunicación. Tal y como afirma Mazzaro, la lucha de Roethke con el lenguaje consiste en un esfuerzo por sacar las palabras “out of their embroidered mythologies to reestablish relations with experience” (1970, 77) - esto

¹⁰⁴ Carnap, Rudolf. *The Logical Structure of the World*. Berkeley y L.A.: University of California Press, 1967, 94.

incluye una adecuación entre la experiencia de Roethke y su uso del lenguaje y, también, del silencio como elemento comunicativo: tal y como solicitó el propio Roethke, “[m]ay my silences become more accurate” (cit. en Stein, 1971, 28)

El lenguaje de Roethke, que comparte rasgos con el *schizophrenese* al que venimos haciendo referencia, se inscribe así dentro del “constructional language” (101) de Carnap, un procedimiento de conocimiento que toma como origen un sistema “autopsicológico”, un dominio referencial que no se basa en el dualismo objeto-sujeto, como en el lenguaje social dominante, sino en una base de impresiones solitarias de origen sensorial y, por tanto, subjetivas, no filtradas por la lógica de la conciencia.

El uso idiosincrático del lenguaje en los esquizofrénicos, y también de los patrones rítmicos en el caso de poesía como la de Roethke, está íntimamente relacionado con el espacio intrapsíquico y extrapsíquico que trata de buscar salida expresiva por medio de un nuevo lenguaje. Los poemas de Roethke forman parte, como lo denomina Hayden, de un “private spiritual map” (116), que no se refiere a una geografía o a una historia política reconocida socialmente, sino a una topografía personal. Asistimos, pues, a la plasmación no de unos paisajes reales reconocibles, sino a una serie de “landscapes of the mind” (Hayden 117), diapositivas de la mente de Roethke que, precisamente por su mismo origen - el viaje de descubrimiento del yo en el que el poeta está inmerso - no tiene por qué tener relación lógica ni de continuidad con el mundo real.

El tema de la definición del espacio es, como hemos venido observando en otros autores, un aspecto fundamental de la idiosincrasia esquizofrénica. El contacto primario, el conocimiento básico del Otro y de lo otro (externo al yo) es espacial, y el lenguaje refleja este modo de existencia espacial al permitir que el hablante “produzca” y delimite su propio espacio, creando categorías (o utilizando categorías ya existentes) mediante las que organizar dicho espacio. Así, las palabras que hacen referencia a la orientación espacial (arriba, derecha, cerca, aquí, delante, más allá,...) adquieren significado no por sí mismas, sino en relación al sujeto que las enuncia, es decir, tienen significado gracias a una visión subjetiva del mundo. El cuerpo (no sólo como concepto físico, sino también psíquico: el espacio que yo ocupo físicamente en el mundo se convierte en un contenedor, también, de mi conciencia, que me separa de la conciencia del otro y de los objetos no conscientes) se convierte así en el centro de referencia para la organización espacial. Si retomamos el conocido problema que tienen los esquizofrénicos para delimitar las fronteras de su propio cuerpo (física y psíquicamente hablando), vemos cómo se ve afectada su capacidad para “ubicarse” en el espacio; por este motivo de confusión entre espacio externo e interno, las amenazas a la existencia del yo, al no existir una frontera física ni una organización clara de cual es el espacio que rodea al sujeto, son continuas.

Hablando sobre Doris Lessing y la relación entre espacio externo y espacio interno ya hemos sacado a relucir el nombre de Gaston Bachelard. Una vez más, su metáfora de la casa y los límites que ésta impone nos será útil para tratar el tema de la localización espacial en la poesía de Roethke. Afirma Bachelard que la casa “is one of the greatest powers of integration, for the thoughts, memories and dreams of mankind.

Without it, man could be a dispersed being” (cit. en Hayden 121). Metafóricamente hablando, la “casa” que es el yo del esquizofrénico carece de paredes, o al menos así lo siente el sujeto, con lo que no existe un continente para la identidad, que puede desparramarse en todas direcciones o ser penetrada, siendo dominado su espacio por fuerzas externas, el esquizofrénico se convierte, pues, en el “dispersed being” que decía Bachelard, o, más bien, en un “dispersed self”. Esta idea de la casa como psique es utilizada por Roethke (ya lo hemos visto) en poemas como “Bidding” y “The Auction”. Llevando esta metáfora de la casa y de la ubicación espacial a un terreno más amplio, habitualmente tendemos a localizar zonas geográficas amplias con respecto a nuestro lugar de residencia o situación actual, incluso en ocasiones omitiendo conceptos universales como los puntos cardinales. En el caso de los esquizofrénicos, esta tendencia está aún más acusada, al carecer de un anclaje seguro en el mundo “real”, social y geográficamente hablando.

El método analítico que estamos empleando para la obra de Roethke, lo que T. S. Eliot en “Ulysses, Order and Myth” (1923) llamaba “mythic method” - el uso de mitos y arquetipos para organizar y dar significado al caos latente en el mundo moderno, “a step towards making the modern world possible for art” (175-78) - se corresponde también con un tratamiento dinámico del tiempo que refleja plenamente el estilo de interiorización espacial y temporal de Roethke. Así, por ejemplo, en *The Greenhouse Sequence*, existe una manipulación del punto de vista y de los tiempos verbales que se corresponde con un continuo movimiento a través del tiempo y el espacio, y en la secuencia “The Lost Son”, los paralelismos míticos forman parte de una experiencia que se repite una y otra vez, con algunas variaciones, en movimientos

espirales cada vez más cerca de la salida, pero con poco movimiento relativo respecto al espacio. Las secuencias de muerte y renacimiento se repiten de forma casi idéntica a lo largo de estaciones y generaciones, en un viaje psíquico y espiritual.

Directamente relacionado con la ubicación espacio-temporal está el aspecto del lenguaje simbólico, esto es, el lenguaje como organizador de categorías mentales (el tiempo y el espacio serían categorías de este tipo, pero no las únicas), que también se ve afectado en el habla de los esquizofrénicos. Así, Sass caracteriza ésta como tendente a mostrar una “predominance of *universal themes* . . . [a] great number of self-scrutinizing references to their own cognitive processes, often with expressions of inner confusion and doubt about their own senses and thoughts” (186). De forma acorde con esta predominancia de lo universal, en *Open House* encontramos por lo general cómo Roethke trata de evitar lo idiosincrático, lo específico y lo particular. El individuo se disuelve en lo universal en un esfuerzo deliberado de librar la batalla del descubrimiento del yo, que permite la formación del lenguaje simbólico. Roethke se queja de la proliferación de lo que llama “well-written poems”, en los que “tiny emotion [is] expanded ludicrously beyond its own shape and size” (*Notebooks* 23 # 15); en lugar de éstos, el poeta norteamericano propone lo que denomina “Elemental poems – when we are outside ourselves” (*Notebooks* 23, #15), en los que incluiría no sólo poemas en el sentido de canon literario del término, sino también nanas, canciones infantiles, etcétera.

Con este fin, Roethke recurre a una serie de técnicas que rescata de la historia literaria, y de influencias de autores modernistas como T. S. Eliot o William Carlos Williams. Estas técnicas relacionan el ritmo con la creación de espacios internos (el tema que venimos tratando), y de su expresión poética; es decir, cómo el entorno que es el poema permite a Roethke organizar el espacio y tiempo intrapsíquico que le preocupa, y qué recursos tiene que utilizar para ello. Así, Roethke comenta en “Some Remarks on Rhythm” cómo el poema de Blake “A Poison Tree” es “a masterly example of variation in rhythm, of playing against meter. It’s what Blake called ‘the bounding line’, the nervousness, the tension, the energy in the whole poem. And this is a clue to everything. *Rhythm gives us the very psychic energy of the speaker*, in one emotional situation at least” (“Some Remarks of Rhythm” 1965, 79, la cursiva es mía). El ritmo del poema, pues, pasa a ser una medida equivalente al espacio, en cuanto que permite la localización, la creación de unas coordenadas desde las que orientar el yo. Precisamente por esto mismo recurre Roethke a menudo al *monólogo dramático*, también característico de la poesía de Eliot, que registra sensaciones cambiando el punto de vista desde el exterior hasta el interior del sujeto, de forma que exista al final una solución dialéctica entre ambos. Este monólogo dramático es también característico de Eliot.

Buscando inspiración y nuevos modos expresivos, Roethke se vuelve hacia el autor de *Four Quartets*, una serie de poemas que encuentran su paralelo en Roethke en una serie de aspectos: ambos exploran el yo y el desarrollo de éste, si bien, como afirma Mills, los poemas de Eliot no tienen intención de representar “those prerational areas of the mind into which Roethke so daringly plunges” (*Theodore Roethke* 28). Habida cuenta de las diferencias, o más bien, la reelaboración de las intenciones poéticas que

Roethke realiza respecto de Eliot, si encontramos en el poeta modernista un concepto fundamental para la búsqueda rítmica, lingüística y, según los parámetros que venimos manejando, espacial que realiza Roethke: el concepto de “auditory imagination”, que el propio Eliot define de la siguiente manera:

what I call the “auditory imagination” is the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word; sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end. It works through meanings, certainly, or not without meanings in the ordinary sense, and fuses the old and obliterated and the trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilised mentality (Eliot, T. S. “Matthew Arnold” en *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. London, Faber & Faber, 1975 [1933], 119.

La poética de Roethke toma este interés por la cristalización de los sucesos mentales (niveles inconscientes más allá del pensamiento y el sentimiento, a los que hace referencia Roethke) retomando parte de lo allí encontrado, por medio de significantes que no se refieren a los significados ordinarios (“not without meanings in the ordinary sense”), y refiriéndose a mentalidades precivilizadas que también Eliot recoge en sus observaciones (aquí, precivilizadas no es un término peyorativo, sino que se refiere a aquellos momentos históricos en los que la civilización, entendida como sociedad, aún no ha impuesto sus normas sobre los individuos).

La preocupación por parte de Roethke de comunicar sus idiosincráticas experiencias le lleva también a buscar en otros poetas modos expresivos que se apartan

de las técnicas poéticas al uso, pero que resultan enormemente útiles a la hora de poetizar la experiencia inefable. Así, por ejemplo, la técnica de *versos sueltos* de William Carlos Williams, que éste concibe como un esfuerzo poético que captura no sólo la realidad externa, sino la vida íntima del arte, “to make, out of the imagination, something not at all a copy of nature, a thing advanced and apart from it” (*Autobiography*, 1951, cit. en Mazzaro, 1970, 85); es reutilizada por Roethke pero con distintos propósitos. Mientras que Williams afirmó, en su introducción a *The Wedge* (1944), que no debe existir relación entre metafísica y arte - “Let the metaphysical take care of itself, the arts have nothing to do with it” (1951, 18) - , Roethke emplea recursos artísticos como el verso suelto precisamente para alcanzar nociones metafísicas sobre su propia existencia y la complejidad de la construcción del yo.

En “Open Letter”, Roethke admite como ancestros de sus poemas “German and English Folk literature, particularly Mother Goose; Elizabethan and Jacobean Drama, especially the songs and rants, the Bible; Blake and Traherne Dürer . . . Rhythmically, it’s the spring and rush of the child I’m after” (41). Precisamente el *Sprung Rhythm* que tanto usara Hopkins es otra de las influencias de Roethke, así como el uso de la *natural breath unit* (en esto coincide con Blake). Todas estas técnicas son exploradas en la obra poética de Roethke mediante la apropiación de modos poéticos de otros autores anteriores o contemporáneos, con la esperanza de plasmar líricamente sus experiencias. Si a esta reelaboración de técnicas ya existentes añadimos la creatividad propia de Roethke, obtenemos un estilo altamente personal que reconoce influencias pero no imita, sino que constituye una voz nueva cuya creación es, en sí, un comienzo en el logro de una identidad estable. La estructura y estilo poético sirven, de nuevo, como un

modo de crear el yo, y es que, tal como afirma Romig, “Poetry making and good teaching are for Roethke a defense for modern man against institutions that overwhelm him and the imposed order that stifles him. For in these two activities, the individual is free to create his own order” (1978, 110).

6. El reconocimiento en el Otro: los Love Poems de Roethke.

The . . . striving toward wholeness involves emotions expressed symbolically as the *longing for union* between the opposites, a drive that is erotic in the deepest sense and that is often represented in the unconscious imagery as sexual mating.

John Perry Weir, *The Self in Psychotic Process*, 114.

Hasta este momento, hemos estado hablando de cómo Roethke poetiza en su obra el descubrimiento de su propio yo, y cómo pasa por un proceso de disolución en lo natural para llegar a adquirir una seguridad ontológica básica, en principio no probada aún mediante la relación con otros seres vivos. Según afirma Seager, la ambigüedad que rodeó la figura pública de Roethke se podría comparar a dos polos de un imán: el de “the Others”, que reflejaba la parte pública del yo, por temor a la destrucción, y “the Self”, un lugar donde se hallaba la fuente de su poesía, “the tenderness, the love, the terror, timidity and guilt and the infrequent Joy” (61). A partir de un momento determinado de su producción, sin embargo, Roethke pasa a desarrollar la relación de este nuevo e integrado yo con los otros, más concretamente con una pareja complementaria que sirve para probar la seguridad del muro del nuevo yo. Estos poemas, que la crítica llama, de forma no demasiado original, “love poems”, se encuentran, sobre todo, en *The Waking* (1953) y en secciones de *Words for the Wind* (1958). No existe en estos poemas tan sólo la dimensión espiritual y cuasimística que antes analizábamos, sino también un componente altamente erótico y sensual. Marcan, de esta manera, el cambio desde la consideración del propio yo a la fascinación con el otro, en forma de mujer en esta ocasión; ya han quedado atrás los contactos primarios

con lo natural, con plantas y animales: se trata ahora de probar las defensas del poeta frente a otro ser *pensante*, algo que anteriormente se vivía como amenazante, susceptible de robar la propia identidad.

Esta mujer aparece en varias formas: como *banshee*, como espectro, o de forma totalmente física y sensual, unida carnalmente al poeta. En cualquier caso, la mujer juega aquí el rol del Otro, entendido también como Opuesto, y por tanto esta serie de roles implica una metamorfosis que permite al poeta probar su identidad contra otras identidades del mundo externo. “Four for Sir John Davies” trata en profundidad sobre el resultado que la relación con el otro tiene sobre la identidad; así, según afirma Mills, “[it] extends the search for integration and harmony we saw in “The Lost Son” (“Theodore Roethke, The Lyric of the Self” 17). El cambio de dirección es, en este caso, el paso de un proceso psicológico e interno a un proceso externo y dialógico de unión con la amada. Aquí, Roethke juega con una serie de significados que nos remiten a los poemas místicos de San Juan de la Cruz: al igual que en la “Noche Oscura”, en que la amada es el alma que busca a Dios (el amante), en Roethke este juego metafórico se seculariza, y pasa a ser el poeta el amante que busca a la amada para obtener una prueba “trascendente” de la seguridad de su yo. Las conexiones entre el interés en el misticismo que antes ubicábamos en la obra de Roethke y este paralelismo con la obra de uno de los más importantes poetas místicos no debieran escapárenos, máxime cuando Roethke emplea en estos poemas que ahora analizaremos frecuentes alusiones a imaginería de carácter religioso, si bien “secularizada”.

En esta serie de poemas se sigue un proceso que pasa de la soledad del yo a la comunión con el otro, y que ilustra de manera extraordinariamente clara, por medio de estas etapas, el paso de la preocupación por la propia psique a la consideración del otro. Al comienzo, el poeta está inmerso en una danza solitaria, en la que siente una profunda afinidad con los objetos (estadio al que se llega tras el tránsito desarrollado en *Lost Son and other Poems*, por ejemplo), pero anhela una relación humana significativa.

I tried to fling my shadow at the moon,
 The while my blood leaped with a wordless song.
 ...
 Between such animal and human heat
 I find myself perplexed What is desire? -
 The impulse to make someone else complete? (SP 101)

Este vacío se inscribe dentro de una estructura del deseo, que se entiende como necesidad de completar el yo, la búsqueda de algo que sacie la identidad emergente del poeta. En “Bring in the day”, este vacío se metaforizaba mediante el uso de imaginaria básicamente oral, y la unión entre el poeta y el otro (la mujer) se realizaba por medio del beso, como símbolo de apropiación mutua. En “Four for Sir John Davies”, el poema que estamos analizando, la unión entre los cuerpos se concreta por medio de una danza que va más allá de lo meramente físico hacia lo trascendental. Así, la llegada del otro (u otra), que se incorpora a la danza hasta ahora solitaria del poeta, alcanza su culminación en la tercera parte del poema, donde ambos bailarines asumen una sola identidad:

We too, together, on a darkening day

Took arms against our own obscurity.
Did each become the other in that play?
She laughed me out, and then she laughed me in;
In the deep middle of ourselves we lay (*SP* 102)

El baile se convierte en ese momento en un movimiento vertical de ascenso, que contrasta con el descenso a las profundidades de la psique que había sido el centro temático de la poesía de Roethke hasta este momento:

We rose to meet the moon, and saw no more.
It was and was not she, a shape alone,
Impaled on light, and whirling slowly down (*SP* 103).

Es inevitable observar cómo esta evolución en los intereses poéticos y temáticos de Roethke parece coincidir, casi punto por punto, con el desarrollo del pensamiento teórico de Laing. Roethke pasa desde el yo a la integración, y de ahí, al Otro. La primera publicación de Laing, a la que venimos haciendo referencia (*The Divided Self*, 1960), un estudio de la división del yo en un contexto intrapsíquico, da paso en su bibliografía, de forma cronológica, a *Self and Others* (1961), que expande los postulados teóricos de la obra anterior para ahondar en las relaciones interpersonales y su papel en el desarrollo de afecciones esquizofrénicas. El paso de la inseguridad ontológica a la seguridad, y de aquí a probar esta nueva seguridad en el otro, corre pues de forma paralela en los intereses teóricos de Laing y en la introspección poética de Roethke.

Como venimos notando, asistimos en estos “poemas de amor”, parafraseando a Mills, a una nueva fase en la obra de Roethke, caracterizada por el estudio de cómo el yo se relaciona con el otro, con el mundo (*Theodore Roethke* 31). La faceta visionaria que impregna la obra de Roethke se materializa ahora en una intuición de las nuevas posibilidades del yo (y, por extensión, de lo humano), en esta relación entre los amantes que bailan,

I'd say it to my horse: we live beyond
 Our outer skin . . .
 The living all assemble! . . .
 The body and the soul know how to play
 In that dark world where gods have lost their way (*SP* 102)

En el proceso de metamorfosis del otro, de la mujer, que antes mencionábamos, se pasa en “The Wraith” a una unión simbiótica entre amante y amado, que intercambian sus identidades (una muestra de la superación definitiva de los temores por inseguridad ontológica que asaltaban al poeta antes, y que le habían llevado a dividir su yo y a un posterior viaje metanoico en *The Lost Son and other Poems*) a través de dicha unión. El clímax físico (sexual), psíquico (intercambio de identidades) y visionario ya había sido anticipado en algunas partes de la secuencia de “The Lost Son”, pero aquí adquiere dos nuevas dimensiones extáticas (la física y la psíquica) que hasta este momento no aparecían en la obra de Roethke. De las analogías entre estos procesos da cuenta Mills, cuando afirma cómo “[Roethke’s] self that was, so to speak, *divided* against itself in many previous poems arrives at unity through another person, a woman who is frankly physical and sexual but is furthermore a creature of spiritual and

mythological dimensions” (*Theodore Roethke* 36). Así, a través de esta unión simbólica, física y psíquica con la mujer, Roethke entra en comunión con el mundo y sus elementos, lo que complementa su visión mística previa.

Tal y como leemos en “Words for the Wind”, el amor del poeta hacia esta proteica mujer tiene parte de simbólico, pero también de real: Roethke contrajo matrimonio en 1953 con Beatrice O’Connell, y su unión duró diez años, hasta la muerte del poeta por un ataque cardíaco en 1963. En la última década de su vida, la presencia de Beatrice resulta fundamental para comprender la evolución de la poesía de Roethke, no sólo en el caso de poemas como “Words for the Wind” (precisamente, un epitalamio escrito para Beatrice en su luna de miel, durante su visita a la villa de W. H. Auden en la isla de Ischia, en Nápoles), sino también en la evolución del yo del poeta, reflejado en su obra. La mujer sirve como catalizador para despertar la participación en la vida de la creación, y la amada sigue un proceso similar, por simbiosis, al que ya ha pasado el poeta, fundiéndose con las flores, el viento, las piedras y la luna, lo que la hace presente en todos los seres vivos, objetos, y elementos:

Love, love, a lyly’s my care
She’s sweeter than a tree.
Loving, I use the air
Most lovingly: I breathe;
...
The breat of a long root,
The shy perimeter
Of the unfolding rose,
The green, the altered leaf,
The oyster’s weeping foot,

And the incipient star /
 Are part of what see is
 . . .
 And [I] see and suffer myself
 In another being, at last (*SP* 119-121).

Lo femenino en Roethke, además, se define ya desde la consideración del vientre materno como un símbolo de completitud, de entidad en sí mismo, opuesta a la separación que sería lo masculino. En términos simbólicos, el poema les confiere a sus obras dos imágenes distintas: el agua, como partición, división de un todo, sería lo masculino, mientras que el fuego, que unifica y purifica, haría referencia a lo femenino. El movimiento del yo hacia fuera de sí, hacia el otro, adquiere así un valor simbólico, habida cuenta del significado de “lo femenino” en la obra de Roethke, y de las cualidades de completitud que le adscribe: unirse a la mujer, al Otro¹⁰⁵, es pues la fusión de los principios femenino y masculino, la unión, como afirma Vernon, de “discreteness and mergence, that is the final condition of Roethke’s world . . . a unity, an integration, of the self” (167).

El proceso de construcción de identidad y de relación con el otro, cuya evolución documenta Roethke a lo largo de su obra poética, es paralelo pues a un

¹⁰⁵ Desde la publicación de *El Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe*, 1949), los discursos críticos no sólo literarios, sino de todo signo, se han visto influenciados por la formulación que de Beauvoir propone sobre el sistema de géneros como un sistema binario, en el que el hombre es el modelo y centro, y la mujer una mera proyección y complemento de necesidades y deseos de aquel. Los desarrollos posteriores del feminismo en crítica, hoy ampliamente conocidos y empleados, se han diversificado y especializado, pero siempre manteniendo como premisa fundamental la existencia de esta categoría de alteridad con un género, el masculino, como elemento privilegiado; y el género femenino como subordinado y dependiente para su definición de aquel, lo que produce una estructura dual de no-reciprocidad.

proceso psíquico que tuvo que llevar a cabo personalmente y que causó años de sufrimiento, internamiento e inhabilitación. Sin embargo, la obra de Roethke nos proporciona un testimonio de primera mano sobre cómo la escritura puede resultar una útil herramienta terapéutica a la hora de comprender los procesos patológicos en los que, en ocasiones, ha de sumergirse el yo.

Referencias Bibliográficas

- Abraham, Karl. "Notes on the Psychoanalytical Investigation and Treatment of Manic-Depressive Insanity and Allied Conditions." Ed E. A. Wolpert. *Manic Depressive Illness: History of a Syndrome*. Ed E. A. Wolpert. Nueva York: International Universities Press Inc., 1977. 124-125.
- Adams, William et al. "'My Papa's Waltz': Misunderstood Affection." *Notes On Contemporary Literature* 29.3 (1999) 5-6.
- Blessing, R. A. *Theodore Roethke's Dynamic Vision*. Bloomington y Londres: Indiana University Press, 1974.
- Bowers, Neal. "Theodore Roethke: the Manic Vision." *Modern Poetry Studies* 11.1-2 (1982): 152-163.
- - -. *Theodore Roethke: the Journey from I to Otherwise*. Columbia: University of Missouri Press, 1982.
- Burke, Kenneth. "The Vegetal Radicalism of Theodore Roethke." *Sewanee Review* 58 (1950) 68-108.
- - -. *Language as Symbolic Action*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Campbell, J. *Myths to Live By*. Londres: Granada, 1985.
- Campbell, J. y D. Osbon. *Reflections on the Art of Living*. Nueva York: Harper Collins, 1991.
- Carnap, Rudolf. *The Logical Structure of the World*. Berkeley y L.A.: University of California Press, 1967.
- Donoghue, Denis. *Connoisseurs of Chaos: Ideas of Order in Modern American Poetry*. Nueva York: Macmillan, 1965.
- Eliot, T. S. "Ulysses, Order and Myth." 1923. *Selected Prose of T.S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. Londres: Faber, 1975.
- - -. "Matthew Arnold." *The Use of poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. Nueva York: Barnes and Noble, inc., 1959.
- Ernst, Elissa et al. "The Father-Son Relationship in 'My Papa's Waltz'." *Notes On Contemporary Literature* 29.3 (1999): 7-8.
- Frost, Robert. *Complete Poems of Robert Frost*. Nueva York, Chicago, San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1964.

- Galvin, Brendan. "Kenneth Burke and Theodore Roethke's 'Lost Son' Poems." *Northwest Review* 9 (1971). 67-96.
- Hayden, Mary H. "Open House: Poetry of the Constricted Self." *Northwest Review* 9 (1971): 46-52.
- Hoffman, Steven K. "Lowell, Berryman, Roethke, and Ginsberg: the Communal Function of Confessional Poetry." *The Literary Review: an International Journal of Contemporary Writing* 22 (1979): 329-341.
- Jacobi, J. *The Psychology of C. G. Jung*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Jamison, Kay. *Touched with Fire: Manic-depressive Illness and the Artistic Temperament*. Nueva York: Free Press Paperback, 1994.
- Jung, C. G. "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry." *The Spirit in Man, Art and Literature, Collected Works of C. G. Jung*. Londres and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1966. 65-83.
- - -. "Psychology and Literature." *Modern Man in Search of a Soul*. Nueva York: Harcourt, Brace and World Inc., 1933.
- - -. "The Development of Personality." *The Integration of Personality*. Nueva York: Farrar & Rinehart, 1939, pars. 294, 308.
- Kher, Inder Nath. "The Epic of the Eyes: Theodore Roethke's Poetic Vision." *Literature East and West*. Ed. G. R. Taneja. New Delhi: Allied, 1995.
- La Belle, Jenijoy. "Theodore Roethke's 'The Lost Son': From Archetypes to Literary History." *Modern Language Quarterly* 37 (1976): 179-195.
- Lemaitre, Georges. *From Cubism to Surrealism in French Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1947
- Malkoff, Karl. "Theodore Roethke: the Darker Side of the Dream." *American Writing Today*. Washington: US International Communication Agency, 1982.
- Martz, Louis. *The Poetry of Meditation: a Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven: Yale University Press, 1954.
- Mazzaro, Jerome. "Theodore Roethke and the Failures of Language." *Modern Poetry Studies* 1 (1970): 80-95.
- McLeod, James R. "Bibliographic Notes On the Creative Process and Sources of Roethke's 'The Lost Son' Sequence." *Northwest Review* 9 (1971): 97-103.

-
- - -. *Theodore Roethke: a Bibliography*. US: Kent State University Press, 1973.
- Mills, Ralph J. jr. "Theodore Roethke: the Lyric of the Self." Ed. Edwar Hungerford. *Poets in Progress: a Reprint, Augmented. Critical Prefaces to Thirteen Modern American Poets*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1967 [1962].
- - -. *Creations' Very Self: On the Personal Element in Recent American Poetry*. Denver, Texas: Christian University Press, 1969.
- - -. *Theodore Roethke*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1963.
- Parini, Jay. "Blake and Roethke: When Everything Comes to One." *William Blake and the Moderns*. Eds. J. Robert y A. S. Levitt. Albany, Nueva York: State of New York Press, 1982.
- Perry, John Weir. *The Self in Psychotic Process: its Symbolization in Schizophrenia*. Dallas, Texas: Spring Publications inc., 1987 [1953].
- Prince, Raymond y Charles Savage. "Mystical States and the Concept of Regression". *The Highest State of Consciousness*. Ed. John White. Garden City, Nueva York: Doubleday/Anchor, 1972.
- Roethke, Theodore. "An American Poet Introduces Himself and His Poems." *On the Poet and His Craft. Selected Prose of Theodore Roethke*. Ed. R. Mills. Seattle y Londres: University of Washington Press, 1965. 7-13.
- - -. "How to Write Like Somebody Else." *On the Poet and His Craft. Selected Prose of Theodore Roethke*. Ed. R. Mills. Seattle y Londres: University of Washington Press, 1965. 61-70
- - -. *Notebooks*. Manuscritos. Universidad de Washington.
- - -. "On Identity." *On the Poet and His Craft. Selected Prose of Theodore Roethke*. Ed. R. Mills. Seattle y Londres: University of Washington Press, 1965. 18-27.
- - -. "Open Letter." *On the Poet and His Craft. Selected Prose of Theodore Roethke*. Ed. R. Mills. Seattle y Londres: University of Washington Press, 1965. 36-43.
- - -. "Some Remarks On Rhythm." *On the Poet and His Craft. Selected Prose of Theodore Roethke*. Ed. R. Mills. Seattle y Londres: University of Washington Press, 1965. 71-84.
- - -. "The Poet and the Poem." *New World Writing* 9 (1961): 215.
- - -. *Selected Poems*. Nueva York: Anchor Books, 1991 [1975].

- Rohrkemper, John. " 'When the Mind Remembers All': Dream and Memory in Theodore Roethke's 'North American Sequence'." *Journal of Midwest Modern Language Association* 21.1 (1988): 28-37.
- Romig, E.M. "An Achievement of H.D. and Theodore Roethke: Psychoanalysis and the Poetics of Teaching." *Literature and Psychology* 28 (1978): 105-111.
- Schwartz, Delmore. "The Cunning and the Craft of the Unconscious and the Preconscious." *Poetry* 94.3 (1959).
- Seager, Allan. *The Glass House: the Life of Theodore Roethke*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994 [1968].
- Silverman, J. "Shamans and Acute Schizophrenia." *American Anthropologist* 96.1 (1967): 21-31.
- Smart, Christopher. *Jubilate Agno*. Ed. W. H. Bond. Cambridge: Harvard University Press, 1954.
- Stein, Arnold. "Roethke's Memory: Actions, Visions, and Revisions." *Northwest Review*, 9 (1971): 34-57.
- Sundahl, D. J. "Theodore Roethke's 'The Lost Son': Solipsism and the Private Language Problem." *Essays in Arts and Sciences* 17 (1988): 41-61.
- Van Dyne, Susan R. "Self-Poesis in Roethke's 'The Shape of Fire'." *Modern Poetry Studies* 10.2-3 (1981): 121-136.
- Vernon, John. *The Garden and the Map*. Urbana: University of Illinois Press, 1973.
- Wagoner, David, ed. *Straw for the Fire: Theodore Roethke*. Nueva York: Doubleday and Co. Inc., 1972.
- Williams, William Carlos. *The Wedge*. Cummington, Mass. : The Cummington Press, 1944.
- . *Autobiography*. Nueva York : Random House, 1951.
- Yeats, W. B. "Per Amica Silentia Lunae." *Mythologies*. Nueva York: MacMillan, 1959.

La Contracultura y la Generación *Beat*

It's practically impossible to define. Maybe it was a term we just sold ourselves. It was trying to look at the world in a new light, trying to look at the world in a way that gave it some meaning. Trying to find values . . . that were valid. And it was through literature all this was supposed to be done.

Lucien Carr

El concepto de generación literaria, pese a su indudable utilidad a la hora de organizar los estudios literarios, ha provocado encendidas controversias en los últimos años, cuestionándose su valor y arguyéndose que a menudo se funda en la unión forzada de una serie de autores que pueden no compartir prácticamente ningún rasgo más allá de la coetaneidad en su producción. Resulta, por ello, especialmente problemático acercarse a un vocablo tan reciente (en términos absolutos) en la historia literaria como lo que se ha dado en llamar la “Beat Generation”, o, de forma popular, los “Beat”. Otro autor perteneciente a una de las grandes “generaciones literarias” del pasado siglo¹⁰⁶, el novelista F. Scott Fitzgerald, definió una generación literaria como:

that reaction against the fathers which seems to occur about three times in a century. It is distinguished by a set of ideas inherited in modified form from the madmen and the outlaws of the generation before; if it is a real generation it has its own leaders and spokesmen,

¹⁰⁶ La “Generación Perdida” de los años 20 la conforman autores como el propio Fitzgerald, Ernest Hemingway, Kay Boyle o Robert McAlmon, que marcharon a Europa tras la Primera Guerra Mundial.

and it draws into its orbit those born just before it and just after,
whose ideas are less clear-cut and defiant.¹⁰⁷ (*Esquire* 1928)

Esta definición resulta perfecta para abordar el estudio del grupo de los “Beat”: pese a las polémicas respecto a la inclusión o exclusión de algunos autores dentro de este grupo (Burroughs, por ejemplo, es considerado en algunos foros como precursor de los *Beat*, mientras que en otros es una personalidad fundamental *en la fundación misma* del grupo), y la significación del término que le da nombre¹⁰⁸, se acepta de forma universal la existencia de una generación literaria en Norteamérica, que surge como reacción al final de la Segunda Guerra Mundial, al lanzamiento de las dos bombas atómicas sobre suelo japonés, a las ramificaciones políticas de la construcción del Muro de Berlín y la Guerra Fría, y a la histeria anticomunista que dominó la vida política, social y cultural de Estados Unidos desde finales de los años 40 hasta principios de los 60. Lo que Ginsberg denominó “Syndrome of Shutdown” (Tytell, 1991 151) representa un movimiento hacia una sociedad cerrada donde todas las decisiones están alejadas del individuo y tomadas por cúpulas de poder, donde no existe una autoridad última identificable a la que pedir responsabilidades, al haberse delegado la responsabilidad personal en una colectividad empresarial en que nadie asume la responsabilidad última

¹⁰⁷ Una definición más sencilla, si bien la de Scott Fitzgerald sirve mejor para enfatizar los aspectos más interesantes de la Generación Beat, sería hablar de generación como un grupo de escritores que, nacidos en fechas cercanas y que viven una serie de acontecimientos comunes, culturales y sociales, reaccionan de forma similar a estos sucesos y problemas de su tiempo.

¹⁰⁸ Beat significaría, al mismo tiempo, y según las distintas explicaciones que los propios escritores pertenecientes a esta generación manejaban, a *beaten* (maltratado), *beatific* o incluso al término jazzístico *beat* (ritmo), enfatizando los lazos entre jazz y literatura que se reflejan en las obras de estos autores. El término *beat* se comenzó a emplear, además, después de la Segunda Guerra Mundial, por parte de músicos de jazz e individuos pertenecientes a entornos marginales para hacer referencia a mendigos o fuera de la ley. El término en sí se acuñó en referencia a estos escritores en 1948, en una conversación entre John Clellon Holmes y Jack Kerouac (para más información sobre este término, véase Charters, *Ann. The Portable Beat Reader*. xvii-xxvi).

de sus actos (tristemente observable en el caso Watergate), y en la que se permite que los avances tecnológicos acaben con la privacidad, dominando al hombre y su entorno mediante el condicionamiento de masas ejercido por los medios de comunicación. Tytell señala también que para los *Beat*, el patriotismo anticomunista sirvió “as a convenient veil assuring a continued blindness to domestic social conditions that required attention” (151). Precisamente a desvelar estos problemas domésticos, pero extensibles a toda la comunidad internacional, a esta inseguridad que se refleja fuera de Estados Unidos en movimientos análogos (de manera destacada, el Existencialismo en Europa¹⁰⁹) dedicaron los *Beat* gran parte de su obra, como luego observaremos.

La Generación *Beat* como grupo literario se adapta, así, a las características que Fitzgerald entendía como fundamentales: se trata de una reacción contra las ideas de sus mayores (las ideas políticas y sociales que habían llevado a las circunstancias políticas de Guerra Fría y constantes denuncias ante la *House of Un-American Activities*), y nace de entre los ambientes más marginales. Es precisamente el interés de estos autores (compartido por la Contracultura de la que se nutrió y a la que a su vez enriqueció) por la locura y los límites de la conciencia lo que vertebrará nuestro estudio de algunos de los más representativos de este grupo de autores. Los escritores que trataremos forman parte del núcleo original del movimiento, durante los años 40 (lo que Fitzgerald denominaría “leaders and spokesmen”); sin embargo, como afirmó Kerouac en un artículo sobre los *Beat*, publicado en el *Esquire* en 1958,

¹⁰⁹ La mezcla paralela de rechazo e idealismo que se fragua en territorio europeo durante este periodo resulta en el Existencialismo, que, al igual que los *Beat*, también comienza como una reacción, como la repulsa a aceptar imposiciones sociales.

[The] postwar youth [in the fifties] emerged cool and beat, had picked up the gestures and the style; soon it was everywhere, the new look . . . the bop visions became common property of the commercial, popular cultural world . . . The ingestion of drugs became official (tranquilizers and the rest); and even the clothes style of the beat hipsters carried over to the new rock 'n' roll youth... and the Beat Generation, though dead, was resurrected and justified. (Kerouac, J. "Aftermath: This is the Beat Generation" *Esquire* Feb. 1958: 37).

Así, durante los años 60, debido a los cataclismos sociales que contribuyen a la creación de los movimientos contraculturales, se unen a los intereses temáticos de los Beat, al igual que a la contracultura, por ejemplo, el movimiento por los derechos civiles en el Sur de Estados Unidos, la guerra en el Sudeste Asiático y el envío de tropas a Vietnam, y la predominancia del LSD (frente al peyote, más popular hasta ese momento) como droga expansiva de la conciencia. En sus obras, encontraremos de forma frecuente una serie de distopías en las que la sociedad estrangula cualquier vestigio de libertad, una cúpula de poder que controla al individuo sin mostrarse, desde las sombras, y los peligros inherentes de la organización tecnológica y burocrática. La involucración política de los Beat durante los 60, pues, es mayor que durante la década anterior, pero hemos de tomar la creación literaria de los 50 como adelanto ideológico de la estrategia de política de oposición que define la Contracultura, con su intención de cambiar el Sistema. El activismo político, por ejemplo, de Ginsberg durante los años 60 (protestó contra el embargo a Cuba, la discriminación de los homosexuales, y fue

expulsado de Checoslovaquia en 1965¹¹⁰), se explica tan sólo considerando su obra anterior, por la profunda convicción de que existe una posibilidad de cambiar la realidad mediante la expansión de la conciencia y la aplicación del nuevo conocimiento así adquirido a instancias sociales, políticas y culturales.

Más allá de lo meramente político, la Generación Beat¹¹¹, por otro lado, fue definida por uno de sus componentes, John Clellon Holmes, como una revolución cultural, compuesta por jóvenes no afiliados a ninguna corriente social o socialmente aceptable, a los que no se había proporcionado valores morales adecuados para vivir en la sociedad circundante. Feldman y Gartenberg, en su libro *The Beat Generation and the Angry Young Men*¹¹² (1958), se refieren a los dos movimientos literarios del título como “social phenomena which have found increasing literary expression . . . Because both represent a significant adaptation to life in mid-twentieth century” (10).

¹¹⁰ La orientación política de los Beat durante los años 60 era de inspiración casi anarquista, pero Ginsberg se comprometió activamente con causas de izquierdas, conservando siempre una actitud crítica hacia cualquier intento de manipular, incluso políticamente, al individuo, lo que le llevó a afirmar, en “Death to Van Gogh’s Ear” (1960), que no había “[a] human answer . . . in dogmatic Leninism-Marxism”.

¹¹¹ Para esta generación, no sólo literaria sino ante todo cultural, otros escritores han empleado otros términos como “hip generation” (Mailer), “the Subterraneans” (Ginsberg) o “The Bop Generation” (Kerouac). Emplearemos a lo largo de estas páginas el término universalmente aceptado “beat”, pero teniendo en cuenta que se trata tan sólo de una etiqueta útil para referirse a un colectivo profundamente integrado con las ideas contraculturales que lo rodearon y dieron forma.

¹¹² La etiqueta de *Angry Young Men*, muy popular en su momento, ha perdido con el tiempo gran parte del interés que poseyó, de tal forma que incluso algunos autores en principio incluidos en este grupo, como Harold Pinter, la han rechazado. No obstante, la equivalencia que Feldman y Gartenberg realizan entre los Beat y estos autores sigue siendo válida, habida cuenta de cómo se basa en una serie de circunstancias sociales y políticas equivalentes y la forma en que estos escritores, a uno y otro lado del Atlántico, las expresan literariamente. La extensión del grupo literario británico en el tiempo fue, sin embargo, mucho menor que la de los Beat, que dominaron la cultura estadounidense hasta bien entrados los años 70, cuando empiezan a ser sustituidos por la estética y cultura “hippie” que, sin embargo, hereda gran parte de los presupuestos Beat. Tal y como afirmó el poeta Gary Snyder, “it would be from sometime in the early fifties up until the mid-sixties when jazz was replaced by rock and roll and marijuana by LSD and a whole new generation of youth jumped on board and the name beatnik changed to hippy. Still, beat can be also defined as a particular state of mind... and I was in that mind for a while” cit. en *Charters*, 1992, 35-36.

Encontramos así que el análisis de cualquier autor *Beat* resulta inextricable sin considerar su relación inmediata con el contexto político y cultural que les rodeó, y que en este caso no es otro que las ideas de la Contracultura a las que venimos haciendo referencia, Antipsiquiatría incluida. De forma similar a las obras de los autores de los años 30, la poesía y la ficción de los Beat es una producción literaria alternativa que condena los valores religiosos, sexuales, sociales y políticos de la sociedad. La diferencia fundamental de esta crítica hacia la sociedad estadounidense, frente a instancias previas como los modernistas como Ezra Pound o los escritores de la Generación Perdida, como Ernest Hemingway, es que es una de las primeras veces en la historia literaria norteamericana que un grupo de autores producen estas críticas desde suelo norteamericano, no desde la figura del expatriado.

La crítica que realizan los *Beat* coincide, casi punto por punto, con muchos de los temas que hemos observado que Laing introduce dentro de su agenda: la exploración de modos de conciencia alternativos¹¹³ (respecto al uso de drogas, permeado por el ambiente de experimentación con LSD y otras sustancias en la época de los *Beat* para alcanzar nuevos estados de conciencia, diferentes autores pertenecientes a este grupo mostraron importantes disensiones sobre el uso de éstas: mientras que Ginsberg abogó por su uso, empleándolas a menudo para su composición,

¹¹³ El uso de drogas que mimetizan la percepción del mundo del psicótico (llamadas indistintamente alucinogénicas, psicotomiméticas, psicodélicas, psicodislépticas, psicomiméticas o psicogenéticas, dependiendo del aspecto que se desee enfatizar) fue también explorado por Laing, a través de su colega el norteamericano Timothy Leary. Laing nunca propugnó, como erróneamente se ha interpretado en ocasiones, el uso de dichas drogas para expandir la conciencia y llegar a modos de conocimiento alternativos, como sí hicieron otros miembros de su generación, y ni mucho menos trató de minimizar la problemática de la locura asimilándola al uso de dichas drogas.

Burroughs las consideró una forma de adicción con peligrosos resultados para el sujeto que experimenta con ellas, y en absoluto capaces para otorgar una visión superior); el interés por los marginados (grupo en el que incluyen, de forma recurrente, a los locos y esquizofrénicos: de hecho, varios de los autores Beat fueron internados o tratados por problemas mentales a lo largo de su vida, como veremos en breve); la protesta contra modos tradicionales de organización que alienan al individuo, llevándole en ocasiones hasta la locura, etcétera. Las nociones filosóficas que sustentan la obra teórica de la antipsiquiatría laingiana, el existencialismo de Heidegger y Sartre, también vertebran la revolución moral de los Beat, que tratan de transformar al hombre “from a creature of history into a creature of experience” (Feldman y Gartenberg 10). La exploración del yo, base del potencial creativo que Laing percibe en la esquizofrenia, fundamenta gran parte de las obras de autores como Ginsberg, Kesey y Burroughs, como a continuación estudiaremos, pero también de otros autores como Kerouac (*On the Road* no deja de ser un viaje de exploración a lo largo de Estados Unidos, al tiempo que es también una metáfora de un viaje de descubrimiento del individuo y del yo). Esta búsqueda de la identidad en los *Beat* ha sido definida como apropiación de una responsabilidad muy concreta: “to sharpen . . . [one’s] own senses so that [one] . . . can continue and improve his dialogue with existence” (Feldman y Gartenberg 13)

Así, observaremos en Burroughs, Kesey y Ginsberg cómo el escritor *Beat*, y los protagonistas de su obra, se consideran ajenos a la sociedad: John Clellon Holmes sugirió la idea de un circuito roto (precisamente una de las bases interpretativas que utilizaremos en nuestro análisis de *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*) para sugerir la falta de conexión con el presente social de los miembros de su generación. La

identificación se produce más con el *fuera de la ley*, que desafía a la sociedad tratando de cambiarla, que con el *descastado* avergonzado que trata tan sólo de no ser aplastado por el sistema. Los Beat son, pues, unos inadaptados que se niegan a adaptarse a la norma social, que perciben como “an unfit fitness” (George y Starr, 1985, 198). Parte de este ambiente de inadaptación es el escenario de marginalidad y estigmatización que rodea a la locura, que tan bien reflejaron en sus escritos.

Locura, salud mental y la Generación Beat.

The only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding, like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop as everybody goes “Awww!”

Jack Kerouac

Centrando nuestro estudio en el interés que existe entre la mayoría de los autores Beat por el concepto de locura, hemos de partir de la ya apuntada insatisfacción de todos los escritores de esta generación con el funcionamiento de las instituciones como armas de control: una vez más, las prácticas psiquiátricas usadas en Estados Unidos durante la época serán blanco de sus críticas hacia la homogeneización.

La fisura existente en la mente colectiva norteamericana, el desarraigo y revisión de conceptos como familia y comunidad, combinada con un inmenso temor a una destrucción inminente, llevan al cuestionamiento de la barrera entre locura y salud mental¹¹⁴. Según afirma Tytell, encontramos a Estados Unidos durante los años 50 “as suffering a collective nervous breakdown . . . and a new nervous system as a prerequisite to perception. In these three words, then, we will find the key to the cultural disorder of an era” (155). Durante los años 40 y 50, los Beat comienzan a trabajar sobre unas definiciones de salud mental, relacionadas con una ampliación de la percepción vinculada con la locura, que desafían en su momento las expectativas sociales, pero que a tenor de lo que sucede en los años 60, con la extensión de la Contracultura y las corrientes psiquiátricas alternativas resultan proféticas. Como afirmó Ginsberg en *The Paris Review*, sucesos sociales como la Guerra Fría suponen “the imposition of a vast mental barrier on everybody, a vast antinatural psyche” (Clark, 1967, 293): encontrar una psique natural alternativa a esta imposición social y política es la labor que se asignan estos autores.

Las nuevas actitudes hacia la locura y la ética en época de los Beat no surgen, sin embargo, de una abstracción intelectual o socialmente mediada, sino de la experiencia directa de muchos de estos escritores con la locura. Así, el fantasma del desequilibrio mental ronda o está presente de pleno en la experiencia vital de gran parte

¹¹⁴ Melville (precursor en muchos aspectos de los Beat) ya había abierto la brecha afirmando que la diferencia entre la locura y la salud mental es análoga a las diferencias entre un punto de color del arcoiris y el siguiente: no existen entre ambos suficientes matices para hablar de colores distintos, sin embargo se alejan hasta ser tonalidades distintas. (*Billy Budd*, capítulo 21, 1924)

de los Beat: Ginsberg conoció a Carl Solomon (a quien dedicó su poema “Howl”) en el Instituto Psiquiátrico de Nueva York; Jack Kerouac fue liberado del ejército por mostrar una “personalidad esquizoide”, y por sus alucinaciones recurrentes¹¹⁵. Burroughs fue diagnosticado como esquizofrénico-paranoide tras cortarse un dedo por un desengaño amoroso, amén de tres años de psicoanálisis para liberarse de la ansiedad que le provocaba su homosexualidad. Como afirman George y Starr, otra gran parte de los Beat “suffered childhoods troubled by parents who were disturbed, alcoholic, domineering, or unloving, or siblings who were jealous and sadistic” (1985, 203). La escritura se presenta, pues, como una tribuna desde la que cuestionar los sistemas de tratamiento de la locura, clamar por la consideración de la locura como potencialmente curativa (concepto muy laingiano) y, ante todo, como una posibilidad de desarrollar una serie de recursos que les permitieran manejar las situaciones que les habían incapacitado para el desarrollo de una vida “convencional”.

Además, la publicación de las obras seminales de la Generación Beat, como *Naked Lunch*, “Howl” y *On the Road*, coinciden con un momento en que el público americano estaba comenzando a familiarizarse con información sobre salud y enfermedad mental. El interés de estos autores por la esquizofrenia se halla bien documentado en su correspondencia, y las referencias a la locura en Kerouac y Ginsberg (Burroughs usa con mayor frecuencia los términos más específicos

¹¹⁵ A esto hay que añadir las dificultades que Kerouac tenía para relacionarse en ciertas situaciones, y su carácter a menudo introvertido, lo que llevó a su primera mujer, Carolyn, a afirmar que sus esfuerzos para involucrarse en actividades habituales eran “generally disappointing: he felt threatened and alone”. (Cassady 1976, 116)

“esquizofrenia” y “esquizoide”, como observaremos en nuestro análisis de este último autor) forman parte de una red de conexiones que estos autores crean entre inteligencia, escritura, creatividad y locura.

En este contexto, no es de extrañar que la exploración de la sociedad norteamericana que caracteriza a los *Beat* (con su componente marginal de criminalidad, drogas, hospitales mentales, etcétera) acabe derivando hacia el estudio de la sensibilidad visionaria, y que ésta se una inextricablemente con las posibilidades de llegar a una nueva realidad que se adivinan en el viaje metanoico. La locura interesa a los *Beat* como “a lucid, singular, obsessive way to illuminate the shadows of the day” (Tytell, 1991, 154).

Esta exploración psíquica trae consigo un coste psíquico y social (como veremos que Ginsberg denuncia en “Howl”): la locura – percibida como el retorno al origen natural, como una entrada hacia la claridad – y la insistencia en modos de conocimiento no racionales (muchos de los *Beat* indujeron estados similares a la locura a través de drogas, etcétera) hizo que el grueso de esta generación fuera considerada como loca, negando la dimensión de descubrimiento que ellos le conferían a la locura, y enfatizando sus efectos de estigmatización social; muchos sufrieron como consecuencia (así, los casos anteriormente nombrados) estancias en reformatorios, hospitales mentales, el ridículo público, la censura, o incluso la prisión.

En los autores en los que concentraremos nuestro estudio, tiene una especial importancia la figura del “loco sagrado”, tomada en parte del Budismo, que tanto interesó a miembros de este grupo (así, los *Black Mountain Poets* o el propio Ginsberg). Las ideas budistas de la fugacidad del presente y el quietismo político, de la vida como búsqueda que resulta de un impulso interior de buceo en la conciencia, se relacionan íntimamente con la posibilidad de la locura como liberación. Por otro lado, tal y como afirma Edmund Wilson en *The Wound and the Bow* (1941), existe una relación entre el genio y la enfermedad en algunos artistas modernos que han predicho y reflejado la locura social que les rodea, y que, evitando la presión pública para adaptarse, fomenta la imagen del artista como chamán o chivo expiatorio para tabúes sociales e inhibiciones. Tytell identifica la locura, en su obra *Naked Angels*, precisamente como lo que socialmente se considera salud mental: lo degenerado, lo enfermo, es el comportamiento habitual y socialmente adaptado. Los personajes de las obras de los Beat, por tanto, reaccionan ante la locura social, definida como salud, proponiendo una voz visionaria que denuncia la anormalidad de lo considerado socialmente “normal”.

La experiencia lingüística vinculada a la locura, y que da origen a la creación de términos como “schizophrenese” para referirse a la peculiar plasmación escrita y oral de la experiencia esquizofrénica y la diseminación del lenguaje esquizofrénico, es empleada por los escritores Beat para evocar la pérdida de referencialidad que perciben como el resultado de la crisis social de posguerra. Las imágenes sin relación de causalidad, las lagunas y cortes y los montajes basados en conexiones no usuales, forman parte de un caos lingüístico y mental que refleja el caos social. Estas imágenes y la obligación de interpretarlas desafían directamente, según afirma Ledes (1998), la

tradición de la Ilustración (o, llevado más lejos, las creencias filosóficas en que se sustenta la civilización occidental), de forma similar a los experimentos de vanguardia a partir del surrealismo. Al igual que la expresión esquizofrénica ha sido calificada como “ininteligible” (siguiendo los cánones de pensamiento al uso, lo que lleva a descartar la experiencia y expresión esquizofrénica como “desviada”), la producción de autores como Burroughs se torna inteligible sólo cuando se trata de interpretar buscando unos nuevos referentes de análisis alejados de la norma. Siguiendo a Harry Stack Sullivan, podemos afirmar que los esquizofrénicos retienen una serie de asociaciones de palabras mucho más amplia que los demás, que tan sólo mantienen un número muy limitado (y suficiente en el estereotipado lenguaje y patrones de pensamiento corrientes) de asociaciones: esto, por un lado, enriquece el lenguaje esquizofrénico, pero por otro lado, lo aleja de la norma y lo convierte en ininteligible.

Señalaremos, por último, otra característica esquizofrénica que reverbera en los escritos de los Beat: el temor a la destrucción inminente, junto a la obsesión con la maquinaria como fuerza que puede escapar al control del hombre y dominarlo. Socialmente, la obsesión de los Beat por esta “*impending catastrophe*” (término que Sass emplea en su libro) se justifica por la creación y uso de la bomba atómica, y también por la carrera espacial que empezaba a fraguarse y que amenazaba con sus avances tecnológicos con dominar al individuo (la relación, en principio sarcástica, que Herb Caen apuntó en el *San Francisco Chronicle*, 2 de Abril de 1958, entre el Sputnik ruso y los que denominó “beatnik” incide en la obsesión por la dominación tecnológica que se puede encontrar en numerosos autores *Beat*). Ya observaremos en Burroughs y

Kesey cómo la sociedad “sana” se presenta como una distopía al borde de la catástrofe, por la intromisión de lo mecánico en lo natural.

Pese al temor paranoico de una catástrofe inminente, pese a la persecución por una serie de estados de control y de medios de comunicación, los *Beat* ven en la escritura y también en la locura la posibilidad de vincular las partes fracturadas de la identidad individual, para construir a continuación una identidad social válida y no mediada. El futuro colectivo, que se presenta como fracturado, aún puede ser reconstruido.

Referencias Bibliográficas

- Cassady, Carolyn. *Heartbeat: My Life with Jack and Neal*. Nueva York: Pocket Books, 1976.
- Charters, Ann. *The Portable Beat Reader*. Nueva York, Viking Penguin, 1992.
- Clark, T. "Allen Ginsberg." *Poets at Work: the Paris Review Interview, Third Series*. Ed. G. Plimpton. Nueva York: Viking, 1967, 291-294.
- Feldman, Gene y Max Gartenberg. *The Beat Generation and the Angry Young Men*. Nueva York: Dell Publishing Co., 1959.
- George, P. S. y Jerold M. Stara. "Beat Politics: New Left and Hippie Beginnings in the Postwar Counterculture." *Cultural Politics: Radical Movements in Modern History*. Ed. J. M. Starr. Nueva York.: Praeger, 1985. 189-233.
- Kerouac, Jack. "Aftermath: This is the Beat Generation." *Esquire* Feb. 1958: 35-38.
- Ledes, Richard. "The Pure Products of America Go Crazy." *Dissertation Abstracts International, A (Humanities and Social Sciences)* 59.5 (1998):1563.
- Melville, Herman. *Billy Budd, Sailor, and Selected Tales*. New York: Oxford University Press, 1997 [1924] .
- Sass, Louis. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- Tytell, John. "The Broken Circuit." *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959-1989*. Ed. J. Skerl, y R. Lydenberg. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991. 149-157.
- Wilson, Edmund. *The Wound and the Bow: Seven Studies in Literature*. Athens: Ohio University Press, 1997 [1941].

Allen Ginsberg

1. “The Best Minds of my Generation Destroyed by Madness”: Genialidad, Creatividad y Represión. Control Intelectual y Locura en “Howl”.

Highs! Epiphanies! Despair! Ten Year’s animal screams and suicides! Minds! New loves! Mad generation! Down on the rocks of time!

Allen Ginsberg, “Howl”

Allen Ginsberg (1926-1997) es, sin duda, una de las figuras emblemáticas de la llamada “Beat Generation” y, por ende, de la poesía americana contemporánea. Personalidad controvertida por sus “peculiaridades” vitales que se salían del marco de lo establecido (principalmente, por sus opiniones políticas y su abierta homosexualidad), y por su constante crítica hacia una sociedad (la Norteamérica de la era McCarthy) que coarta el desarrollo del individuo en pro de un capitalismo homogeneizante, aún hoy la figura de este vate moderno conserva la capacidad de sorprender y minar lo establecido, lo políticamente correcto. De lo controvertido, polémico y desafiante que resulta Ginsberg es una muestra el que, en 1965, en cuestión de semanas, fuera coronado *Kral Majales* (Rey de Mayo) en Praga, expulsado de dicho país por sospechas de espionaje y por sus tendencias sexuales, e incluido en la *Dangerous Security List* del FBI.

La obra de Ginsberg es fiel reflejo del ambiente contracultural¹¹⁶ en el que fue escrita, del que se empapa y al que a su vez influye. Sus poemas atentan contra la moral y las instituciones establecidas: la política conservadora, la familia como célula base de una sociedad represora, etcétera. Tal y como escribió James Campbell en el *Guardian* tras su muerte, “Allen Ginsberg was the exemplary avant-garde figure of the post-war world. In politics, in his own intimate life – there was no room for a ‘private life’ – Ginsberg resisted and disdained the orthodox, the social lie. Few people have done as much to make non-conformism respectable in our time as he did”. Por este no conformismo, y por su relación con importantes figuras de la Contracultura como R. D. Laing (con el que coincidió en el *Dialectics of Liberation Congress* de 1961), Ginsberg refleja gran parte de los supuestos de aquel movimiento que venimos considerando como un elemento fundamental en el clima poco ortodoxo y rompedor de la época: la Antipsiquiatría. Ginsberg es, en la literatura norteamericana de su época, un espíritu sorprendente, experimental y que en ocasiones raya la locura. Con su visión trata de levantar el velo de superficialidad del hombre moderno y se interesa por la expansión de la mente humana, y por las crisis que ésta debe padecer y superar por las peculiaridades de la opresiva sociedad moderna.

“Howl” (1956), junto con *On the Road* (1957) de Jack Kerouac, son las dos obras seminales de la llamada “Generación Beat”, aquella que el propio Ginsberg definió como “Mad Generation! Down on the rocks of Time!” (*Selected Poems* 55).

¹¹⁶ Uno de los iconos más conocidos de la Contracultura es, precisamente, el movimiento “hippie”: el propio Ginsberg acuñó el término “flower power”, habitual en la cultura hippie, a mediados de los años 60.

Además, “Howl” tiene mucho de autobiografía y de biografía/radiografía del sentir *Beat*, de los sucesos de la vida de Ginsberg y sus coetáneos. La generación de la que Ginsberg nos habla decide alzarse contra la homogeneización social por medio no sólo de la escritura, sino también de la rebeldía social, y en un intento desesperado por contener esta corriente transgresora la sociedad recurre a sus fuerzas de control, policial y psiquiátricas. Así, la creatividad literaria y la brillantez artística son consideradas como alucinatorias y propias de la enfermedad mental, y se intenta contener a los perturbadores mediante métodos de sofisticado control social como el internamiento psiquiátrico. Ginsberg utiliza su poesía (y, sobre todo, “Howl”) para denunciar cómo la sociedad aliena y destruye las mejores mentes de una generación impulsiva y creativa, en aras de la homogeneidad y el control social.

“Howl”¹¹⁷ es el grito de toda una generación, pero el poeta lo dedica a su amigo Carl Solomon, un poeta esquizofrénico al que conoció en el *Columbia Psychiatric Institute*, donde Ginsberg estuvo internado en 1948 para evitar la cárcel tras ser acusado de complicidad en un robo. Solomon, al que Ginsberg denominó “lunatic saint”, se convierte así en el símbolo de la creatividad individual reprimida por la sociedad y la psiquiatría convencional. “Howl” presenta una visión de la sociedad en la que encontramos un grupo de elegidos que Ginsberg ha rebuscado entre los locos, los criminales y los que serían clasificados por la moral imperante como “desviados”.

¹¹⁷ Cuya primera lectura pública en la Six Gallery ha sido definida como “the birth trauma of the Beat Generation”.

Solomon es, para Ginsberg, “an instance of the artist as outrage, a man capable of an intuitively quick surrealist bufoonery, that exposed the pretentious stuffiness of the world . . . an outcast artist, an exile within the culture” (Simpson, 1979, 59). Esta exuberancia creativa y vital termina abruptamente cuando estos artistas son internados en una clínica mental y catalogados como “locos” (más concretamente, como suele ser habitual, de “esquizofrénicos”). Es éste el momento en el que son, como Ginsberg poetiza en “Howl”, “run down by the drunken taxicabs of Absolute Reality” (*Selected Poems* 52), una realidad que con su visión inspirada y transgresora amenazan con destruir.

El mismo título del poema, el concepto de “aullido”, se opone a la expresión racional que para Ginsberg ha caracterizado (con notables excepciones) a la literatura, y que tan sólo en dosis homeopáticas ha logrado sobrevivir al sistema. Ginsberg no “cuenta”, ni siquiera “grita” (el grito presupone, pese a su violencia y su carga emotiva, una cierta humanidad), sino que, cruzando la frontera misma de la animalidad, invita a *aullar* contra la presión social. El aullido se convierte así en la única posibilidad expresiva del loco, en el símbolo de lo irracional, opuesto a la palabra serena imperante¹¹⁸. El aullido es el último recurso para aquellos que han “crashed through their minds . . . [and] emptied down to the last piece of mental furniture” (*Selected Poems* 53). Podemos interpretar “Howl”, pues, como el esfuerzo de Ginsberg por dar voz a aquellos a los que habitualmente les ha sido negada: a los locos, a los que no se

¹¹⁸ Para un análisis completo de la historia de la locura como oposición a lo racional, y más aún a partir del siglo XVIII, véase *Madness and Civilization*, de Michel Foucault.

adaptan al sistema¹¹⁹. La identificación de Ginsberg con Solomon, el artista loco, es total al final del poema: no sólo por lo que, como escritores y contemporáneos, les une, sino también por la visión que Ginsberg tiene de la locura como una expansión de los sentidos, atrofiados en el mundo moderno: “I’m with you in Rockland were you laugh at this invisible humor / I’m with you in Rockland where we are great writers on the same dreadful typewriter” (*Selected Poems* 55).

Volviendo al título del poema, conviene señalar que “Howl” puede ser tanto un sustantivo (y así el poema sería ese *aullido* al que hace referencia) como un imperativo. Si se analiza como esto último, la trascendencia del poema es mayor, puesto que no sólo Ginsberg une su voz a aquellos a los que les ha sido negada (los locos, los socialmente no válidos), sino que invita al lector a unirse a su grito “irracional” contra la injusticia de la anulación de la mente individual. Para Portugés, “‘Howl’ is a visionary record of Ginsberg’s illumination of the hellish American background in the late 40s and early 50s” (1978, 25): Ginsberg se alza como corifeo (y esto conecta con el concepto del poeta como profeta y vate, que luego analizaremos) de un coro de voces discordantes que denuncian con su brillantez reprimida la sociedad capitalista de la época, simbolizada por el gigante Molloch en la sección segunda del poema.

¹¹⁹ Recordemos aquí el concepto que Laing hereda de las teorías culturales de Foucault acerca de la psiquiatría, que tiene como fin controlar las desviaciones sociales y reprimir al individuo mediante la jerarquización y el control.

En esta sección encontramos imágenes recurrentes de un sacrificio pagano que retoma el nombre del ídolo dios del fuego contra el que la Biblia (más concretamente, Isaías) advierte continuamente. En él, en Molloch (Molech en *Jeremías* 32:35, Bel en *Isaías* 46:1) se proyectan todas las cualidades negativas de la sociedad americana que rodea a Ginsberg: “Solitude! Filth! Ugliness! Ashcans and unobtainable dollars! Children screaming under the stairways! Boys sobbing in armies! Old men weeping in the parks!” (*Selected Poems* 54). Molloch se reencarna, en la visión de Ginsberg, en los edificios grises e impersonales, en las armas, en las fábricas, en las antenas. Molloch, además, obliga que le sean sacrificados los jóvenes (al igual que a este dios canaanita se sacrificaban niños) de la generación de Ginsberg: “What sphinx of cement and alluminium [=Molloch] bashed open their skulls and ate up their brains and imaginations?” (*Selected Poems* 54). Pero este espíritu visionario destrozado por la sociedad capitalista (i.e. “Molloch”) y que costó la cordura a tantos compañeros de Ginsberg puede ser recuperado mediante un “natural ecstasy!” (*Selected Poems* 54).

La crítica hacia los modelos psiquiátricos de la época (algo que Ginsberg conoció de primera mano por su estancia en el *Columbia Psychiatric Institute* y por el de su madre, Naomi, que pasó gran parte de su vida internada como esquizofrénica en diversos hospitales mentales) no se halla tan sólo en “Howl”¹²⁰. Así, por ejemplo, en un

¹²⁰ La que es probablemente la obra más conocida (en parte, por su versión cinematográfica de Milos Forman de 1975) de crítica hacia los modelos psiquiátricos de esta época es, precisamente, obra de un escritor de la *Generación Beat*. Estamos hablando, obviamente, de *One flew over the Cuckoo’s Nest* (1962), de Ken Kesey, que posteriormente analizaremos.

poema menor, “A Meaningless Institution” (1948), Ginsberg lanza una crítica directa hacia el sistema hospitalario, utilizando citas del propio Solomon.

El discurso esquizofrénico del aparente sinsentido¹²¹ se convierte incluso en inspiración directa para el poeta: Ginsberg admite que la sección final de “Howl” (“Footnote to Howl”), con su estructura propia de *catalogue* - un modo poético cuyos usos analizaremos más adelante - , se desarrolló “out of an extreme rhapsodic wail I once heard in a madhouse” (Hyde, 1984, 82). No indica aquí Ginsberg si éste fue de Solomon o de algún otro de los internados; en cualquier caso, se integra en la línea laingiana que aboga por dar voz al esquizofrénico y por analizar su expresión como dotada de sentido. Obviamente, para Ginsberg es precisamente esta apariencia de sinsentido que tiene el discurso esquizofrénico lo que le hace peligroso, en tanto que es una denuncia velada pero de tono decididamente transgresor contra la sociedad. El artista “esquizofrénico” se halla, pues, ante la constante amenaza de una doble (o triple, incluso) represión: política, social y psiquiátrica: “ah Carl, while you are not safe I am not safe, and now you’re really in the total animal soup of time” (*Selected Poems* 53). La única arma de la que Ginsberg y otros sin voz como Solomon disponen es, pues, su poesía, para conseguir “incarnate gaps in Time and Space through images yuxtaposed, and trap . . . the archangel of the soul between two visual images and join . . . the elemental verbs and set the noun and dash of consciousness together” (*Selected Poems*

¹²¹ Al que Laing dota de sentido mediante el análisis del contexto en que se produce éste o que produjo la “locura”, desafiando así puntos de vista tradicionales sobre la ininteligibilidad y lo caprichoso e ilógico del discurso esquizofrénico como venía defendiendo Kraepelin.

53-54): por medio de “Howl”, Ginsberg se convierte en el portavoz de toda su generación, destruida (pero también enriquecida e iluminada) por la locura.

2. Exceso y Creatividad: el Poeta Visionario y la Voz Profética.

If the doors of perception were cleansed / anything would
appear to man as it is / infinite

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, plate 14.

Ya observamos en nuestro análisis de la obra de Doris Lessing cómo ésta elaboraba la idea de Laing de una posible “hypersanity”¹²² que se alcanzaría tras el paso por la locura; de una visión superior de la realidad que pasa por una serie de experiencias visionarias y metanoicas. Precisamente el tema de las visiones (una de las grandes influencias poéticas de Ginsberg, Walt Whitman, basó la escritura de su poema “Song of Myself” en una serie de visiones místicas experimentadas entre 1850 y 1853, que éste consideraba fundamentales en la liberación de sus poderes poéticos - Ivanisevic 31) ocupa un lugar fundamental en la poética de Ginsberg, hasta el punto de poder afirmar que vertebra, aproximadamente, unos dos tercios de su producción.

Las visiones que Ginsberg experimentó en el verano de 1948 se tornan tema fundamental de análisis en toda su producción: para el poeta las puertas de la percepción de las que ya habló Blake – “If the doors of perception were cleansed / everything would appear to man as it is / infinite” (*The Marriage of Heaven and Hell*,

¹²² Lo que Rigney (1978) denomina “higher sanity”.

plate 14)¹²³ - se abren permitiendo el acceso a nuevos temas y modos poéticos. Estas visiones (fundamentalmente episodios auditivos, en los que la voz de Blake le recitaba poemas) se produjeron tras una depresión causada por el final de su relación con Neal Cassady. El estado de abandono emocional, la frustración, se encuentran indudablemente en la raíz de estas visiones alucinatorias, poetizadas en el “Psalm IV”, de *Kaddish and Related Poems* (1960).

El que fuera Blake la voz profética de las visiones de Ginsberg no se explica tan sólo porque, casualmente, de éste fuera el libro que Ginsberg leía en el momento preciso de la visión: Blake se imbrica en una tradición de poetas visionarios que, como Ginsberg a partir de ese momento, tratan de narrar sus visiones. Además, tal y como afirma Portugés, “R. D. Laing has stated that any modern man or woman who experiences visions (and, like the tired Ancient Mariner, feels obligated to tell others about it) automatically is condemned as psychotic” (Portugés, 1978, xii). Así, al igual que el Blake de los poemas proféticos ha sido a menudo etiquetado como esquizofrénico¹²⁴, Ginsberg tiene que contener estas visiones transgresoras¹²⁵ utilizando la poesía; ésta se convierte así en un instrumento para analizar la conciencia propia, algo que Ginsberg considera el uso fundamental y más legítimo de la poesía. La percepción en sí de la realidad misma muta para Ginsberg: “[he felt that] he could

¹²³ Precisamente *The Doors of Perception* es el título de dos volúmenes que Aldous Huxley publicó en 1954, en los que explora las fronteras de la mente y los caminos no trazados de la conciencia humana, describiendo sus experiencias con la mescalina (que también utilizó Ginsberg) para inducir estados visionarios.

¹²⁴ Obsérvense aquí las notables coincidencias, temáticas y de estilo, entre los libros proféticos de Blake, como *Londres* (1974), y “Howl” de Ginsberg.

¹²⁵ Que, al igual que las de Blake, resultan ineludibles para la exégesis de su obra poética.

penetrate the essence of the universe. He felt himself floating out of his body . . . He felt he had been chosen to experience a vast cosmic consciousness . . . Ginsberg felt a new sense of himself, a new role in life” (Portugés 11). Este nuevo papel resulta de la condición de saberse elegido para ampliar las áreas de conciencia individual, y para transmitir este conocimiento a través de la poesía; para ser capaz de ver, como dijo el propio Blake, “eternity in a grain of sand /infinity in an hour” (William Blake, *Songs of Innocence and Experience*, 1789).

Esta búsqueda de expansión de las fronteras mentales del yo obliga a Ginsberg a desarrollar o retomar una serie de usos poéticos que se adecúen formalmente a lo que desea expresar. Así, desarrolla una teoría poética que él denomina “First Thought, Best Thought”, y que propugna la no revisión de la primera idea que atraviesa la mente, puesto que es ésta la más auténtica y la que permite acceder de forma más fidedigna a verdades trascendentes. Es además una desviación radical de la idea “racional” del arte como un producto perfectamente terminado, una producción en la que se elimina la revisión, la manipulación de diversos bocetos, tan propia de la literatura occidental¹²⁶.

La misión que Ginsberg se impone - “to explore or record the mysteries of the Human psyche” (“The Art of Poetry”, 1966, 36) - le obliga a alterar no sólo sus modos poéticos sino también a adoptar una actitud cuasimesiánica: Ginsberg se convierte en un

¹²⁶ El acercamiento a modos poéticos y filosóficos alejados de la cultura occidental es una constante en Ginsberg: retomaremos este tema del orientalismo en varias ocasiones a lo largo de las siguientes páginas.

iluminado, en un vate que se halla en la tradición del “divine madman” que ya se encontraba en el *Ión* y el *Fedro* de Platón; capaz de ver la auténtica esencia de las cosas. No se concibe Ginsberg como un profeta capaz de ver el futuro, sino como alguien dotado, por medio de sus visiones¹²⁷, para aprehender verdades eternas ocultas en el significado de las cosas. Nos hallamos, pues, ante un intento de acabar con la conciencia ordinaria y alcanzar una visión superior, no muy distinta de la que Laing afirmaba era posible tras atravesar el paisaje de la propia locura.

Ginsberg comienza a considerar la existencia de una “high epiphanous mind”, es decir, la capacidad que tiene la mente para acceder, en momentos concretos (epifánicos), a la esencia de las cosas. Esta capacidad para la percepción de lo sublime, afirma Ginsberg, se encuentra en todos los hombres, pero “each individual has fixed himself into a formulated posture and . . . [is] stuck in his own self, deception, suppressing his visionary ability” (Portugés, 1978, 18).

Esta represión de la capacidad visionaria no se debe sólo a la atrofia inducida por la sociedad capitalista americana (que Ginsberg tan duramente critica, como luego veremos), sino también por el miedo a confesar estas facultades. Tal como Ginsberg ya había observado por el internamiento de su amigo Carl Solomon, la represión psiquiátrica acaba con cualquier destello de brillantez. Así, ve en sus congéneres, “[a]

¹²⁷ Esto le acercaría a la “telepatía esquizofrénica” que causa el internamiento de Lynda en *The Four-Gated City*.

torment in their faces . . . [which is] an expression of their repressed consciousness combined with a fear of rejection if they told anyone about their secret insight” (Portugés, 1978, 19).

Sobre la interpretación de las visiones de Ginsberg como alucinaciones, Ferlinghetti definió a su amigo como “his own ecstatic illumination, . . . his own hallucination”. La búsqueda por parte de Ginsberg de este estado de alteración, de iluminación casi alucinatoria, es una constante entre 1948 y 1963, época durante la cual “the excited tone of . . . his writing is like that of a man in a state of hallucination” (Simpson 66). Durante este periodo, además, Ginsberg consumió drogas psicodélicas para intentar recrear el estado de “heightened awareness” (Portugés 18) que le proporcionaron sus visiones de Blake. Numerosos estudios asemejan los efectos de las drogas psicodélicas a los de las crisis alucinatorias esquizofrénicas: “schizophrenics sometimes have psychedelic experiences, particularly at the beginning of their illnesses” (Siegler, Osmond y Mann, 1972, 114), e incluso se analiza cómo la “confusion between these states can lead to someone on a ‘bad trip’ being mistakenly hospitalized, when all that is required is the guidance of a psychedelic adept” (Siegler, Osmond y Mann 117)¹²⁸. Ginsberg recurre, pues, a estas drogas, esperando alcanzar estados visionarios (“psicóticos”) similares a los que experimentara en aquel verano del 49.

¹²⁸ Para una descripción más detallada de las similitudes y diferencias entre las drogas psicodélicas y los estados psicóticos, véase además Bowers, M. B., y D. X. Freedman. “Psychedelic experience in acute psychosis”. *Arch. Gen. Psychiat.* 15. 3 (1966): 240-48.

El uso de estas drogas no deja, sin embargo, de ser parte de un continuo¹²⁹ en el que Ginsberg busca alterar la conciencia alienada por la sociedad para llegar a estados de percepción trascendentes. El uso de drogas, las técnicas de meditación y demás no sólo permiten la exploración de regiones del yo (reprimidas y abandonadas) que están más allá de lo consciente, sino que también se muestran como material en sí propicio para el desarrollo poético. Así, entre los años 1957 y 1969, encontramos la descripción de experiencias con drogas en poemas con títulos como “Laughing Gas” (1958), “Mescaline” (1959), “Lysergic Acid” (1959) o “Aether” (1960).

La “misión” que Ginsberg acepta se inscribe, pues, en la corriente cultural y antipsiquiátrica, en lo referente a la utilización de medios poco ortodoxos (drogas, viajes metanoicos, etcétera) para “to explore and record the mysteries of the Human psyche” (Portugés 27). La poesía de Ginsberg se convierte así en un arma dedicada a minar la conciencia ordinaria: la búsqueda de la conciencia individual está reñida, para Ginsberg, con la adaptación a la sociedad de clase media. Hallamos aquí de nuevo la crítica que ya lanzaba Lessing (y que, como ya observamos, deriva de Laing) hacia la familia como institución que aliena la conciencia individual de sus miembros; incluso los más escandalosos de los poemas de Ginsberg no tienen como fin exclusivo el *epatar*, sino intentar abrir para el lector esas puertas de la percepción que, por miedo o

¹²⁹ Continuo compuesto, entre otros elementos, por experimentos con la conciencia, iluminaciones místicas, alucinaciones psicodélicas, experimentos políticos y hedonismo sexual, así como meditaciones y mantras budistas.

por ignorancia, han estado cerradas; proporcionar un sentido de la percepción “different from that of a man who just sees the sun, without any emotional relationship to it” (“Art of Poetry”, 1966, 40).

Respecto a la negación (y castigo, en forma de diagnóstico médico y confinamiento) de la experiencia visionaria y alucinatoria, Ginsberg afirma que para la sociedad sería más fácil aceptar la posibilidad de estas visiones si se tuvieran en cuenta experiencias similares en los sueños. Se trata tan sólo de avanzar más allá del “sueño curativo” (ya aceptado como herramienta psicoanalítica y considerado normal y no índice de ninguna desviación mental) hacia la “visión curativa”, eliminando el estigma de “locura” que está adscrito a estas visiones para pasar a considerarlas una herramienta más de desarrollo de la propia mente.

Pero, al igual que veíamos en los personajes de Lessing la dificultad de expresar los procesos de descubrimiento de la propia psique en el lenguaje común, también el intento por parte de Ginsberg de verbalizar sus experiencias epifánicas está lleno de problemas. Así, existe el temor continuo de caer “into a state of madness, eventually driving the mad visionary to the grave because of his inability to communicate his secret truths” (Portugés, 1978, 29)¹³⁰. En este intento de reflejar en la poesía experiencias casi inefables, Ginsberg comienza a utilizar entradas de sus propios diarios

¹³⁰ Aparte del peligro evidente de ser diagnosticado como enfermo mental e internado en una clínica psiquiátrica, como ya vimos en el capítulo anterior.

como versos en varios poemas, de forma no muy diferente a aquella en la que Anna Wulf en *The Golden Notebook* usaba sus diarios como parte de su escritura ficticia, reelaborando la realidad.

Más allá del uso de diarios y otras técnicas como intento de revolucionar los usos poéticos y dar cabida a la experiencia inefable de la visión alucinatoria, encontramos en los supuestos teóricos de Ginsberg, que luego se reflejarán en su poesía, la consideración del arte no como un producto terminado (como venía siendo habitual en la línea de pensamiento artístico racional). Ginsberg aboga, en lugar de esto, como antes observamos, por no revisar sus escritos, sino emplear “immediate flash material from the mind as it came from the complete unconscious” (“First Thought, Best Thought”, 1975, 89). Este conocimiento intuitivo ya había sido empleado por Blake y Plotino, y debe mucho en el caso de Ginsberg a su contacto, por medio de Kerouac y los poetas del *Black Mountain* (básicamente Gary Snyder, Charles Olson, Robert Creeley y Robert Duncan) con la poesía y el pensamiento japonés; la inmediatez a la que Ginsberg aspira no se distingue del *haiku* que tanto atrajo también a Pound.

Otro de los supuestos de la literatura occidental que Ginsberg trata de trascender es la organización lógica de la obra poética, en la que se suele hallar un discurso narrativo con principio, medio y fin que Ginsberg transgrede. Así, sus poemas dejan de reflejar una mente organizada que compartimenta e impone una serialización lógico-temporal a lo que ha de ser escrito, para reflejar una mente dinámica, en continua evolución y descubrimiento. Esta “técnica”, que se acerca más al mantra budista que a

otras formas occidentales, se puede hallar también en la sección II de “Howl” o en “Sunflower Sutra”.

La búsqueda de una voz poética de Ginsberg es una constante en la obra de éste, sobre todo (como antes hemos analizado) a partir de sus visiones de Blake en el año 1949. Esta idea del poeta como iluminado es, además, parte de la misión que Ginsberg se impone y que vertebra la búsqueda de una voz poética propia y que a la vez trata de invocar a toda América (en un sentido whitmaniano, una influencia que además Ginsberg no se molesta en encubrir). Así, esta voz mesiánica presente en la producción del poeta *Beat* convierte a éste en un “guía” como los que Laing buscaba para proporcionar a otros las bases y sucesos que permitieran trascender la experiencia cotidiana y alcanzar una nueva visión del mundo.

3. Vida Moderna y Paranoia: Catástrofe Inminente y Control Mediático.

The difficulties that nuts and poets and visionaries and seekers have . . . the social disgrace – *disgrace* – attached to certain states of soul. The confrontation with a society . . . which is going in a different direction . . . knowing how to feel human and holy and not like a madman in a world which is rigid and materialistic and all caught up in the immediate necessities.

Allen Ginsberg¹³¹

La obra de Ginsberg está plagada de imágenes que sugieren una inminente destrucción universal, catástrofes sociales causadas por el opresivo ambiente occidental y, más concretamente, norteamericano. Las metáforas y conceptos que Ginsberg emplea se refieren, además, a una serie de objetos y organizaciones sociales que tan sólo se hallan en la sociedad industrial: la destrucción del hombre, pues, es consecuencia directa de la maquinización no sólo derivada de los avances industriales sino también de la propia deshumanización social.

A la luz de esta característica de la poesía de Ginsberg, y recordando lo que antes señalamos sobre la destrucción en Lessing (así, por ejemplo, el desolado paisaje post-nuclear en *The Four-Gated City*), resulta interesante analizar cómo precisamente la esquizofrenia ha sido definida como “the quintessential form of madness in our time”

¹³¹ En Kramer, Jane. *Allen Ginsberg in America*. Nueva York: Random House, 1967, 101.

(Sass 13), como la enfermedad mental más característica de las sociedades desarrolladas e industriales. La explicación que habitualmente se ha dado a la ausencia de enfermedades mentales equiparables a la esquizofrenia en sociedades menos desarrolladas (aunque esto no niega la existencia de perturbaciones afines a la esquizofrenia que no hayan sido analizadas por la sociedad donde se produjeron como enfermedad) viene dada por varios factores. Así, Sass cita, entre otros,

the lack of specialized work roles and competitive expectations; the absence of stigmatization of mental illness in many traditional societies (which lack or deemphasize the disease concept, adscribing many mental – as well as physical – disorders to supernatural forces rather than to attributes of the individual) . . . [and] the practice of healing rituals and ceremonies designed to reintegrate the disturbed individual back into the group (1996, 359)

Para Laing, la razón de que la esquizofrenia sea algo relacionado con el hombre moderno y la sociedad actual se deriva de la incapacidad de esta misma sociedad para aceptar la existencia de procesos mentales alternativos de carácter potencialmente curativo. El problema es, para Laing, un problema social por dos motivos: primero, porque la sociedad, por medio de su deshumanización y la presión que impone a sus miembros, les obliga a aceptar mecanismos de defensa desesperados como los que se vienen considerando síntomas esquizofrénicos; en segundo lugar, porque una vez que comienzan a darse estos procesos potencialmente curativos, la sociedad los reprime mediante la amenaza de internamiento en un hospital psiquiátrico. Sass, siguiendo a Laing, afirma que la emergencia de la esquizofrenia coincide “with the birth of the modern episteme” (Sass 365), que Foucault data a finales del siglo XIX.

Así, en sociedades que se vienen considerando “menos avanzadas”, Laing encuentra vestigios de rituales potencialmente sanadores en lo que se refiere a la estabilidad mental del sujeto. Estos rituales no poseen, además, el matiz de degradación y anormalidad que presupone, por ejemplo, lo que Laing en las sociedades industrializadas denomina “ritual psiquiátrico”¹³².

Por tanto, la esquizofrenia, cuyo “síntoma” más palpable es el viaje psicótico, tiende a desarrollarse en una sociedad como la actual, en la que se niega la posibilidad de “curaciones guiadas”, que sin embargo *sí* se facilitarían en otras sociedades menos evolucionadas. Ginsberg retoma esta idea de Laing y analiza la sociedad americana de los 50 y 60 como una (o incluso, la principal) causante de la locura de toda una generación. Esta sociedad industrializada es, también, la que se esfuerza por dominar, por medios cada vez más sofisticados, a sus individuos.

Los medios de control y anulación de la mente individual de que dispone la sociedad y que Ginsberg refleja en su poesía son de varios tipos. Primero, existe el control de la “disidencia”, es decir, la anulación de cualquier destello de individualidad

¹³² Así, por ejemplo, Laing cita en *The Politics of the Family* un ritual hawaiano llamado “Ho’o Pono Pono” que consiste en una reunión de toda la familia en la que cada miembro “is asked to voice everything he has against other member of the group” (1969, 37). De esta manera, se usa un ritual no psiquiátrico para solucionar problemas familiares que en sociedades industrializadas, afirma Laing, provocan la aparición de la esquizofrenia. Estos rituales son “as sophisticated as everything we do, possibly more sophisticated than anything we can do” (*The Politics of the Family* 38).

y genialidad que, como ya analizamos, Ginsberg ve reflejado en el confinamiento de mentes como la de Carl Solomon o el mismo Jack Kerouac, también internado como esquizofrénico, y que de su estancia en el hospital psiquiátrico (“the bughouse”, como Ginsberg y él lo denominaban) sacó la conclusión de que:

the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding, like spiders across the stars and in the middle you see the blue centerlight pop as everybody goes ‘Awww!’ (Simpson, 1979, 49).

Este control de la disidencia es lo que se critica en “Howl”, como previamente analizamos. Sin embargo, existen en la poesía de Ginsberg indicios de la creencia en otro tipo de control que, analizado por ciertos sectores psiquiátricos, le hubieran merecido otra larga estancia en un hospital psiquiátrico: su idea de que los medios de comunicación de masas son medios de control tiene los tintes paranoicos que tan a menudo se han relacionado con la esquizofrenia.

Así, los teléfonos, la televisión, las mismas luces, se convierten para Ginsberg en una inmensa maquinaria inquisitorial de control que sólo puede llevar a la

destrucción total¹³³: “All telephones ringing at once connect every mind to its ears to one vast consciousness / This time Apocalypse” (*Selected Poems* 123). Estos medios de comunicación, además, saturan la mente individual de información, tratando de impedir la creación de una conciencia individual, a favor de la homogénea mediocridad social - “the wire services are hysterical and send too much message” (*Selected Poems* 123).

Ginsberg llega a autodenominarse “a victim of the telephone” (*Selected Poems* 141) y a ver este instrumento de comunicación como un utensilio de presión y homogeneización: “always the telephone linked to the hearts of the world beating at once” (*Selected Poems* 141). A esta visión de los medios de comunicación como medios de control se une, además, la incapacidad del lenguaje mediático para relatar la experiencia visionaria a la que antes hacíamos referencia: “put it this way on the radio / put it this way in television language / use the words language / language” (*Selected Poems* 163). Esta búsqueda de un nuevo lenguaje será analizada posteriormente; por ahora, baste observar cómo los medios de comunicación, en su intento de homogeneizar, niegan con su propio lenguaje manido la capacidad de comunicación.

Así, la “paranoia” de Ginsberg con respecto a los medios de comunicación se explica por su apreciación de la sociedad occidental y, más concretamente, del capitalismo americano, como violenta, opresora y que victimiza al individuo. En *Reality*

¹³³ Como la que produjo en la madre de Ginsberg, Naomi, que murió “of the communist/anticommunist psychosis in the madhouse one decade long ago / complaining about wires of mass communication in her head / and phantom political voices in the air” (*Select Poems* 174).

Sandwiches (1957-1959), Ginsberg se esfuerza por renunciar a los valores burgueses americanos que han causado la destrucción mental de toda una generación: así, en “Siesta in Xbalba” y en “My Alba”, se lamenta de los años perdidos en la cultura americana, cuando la compara con otras culturas menos “civilizadas” (y menos represoras, pues para Ginsberg en un cierto momento “civilización” se convierte en sinónimo de “represión”).

Aún más, y conectado con el tema de la “impending catastrophe” que ya observamos como una de las características fundamentales de los síntomas esquizofrénicos, Ginsberg analiza la tendencia en la sociedad occidental hacia una “atomic, self destructive mania” (Portugués, 1978, 44), una cultura que es “a tomb of souls”, y que refleja una sociedad “so much like hell” (Portugés 44). Este ataque al capitalismo y la burocracia todopoderosa se repite en “Paterson” - “these rooms papered with visions of money” (*Selected Poems* 12) -, “Howl” - “Moloch¹³⁴ whose breast is a cannibal dynamo! Moloch whose ear is a smoking tomb! . . . Moloch whose soul is electricity and banks” (*Selected Poems* 54) - , o “Sunflower Sutra” - “the gnarled steel roots of trees of machinery” (*Selected Poems* 60). En este último poema, además, el girasol es un símbolo del sufrimiento de Ginsberg en manos de una cultura “steeped in doom and death” (Portugés 54).

¹³⁴ Aquí, Molloch aparece como ser semi-mítico que representaría a la sociedad normativa norteamericana.

La visión de destrucción que Ginsberg adquiere de la sociedad capitalista se enlaza con la necesidad que antes observamos de servir como “profeta” para toda una generación. Así, en su rol salvífico y mesiánico, usa las imágenes de holocausto inminente en su poesía: “Apocalypse prophesied - the Fall of America signalled from Heaven” (*Selected Poems* 182), “Napalm and Black clouds emerging in newsprint . . . bomb blast terrific in skull and belly” (*Selected Poems* 166) para forzar al lector a compartir su creencia en la necesidad inmediata de un cambio en la mentalidad individual que contrarreste el pensamiento reaccionario socialmente inducido. El lamento por la destrucción inminente de la sociedad occidental raya a menudo en la Jeremiada: así, por ejemplo, en “The Fall of America” o “Europe, Europe”, el estilo se inscribe en la tradición del poeta bíblico que lamenta la caída babilónica.

La voz mesiánica de Ginsberg no sólo insta a una visión más profunda de la realidad, como apuntábamos en el capítulo anterior, sino que también anuncia la destrucción inminente en poemas como “Two Sonnets”:

Woe into thee, Manhattan, woe to thee,
Woe unto all the cities of the world . . .
As the earth shook, and San Francisco fell
An angel in an agony of flame.
City of horrors, Nueva York so much like Hell, . . .
Together into the Woe of the blazing bell (*Collected Works* 5).

El ciclo se ha cerrado: la paranoia y el sentimiento de llegada de una destrucción total, que se venían analizando como símbolos esquizofrénicos, hallan gracias a la voz profética de Ginsberg un nuevo sentido potencialmente curativo al convertirse,

mediante su plasmación poética, en instrumentos de concienciación individual y de curación social.

4. “The Portrait of the Lunatic as a Madwoman”: la Locura de Naomi Ginsberg en “Kaddish”.

El tema de la locura femenina desarrollada por mujeres escritoras no es, ni mucho menos, novedoso: además del estudio de Doris Lessing en este mismo trabajo, no es difícil buscar antecedentes (tal y como han hecho Gilbert y Gubar, por ejemplo, en la literatura de los siglos XIX y XX). El que la mujer trate de narrar y ficcionalizar su propia lucha interna, y la evolución de la “histeria” como enfermedad típicamente femenina a la esquizofrenia¹³⁵, es un impulso que se halla ya en la obra de escritoras como Austen, Shelley, las hermanas Brontë o George Eliot, y que en el modernismo y postmodernismo se enlaza con la obra de Virginia Woolf, Sylvia Plath o la propia Doris Lessing. La problemática de la locura femenina (y, más concretamente, de la esquizofrenia) como defensa ante un entorno hostil por la violación de roles de género y sexo, articulada por las propias escritoras, no resulta pues chocante.

Sí resulta novedoso, sin embargo, encontrar en la obra de un poeta como Allen Ginsberg (sobre todo, dado lo autobiográfico e incluso egocéntrico de su producción) el cuidadoso estudio y, podríamos añadir, loa a la locura femenina¹³⁶ que es “Kaddish” (1960). Este poema resulta poco habitual dentro de la producción de Ginsberg por varios aspectos: recurre, al igual que “Howl” y gran parte de su producción, al verso

¹³⁵ Véase el análisis conjunto de Laing y Esterson (1964).

¹³⁶ No exenta de elementos edípicos; el estudio de este tema en la obra de Ginsberg queda sin embargo, lejos de los límites temáticos de estas páginas.

largo heredado de poetas franceses como Baudelaire y Rimbaud y que tanto debe, como antes observamos, al catálogo de las *Lamentaciones de Jeremías*. Pero más allá de su estilo estructural, en “Kaddish” Ginsberg usa una línea narrativa no habitual en su producción (sobre todo en la parte II del poema), y lo que es aún más destacado, hace un cuidadoso retrato de una persona que no es él mismo, sino su madre, Naomi. Ginsberg incluso procura distanciar su propia experiencia para relatar, sin posibilidad de confusión alguna, la de su madre: “I was in bughouse that year 8 months – my own Visions unmentioned in this here Lament” (*Selected Poems* 105).

Al igual que “Howl” era un grito desgarrado por los locos que no tenían voz, “Kaddish” se convierte en algo más: la denuncia de hechos (el internamiento psiquiátrico, la represión, el uso de drogas y electrochoque) que nunca se habían narrado antes con tal intensidad, convirtiéndose en una historia de “shame, grief and humiliation” (Simpson 77). Como se ha observado, “Before ‘Kaddish’, no one would have thought that these things could be said in a poem” (Simpson, 1979, 77): con “Kaddish”, Ginsberg da voz poética a la presión sobre el individuo, y más en concreto sobre una mujer, producida por la sociedad capitalista que ya criticó en “Howl”.

En este poema se describe el sufrimiento de Naomi¹³⁷, causado por una sociedad que la persiguió por sus ideas políticas: “[a]ll the accumulations of life, that wear us out

¹³⁷ Fallecida en el *Pilgrim State Hospital* de Long Island en Junio de 1956, tras haber sufrido numerosos tratamientos de choque y haberle sido realizada una lobotomía autorizada por el propio Allen, algo que le produjo fuertes sentimientos de culpabilidad y que explica en parte la escritura de este poema.

– clocks, bodies, consciousness, shoes, breasts – begotten songs – your Communism – ‘Paranoia’ into hospitals” (*Selected Poems* 95). Tras haber reducido su vida a una serie de visiones y alucinaciones paranoicas, lo que Ginsberg denomina “the Madness highway” (*Selected Poems* 97), Naomi es recluida en el hospital mental de Greystone de forma permanente.

“Kaddish”¹³⁸ se convierte así en un lamento fúnebre por la muerte de Naomi, pero no sólo como individuo, sino como víctima simbólica. Esto une el poema, de alguna manera, con la denuncia que ya analizamos en “Howl”: ambas son obras en las que Ginsberg, siguiendo supuestos antipsiquiátricos, denuncia la cordura como “a trick of agreement” (*Selected Poems* 96), y la represión de todo lo que no coincida con este acuerdo.

La paranoia que antes apuntamos que Ginsberg considera como algo fundamental (y causado por) la sociedad moderna es reflejada por los temores de Naomi: “May have heard radio gossip thru the wires in her head, controlled . . . began to scheme escape from cosmic financial murder plots” (*Selected Poems* 102). Naomi Ginsberg es, de hecho, el símbolo de la muerte del sueño americano: inmigrante judía venida de Rusia, incapaz de adaptarse a una cultura llena de oportunidades en la que le resulta imposible integrarse y que produce sus alucinaciones paranoicas: “The enemies

¹³⁸ El “Kaddish” es una oración fúnebre judía que se recita diariamente hasta que se cumple el primer aniversario de la muerte. El recitarla ayuda al alma a salir del *Gehinnon* (lugar de purgación) y alcanzar el *Gan Eden* (jardín del Edén).

approach – what poisons? Tape recorders? FBI? Zhdanov hiding behind the counter? Trotsky mixing rat bacteria in the back of the store? Uncle Sam in Newark, plotting deathly perfumes in the Negro district?” (*Selected Poems* 100). Los medios de comunicación de masas que antes apuntamos como nocivos para Ginsberg (véase capítulo 12) reaparecen aquí como causantes directos de los sentimientos de división interna, paranoia y constante alucinación que provocan que la vida de Naomi esté “accelerating toward Apocalypse¹³⁹” (*Selected Poems* 93).

“Kaddish” se convierte por momentos, al igual que lo hizo “Howl”, en una crítica al tratamiento psiquiátrico convencional que se inscribiría plenamente en el pensamiento antipsiquiátrico. Así, Ginsberg denuncia cómo su madre recibe “Electricity, following the 10 Insulin. And Metrazol had made her fat” (*Selected Poems* 101). Finalmente, cuando todos los tratamientos de contención y represión han fallado se recurre, indica Ginsberg, a la solución definitiva, la lobotomía: “One hand stiff-heaviness of forties and menopause . . . a scar on her head, the lobotomy, ruin, the hand dripping downwards to death” (*Selected Poems* 107)¹⁴⁰.

En uno de los periodos fuera del hospital, Naomi se dedica, al igual que ya hiciera una paciente de Laing, Mary Barnes, a asistir a clases de dibujo, donde pinta

¹³⁹ Naomi Ginsberg murió en 1957, un año después de la publicación de “Howl”.

¹⁴⁰ Poco antes de comenzar la escritura de “Howl”, el joven Ginsberg había firmado la autorización para que se realizara una lobotomía a su madre. Los sentimientos de culpa por haber autorizado dicha operación acompañaron al poeta durante el resto de su vida, un sentimiento de culpa que trató de exorcizar en poemas como el mismo “Howl” o el que nos ocupa, “Kaddish”.

“Naomiisms . . . Sad paintings, - but she expressed herself . . . all strings broke in her head, she tried. Towards Beauty? Or some old life Message?” (*Selected Poems* 105).

Este “old life Message” que ya observamos era comprendido y transmitido por algunos personajes (Anna Wulf, Martha Quest), le es negado también a Naomi, que se fragmenta en el apartado IV en una serie de fogonazos sin conexión entre sí que reflejan la división total, por medio de la presión, de su personalidad:

with your eyes of Russia
with your eyes of no money . . .
with your eyes of America taking a fall . . .
with your eyes of Czechoslovakia attacked by robots . . .
with your eyes strapped down on the operating table . . .
with your eyes of shock
with your eyes of lobotomy . . .
with your eyes alone . . .
with your Death full of flowers (*Selected Poems* 111).

Sin ninguna duda, el lamento alcanza su punto culminante en el “Hymmmn” insertado en la mitad del poema: en él, Ginsberg eleva a su madre a un nivel de semideidad, que se corresponde totalmente con la idea del lunático como capacitado para una visión superior y digno de loa que entronca, por otro lado, con la trascendencia a otro nivel de conocimiento del místico:

In the madhouse Blessed is He! . . .
Blessed be He in Paranoia! . . .
Blessed be you Naomi in tears! Blessed be you Naomi in fears!
Blessed Blessed Blessed in sickness!
Blessed be you Naomi in hospitals! Blessed be you Naomi in
solitude! Blest be your triumph! Blest be your bars! (*Selected Poems*
109).

Y así concluye la loa de Ginsberg a uno de los tres pilares sobre los que se funda su visión de la poética como trascendencia de los sentidos: en Blake, el poeta loco y maldito; en Carl Solomon, el poeta esquizofrénico; y en la propia Naomi, esa “glorious Muse that bore me from the womb . . . from whose pained head I first took Vision” (*Selected Poems* 107).

5. “*Make Mantra of American Language Now*”: el Idioma como Fuerza Creativa en Norteamérica en “*Wichita Vortex Sutra*”.

Una obsesión constante en la trayectoria poética de Ginsberg, que ya ha sido apuntada previamente, es la creación de medios de expresión lingüísticos que ayuden a transmitir la visión y el conocimiento superior adquirido por el poeta y latente en sus lectores. Se trata, por tanto, de considerar el desarrollo de nuevos estilos expresivos como el fin último de la creación poética.

La inadecuación de las palabras “corrientes” para describir la experiencia metanoica, que ya observamos en Doris Lessing o Roethke y que hemos considerado como una de las características fundamentales del estilo expresivo esquizofrénico, se extiende en Ginsberg a su capacidad visionaria. Las experiencias que permiten al vate atravesar (y hacer atravesar a sus lectores con él) las puertas de la percepción no se pueden expresar con el lenguaje común, un lenguaje degradado, devaluado y manipulado por la misma sociedad que se esfuerza en minar la conciencia individual de toda una generación.

La escritura de *The Fall of America* (1965-1971) por parte de Ginsberg y, más concretamente, del poema más importante de este libro, “*Wichita Vortex Sutra*”, en 1966, coincide con la implicación de las tropas norteamericanas en la guerra del Vietnam. Perpetuamente preocupado por el uso del lenguaje, Ginsberg politiza su

discurso para reflexionar sobre cómo el impacto de las telecomunicaciones ha hecho que el lenguaje sea utilizado tan sólo para la manipulación, negando su utilidad como herramienta de expresión de la imaginación y la individualidad, y convirtiéndose, en este proceso, en algo tan superficial y peligroso como los intereses manipuladores para los que se emplea.

En este poema, Ginsberg poetiza su experiencia mientras conduce desde Macpherson, en Kansas, a Wichita, donde ha sido invitado para una lectura de su poesía. De la radio del coche surgen mensajes propagandísticos que amenazan al poeta, confabulados con imágenes espectrales de cables de alta tensión, postes de telégrafo y ondas invisibles de telecomunicaciones. Estos mensajes que asaltan al poeta se convierten en citas textuales dentro del poema, enfatizando además cómo la “magia” inherente al lenguaje es manipulada y transformada en una suerte de “magia negra” que niega cualquier posibilidad de trascendencia y convierte las experiencias visionarias de Ginsberg en inefables.

“Wichita Vortex Sutra” pasa a ser, así, el poema de Ginsberg que de forma más directa enfrenta el problema de la significación lingüística y literaria: para Ginsberg, el significante cada vez se halla más separado del significado, por el mal uso y la manipulación que se ha hecho del primero. Tan sólo existe en EE.UU. un “language abused for Advertisement” (*Selected Poems* 165), que ha sido utilizado por la sociedad

para etiquetar y controlar política, social, sexual y psiquiátricamente a aquellos que lo emplean como lengua materna¹⁴¹. El lenguaje se convierte así en un arma de represión y poder, manipulado precisamente por los medios de comunicación de masas, un lenguaje “used like magic for power on the planet” (*Selected Poems* 165).

Frente al de este “conflicting language” (*Selected Poems* 166) como arma de opresión, Ginsberg propone la creación de un nuevo lenguaje que sea útil como arma de liberación, en el que el significante pase a abarcar el sentido completo del significado, un “Black Magic Language, formulas for reality” (*Selected Poems* 165). La sociedad occidental, sugiere Ginsberg, ha perdido el control del lenguaje; es necesario volver a fórmulas previas a esta pérdida de profundidad lingüística. Ginsberg utiliza precisamente la metáfora del aprendiz de brujo para indicar esta pérdida de control: los políticos, los médicos, los medios de comunicación, se convierten en una “communion of bum magicians . . . working with the wrong equations / Sorcerer’s Apprentices who lost control of the simplest broomstick in the world: Language” (*Selected Poems* 165).

La necesidad de encontrar un lenguaje no destructivo que huya de la manipulación y ayude a definir y transmitir la auténtica percepción es la tarea que Ginsberg se impone. Pese a su carisma como bardo y portavoz autoproclamado de toda una generación de descontentos, Ginsberg no se halla solo en esta tarea: en “Wichita

¹⁴¹ La rebeldía del esquizofrénico contra la lengua *materna*, que se vive como impuesta, llega a su clímax en obras como *Le Schizo et les Langues*, 1970, de Louis Wolfson, un esquizofrénico que recurre al francés y al alemán en su vida privada y en su obra literaria para evitar la “invasión mental” del inglés, su idioma materno (véase bibliografía).

Vortex Sutra” retoma la voz whitmaniana para sentirse uno con todos aquellos implicados en la misma búsqueda: “Oh but how many like me – On the bridge over Republican River almost in tears to know how to speak the right language” (*Selected Poems* 169).

La crítica que venimos analizando que Ginsberg realiza hacia el lenguaje se basa en la convicción de éste de que el lenguaje es, ante todo, un constructo social influido y manipulado por los acontecimientos histórico-sociales que lo enmarcan. Así, la fuerte carga de crítica política que Ginsberg realiza hacia sucesos históricos de su época (y más concretamente, hacia la política conservadora del Senador McCarthy en los años 50) se refleja también en la distorsión que éstos ejercen sobre el lenguaje. Éste deja de ser un medio puro de comunicación y pasa a estar marcado, estigmatizado, por el mundo circundante; no se trata tan sólo de una crítica hacia la sociedad y la política de la época, sino de la búsqueda desesperada de un lenguaje *nuevo*: “I search for the language that is also yours – almost all our language has been taxed by war” (*Selected Poems* 170).

La exposición de esta tarea de búsqueda que poetiza “Wichita Vortex Sutra” (y que refleja toda una vida poética de investigación por parte de Ginsberg) culmina con el regreso del poeta hacia modos de lenguaje que se alejan de lo occidental, para internarse en el terreno de lo oriental. Al estilo de los mantras meditativos, Ginsberg expresa su

firme convicción de que es posible hacer que el lenguaje modifique la realidad (nos hallamos ante un ejemplo de la función performativa del lenguaje¹⁴²): “I lift my voice aloud, make Mantra of American language now, I here declare the end of war” (*Selected Poems* 171).

Se trata ni más ni menos que del convencimiento de que existe una capacidad mágica o demiúrgica en el poeta para alterar el mundo mediante el mero uso del lenguaje, sin necesidad de intermediarios o ni siquiera de un interlocutor:

This act done by my own voice
published to my own senses
blissfully received by my own form
approved with pleasure by my sensations
manifestation of my very thought
accomplished by my own imagination
all realms within my consciousness fulfilled (*Selected Poems* 171).

La habilidad creadora de Ginsberg produce resultados, tras la enunciación mántrica que hace un momento vimos: el lenguaje *real* que parece haber encontrado en su poesía y que trata de transmitir al lector se convierte, también, en un arma capaz de terminar con la presión social y psiquiátrica que produjo el confinamiento de su madre y de tantos de sus coetáneos. El poema, como afirmación de la nueva y ya definida voz poética de Ginsberg, acaba con la capacidad real de cambiar el mundo que Ginsberg tanto ha criticado, y que tan sólo la poesía como arma puede atacar y modificar: “Many

¹⁴² Véase Cook 35 –38.

another has suffered death and madness / in the Vortex from Hydraulic / to the end of
17th – enough! / The war is over now” (*Selected Poems* 175).

Referencias Bibliográficas

- Bowers, M. B., y D. X. Freedman. "Psychedelic Experience in Acute Psychosis." *Archive of General Psychiatry* 15.3 (1966): 240-48.
- Cook, Guy. *Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Erdman, David, ed. *The Illuminated Blake*. Londres: Oxford University Press, 1975.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization*. Trad. R. Howard. Londres: Routledge, 1997 [1967].
- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic : the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1979.
- Ginsberg, Allen. "First Thought, Best Thought." *Loka* I.1 (1975): 89.
- . "The Art of Poetry." *The Paris Review* 10.37 (1966): 36.
- . *Collected Poems 1947-1980*. Nueva York: Harper & Row, 1984.
- . *Selected Poems 1947-1995*. Harmondsworth: Penguin, 1997.
- Kostelanetz, R. "An Interview with Allen Ginsberg." *American Writing Today*. Washington: US International Communication Agency, 1982. 176-190.
- Kramer, Jane. *Allen Ginsberg in America*. Nueva York: Random House, 1967.
- Hyde, Lewis, ed. *On the poetry of Allen Ginsberg*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.
- Ivanisevic, Katica. "The Beat Generation in the Heritage of American Literary Tradition." *EdCross-Cultural Studies: American, Canadian and European Literatures, 1945-1985*. Jurak, Mirko. Ljubljana: the English Department Edvard Kardelj University, 1988. 31-36.
- Laing, R. D. *The Politics of the Family and Other Essays*. Nueva York: Vintage Books, 1972 [1969].
- Laing, R. D. y A. Esterson. *Sanity, Madness and the Family. Vol. 1, Families of Schizophrenics*. Londres: Tavistock, 1964.
- Portugés, Paul. *The Visionary Poetics of Allen Ginsberg*. Santa Barbara: Ross-Erikson, 1978.
- Rigney, Barbara Hill. *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel*. Madison: University of Wisconsin Press, 1978.

Sass, Louis. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

Siegler, M., H. Osmond & H. Mann. "Laing's Models of Madness." *Laing and Antipsychiatry*. Boyers, R. & R. Orrill. Harmondsworth: Penguin, 1972.

Simpson, Louis. *A Revolution in Taste: Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia Plath and Robert Lowell*. Nueva York: MacMillan, 1979.

Wolfson, Louis. *Le Schizo et les Langues*. Paris: Gallimard, 1970.

Wolf, Michael. "The Madman as Hero in Contemporary American Fiction." *Journal of American Studies* 10 (1976): 257-269.

Ken Kesey - One Flew Over The Cuckoo's Nest.

Como ya hemos analizado, la relación de los escritores pertenecientes a la Generación Beat con la Antipsiquiatría va más allá de la simple simpatía por los postulados antisistema que ésta presenta, y por el ambiente contracultural común a ambos movimientos. Mientras que algunos de los Beat fueron diagnosticados como enfermos mentales (Ginsberg, Kerouac o Solomon, por ejemplo), otros vivieron el tema de la locura mental muy de cerca, pero por otros caminos; éste es el caso de Ken Kesey, que estuvo trabajando durante una temporada, en 1959, en el hospital psiquiátrico para veteranos de guerra de Menlo Park. El contacto habitual con los allí internados sirvió de modelo para los diversos habitantes del hospital de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*¹⁴³, la obra más conocida de Kesey, puesta aún más de relieve por su adaptación filmica en 1975, dirigida por Milos Forman y protagonizada por Jack Nicholson.

En esta su primera obra, Kesey no sólo usa su experiencia como cuidador de noche de estos enfermos, en su gran mayoría esquizofrénicos, para crear una galería de personajes memorables; sino que, más allá de la caricatura o la sátira, presenta una feroz crítica hacia la sociedad capitalista americana de los años 60 y los sistemas de control y

¹⁴³ A partir de este momento, y para clarificar la lectura del texto, emplearemos la abreviatura *CN* para referirnos a *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Las referencias esporádicas a otras obras de Kesey se realizarán citando el título completo de la obra.

represión que ésta emplea, centrándose precisamente en la práctica psiquiátrica como un medio de homogeneizar (o castigar la falta de homogeneidad) al individuo diferente. Para este ataque a las instituciones psiquiátricas como microcosmos que reflejan el sistema social, el autor hace uso de referentes míticos (más concretamente, como posteriormente analizaremos, sustentados por el sistema creado por Jung, sistema que Kesey conocía perfectamente por medio de su amigo Vik Lowell.) Además, el uso de la mente de Chief Bromden (el narrador de la novela) para filtrar todos los acontecimientos que se relatan en la novela permite poner en juego una serie de elementos cognitivos y de interpretación de la realidad completamente en línea con el análisis que Laing propone de división del yo en el esquizofrénico, de pérdida de referentes temporales y de persecuciones imaginarias o reales que el narrador experimenta.

También haremos uso, para el análisis lingüístico y cognitivo de la obra de Kesey, de las ideas de Fowler (1977) respecto al “mind style” del narrador, y de cómo la peculiaridad de usar un enfermo mental en proceso de recuperación como Chief Bromden como filtro de la acción permite analizar una serie de metáforas conceptuales pertenecientes a un campo semántico y cognitivo muy concreto (el de las máquinas) como parte del estilo comunicativo al que venimos denominando “shizophrenese”. El uso de estas metáforas permite, en *One Flew over the Cuckoo’s Nest*, conjugar imágenes relativas a la maquinaria (como símbolo de la creciente tecnocratización estadounidense de la época) con imágenes naturales y primarias, y observar cómo el paso de un campo semántico a otro representa y marca la evolución del narrador hacia

la seguridad ontológica anticipada por los filósofos existencialistas y retomada por la Antipsiquiatría.

1. Alucinación y realidad. Metáforas mecanicistas: el “mind style” de Chief Bromden.

La base teórica que Laing propone para el estudio de la personalidad esquizoide, y que previamente hemos analizado, vertebra su libro de 1960, *The Divided Self*, título que refleja, incluso etimológicamente, la raíz de escisión que subyace a la psique del esquizofrénico. Ya hemos abordado la creatividad poética en relación con los trastornos mentales, en la figura de los poetas Theodore Roethke y Allen Ginsberg. El caso de Kesey, aún íntimamente relacionado, presenta una serie de peculiaridades respecto a Roethke: influido por el ambiente contracultural y consumidor de drogas alucinógenas (también conocidas como psicotrópicas o psicomiméticas, por considerarse sus efectos parecidos a algunos síntomas de los ataques psicóticos), durante sus meses de trabajo en el Hospital de Veteranos de Menlo Park. Además, Kesey se presentó voluntario a un programa sobre el uso de algunas de dichas drogas (LSD, psilocybina, mescalina, peyote, IT-290 y Ditrán entre otras). El estudio perseguía estudiar los efectos de estas sustancias psicodélicas en la creatividad, pero Kesey sí empleó esta experiencia para su creación literaria. Kesey no fue diagnosticado como enfermo mental a lo largo de su vida (algo ni mucho menos inusual entre los *Beat*: como hemos visto, Kerouac, Burroughs, Ginsberg y Solomon fueron en un momento u otro catalogados como afectados por algún tipo de enfermedad mental, e internados por ese motivo). Hallamos, pues, como, pese a carecer de esta experiencia “de primera mano” en el mundo de la enfermedad mental en la forma de confinamiento personal, Kesey emplea experiencias vitales y laborales, propias y de personas cercanas a él, y el ambiente general de su época (crítico respecto a las prácticas psiquiátricas al uso) como

fermento para su principal obra, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962). Precisamente esta obra fue empleada, si no por la primera generación de “antipsiquiatras”, sí por sus descendientes como un ejemplo de literatura de denuncia (habida cuenta, no obstante, de la elaboración literaria y su carácter de ficción), junto con biografías y autobiografías reales de enfermos mentales. A su popularidad contribuyó la ya mencionada adaptación al celuloide, que, sin embargo, se aleja bastante del carácter metafórico de la obra, por lo que no recurriremos a comparaciones entre ambas y nos centraremos en el uso extensivo de postulados que reflejan las ideas de Laing, y que se pueden hallar en la novela en la figura de Chief Bromden, el narrador, un esquizofrénico paranoico que filtra, a la vez que ordena y rememora, los acontecimientos inmediatamente previos y conducentes a su recuperación como persona mentalmente sana y en constante proceso de integración social.

El uso de un personaje como Chief Bromden, que Kesey escoge como narrador y, por tanto, como filtro de la historia, implica una serie de consideraciones de tipo estilístico y cognoscitivo que trataremos de elaborar a lo largo de este capítulo. La conciencia de Bromden está, desde luego, dividida en el sentido laingiano, o, si se prefiere un término de marcado sesgo existencialista también empleado por Laing, nos hallamos ante un personaje que ha vivido durante años en un estado de *inseguridad ontológica* que tan sólo en los momentos previos a la narración y con la narración misma está abandonando, recuperando así la percepción de sí mismo como individuo responsable de sus actos.

Las consideraciones sobre el estilo cognoscitivo del esquizofrénico han sido desarrolladas por numerosos autores: aquí, seguiremos el tutelaje de Semino y Swindlehurst (1996) en lo que se refiere a la aprehensión de conceptos y sucesos por parte del esquizofrénico, así como en el aspecto de organización mental y expresión de dichos conceptos. Este acercamiento que proponemos a la mente del narrador de Kesey, pues, conjuga lo cognoscitivo con lo estilístico, analizado todo ello dentro de las coordenadas de creación literaria y de denuncia social que tiene la obra.

El concepto de “mind style” sobre el que trabajaremos para ver el uso extensivo de las metáforas que vertebran el texto de Kesey pertenece al campo de la estilística, disciplina donde se conjugan elementos de materias tan diversas como la psicología, la literatura, la lingüística o la sociología. Este término fue acuñado en 1977 por Roger Fowler para dar cuenta de cómo “the language of a text projects a characteristic world view, a particular way of perceiving and making sense of the world” (103). Por el “estilo mental” de un personaje entendemos el uso que hace de los diversos elementos que componen el lenguaje, elementos primarios constituyentes de éste como la gramática, el vocabulario y la transitividad, pero también otros elementos no puramente lingüísticos. Para nuestro estudio seguiremos, en este aspecto, la línea de análisis abierta por los ya citados Semino y Swindlehurst, que proponen el uso de esquemas metafóricos (“metaphorical patterns”) que organizan la obra y resultan fundamentales para la formación del *mind style* en esta novela.

Toda vez que la información procedente del mundo exterior ha sido ya aprehendida y organizada por el individuo (remitámonos aquí a lo antes explicado siguiendo a Sass respecto a la percepción distorsionada del esquizofrénico), aún existe otro medio de organización, que no se limita a la comprensión intracerebral, sino que pone en juego el elemento social o de relación interpersonal: la expresión de lo aprehendido (de cómo se perciben los elementos, sucesos y personas externas a la conciencia). Nos referimos aquí a la toma de la palabra que pone al otro como espectador y, por tanto, al propio narrador como auténtico protagonista y organizador del contenido mental. Como consideración preliminar, hemos de partir de la idea fundamental de que una misma experiencia puede ser (y habitualmente es) conceptualizada por dos individuos de formas muy distintas: la elección de un narrador por parte del autor, si seguimos esta premisa, resulta pues fundamental en el desarrollo posterior de la obra, puesto que el mundo ficticio se ve y se percibe *siempre en función* de las peculiaridades mentales del cerebro que filtra la narración.

Mientras que, según observan Semino y Swindlehurst, esta noción de “mind style” no resulta útil tan sólo para “opaque texts or . . . narratives reflecting pathological disorders” (1996, 145), en nuestra opinión el concepto resulta de especial interés al abordar el estudio de una novela como la de Kesey, donde el lector halla una enriquecedora (y a veces difícil de entender) visión del mundo que, debido a su alto contenido metafórico, resulta desconcertante, idiosincrática, y casi anclada en lo incomprensible. El análisis de las metáforas empleadas por Bromden, sin embargo, nos permitirá acercarnos a su estilo conceptual y a la posterior organización de su pensamiento, así como a la evolución cognoscitiva de éste en su rol como narrador.

Un aspecto fundamental de la novela *One Flew over the Cuckoo's Nest*¹⁴⁴ es la casi inmediata inmersión, ya en las primeras páginas, en la mente y el modo de entender y organizar la realidad de Chief Bromden. Éste se dispone a narrar su historia desde el pasado: sin embargo, aunque al emprender el proceso mismo de narrativa (con sus inevitables ingredientes terapéuticos), la mejoría de Bromden es más que evidente, lo primero que percibe el lector es que algo extraño, idiosincrático y desviado ocurre en la mente del narrador. ¿Cómo logra Kesey que se mantenga esta sensación de alienación respecto de la mente del narrador, haciendo al mismo tiempo que los contenidos narrativos enunciados por Bromden sigan siendo accesibles? Básicamente, mediante el uso por parte de su narrador de una serie muy limitada de metáforas convencionales que van modificándose y turnándose a lo largo de la narración y reflejando los sucesivos estados de “curación” (o acercamiento a la seguridad ontológica) por parte de Bromden.

Toda esta introducción sobre los usos cognoscitivos del narrador que Kesey nos ofrece no debe oscurecer una parte fundamental de nuestra labor como lectores y críticos: la conciencia de que Bromden es, de hecho, un narrador poco fiable, con una percepción (y, por tanto, expresión del mundo) que es, cuanto menos, diferente a la nuestra; por ello, debemos ser capaces, al analizar sus usos expresivos, de reconocer qué *sucede* realmente en el mundo del hospital y qué se halla tan sólo en la imaginación de

¹⁴⁴ Y que sin embargo no aparece en la película, centrada en el personaje de MacMurphy, y en la que se presenta una visión externa, en la que la cámara no está filtrada por la subjetividad de Bromden. La narración de Bromden en la novela es homodiegética, aunque no enteramente autodiegética (no es el único protagonista).

Chief Bromden. Esta labor de “exégesis escéptica” se hace patente ya en el mismo principio de la novela:

It's gonna burn me just that way, finally telling about all this, about the hospital, and her, and the guys – and about McMuprhy. I been silent so long now it's gonna roar out of me like floodwaters and you think the guy telling this is ranting and raving my God; you think this is too horrible to have really happened, this is too awful to be the truth! But, please. It's still hard for me to have a clear mind thinking on it. But it's the truth even if it didn't happen (CN 13).

La sensación inmediata tras la lectura de estos primeros momentos de la obra es la existencia de un más que reconocible *mind style* del que ya podríamos incluso analizar los principales recursos: el uso recurrente de imágenes que se refieren a las máquinas, por ejemplo. Como ya observamos en Sass, el estilo cognoscitivo de cualquier mente viene dado por una serie de experiencias previas, y la fijación de una serie de elementos que se recrean y reutilizan de forma compulsiva, como en el caso de los esquizofrénicos, suele ser el resultado de una experiencia traumática por la que se “graba a fuego” este campo semántico y que obliga a su uso casi compulsivo. En este caso, Bromden, que estudió electrónica en la universidad y trabajó como técnico electrónico en el ejército durante la Primera Guerra Mundial, es víctima de un PTSD (algo que nos remite a los personajes de Lessing) que se relaciona directamente con el uso de maquinaria, en este caso, de guerra: el bombardeo en Alemania está siempre presente en momentos de pánico, en forma de ataque aéreo: “It's not a will-power thing any more when they get to my temples. It's a . . . *button*, pushed, says Air Raid Air Raid, turns on me on so loud it's like no sound, everybody yelling at me, hands over

their ears from behing a glass wall, faces working around in talk circles but no sound from their mouths” (CN 13).

Así, debido a una “sobrelexicalización” (sobre esto volveremos en un momento) en el campo semántico referente a la maquinaria, y como consecuencia de un choque postraumático, Bromden asocia todo tipo de experiencias potencialmente amenazantes con el campo lingüístico de lo mecánico: los objetos electrónicos, mecánicos y eléctricos forman parte, así, de la *maquinaria* (entiéndase aquí como recursos tanto materiales como humanos) del hospital. Los enfermeros están “full of tubes” (CN 231), y controlados por la enfermera jefe de forma no oral, sino porque “they are in contact on a high-voltage wave length of hate, and the black boys are out there performing her bidding before she even knows it” (CN 32). *Ratched*, a su vez, también es un ente mecánico, del que Chief puede “smell the machinery inside the way you smell a motor pulling too big a load” (CN 11). Mientras que el uso de estos términos referentes a la mecánica podría ser tomado como metafórico por el lector, para Bromden (y he aquí lo característico, idiosincrático o simplemente extraño de su *mind style*) resultan literales, al menos en los primeros momentos de su narrativa. El mundo que Bromden percibe es un mundo de precaria seguridad, donde tras finas capas de piel y normalidad acechan, amenazantes, utensilios mecánicos que van más allá del control humano y que dominan a éste.

Relacionado con el fenómeno de sobrelexicalización en lo referente a la maquinaria que antes observamos en Bromden, y que vendría explicado no sólo por sus

estudios de electrónica, sino también por la peculiar insistencia con que usa estas metáforas, que acaban dominando y asfixiando otros campos semánticos, hallamos el no menos interesante fenómeno de infralexicalización en lo tocante a otros dominios cognoscitivos y expresivos. A Bromden le faltan palabras o conceptos para expresar nociones como las relaciones interpersonales o los objetos del mundo natural: para referirse a éstos, a través de una estrategia de “compensación”, recurre también a metáforas mecanicistas, haciendo, por tanto, uso extensivo de esta área semántica para compensar sus limitaciones en la comprensión y expresión del funcionamiento social y personal más básico. La tensión entre el uso de metáforas mecánicas y de otros tipos es constante a lo largo de la narrativa: cuando Bromden se siente relativamente seguro y en calma, el uso de metáforas mecanicistas disminuye, y la referencia a las máquinas toma un carácter literal. En cambio, cuando se siente amenazado o en peligro, su percepción de la realidad se distorsiona, y todo se ve en términos de cables y maquinaria.

Podemos, así, resumir cómo el blanco de este uso metafórico de Bromden es, en principio, los fenómenos que le resultan incomprensibles (por ejemplo, su propio estado psicológico y el de sus compañeros), y por ende todo aquello que le resulta amenazante y le hace sentir vulnerable. Sin embargo, Bromden pasará a lo largo de su narración, gracias al carácter terapéutico de la escritura, a un nuevo dominio de otras metáforas conceptuales que indican su tránsito hacia la seguridad ontológica.

Frente a la “gran maquinaria” con la que Bromden describe al hospital, entra en escena un elemento disruptivo, no sólo para el funcionamiento mecánico del hospital en

sí, sino también para la hasta entonces monolítica y casi catatónica visión del mundo que tenía Bromden: nos estamos refiriendo a la figura mesiánica (aquí, en su acepción “salvífica”) de Randolph Patrick McMurphy. Lo primero que Bromden observa de McMurphy, y que le saca de un momento de catatonía autoinducida (la retirada dentro de la “máquina de niebla” *-fog machine-* que acompaña a sus momentos de pánico), es una imagen asociada con lo natural y lo incontrolable, y que ya caracteriza cuál será el papel de McMurphy en la curación de Bromden: la risa: “He stands looking at us, rocking ack in his boots, and he laughs and laughs . . . This sounds real . . . I realise all of a sudden it’s the first laugh I’ve heard in years” (CN 12).

La aparición de McMurphy ha sido analizada por la crítica de muy diversas maneras¹⁴⁵: aquí, sobre todo, destacaremos su papel *catártico* a la hora de elaborar un nuevo *mind style* en Bromden, en el que pierde importancia lo mecánico y empiezan a filtrarse tímidamente elementos referentes a lo natural, que antes habrían sido considerados anatema. McMurphy infunde en los internos del hospital (y, sobre todo, en Bromden, cuya eficacia y peculiaridades como narrador estamos analizando) sentimientos nuevos de humanidad, calor, fuerza y confianza, frente a la alienación, frialdad, dominación y sumisión que ofrecían hasta entonces las fuerzas del hospital. A través de McMurphy, Bromden es capaz de reconocer en sí mismo conceptos que hasta

¹⁴⁵ Así, destaquemos la crítica feminista de autores como Vitkus, Daniel J. “Madness and Misogyny in Ken Kesey’s *One Flew Over The Cuckoo’s Nest*.” *Alif: Journal of Comparative Poetics* 14 (1994): 64-90; Sullivan, Ruth. “Big Mama, Big Papa, and Little Sons in Ken Kesey’s *One Flew over the Cuckoo’s Nest*.” *Literature and Psychology* 25 (1975): 33-44; o la crítica de corte religioso en los artículos de Wallis, Bruce E. “Christ in the Cuckoo’s Nest, or the Gospel According to Ken Kesey.” *Cithara* 12 (1972): 52-58; y Larson, Jane. “Stories Sacred and Profane: Narrative in *One Flew over the Cuckoo’s Nest*.” *Religion and Literature* 16.2 (1984): 25-42.

ahora le estaban vetados: la propia responsabilidad de sus actos, por ejemplo, en una escena memorable en la que Bromden vota a favor de una de las proposiciones de McMurphy. En un principio, el narrador se niega a reconocer la decisión como propia, afirmando que “McMurphy did something to it [Bromden’s hand]. . . put some kind of hex on it with his hand so it won’t act like I order it . . . Mc Murphy’s got hidden wires hooked to it” (CN 126); para a continuación admitir “No. That’s not the truth. I lifted it myself” (CN 126).

También gracias a esta nueva percepción que trae McMurphy es capaz Bromden de recuperar su seguridad ontológica, como en un momento desarrollaremos, gracias a la capacidad de reconocer su propia fuerza y su tamaño físico y psíquico. De la relación “interpersonal” (en lo que tiene de apreciar al otro como persona, y no como máquina amenazante como hasta ahora había hecho Bromden) que se establece entre ambos personajes hablaremos en otro momento; veamos ahora cómo un nuevo campo semántico y conceptual se abre para Bromden en lo tocante a su acercamiento al mundo, todo ello a raíz de la aparición de McMurphy: el de los elementos naturales.

Antes de continuar analizando el estilo mental de Bromden, que se nos presenta como patológico desde los primeros momentos de la novela, desviémonos un momento para analizar el estilo cognitivo y conceptual del otro personaje que más profundamente (sin duda, por la simpatía y atracción que hacia él existen por parte del narrador) conocemos del mundo ficticio elaborado por Kesey, el de Randolph Patrick McMurphy, el elemento disruptivo y catalizador de la obra.

Precisamente es sobre la persona de McMurphy donde Bromden comienza a utilizar imágenes y metáforas que escapan al campo conceptual de la maquinaria: el irlandés aparece siempre asociado a imágenes de fuerza, enormidad, incontabilidad: lo natural y salvaje, en resumen, opuesto a lo previsible de la maquinaria hospitalaria. McMurphy es, de hecho, el único personaje al que, desde un principio, no se describe en términos mecanicistas.

Íntima relación con cómo percibe Bromden a McMurphy (añadiendo así, de forma inconsciente, la posibilidad de nuevas metáforas en su descripción de lo que le rodea) guarda el propio estilo cognoscitivo que posee McMurphy: lejos de ver al otro en términos mecanicistas, para McMurphy los demás son animales (ratones que huyen de la enfermera Bromden, gallinas que se atacan entre sí, acusándose en las reuniones,...): la utilización de estas metáforas, nuevas o más bien olvidadas por Bromden, hace que despierte en éste un campo léxico hasta ahora durmiente, por completamente opuesto al campo semántico de la maquinaria que hasta ahora había dominado su aprehensión del mundo: el campo de lo natural.

La mayoría de las teorías sobre la etiología de la esquizofrenia¹⁴⁶ inciden en la existencia de un acontecimiento traumático para el esquizofrénico como la causa del primer ataque psicótico, y de su posterior uso de mecanismos defensivos que se etiqueta como síntoma de una enfermedad mental. Ya hemos adelantado hace unas páginas como un suceso traumático subyace en gran parte de los episodios paranoicos y alucinatorios de estos pacientes: el PTSD, asociado con la esquizofrenia pero no exclusivo de ésta, nos permitiría pues cifrar una serie de momentos como “traumáticos” en la vida del esquizofrénico, y por tanto fundamentales para la interpretación de sus intentos expresivos o el significado de sus episodios psicóticos. Estos eventos traumáticos tienden a ser sepultados por el paciente, y, por represión, se consigue precisamente el efecto contrario al deseado¹⁴⁷: la represión impide la proyección, la posterior introyección y, por tanto, la curación.

Laing señala la existencia de un acontecimiento (que puede hallarse en el mismo nacimiento, o “birth trauma”, o en la adolescencia del sujeto, por medio de *dobles vínculos* en la familia¹⁴⁸) que produce la escisión del sujeto, momento al que, por medio del proceso metanoico ya analizado, se debe regresar, para integrar el sujeto de una forma curativa. La dificultad añadida a este proceso metanoico, de por sí estigmatizado socialmente, es que estos sucesos se reprimen o niegan, no sólo por medio de un

¹⁴⁶ Como ya ha quedado patente en nuestro análisis, que se imbrica en la crítica literaria, no pretendemos hacer un análisis de la pertinencia de las diversas teorías médicas (genéticas, bioquímicas, etcétera) sobre la etiología de la esquizofrenia.

¹⁴⁷ Ya analizamos en nuestra introducción a los postulados de R. D. Laing cómo las defensas esquizofrénicas fallan, sobre todo en la creación de un falso sistema del yo, debido al aislamiento del yo interno, que se empobrece y acaba marchitando por falta de contacto e interacción con el mundo exterior.

¹⁴⁸ En la mayoría de los casos de esquizofrenia los primeros síntomas aparecen durante la adolescencia y la juventud (antes de los cuarenta años).

mecanismo de defensa inherente al sujeto, sino también por la acción encubridora de la familia, que se empeña en mantener una apariencia alienante de normalidad reprimiendo el recuerdo de cualquier suceso traumático que pueda amenazar la fantasía familiar.

Para Bromden, estos sucesos traumáticos han permanecido ocultos durante años, no tan sólo reprimidos como recuerdos, sino también porque no posee, hasta la aparición de McMurphy, de capacidad semántica para analizar el mundo que representan. La subida a la superficie cognoscitiva o memorística de estos sucesos se produce siempre en la obra a través de *flashbacks*, en los que priman imágenes referentes a lo natural (la cascada, la tierra de su infancia, etcétera) que chocan frontalmente con el presente del narrador y su visión y entorno mecanicista.

El primero de los recuerdos traumáticos que regresan a Bromden es el más anclado en lo natural, la visita de los inspectores del Estado a la cabaña de su padre, y luego analizaremos los efectos que tiene este momento sobre la destrucción de la seguridad ontológica de Bromden; por ahora, señalemos cómo el pasado simboliza lo natural, a lo que Bromden debe regresar para sanar, una curación que le es vetada por el ambiente aséptico, inodoro e insípido del hospital.

El cambio de metáforas que configuran el estilo mental de Bromden, que es patente al final de la novela, implican un retorno al campo semántico y cognoscitivo de

la naturaleza que exige la destrucción de la sobrelexicalización mecanicista existente hasta entonces. Gradualmente, Bromden deja de tener que recurrir a metáforas mecanicistas para comprender el mundo y a los demás, y se aferra cada vez más a lo natural, lo interpersonal, y al uso de palabras pertenecientes al dominio de los sentidos para hacer referencia a lo que le rodea.

Conforme lo natural se va filtrando entre las fisuras de lo mecánico (de forma diametralmente opuesta a lo que habitualmente percibía el narrador), y como una bellísima forma que Kesey emplea para simbolizar la destrucción del antiguo estilo mental de Bromden, asistimos a una serie de pasajes en los que las máquinas que dominaban el hospital se cortocircuitan, funden y averían. Incluso el propio cuerpo de Bromden, que éste interpretaba en términos de cables y partes mecánicas, vuelve a recobrar no sólo su tamaño real - mediante la mera percepción no distorsionada de sí mismo que por primera vez en mucho tiempo adquiere Bromden: “I caught a look at myself in the mirror . . . my arms were big again, big as they were back in high school, back at the village, and my chest and shoulders were broad and hard” (CN 226) - , como afirmará Bromden hacia el final de la novela, “wonder how McMurphy made me big again” (CN 241), sino que también estos componentes eléctricos que se veían como parte inherente de sí mismo empiezan a desintegrarse.

Este cambio de metáforas conceptuales que venimos elaborando culmina con el uso por parte de Bromden de un elemento antaño amenazante y alienante, el panel de control, que domina la rutina hospitalaria, para recobrar su libertad. Este cambio

cognoscitivo que lleva a la curación de Bromden exige, sin embargo, un sacrificio, y éste es precisamente McMurphy, que al final de la novela, y tras su lobotomía, es apreciado por Bromden por primera vez en términos mecanicistas: “I saw more and more guys strolling over to look at the figure. I watched them walk by acting like they were going to the magazine rack or the drinking fountain”(*CN* 270). El asesinato (por asfixia) de McMurphy no es pues, para Bromden, sino la destrucción del último símbolo de la dominación de lo natural por lo mecánico (y de la subyugación de la fuerza incontrolable de McMurphy a la frialdad institucional de la enfermera Ratched). El sacrificio del vegetativo McMurphy simboliza, entonces, la victoria de lo natural y de la fuerza del individuo frente a las condiciones alienantes y mecánicas del hospital psiquiátrico.

2. División y reclusión del yo. El camino hacia la recuperación de los sentidos.

Ya hemos analizado cómo la elección por parte de Kesey de Chief Bromden, un psicótico, como narrador, tiene una serie de ventajas desde el punto de vista de la organización estilística de la novela: cómo, por ejemplo, casi todos los temas se pueden elaborar de forma metafórica, con la profundidad y riqueza literaria que esto aporta. El que Bromden sea el filtro de la novela, sin embargo, más allá de consideraciones estilísticas, nos es útil por la oportunidad que nos brinda de analizar cómo el yo del personaje es fragmentado y reconstruido. En este proceso de reconstrucción cifrado en la novela se toman elementos, como posteriormente analizaremos, claramente jungianos, pero para la comprensión del proceso curativo de Bromden recurriremos, una vez más, a las ideas de Laing sobre la división del yo.

Desde el comienzo de la obra, Bromden exhibe una serie de “síntomas”¹⁴⁹ que se asocian inmediatamente con la afección esquizofrénica, tal y como es definida por el DSM-IV-TR: alucinaciones, delirios, confusión, estupor, y fluctuación de estados de ánimo que varían desde lo maniaco hasta estados depresivos (American Psychiatric Association 2000).

¹⁴⁹ El uso de la palabra “síntoma” en nuestro análisis no debe enfatizar la consideración de la esquizofrenia o la enfermedad mental como un conglomerado de “síntomas” que la conforman. El propio Laing emplea a menudo, en sus escritos, este término, pero siempre aclarando que se trata de un término conveniente para la expresión de la experiencia esquizofrénica, mientras no se emplee para evitar el esfuerzo de empatizar e intentar comprender la experiencia del enfermo: es decir, su uso se justifica en tanto que sirva para explicar la existencia de defensas o comportamientos que son resultado de otros procesos de interacción social, no como síntomas médicos *per se*.

Así, siempre según el DSM-IV-TR, Bromden muestra una alteración esquizofrénica con rasgos de paranoia, que le llevan a ocultarse de los peligros, reales o imaginarios, que advierte en el mundo. Debido a esta afección, es incapaz de manejarse en el denominado “mundo real”, y necesita refugiarse en una identidad que raya la catatonía y que él equipara con una “máquina de niebla”. El uso de esta máquina para expresar su sistema de falso yo es una reminiscencia de su paso por el ejército, donde se utilizaba una máquina similar para ocultar la base aérea en la que servía Bromden, “whenever intelligence figured there might be a bombing attack, or if the generals had something secret they wanted to pull – out of sight, hidden so good that even the spies on the base couldn’t see what went on” (116).

Estos síntomas de enfermedad mental en el DSM-IV-TR coinciden con los síntomas de la división del yo que Laing analiza en *The Divided Self*. La creación del sistema de falso yo que ya hemos analizado en otras obras adquiere aquí tintes característicos, debido al uso de metáforas conceptuales que anteriormente observamos. Así, la despersonalización del otro (compañeros del hospital, empleados, etcétera) y del propio narrador, mediante la transformación en máquinas se da, como afirma Olderman, “not in the interest of objectivity, but of survival, a defense strategy to protect the real self by the creation of a false self” (CN 84).

También parte del falso yo que Bromden crea para protegerse de la mirada amenazante del otro es su “máscara” como sordomudo: perfectamente capaz de

escuchar e interpretar lo que sucede a su alrededor, prefiere sin embargo fingir que no posee capacidad para oír ni para expresarse, como una manera de salvaguardar lo que considera su “yo” interno. Una última característica de este complejo sistema de falso yo es la “máquina de niebla”, que funciona de modo metafórico para el lector pero de forma real para Bromden, como un modo de aislarse del mundo cuando éste se convierte en amenazante: mediante la niebla, Bromden cree que deja de aparecer como visible a los demás, y sus contornos se desdibujan, proporcionándole así la sensación de mantener su verdadero yo alejado del amenazante mundo exterior y las máquinas (o personas mecanizadas) que lo conforman. De forma similar al uso militar de dicha máquina, cuando Bromden activa su particular “fog machine”, aísla su yo interno de una realidad exterior amenazante: “You felt like you were . . . all by yourself” (CN 116). Las similitudes entre ambas máquinas (la real y la metafórica) se extienden hasta adelantar los motivos de defensa del yo que subyacen a la creación del sistema de falso yo, e incluso el fracaso de dicho sistema:

You were safe from the enemy, but you were awfully alone . . . When a man showed up you didn't want to look at his face and he didn't want to look at yours, because it's painful to see somebody so clear that it's like looking inside him . . . You could either strain and look at things that appeared in front of you in the fog, painful as it might be, or you could relax and lose yourself (CN 116-117),

durante su estancia en el hospital psiquiátrico, esta última opción es la que el narrador elige.

En la narración de Bromden que vertebra el libro, hallamos, pues, el proceso curativo que Laing cifra como un potencial latente en la esquizofrenia: el paso de un estado de alejamiento del mundo, casi catatónico, a la individualidad y la seguridad ontológica; del alejamiento a un *estar*, casi pleno, *en el mundo*. La acción que se narra en la novela, y la narración misma sirven, pues, para que Bromden, como narrador, organice los sucesos que le llevan de ser un paciente internado en un hospital mental (fingiendo durante más de veinte años ser sordomudo, huyendo del mundo mediante la ocultación -real o metafórica- en armarios y niebla), a ser un hombre libre que alcanza un cierto nivel de individualidad del que no ha disfrutado en un largo tiempo. Nos hallamos, pues, en el sentido en que lo entiende la escuela antipsiquiátrica, ante un retorno a la niñez, no entendido como algo despectivo o como el regreso a pautas inferiores de conducta y conocimiento, sino como un segundo crecimiento, afianzado y consciente, desde la adolescencia ontológica hasta la plena madurez y la seguridad personal adulta. En este apartado de nuestro análisis, pues, términos como “infancia”, “niño”, “adolescente” o “adulto” se emplean en un sentido metafórico que no remite al tiempo biológico, sino al desarrollo ontológico y personal: mientras lo deseable es que el tiempo biológico y el ontológico corran paralelos, en el caso de los esquizofrénicos se presentan notables divergencias que hacen que ambos planos no coincidan.

Ya hemos indicado cuáles son los motivos, desde nuestra óptica de análisis, que llevan a Bromden al estado que hace que, siempre desde el punto de vista de la mentalidad social dominante, sea necesario su internamiento. Los episodios traumáticos que tienen lugar durante la guerra y que desembocarán en un PTSD no son, sin embargo, más que los últimos en una serie de acontecimientos que han marcado su

adolescencia y que han truncado el “correcto” desarrollo emocional y personal de Bromden: mediante los recuerdos que comienzan a aflorar a su mente consciente, y de los que nosotros, como lectores, somos partícipes, podemos entresacar una serie de episodios significativos de dobles vínculos que ahora analizaremos.

La existencia de dobles vínculos en el proceso de desarrollo ontológico de una persona resulta, pues, totalmente condicionante a la hora de desarrollar un correcto “estar en el mundo” en el sentido heideggeriano. Su utilización, que podríamos definir como un mecanismo de defensa interpersonal, en tanto que tratan de potenciar la imagen propia en detrimento de la del otro, cuentan sin embargo con la desventaja obvia de atentar contra la autoestima de aquel que lo recibe. Así, en el caso de Bromden, esta serie de dobles vínculos, que comienzan a aparecer incluso en su infancia, llevan a la necesaria escisión de su yo.

Dado por supuesto el componente social (ya sea en un entorno reducido, como la familia, o en otro mayor), el primer caso de *dobles vínculos* que Bromden ha de enfrentar tiene una dimensión que podríamos denominar “macrosocial”: por su condición de *Native American*, Bromden tiene que enfrentar y asumir una identidad que no le viene definida como propia, sino por una sociedad externa a la suya; por oposición a la norma social. Frente a estereotipos históricos de fuerza y majestuosidad que le son retransmitidos por la tradición de su pueblo y en la figura de su abuela, Bromden encuentra una imagen radicalmente distinta del *native american* actual, simbolizada por

la figura de su padre: un antiguo jefe de tribu (de ahí el sobrenombre de Bromden, “Jefe”), permanentemente alcoholizado, dominado por una mujer blanca (lo que le roba cualquier atisbo de dignidad genérica, o social), y maltratado por la sociedad dominante; el padre de Bromden es incapaz, en suma, incluso de defender la tierra de sus antepasados: “The Combine. It worked on him for years. It wanted us to live in inspected houses. It wanted to take the falls. It was even in the tribe, and they worked on him. He fought it a long time till my mother made him too little to fight any more and he gave up” (CN 187).

A esta falta de modelos válidos de identidad étnica a partir de los cuales desarrollar la identidad propia, se une el problema de la negación, que se da en la familia de Bromden, de los estereotipos genéricos que se tomarían como dominantes en la sociedad que ahora les ha absorbido; frente a su sumiso padre, encontramos a una madre dominante que subvierte el papel tradicional de sumisión femenina. Bien es cierto que el único modelo étnico al que Bromden podría aferrarse es, precisamente, el de una mujer llena de vitalidad (su abuela). Analicemos, para una mejor comprensión de este punto, la imagen que presenta el Gran Jefe Bromden a su hijo: un hombre de gran corpulencia - de ahí su apelativo Tee Ah Millatoona, “The-Pine-That-Stands-Tallest-in-the-Mountain” (CN 186) - y jefe de su tribu, que, sin embargo, por su sumisión a su mujer y a toda la sociedad “blanca”, el hijo percibe como enanizado¹⁵⁰ y

¹⁵⁰ En lo referente al tamaño físico, Bromden iguala los conceptos de *grande* y *poderoso*: el tamaño físico va parejo a la seguridad ontológica de cada personaje. Así, la primera impresión que Bromden recibe de McMurphy es su gran tamaño, y el tamaño de las personas varía, por ejemplo, entre su padre y su madre, según uno u otro se presentan como una figura más prominente: “My Papa was a full Chief . . . He was real big when I was a kid. My mother got twice his size . . . Bigger than Papa and me together” (CN 186).

exento de todo poder y dignidad. Esta imagen, llena de contradicciones, que ofrece el Gran Jefe a su hijo es en sí, para Bromden, un doble vínculo no verbalizado que inhibe la posibilidad de tomar a su padre como modelo.

De esta serie de mensajes contradictorios empieza a ser consciente Bromden, como suele suceder en los casos en que esto lleva a la esquizofrenia, durante su adolescencia, precisamente el periodo de mayor riesgo en la creación de un yo unificado. A los sentimientos de duda e inseguridad que son característicos de esta etapa se une, además, un suceso que resulta significativo e indicador del complejo y truncado proceso de desarrollo ontológico de Bromden: unos delegados del Gobierno acuden a negociar la compra de las tierras, e ignoran al pequeño Bromden tratándole como si no existiera:

I get the notion they're talking about these things around me because they don't know I speak English. . . I think how ashamed they're going to be when they find out I know what they are saying . . . They aren't even looking at me . . . And they get back in the car and drive away, with me standing there wondering if they ever even *saw* me (CN 180-182 *passim*).

Como ya observamos de la formulación del concepto de doble vínculo que hace Bateson, la mayoría de estas situaciones que cuestionan e inhabilitan la capacidad del individuo de tomar decisiones tautológicamente correctas (puesto que no existe una

Como ya vimos, también el propio Bromden tiene distintas percepciones de su tamaño físico en distintas etapas de su desarrollo ontológico.

decisión “correcta”) se dan durante la niñez y adolescencia, en el marco de la familia; sin embargo, no es la familia la única institución social que fomenta la aparición de estas situaciones conflictivas para la identidad del individuo; otros entornos pueden causar situaciones igualmente irresolubles. En este sentido, la débil e inestable seguridad ontológica de Bromden se ve cuestionada durante su experiencia bélica en Anzio: allí, debe elegir entre morir o vivir a costa de ser testigo silencioso (y, en cierto sentido, por dicho silencio, cómplice) de la muerte de un compañero: “At Anzio, I saw a buddy of mine tied to a tree fifty yards from me, screaming for water, his face blistered in the sun. They wanted me to try to go out and help him. They’d of cut me in half from the farmhouse over there” (CN 122). Es en esta experiencia, indisolublemente unida en la mente de Bromden con los bombardeos, donde se encuentra la raíz de su escisión ontológica y el comienzo de su declive como esquizofrénico diagnosticado. A partir de este momento, Bromden pierde la confianza en sí mismo, la orientación individual y social, la capacidad de manejarse de forma socialmente aceptable, y la *memoria* sobre cuáles son los sucesos que le han llevado a este estado de división de su yo.

La creación del sistema de falso yo esquizoide que hemos desarrollado es anterior a los sucesos narrados en la novela, y tan sólo se puede deducir a través de los cada vez más frecuentes saltos narrativos hacia atrás a medida que avanza la narración. Dejando a un lado estas regresiones, Bromden se nos presenta al comienzo de la obra como un personaje sordomudo y cercano a la catatonía, que se siente anclado en los lugares por el uso de pesas de mil libras o por plástico solidificado, y que recurre a imágenes de mataderos, fábricas y presas eléctricas, para describir su entorno inmediato, incapaz de controlar las asociaciones de ideas ni sus fantasías alucinatorias.

La reconstrucción, pues, de su sistema ontológico implica para el esquizofrénico el desarrollo de un sentido de seguridad personal y de responsabilidad social. En este sentido, sale de nuevo a relucir la dimensión existencialista que el concepto de seguridad ontológica posee: implica la apreciación de las relaciones interpersonales como algo potencialmente enriquecedor y no amenazante, dejar de ver al otro como objeto y pasar a verlo como ser humano similar a uno mismo. Esta nueva visión sólo puede lograrse toda vez que el individuo no se siente amenazado por el Otro y que su yo interno está lo bastante seguro como para sentirlo a salvo de las “maquinaciones” de los demás (jugamos aquí de nuevo con el doble sentido de manipulación interpersonal de la palabra, enfatizando el papel de sumisión de Bromden hacia las máquinas, tanto en sentido literal como hacia el otro, transformado en un mecanismo).

En el universo del libro, en el que Bromden tiene continuamente la necesidad de huir del Otro (siempre amenazante y definido mediante términos mecanicistas) a través de la máquina de niebla, la recuperación ontológica se simboliza mediante la nueva visión de Bromden (auspiciado por McMurphy) del otro como ser vivo y no como máquina. En el momento en que esta visión “robótica” desaparece, el mundo externo toma para Bromden una nueva dimensión. Precisamente, para los psicólogos existenciales (un grupo en el que a menudo se ha incluido a Laing, junto a Rollo May, Allan Watts o incluso Erich Fromm: la principal característica de este “grupo”, si es que existe como tal, sería su acercación humanista de sesgo existencialista a la psicología) la enfermedad mental se deriva del conflicto entre impulsos biológicos y el sistema simbólico de valores (Von Bertalauffy, 1968, 217). Aplicado a Bromden, encontramos

la oposición entre el impulso que le une a la tierra y la naturaleza y el sistema que se le ofrece: una imagen de sí mismo y el mundo como mecánico y urbano. La recuperación de las imágenes de lo natural es, por tanto, el mejor índice de curación, y el acto mismo de escritura tiene mucho de terapéutico, puesto que estimula lo que Viktor Frankl denomina “will-to-meaning” (1959, 101-3).

El uso de símbolos es algo reservado exclusivamente al ser humano, que niega la mecanización del individuo, y que permite a éste sentirse parte del mundo más allá de su propio yo. Una importante acción simbólica que Bromden reconoce en sí mismo es, precisamente, la capacidad de reír: una característica que no existe en el hospital - “nobody ever dares let loose and laugh, the whole staff’d be in with their notebooks and a lot of questions” (CN 19) - hasta que aparece McMurphy: “Nobody can tell exactly why he laughs; there’s nothing funny going on . . . it’s free and loud and it comes out of his wide grinning mouth and spreads in rings bigger and bigger till it’s lapping against the walls all over the ward . . . This sounds real. I realise all of a sudden it’s the first laugh I’ve heard in years” (CN 16). Poco a poco, Bromden y los demás internos comienzan a recuperar la capacidad para apreciar la carga simbólica del humor y para reír, es decir, la risa implica la habilidad de reconocer las experiencias propias contrapuestas a un entorno amplio que abarca más allá del yo; es, por tanto, una ampliación de la experiencia y de la apertura del yo interno.

Existen, esta vez de forma simultánea, otras dos recuperaciones simbólicas que expresan la naciente seguridad ontológica del narrador. Ambas tienen lugar en el mismo

momento de la novela: la recuperación de la capacidad de hablar (o, más bien, el deseo de volver a hablar, como vía de comunicación con el mundo exterior que hasta ahora había permanecido cerrada) es simbolizada en el mismo episodio de la obra, por una nueva capacidad de erección; la erección del “yo” se muestra de forma análoga a la erección del pene, en cierto modo también una afirmación de la individualidad frente al ambiente aséptico y asexual simbolizado por la enfermera Ratched e impuesto en todo el hospital.

La apertura al mundo de Bromden, además, implica la desaparición del sistema de falso yo (simbolizado por la máquina de niebla) tras el que tenía que ocultarse; la destrucción de esta máquina es, pues, la destrucción de los mecanismos de defensa, una toma de responsabilidad – al negar que las cosas suceden por cuenta ajena, es por tanto, una *decisión consciente* de estar en el mundo, que conlleva la reapertura del yo al mundo a través de los sentidos¹⁵¹. Bromden comienza a recuperar el dominio de sus sentidos: las experiencias sensoriales como parte del renacer ontológico. El primer sentido que Bromden recupera es, precisamente, el sentido del olfato, “the man smelt of dust and dirt from the open fields, and sweat, and work” (CN 91), para posteriormente recuperar la capacidad de ver el exterior, lo que está fuera del hospital, a través de una ventana que remite también por primera vez en mucho tiempo a imágenes de la naturaleza (la luna, los campos, animales,...). La última escena del libro, en la que

¹⁵¹ Esta apertura al mundo sensorial recuerda, en ocasiones, a la última escena de *The Awakening* (1889), de Kate Chopin. Al igual que la protagonista de esta obra, la conciencia adormecida de Bromden despierta mediante una exposición paulatina (en Chopin era masiva y simultánea) a las diferentes sensaciones, un enriquecimiento de su yo que culmina en su completa seguridad ontológica.

Bromden rompe un ventanal del hospital y escapa al exterior, resulta quintaesencialmente sensorial, algo que contrasta con la atrofia de los sentidos que hasta entonces había caracterizado la escasa interacción de Bromden con su entorno.

Esta nueva relación, ya de igualdad dada la identidad forjada del narrador, entre el yo y el entorno, se cristaliza por primera vez en el proceso mismo de escritura de la propia novela. La recuperación de la propia identidad corre paralela a la necesidad de denunciar lo sucedido en el hospital, y al proceso mismo de renacimiento simbólico que ha llevado a cabo Chief Bromden, que le permite ahora diferenciar entre sus fantasías paranoides y la realidad externa. El retorno de la memoria, de los acontecimientos sepultados durante tanto tiempo, emergen con la necesidad de contar su historia:

It's gonna burn me just that way, finally telling about all this . . . I been silent so long now it's gonna roar out of me like floodwaters and you think the guy telling this is ranting and raving my *God*; you think this is too horrible to have really happened, this is too awful to be the truth! But, please. It's still hard for me to have a clear mind thinking on it. But it's the truth even if it didn't happen (CN 13).

3. Socialización y dobles vínculos. Alucinaciones y realidad.

Impose on any individual the capacity to be good and only good, and you kill his soul for, presumably, the sake of social stability.

Anthony Burgess

Ya hemos observado la crítica que Laing y los antipsiquiatras hacen de la concepción “tradicional” de la locura, y cómo tratan de descubrir detrás de esta etiqueta, que se adscribe a cierto comportamiento no estandarizado, un intento de dominar y controlar a aquellos que no cumplen estrictamente con las normas marcadas por la sociedad.

Para explicar cómo esta visión de Laing es reflejada por Kesey (que concibe el hospital psiquiátrico como un enorme y sofisticado centro de control de todo aquel que es diferente¹⁵²), recurriremos a un grupo de sociólogos que comienzan a desarrollar sus teorías a partir de los años 60: Howard Becker, John Kitsuse, y Kai Erikson, y sus ideas acerca de cómo el “comportamiento desviado” (que en términos amplios podría cubrir un amplio espectro, incluyendo desde la enfermedad mental hasta la adicción a las drogas), es el resultado de un proceso de *interacción simbólica*.

¹⁵² Woolf señala la interpretación del internamiento y el uso de la etiqueta “desviado” como parte de una “conspiracy theory of history”, en la que lo diferente es suprimido, una corriente según este autor especialmente desarrollada en la literatura norteamericana durante el siglo XX (1976, 257-269).

El comportamiento, desviado y no desviado, se caracteriza para estos autores por ser un proceso de acción dinámica que tiene lugar en el contexto de una interacción social: se trata, pues, de estudiar cómo, al relacionarnos, analizamos e influimos en el comportamiento ajeno. Con estos parámetros de análisis, la desviación del comportamiento no es un acto individual ni genético, sino social (observemos cómo todo esto se engarza perfectamente en la noción de desarrollo de la locura de Laing).

Las palabras claves, pues, en esta teoría de *labelling* (véase la introducción para más información sobre esta teoría de origen sociológico), son *interpretación* y *definición*. Interpretación del comportamiento ajeno, y definición, o las indicaciones que se proporcionan a los otros sobre cómo comportarse. Estos conceptos han de analizarse en un contexto en el que “desviados”¹⁵³ interactúan con “no desviados”. La cuestión, entonces, no es *qué* causa un comportamiento desviado, sino quién decide qué comportamiento es desviado, quién lo *etiqueta*, y cómo esta interpretación afecta a las partes involucradas en esta matriz de interacción. Estos teóricos señalan hacia las fuerzas definidas por la sociedad para controlar la ley y el orden como las que aplican, de forma efectiva, estas etiquetas: detrás de ellas, sin embargo, y dictando qué miembros aplicar y a quién aplicarlos, se halla la moral convencional y la sociedad “no

¹⁵³ El estudio de la desviación tradicionalmente sitúa la locura junto a otros comportamientos como la adicción a las drogas o el alcohol, el crimen, o la homosexualidad: se enfatiza, de esta forma, la definición de lo desviado como todo lo que se aleja de las normas de comportamiento, no solo sociales sino también sexuales. La homosexualidad tan sólo dejó de estar tipificada como enfermedad mental en el año 1973 (en el DSM-II de 1968, aún figuraba como tal), y fue eliminada del DSM en su tercera edición, en 1980, algo que obligó a muchos médicos a cambiar su acercamiento a esta realidad que dejaba de ser desviación para incorporarse como práctica no normativa, pero no patológica.

desviada”. Como afirma Becker, “a major element in every aspect of the drama of deviance is the imposition of definitions – of situations, acts, and people – by those powerful enough or legitimated to be able to do so” (CN 62).

El acto de etiquetar, además, tiene una serie de consecuencias: la primera, cómo, al ser etiquetado, el individuo tiende a verse a sí mismo como desviado, lo que refuerza el comportamiento que originó la etiqueta. Además, la *labelling theory* enfatiza cómo normalmente son los más poderosos los que *etiquetan* a los menos poderosos, con lo que este tipo de definiciones sobre qué es lo desviado tiende a perpetuarse, al estar relacionado con una situación de mantenimiento de poder.

Los antipsiquiatras añaden a esta teoría sociológica (y que se refleja en la obra de los autores que venimos estudiando) la noción de *adaptación*: los individuos que son diagnosticados como esquizofrénicos han fracasado en su intento de adaptarse a la sociedad circundante. Por otro lado, la tradición literaria y filosófica de protesta hacia el proceso de homogeneización social latente en la literatura norteamericana (recordemos nombres como Whitman o Thoreau) es ahora retomada por los *Beat*, que denuncian la obligación que la sociedad impone de adaptarse a los estándares sociales, la pérdida de individualidad que esto supone, y el castigo (en forma de encarcelamiento o reclusión) que los poderosos imponen para salvaguardar la monotonía alienante de la sociedad.

La obra de Kesey nos sirve, en este sentido, como material ilustrativo de esta crítica a la obsesión por el conformismo y el ajuste a la maquinaria social. Como ya adelantamos antes en nuestro análisis, el uso de imágenes de maquinaria por parte de Bromden también sirve para este fin de denuncia: el hospital es un centro especializado en “ajustar” a sus pacientes - un lugar creado “for fixing up mistakes made in the neighborhood and in the schools and in the churches” (CN 40) - , y son recurrentes, como luego veremos, imágenes referentes a relojes y ritmos automatizados, que rigen el tiempo, el pensamiento y el ritmo vital de los allí internados.

Así, encontramos que la locura que Kesey pretende reflejar no es sino una forma de desviación definida socialmente, una etiqueta que se puede poner a ciertos tipos de comportamiento (los mismos síntomas, alucinatorios o expresivos, que caracterizan la esquizofrenia se ven de forma muy diferente en otras sociedades, incluso en diferentes contextos de una misma sociedad, como es el caso de los chamanes o místicos). Así, uno de los usos principales del hospital psiquiátrico, según define Foucault, es el ayudar a los pacientes a “ajustarse” y a aprender su lugar en la sociedad para que sean capaces de asumir el papel que de antemano les ha sido dado. Así, el hospital de *One Flew over the Cuckoo’s Nest* da cabida por igual a enfermos vegetativos (los *vegetables* en la novela), sociópatas como McMurphy (cuyo papel en la novela, catártico, no impide que nos demos cuenta de cómo ha sido recluido para mantenerle *alejado* de una sociedad que se siente amenazada), o un homosexual como Harding. Todos (excepto McMurphy) aceptan las etiquetas que les han sido impuestas y, como antes señalábamos, entran en el círculo vicioso de cumplir con las expectativas de comportamiento desviado que son características de su “nuevo” rol. Así, hasta que son de nuevo “ajustados” y

despersonalizados – en el sentido de perder lo que les es exclusivo y les define, distinguiéndolos de la homogeneidad social dominante -, la seguridad y los horarios inamovibles del hospital son más cómodos para estos pacientes que la rebeldía y el cambio, y la insistencia de McMurphy por subvertir la rutina hospitalaria es vista por los internos como algo peligroso: “[t]hat’s what McMurphy can’t understand, us wanting to be safe. He keeps trying to drag us out of the fog, out in the open where we’d be easy to get at” (CN 114).

La sociedad no sólo recluye a estos “enfermos” para ajustarles y así reabsorberlos en sí, sino también por una cuestión de supervivencia monolítica: la sociedad teme al loco, al que ve cercano y como un *memento insaniae* (como el fantasma de las navidades futuras dickensiano) de lo que puede llegar a sucederle a ella. Este “temor al loco” se ve claramente en la expedición de pesca que organiza McMurphy (único suceso en la novela que tiene lugar fuera del hospital y que muestra la interacción del grupo de pacientes con la sociedad “exterior”): los empleados de una gasolinera, en principio poco serviciales o incluso hostiles, cambian de actitud cuando McMurphy pasa a relatar una serie de crímenes inventados que habrían cometido los ocupantes del vehículo, y que habrían supuesto su internamiento en el hospital mental. El temor a la agresividad incontrolada - que, según sugiere Rosenwein, hace que los “mentally ill serve as fantasy objects, that is, as vehicles which stimulate our own desires to express aggression and other strong impulses” (CN 46) -, racionaliza el control social de la locura, que amenaza con destrozarse el movimiento mecánico, homogéneo y monolítico de la sociedad.

De esta forma, la novela define cómo en el hospital se lleva a cabo un proceso de transformación de los pacientes en autómatas que pierden su yo, su identidad, e incluso su sexualidad frente al sistema aséptico del hospital; todo aquello, pues, que les marca como distintos y por ende potencialmente peligrosos. El sistema binómico sobre el que se basa la estructuración social adopta como término neutro (no marcado) las características del individuo absolutamente homogeneizado, marcando (y, por tanto, definiendo por oposición, no por características propias o inherentes) todo lo que se aleja de dicha homogeneidad. Se trata de la aplicación en la sociedad americana de los años 60 de lo que Foucault denomina “Reason-Madness nexus” ([1967] 1997, xiii), y que mantiene la estructura social de la cultura occidental. Mediante este sistema binario de oposiciones que pone como opuestos los términos relacionados con la locura y los relacionados con la salud mental, la razón no se presenta, si se observa con ojo crítico, como lo inmediatamente deseable, al ser descrita (como cualquier sistema de valores que se empeña en anular y derrocar a su contrario) como un modo de comportamiento opresivo y limitador.

El hospital de *One Flew over the Cuckoo's Nest* ha sido descrito como “a vast system of machines and robots, engaged in a process of converting human flesh, imagination, and individuality to a machine-world of freedomless conformity” (Vitkus 1994, 73). El proceso que allí se lleva a cabo, de homogeneización, es subvertido en las últimas páginas de la novela por Bromden, que recupera sus sentidos y la voz en un proceso de redescubrimiento del yo, diametralmente opuesto a la *rendición* del yo que es lo que busca el hospital: crear autómatas, en una sociedad en la que cada individuo es “a functioning, adjusted component, a credit to the whole outfit and a marvel to

behold”, y en la que la misión del hospital es erosionar la diferencia hasta que “a complete product goes back out into society” (CN 40).

4. La clínica psiquiátrica de *One Flew Over the Cuckoo's nest* como microcosmos. Despersonalización, interacciones estériles y rutina.

A partir, sobre todo, de su etapa como líder de los “Merry Pranksters”, se ha analizado a menudo la obra de Kesey en tanto que contiene cierta orientación hacia el uso o apología de las drogas psicotrópicas, y denuncia de la persecución a la que se hallan sometidos los consumidores de éstas. Este mensaje, que sí se halla presente en otras novelas de este autor, no aparece, sin embargo, en *One Flew over the Cuckoo's Nest*, donde sí encontramos otro tipo de denuncia, crucial para nuestro análisis, que desgranaremos a continuación: la crítica hacia las instituciones psiquiátricas y métodos de “curación” tradicionales dirigidos hacia los esquizofrénicos. Esta crítica se englobaría en el más amplio contexto de la insatisfacción de la Contracultura con toda práctica e institución establecida (entiéndase aquí establecida como parte del Sistema).

Esta crítica, como veremos, se extiende desde el contexto humano y terapéutico que es exclusivo de la clínica como institución hacia la sociedad más amplia que la rodea y dota de poder para controlar a los desviados. La clínica, así, se convierte en una institución que tiene mucho de kafkiana - lo que Chief Bromden expresa como “a cartoon world, where the figures are black and outlined in black, jerking through some kind of goofy story that might be real funny if it weren't for the cartoon figures being real guys” (CN 34) - y que es, al mismo tiempo, un microcosmos que refleja la sociedad capitalista norteamericana de los años 60.

El primer elemento de crítica, común a la clínica y a la sociedad en sí, y que por tanto sirve como base de análisis para el juego de espejos micro/macrocósmos que Kesey propone, es la despersonalización y la deshumanización que existe en el hospital, en los elementos rutinarios y en las relaciones personales en sí entre personal y pacientes. Así, la enfermera Ratched (directora de la orquesta de músicos mecánicos que es el hospital) tiene elementos caricaturescos que la acercan más a lo simbólico que a lo real. En este sentido, la enfermera jefe es el controlador de toda la rutina y empleados hospitalarios, de manera similar a cómo una estructura de presidio como el *Panopticon*, ideada por Jeremy Bentham y analizada como estructura ideal de control y seguimiento por Foucault en *Discipline and Punish: the Birth of Prison* (1975) cumple su función de máquina de vigilancia mediante una estructura arquitectónica y jerárquica en la que nada escapa al ojo del carcelero¹⁵⁴. Ratched simboliza, pues, en su persona (asociada, como antes observamos, a imágenes de frialdad, rutina y mecanización) el poder de la institución: un poder monolítico y homogéneo, contra el que toda oposición lleva a la destrucción y el sometimiento a la maquinaria hospitalaria; esto es lo que le sucede a McMurphy, que se convierte en “an example of what can happen if you buck the system” (270).

¹⁵⁴ Según Foucault, el *Panopticon* induce en el preso “a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power. So to arrange things that the surveillance is permanent in its effects, even if it is discontinuous in its action . . . the inmates [are] . . . caught up in a power situation of which they are themselves the bearers”. (“Panopticism” en *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. Trad. Alan Sheridan. Nueva York: Vintage Books, 1995. 195-228). También en el hospital de *One Flew over the Cuckoo’s Nest*, el mantenimiento de la jerarquía de poder y control depende en gran parte de los propios internos, que tienen obligación de informar sobre los movimientos de sus compañeros, así como del temor constante a estar siendo vigilados en cualquier situación o movimiento.

La despersonalización que impregna el hospital y que se encarna en la enfermera Ratched se hace extensiva, no obstante, al resto del personal que allí trabaja: los encargados, pues, de “curar” se convierten en personajes que alienan a los pacientes, en lugar de empatizar con éstos, lo que se traduce en una serie de interacciones estériles (cuando no denigrantes) que tienen que sufrir Bromden y sus compañeros. Estas relaciones estériles y mecánicas, en las que no se intenta comprender al otro, resultan en principio reconfortantes, pues no amenazan el yo interno de los pacientes, que, además, pueden refugiarse en una sociedad donde la norma es la diferencia para no tener que revelar ni dejar al descubierto su sistema de falso yo.

El principal ejemplo de esta incapacidad de empatizar con los pacientes (precisamente lo que Laing critica en *The Divided Self*) la representa el doctor Spivey, una figura que, además, carece de las connotaciones siniestras de poder monolítico que simboliza la enfermera Ratched. El Dr. Spivey, pese a tener en principio la obligación de llevar las riendas del hospital, delega esta labor en la enfermera jefe: un teórico sin capacidad de moverse en el mundo real de un entorno que requiere, precisamente, tanta empatía como es un hospital psiquiátrico, trata sin éxito de relacionarse con los pacientes. Su ineficacia va incluso más allá, totalmente incapaz de comprender no sólo a sus pacientes, sino el funcionamiento interno del hospital, y constantemente dominado por Ratched, huye a ocultarse en su despacho y a refugiarse en la teoría, que no en la práctica médica, lo que le niega cualquier capacidad de relación significativa con los pacientes.

Los demás miembros del personal, también dominados por Ratched, tienen otros medios de liberar su frustración y su violencia; así, los asistentes muestran comportamientos agresivos y denigrantes (a menudo no sancionados por la enfermera jefe) hacia los pacientes. El único personaje, dentro de los trabajadores del hospital, que se presenta en términos positivos es la enfermera japonesa que Bromden y McMurphy encuentran en la planta de *Disturbed*, que reconoce la perversidad del funcionamiento de la planta de la enfermera Ratched: “Army nurses, trying to run an army hospital. They are a little sick themselves” (234); esta figura positiva, sin embargo, no tiene suficiente fuerza para contrarrestar el poder de la enfermera jefe, ni la dinámica general de funcionamiento del hospital.

En el comportamiento del personal hacia los pacientes podemos ver, pues, un reflejo de la sociedad más amplia hacia los diagnosticados como esquizofrénicos, que mezcla sentimientos de desprecio, temor, dominación e incomprensión. Además, la rutina que reina en el hospital (donde, también para ofrecer un falso sentimiento de seguridad, se recurre a una exagerada ritualización del tiempo que excluye cualquier iniciativa personal, por ejemplo el partido de béisbol), es tan sólo una versión algo extremada de la estresante vida diaria en la sociedad capitalista. Una vez más, Kesey consigue mostrar cómo todo lo que resulta extraño y desasosegador en la clínica no es sino un reflejo no en exceso distorsionado de lo que sucede en la cotidianeidad; de nuevo, el “anormal” microcosmos clínico refleja el macrocosmos de la normalidad.

Pero no sólo enjuicia Kesey el componente humano de los hospitales: la pérdida de humanidad y empatía está también sincronizada con la confianza en métodos terapéuticos, clínicos y mecánicos que alienan, más que integran, al sujeto. La crítica de Kesey va dirigida, en primer lugar, hacia el electrochoque y las consecuencias alienantes que acarrea: pérdida de memoria, desorientación y un mayor deterioro de las funciones cognitivas. Pese a que los aparatos utilizados en la época en que se ambienta la novela dirigen la corriente eléctrica de forma unilateral, causando una pérdida de memoria algo menor que los antiguos aparatos que eran bilaterales, el efecto en muchos de los internos del hospital les ha llevado a la semicatatonia. Los internos temen a estos choques eléctricos y sus efectos colaterales inmediatos y a largo plazo sobre el sistema nervioso y el organismo en general, lo que es aprovechado por el personal de la clínica (y sobre todo por los sádicos ayudantes) para sofocar cualquier intento de rebeldía. El uso de electrochoque como práctica corriente en el hospital nos presenta otro interesante doble vínculo que tiene lugar en este entorno hospitalario: Sefelt y Frederickson, epilépticos (en la fantasía paranoide de Bromden, “manufactured to generate their own voltage, store it in their spines [so it] . . . can be turned on remote from the steel door in the Nurses’ Station if they get out of line” (CN 154)), tienen que elegir entre tomar la medicación que evita los ataques epilépticos (Dilantina) o sufrir dichos ataques. El uso de Dilantina, sin embargo, produce una lenta destrucción de las encías, con lo que ambos pacientes han de elegir entre los efectos secundarios de la medicación o el temido ataque epiléptico, una situación que se define en el libro como “Damned if you do and damned if you don’t. Puts a man in one confounded *bind*, I’d say” (CN 155).

También existen otros sofisticados medios de control en esta clínica para anular y doblegar voluntades: éstos abarcan desde el castigo (que se englobaría dentro de la incapacidad de tratar al paciente como ser humano adulto, que antes comentábamos, y de reducirlo al nivel de un niño, con el personal del hospital como padres que dominan e imponen las normas) hasta el uso de correas de sujeción, medicinas, y la temidísima lobotomía: el castigo definitivo que anula y destroza la voluntad, “a grand old Faulknerian tradition in the treatment of the rejects of sanity: Brain Burning” (CN 163).

Un vocablo y componente temático recurrente en la novela, al que ya hemos aludido, es el “Combine” al que Chief Bromden se refiere reiteradamente durante su narrativa, término que podríamos traducir como “monopolio”. Con todo, ésta es sólo una de las acepciones de este término en inglés, que en el campo semántico de la agricultura (o también, de la mecánica) significa “cosechadora”. Observamos así, de nuevo, el doble estadio (metafórico y literal) con el que Kesey dota a su paranoico narrador: como elemento social, el *Combine* es una fuerza monopólica y, por tanto, homogénea, que rechaza y trata de dominar cualquier expresión discordante, como la locura. Por otro lado, en el terreno de lo metafórico, esta “cosechadora” es la encargada de trillar y uniformar mentes, y de aplastar, mediante sus metafóricas cuchillas, a cualquiera que, como McMurphy, trate de oponerse a esta homogeneización en la cosecha del hombre social.

Como se apuntó anteriormente, mucho de real hay en las paranoias y manías persecutorias del esquizofrénico Bromden: así, Kesey enlaza con otra obra americana

que hace referencia a la existencia de una “gran conspiración” social para aplastar la diferencia: *Gravity’s Rainbow*, de Thomas Pynchon¹⁵⁵. La fuerza de la obra de Pynchon (también una fuerza invisible y oculta, de cuya existencia sólo se puede tener constancia por la aparición de representantes encargados de imponer su hegemonía), que recibe nombres que también rozan la paranoia (“the Firm”, “them”, “they”,...), es una inmensa corporación que controla países, organizaciones privadas y gubernamentales, espectáculos, y toda clase de vida social mediante sus extensas redes. Esta fuerza homogénea es la misma que tiene en la imaginación de Bromden la forma de una enorme máquina, a cuyas verdaderas motivaciones tan sólo tiene acceso mediante breves fogonazos y mediante la interpretación del comportamiento de sus representantes (sobre todo, la enfermera Ratched, pero también los sádicos ayudantes e incluso elementos externos al hospital, como los burócratas que van a comprar las tierras). En este sentido, mientras que para McMurphy, por ejemplo, Ratched es su enemigo arquetípico en el plano personal, para Bromden todo se desdibuja hasta formar una enorme máquina que controla toda la vida hospitalaria; los efectos claros de dominación y sumisión en el resto de los pacientes dan licencia a estas convicciones paranoicas.

El *Combine*, que abarca con sus tentáculos a todos los segmentos sociales, trata de adiestrar a los individuos desde su infancia. La metáfora de tentáculos que hemos aplicado a esta macroinstitución no está, sin embargo, al alcance de nuestro narrador Bromden (pertenería al mundo natural); en su lugar, emplea la mecanística metáfora

¹⁵⁵ También analizaremos posteriormente la existencia de estas instituciones monopólicas en *Naked Lunch*, de Burroughs.

de cables e impulsos eléctricos. La aplicación de estos electrodos que homogeneizan el comportamiento a veces falla: es entonces cuando la reclusión, según el razonamiento de Bromden, se hace necesaria desde la infancia (vemos de nuevo aquí legitimadas las fantasías paranoides de Bromden: sus “cables” no diferirían mucho de los dobles vínculos que se empiezan a aplicar desde la infancia, según hemos definido estos últimos). Tal y como lo elabora la enfermera Ratched, si la represión falla durante la infancia, se hacen necesarios sistemas de control y homogeneización durante la edad adulta:

[a] good many of you are in here because you could not adjust to the rules of society in the Outside World . . . At some time – perhaps in your childhood – you may have been allowed to get away with flouting the rules of society . . . That foolish lenience on the part of your parents may have been the germ that grew into your present illness (CN 171).

Tan sólo algunos individuos, como McMurphy, consiguen escapar a este control, según Bromden, porque “the Combine missed getting to him soon enough with controls . . . the Combine never had a chance to get anything installed” (84). Los mismos controles psiquiátricos e ideológicos que funcionan en el hospital se amplían para abarcar no sólo este microcosmos social, sino todas las instituciones, cuyo funcionamiento es absorbido y manipulado por el omnipresente *Combine*.

La actitud de Bromden hacia una hipotética huida del poder del *Combine* (representada por la cabeza visible del hospital, Ratched) fluctúa a lo largo de la narración. Al principio, enfrentarse al Combine es algo peligroso y abocado al fracaso: Bromden lo expresa metafóricamente como “la salida de la niebla”. A medida que

McMurphy va consiguiendo minar paulatinamente la autoridad de Ratched (y por ende, del Combine), se observan, no sólo en Bromden sino también en los otros internos, momentos de unión y rebeldía frente a la opresión mecanicista del hospital (el partido de baloncesto, pieza fundamental de la adaptación cinematográfica de Forman, que no resulta un punto de inflexión en la novela de Kesey, en la que el momento culminante de unión intra e interpersonal sería la expedición de pesca). La que podría ser la derrota final de los elementos disruptivos frente a las fuerzas homogeneizadoras de la cosechadora (la lobotomía de McMurphy) se subvierte con la rebelión y huida de Bromden, que incluso avanza el deseo de volver a la normalidad y ayudar a otros:

I'd like to check around Portland and Hood River and the Dalles to see if there's any of the guys I used to know who haven't drunk themselves goofy. I'd like to see what they've been doing since the government tried to buy their right to be Indians. . . I'd like to look over the country around the gorge again, just to bring some of it clear in my mind again . I been away a long time (CN 272).

5. El tiempo como elemento metafórico: tiempo natural y tiempo artificial.

Previamente hemos hecho referencia a la fragmentación de la experiencia temporal en la vivencia esquizofrénica. La noción de “presentismo” que maneja Sass (1996, 155) y que está relacionada más con el nulo paso del tiempo y la importancia que el presente adquiere como lugar único en el que el esquizofrénico se siente ubicado, se refleja en gran parte de la narración de Bromden. La organización del material que se halla en la mente de Bromden no es, sin embargo, utilizada por Kesey en forma tan radical como encontraremos en otras obras de sus coetáneos (por ejemplo, en *The Naked Lunch* de su compatriota y compañero de generación Burroughs). La narrativa de los hechos en *One Flew Over the Cuckoo's Nest* sigue una impecable estructura temporal y causal, y es en otros aspectos narrativos donde Kesey carga las tintas de la supuesta esquizofrenia de su personaje en relación a su percepción del tiempo.

Así, por ejemplo, Sass ha hecho referencia a cómo los esquizofrénicos hacen uso de modos de hablar “that emphasize the static and deemphasize the dynamic and emotional aspects of the world, thereby evoking a universe more dominated by objects than by processes or actions” (1996, 156). Bromden cumple esta aseveración desde dos ángulos: por un lado, trata de anular completamente los aspectos emocionales de su percepción (algo que ya vimos en el primer apartado de nuestro análisis de este autor) y, por otro, se centra más en los objetos que en las personas, y los procesos mecánicos

pasan a objetivarse y a convertirse en una rutina de atemporalidad: “time doesn’t mean anything. It’s lost in the fog, like everything else” (CN 71)

La *atemporalidad*, relacionada con la *rutina*, son dos conceptos claves en la narración de Bromden y en la vida del hospital que relata. Los días pasan para los internos del hospital envueltos en una rutina incambiable que hace imposible distinguir un día del anterior, y que hace que el único referente sea un presente perpetuo, al no existir diferencia alguna entre los días. La rutina impuesta del hospital impide el reconocimiento del paso del tiempo, pues todos los días parecen referirse a la repetición eterna de un solo día. Así, los pacientes pierden lo que Silvano Arieti (1974, 245) denomina “*seriatim function*”, es decir, la habilidad de organizar los actos y pensamientos en secuencias de causa y efecto. Al comienzo de la obra, Bromden tiene grandes dificultades para expresar de forma coherente las relaciones entre los hechos que conforman su narración; esta habilidad, sin embargo, la va adquiriendo paulatinamente conforme avanza la narración.

Las referencias textuales a esta rutina hospitalaria, y a la medición artificial del tiempo simbolizada por los relojes que se multiplican en el hospital, comienza ya por el mismo título. Así, la asociación inmediata de “cuco” con “reloj” nos lleva a pensar en cómo todos los internos son “relojes” que han de ser ajustados por la “relojera mayor”, que no es otra que la enfermera Ratched. Precisamente, el trinquete (“*ratchet*”) es pieza fundamental de los relojes de cuerda: parte del engranaje fundamental para el funcionamiento del mecanismo, y que tan sólo funciona avanzando, sin posibilidad de

retroceder, una imagen de la rigidez del sistema que ha ideado y controla la enfermera jefe. Al ajuste social al que hacíamos referencia en un apartado anterior se une pues, también, un ajuste temporal, del que la rutina diaria en el hospital no es sino otro modo de hacer que se interiorice hasta apreciarse este estancamiento como innato y natural, cuando se halla de hecho en el polo opuesto a lo natural. La rutina del hospital no es sino una exageración de la obsesión por el reloj y el control del tiempo que manipula la sociedad norteamericana que habita en los extramuros de la clínica de la obra. Los internos han de ser también preajustados a esta obsesión por la rutina y el aprovechamiento del tiempo antes de poder ser reabsorbidos por la maquinaria de la vida moderna, deglutidos por la máquina al igual que en la conocida escena de *Tiempos Modernos*.

La organización mental de la realidad que Bromden lleva a cabo de forma tan idiosincrática, mediante metáforas mecanicistas como antes observamos, tiene su reflejo en cómo concibe el tiempo y los elementos que lo conforman y dominan en el hospital. La enfermera Ratched, que impone a rajatabla el cumplimiento de horarios, es vista como un reloj viviente, e incluso sus ayudantes son vistos como las manecillas (ambos son de distinto tamaño, lo que sugiere el minutero y la manecilla horaria) de un reloj, es decir, como extensiones de la enfermera jefe que obligan al forzado respeto de la rutina en ausencia de ésta.

A este microcosmos regido por el reloj y el cronómetro de la enfermera Ratched llega McMurphy, que desde el principio es visto como un elemento disruptor, también

en el sentido temporal. Para Ratched, McMurphy hace “perder el tiempo” a los demás en las reuniones de grupo, precisamente por su empeño en destrozarse lo que de rutinario pueda tener el hospital; la intención última de McMurphy no es otra que el ayudar a los pacientes a escapar de un mundo regido por los relojes y horarios, estéril, que les obliga a vivir en un presente perpetuo y que impide su desarrollo individual.

A partir de la aparición de McMurphy, pues, se presentan ante Bromden y los demás internos dos posibles alternativas del concepto mismo de tiempo. Una, la que ya conocen (y que más que al tiempo, remite a la *atemporalidad*): la rutina ofrecida por el hospital y la enfermera Ratched, marcada por el omnipresente tic-tac del reloj y el horario incontestable; la otra, la que ofrece McMurphy, se relaciona con la ruptura de la rutina, mediante pequeñas disrupciones de ésta en las reuniones de grupo, o actividades extraordinarias como la expedición de pesca o el partido de béisbol. Nos hallamos, por tanto, ante una dialéctica entre la medición artificial del tiempo y su aprehensión natural, ligada al paso de las estaciones.

La oposición entre estas dos nociones antagónicas del tiempo vertebra la novela, al integrarse dentro de la lucha de voluntades que mantienen Ratched (como representante del *Combine*) y McMurphy (como ejemplo máximo del disidente social). Quizá el momento que mejor muestra esto sea el episodio del partido de béisbol televisado, que rompe con la rutina expresa del hospital; aún más, la enfermera Ratched acusa a McMurphy de hacer “perder el tiempo” a sus compañeros durante las reuniones de terapia interrumpiendo con peticiones como ésta (el uso de la televisión en un tramo

horario destinado a otras actividades de ocio) la marcha de la dinámica de grupo. En realidad, lo que censura la enfermera jefe es el peligro que estas intervenciones suponen, al atentar directamente contra la rutina hospitalaria.

Mientras se desarrolla esta lucha por el control del tiempo, Bromden comienza a ser consciente de la existencia de otra manera de concebir éste: el paso de las estaciones. El paulatino ajuste de Bromden a este nuevo ciclo natural significa también su mejoría en el desarrollo del yo ontológicamente seguro del que antes hablábamos, al presentarse paralelo a la habilidad de percibir el pasado. Esta recuperación del pasado se da por medio de regresiones estimuladas por sensaciones y objetos anclados en lo natural (más allá de lo artificial de todo lo que rodea al hospital, tan blanco y aséptico). La primera vez que Bromden se acerca al mundo exterior lo hace a través de una diminuta ventana que existe en el dormitorio, lo que le abre los ojos (en sentido metafórico y también literal: hasta ese momento, siempre que Bromden se aproximaba a la ventana cerraba los ojos, como negándose a ver el exterior) a una realidad nueva, algo que propicia, a su vez, la llegada de recuerdos del pasado que habían sido sepultados.

Para Rollo May, el regreso de la memoria y la capacidad de desarrollar relaciones de causa y efecto señalan la recuperación de la salud mental y el dominio ontológico. Tal y como afirma en *Existence: a New Dimension in Psychiatry and Psychology*: “The present is the act of grasping at once a certain field of phenomenal perception and a certain mental state, and bringing them into relationship with the

continuity of one's past experience and the expectations of the future" (1958, 105). Bromden comienza a integrar sus recuerdos al reconocerlos como parte constitutiva de su personalidad, y a reconocer la influencia de experiencias pasadas como su estancia en el hospital en las expectativas de su futuro (así, narrar lo allí vivido o aplicarlo a su vida después de su huida). Además, la recuperación de la habilidad de diferenciar entre pasado y presente se desarrolla de forma paralela a la aceptación de actos de voluntad propia, en lugar de adjudicárselos a fuerzas externas, como en el episodio que hace unas páginas apuntamos.

Mientras Bromden va recuperando la percepción del tiempo en el sentido natural, la batalla entre las dos concepciones del tiempo aún existentes en el hospital está empezando a ser ganada por Ratched. Podría decirse que el reloj, como representante de la clínica y de la sumisión social, "vence" a McMurphy, a punto de huir de la clínica, pero al quedarse dormido, y no despertar a tiempo, es descubierto por el personal de la clínica, lo que llevará a su lobotomización. En la planta de "*Disturbed*" donde se envía a McMurphy el concepto de tiempo rutinario y que se repite sobre sí mismo está llevado a la máxima expresión: el sonido de fondo es el tic-tac de la mesa de ping-pong, que se había acallado la primera vez que Murphy fue enviado allí a recibir electrochoque, pero cuyo sonido monótono ahora, en su segunda visita, no consigue acallar. Además, de forma simbólica, al recibir el electrochoque uno de los enfermeros rompe el reloj de McMurphy, "drops it near the panel, it springs open, cogs and wheels and the long dribbling spiral of spring jumping against the side of the panel and sticking fast" (CN 237), dejándole de esta manera permanentemente sumido en la atemporalidad.

El viaje en busca del sentido temporal de McMurphy se presenta, por tanto, diametralmente opuesto al de Bromden: de la atemporalidad (la visión de “all life as contemporaneous”, a la que Laing hace referencia en *DS 197*) forzada por la rutina hospitalaria y por su propio uso de recursos que enmascaran y deforman la realidad, como la *fog machine*, Bromden pasa a recuperar un sentido del tiempo, que además no está basado en el mecanicismo que subyace en los relojes que dominan el hospital, sino en el paso natural del tiempo y las estaciones. El control del tiempo pasa así a simbolizar la definitiva integración consciente del yo en su entorno, el hallazgo de la seguridad ontológica.

6. Viaje metanoico y viaje mítico: la recuperación de Chief Bromden.

El análisis de paralelismos entre los viajes del héroe en las diversas mitologías y lo que se ha dado en llamar “viaje esquizofrénico” (o, como vimos en Laing, *metanoia* o descenso a la psique) toca campos tan variados como la mitología, el psicoanálisis jungiano, la narratología o el estudio antropológico. Haciendo uso de características de estas disciplinas tan diversas, se extraen similitudes entre las etapas del viaje mítico y las del ataque psicótico, que muy a menudo se desarrolla en forma de viaje. Ya hemos analizado qué forma toma este descenso en las obras de Doris Lessing, especialmente en *Briefing for a Descent into Hell*, o en la poesía de Theodore Roethke. Veamos ahora, siguiendo un esquema muy similar, cómo aborda Kesey el tema de los arquetipos jungianos y el descenso esquizofrénico a la psique.

Tom Wolfe relata en su libro *The Electric Kool-Aid Acid Test* (una visión de la época de Kesey como líder de los *Merry Pranksters*) cómo el autor de *One Flew over the Cuckoo's Nest* llegó a conocer la figura de Jung a través de su amigo el psicoanalista Vik Lowell. Mientras que Kesey nunca exhibe de forma directa su conocimiento de la obra jungiana - de hecho, el que podríamos considerar héroe de la obra, McMurphy, es definido por Harding, uno de los pacientes, como capaz de simplificar “all the work of Freud, Jung and Maxwell Jones and sum . . . it up in one analogy: it's a peckin' party” (CN 56) - , ciertos aspectos de la obra están empapados de lo que Jung tipifica como “*night sea journey*”, un viaje del alma a través de la oscuridad del mar, con el fin de

integrar la psique, que permite la identificación con viajes míticos de héroes como Jasón o Ulises. McMurphy (y el resto de los acompañantes en su viaje en el *Lark*, el barco que alquilan para su día de pesca) se presentan como marinos¹⁵⁶ en este episodio. Además, a McMurphy se le conceden una serie de atributos - el tatuaje de un ancla en los nudillos, y unos calzoncillos “covered with big white whatles with red eyes” (CN 76), un regalo de “a co-ed at Oregon State . . . a Literary Major . . . She gave them to me because she said I was *a symbol*” (CN 76, la cursiva es mía) - que le identifican como el líder de esta expedición real, pero también metafórica. A lo largo del día de pesca, los internos deben enfrentarse a sus propios miedos, simbolizados por los peces que extraen de las profundidades, que representa el subconsciente, mientras que tan sólo McMurphy permanece en cubierta, puesto que como líder de la expedición no tiene necesidad de completarse, pero asiste como guía a la pesca de cada uno de los otros ocupantes del barco.

One Flew over the Cuckoo's Nest se nos aparece así dotada de un contenido no realista, de imágenes arquetípicas, metáforas enraizadas en la psique que se emplean para narrar eventos que tienen lugar en ésta. Las similitudes entre mitos y psicosis ya habían sido apuntadas por Jung y por Rank (1976), pero es sobre todo a partir del tratado de Campbell de 1949, *The Hero with a Thousand Faces*, cuando se desarrolla el estudio sistemático de las fases similares en la mitología y la psicosis. Lukoff (1985) señala cómo el patrón que Campbell establece en el viaje mítico (y que ha sido

¹⁵⁶ También se presentaba como marino, como vimos, el protagonista de *Briefing for a Descent into Hell*, Charles Watkins. La recurrencia de personajes relacionados con el mar es un reflejo de la inmersión en el subconsciente también en la obra de Kesey.

retomado por la narratología), es uno de *separation, initiation and return*, y cómo “the Hero’s Journey - although told in terms of outer events with princes and dragons, battles and ordeals – is actually a metaphor for the venture into the psyche” (162). Si, siguiendo las ideas de Laing ya expuestas sobre la dimensión curativa de la locura y el descenso intrapsíquico (desarrolladas luego, por ejemplo, por Grof (1975) o Perry (1976)) consideramos la esquizofrenia como una inmersión en la psique, podremos aplicar las distintas fases del mito al viaje esquizofrénico. La secuencia antes apuntada de *separación > iniciación > regreso*, en la que existe una ruptura en el orden social necesaria para la entrada en la psique, antes de volver a emerger en armonía con el propio yo, sirve como base para analizar no sólo el viaje en el *Lark*, sino también la experiencia misma de Bromden como enfermo esquizofrénico.

La primera fase del viaje mitopoético del héroe, la fractura del orden social, se cifra en la novela al revelar cómo todos los internos en el hospital lo están como consecuencia de ser “misfits”, “because of . . . [their] proven inability to adjust to society” (CN 145). También McMurphy rompe el orden social, si bien el sentido de adaptación es aquí distinto; lo que en los demás son desviaciones de tipo psíquico, en el caso de McMurphy se trata de una desviación social no catalogada como enfermedad mental; se finge loco para escapar del campo de trabajos forzados. En el caso de Bromden, ya hemos observado cómo su negación a hablar, y un episodio traumático vivido durante la guerra, le hacen “no apto” para vivir en sociedad.

La segunda fase, la *reclusión en la propia psique* (la entrada en las profundidades para el héroe), coincide con el aislamiento en parte voluntario de Bromden en su niebla protectora, fingiendo ser sordomudo. Esta defensa psíquica, que es la que le define como esquizofrénico, convierte la niebla en la que Bromden se envuelve en una creación de su propia mente, “a shroud which protects him in self-isolation” (Baurecht 1982, 290). El descenso dentro de su propia mente también presenta para Bromden una serie de peligros (“darkly terrifying monsters”, según Campbell) que se traducen en viajes alucinatorios que se desarrollan en las entrañas del hospital, en los que Bromden asiste a escenas dantescas pobladas por hornos, instrumentos de tortura, robots y entresijos mecánicos, “a big machine room in the bowels of a dam where people get cut up by robot workers” (CN 82).

La siguiente subfase que define Campbell es un “encounter of a centering kind, fulfilling, harmonizing, giving new courage”, un *encuentro* que saca al héroe mítico de las profundidades y, en el paralelismo que estamos estableciendo, inicia el resurgir de la personalidad no escindida del esquizofrénico: este viaje de regreso habitualmente requiere la presencia de un chamán o guía¹⁵⁷, en este caso, es McMurphy el que estimula la recuperación de Bromden, mediante el rol casi mesiánico que antes apuntábamos.

¹⁵⁷ Por ejemplo animales, o seres antropomorfizados, como ya analizamos en la obra de Lessing y Roethke.

La última fase es la de *retorno*: el héroe mítico regresa a su hogar, pero en términos psíquicos como los que estamos analizando sería preferible referirse a un regreso a la realidad, tras haber integrado las experiencias del viaje, lo que incluye la posibilidad de *narrar* lo vivido a otros. Además, el héroe (en este caso, también la persona que ha sobrevivido al viaje psíquico) vuelve con una serie de cualidades que antes no existían o se habían perdido: así, Bromden recupera conciencia de su tamaño y fuerza psíquica, y renovado sentido de comunidad que le lleva a defender a George, uno de los internos, enfrentándose al personal del hospital, y que propicia el impulso definitivo hacia su recuperación. Como castigo por su acto de rebeldía, a Bromden se le administra un nuevo tratamiento de choque, que no tiene el efecto habitual (es decir, no va acompañado por terroríficas visiones de bombardeos), sino que se presenta junto a una serie de recuerdos placenteros de su infancia que significan el regreso definitivo de la memoria y la decisión de retornar a la sociedad; su yo ya está lo bastante integrado como para poder enfrentarse a la vida fuera del hospital y a sus presiones homogeneizantes.

Pero, precisamente, el aspecto fundamental que expresa la llegada al último punto de convergencia entre el viaje heroico y el esquizofrénico es cómo Bromden llega a la armonía e integración de su experiencia, siendo capaz de *narrar* lo sucedido, no sólo como muestra de recuperación, sino también como posible guía para otros y denuncia (“it’s the truth even if it did not happen” (CN 13)). Bromden es el superviviente de una institución que anula voluntades, y que emerge de su propia psique profundamente cambiado con un nuevo conocimiento de la realidad, de la sociedad, y una idea de comunidad que no es la dictada por la clínica ni el macrocosmos social, y

que le convierte en un potencial héroe dentro de su nueva comunidad, lejos del microcosmos asfixiante en el que se ha visto recluido durante gran parte de su vida.

Referencias Bibliográficas

- Adams, Michael Vannoy. "Sex As Metaphor, Fantasy As Reality: an Imaginal Re-Encounter with Ken Kesey and the Counter-Culture." *Indian Journal of American Studies* 15(2): 83-95.
- American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorders. DSM-IV-TR*. 4ª ed. Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 2000.
- Arieti, Silvano. *Interpretation of Schizophrenia*. Nueva York: Basic Books, 1974.
- Baurecht, William C. "Separation, Initiation and Return: Schizophrenic Episode in *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Midwest Quarterly: a Journal of Contemporary Thought* 23.3 (1982): 279-293.
- Beards, R.D. "Stereotyping in Modern American Fiction: Some Solitary Swedish Madmen." *Moderna Sprak* 63.4 (1969). 329-337.
- Becker, Howard S. "Labelling Theory Reconsidered." *Deviance and Social Control*. Eds. Paul Rock y Mary McIntosh. Londres: Tavistock, 1974. 44-63.
- - -. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. Nueva York: Free Press, 1963.
- Beidbler, Peter G. "Ken Kesey's Indian Narrator: a Sweeping Stereotype?" *Lex et Scientia: International Journal of Law & Science* 13.1-2 (1977):18-21.
- Brent, Whelan " 'Further': Reflections On Counter-Culture and the Postmodern." *Cultural Critique* 11 (1988-89): 63-86.
- Burgess, A. *The Journal*.: 13 Feb. 1972: 16.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1968 [1949].
- Erikson, Kai T. "Notes on the Sociology of Deviance." *Social Problems* 9 (1962): 307-314.
- Forrey, Robert. "Ken Kesey's Psychopathic Savior: a Rejoinder." *Modern Fiction Studies* 21 (1975): 222-30.
- Fowler, Roger. *Linguistics and the Novel*. Londres: Methuen, 1977.
- Francis, William A. "Of Madness and Machines: Names in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Literary Onomastic Studies* 26 (1989): 55-58.
- Frankl, Viktor. *From Death Camp to Existentialism: a Psychiatrist's Path to a New Therapy*. Trad. Ilse Lasch. Boston: Beacon Press, 1959.

-
- Gilbert, Basil. "One Flew Over the Cuckoo's Nest: Madhouse Or Microcosm?" *Meanjin Quarterly* 35 (1976): 292-99.
- Grof, Cristina y Stanislav Grof. *El Poder Curativo de las Crisis*. Barcelona : Kairós, 1993.
- Handy, J. H. "Chief Bromden: Kesey's Existentialist Hero." *North Dakota Quarterly* 48.4 (1986): 72-82.
- Hoge, James O. "Psychedelic Stimulation and the Creative Imagination: the Case of Ken Kesey." *Southern Humanities Review* 6 (1972): 381-91.
- Becker Howard. *Outsiders*. Nueva York: Free Press, 1963.
- Huffman, James R. "The Cuckoo's Clocks in Kesey's Nest." *Modern Language Studies* 7.1 (1977): 62-73.
- Hunt, J. "'Flying the Cuckoo's Nest': Kesey's Narrator As Norm." *A Casebook On Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Ed. Searles, George J. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. 13-24.
- Kitsuse, John I. "Societal Reaction to Deviant Behavior: Problems of Theory and Method." *Social Problems* 9 (1962): 247-256.
- Kesey, Ken. *One Flew over the Cuckoo's Nest*. Londres: Signet, 1962.
- Kunz, Don. "Mechanistic and Totemic Symbolization in Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *A Casebook On Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Ed. Searles, George J. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. 81-102.
- Larson, Jane. "Stories Sacred and Profane: Narrative in *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Religion and Literature* 16.2 (1984): 25-42.
- Lish, G. "'What the Hell You Lookin in Here For, Daisy Mae?' An Interviewwith Ken Kesey." *Genesis West* 2 (1963) 17:29.
- Lukoff, David. "The Diagnosis of Mystical Experience with Psychotic Features." *Journal of Transpersonal Psychology* 17 (1985): 155-181.
- MacDonald, George B. "Control By Camera: Milos Forman As Subjective Narrator." *A Casebook On Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Ed. Searles, George J. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. 163-172.
- Madden, Fred. "Sanity and Responsibility; Big Chief As Narrator and Exetutioner." *Modern Fiction Studies* 21.2 (1986): 203-217.
- Malin, Irving. "Ken Kesey: *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Critique* 5 (1962): 81-84.

- Martin, Terence. "One Flew Over the Cuckoo's Nest and the High Cost of Living." *A Casebook On Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Ed. Searles, George J. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. 25-40.
- May, Rollo. *Existence: a New Dimension in Psychiatry and Psychology*. Nueva York: Basic Library, 1958.
- McCarron, William E. "Pynchon and Kesey." *Notes On Contemporary Literature* 21.5 (1991): 8-9.
- Messenger, Christian K. "The Dynamics of Ritual and Play: Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Arete: the Journal of Sport Literature* 1.1 (1983): 99-107.
- Modern Times*. Dir. Charles Chaplin. Perf. Charles Chaplin and Paulette Goddard. United Artists, 1936.
- Odier, Daniel. *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. Londres: Cape, 1970.
- Olderman, R. M. "The Grail Knight Arrives." *A Casebook On Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Ed. Searles, George J. Albuquerque University of New Mexico Press, 1992.
- One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Dir. Milos Forman. Perf. Jack Nicholson, Louise Fletcher, Vill Sampson, Danny DeVito, Brad Dourif. United Artists/Fantasy Films, 1975.
- Perry, John Weir. *The Self in Psychotic Process: its Symbolization in Schizophrenia*. Dallas, Texas: Spring Publications inc., 1987 [1953].
- Rank, Otto. *El Doble*. Trad. Floreal Macía. Buenos Aires: Orion, 1976.
- Robinson, D. "The Awakening of the Natural Man in *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Notes On Contemporary Literature* 21 (1991): 4-6.
- Rosenwein, Robert E. "A Place Apart: the Historical Context of Kesey's Asylum." *A Casebook On Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Ed. Searles, George J. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. 41-48.
- Safer, Elaine B. "'It's the Truth Even If It Didn't Happen': Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *A Casebook On Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Ed. Searles, George J. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. 151-162.
- Sass, Louis. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.

-
- Scally, Thomas. "Origin and Authority: an Analysis of the Relation Between Anonymity and Authorship in Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Dalhousie Review* 62.3 (1982): 353-373.
- Semino, E. y K. Swindlehurst. "Metaphor and Mind Style in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Style* 30.1 (1996): 143-66.
- Sodowsky, G.R. y Sodowsky, R. E. "Different Approaches to Psychopathology and Symbolism in the Novel and Film *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Literature and Psychology* 31.1-2 (1991): 34-32.
- Sullivan, Ruth. "Big Mama, Big Papa, and Little Sons in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *A Casebook On Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Ed. Searles, George J. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. 49-66.
- Tanner, Stephen L. "Salvation Through Laughter: Ken Kesey and the Cuckoo's Nest." *Southwest Review* 58 (1973): 125-137.
- Tunnell, James R. "Kesey and Vonnegut: Preachers of Redemption." *A Casebook On Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Ed. Searles, George J. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1992. 127-134.
- Valcic, Sonja. "Kesey and Bellow - the World of Madness and Inarticulateness." *Cross/Cultural Studies: American, Canadian and European Literatures: 1945/1985*. Ed. Jurak, Mirko. Ljubljana, Eng. Dept., Filozofska Fakulteta, 1988. 115-119.
- Vitkus, Daniel J. "Madness and Misogyny in Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Alif: Journal of Comparative Poetics* 14 (1994): 64-90.
- Von Bertalauffy, Ludwig. *General System Theory*. Nueva York: George Braziller, 1968.
- Waldmeir, Joseph J. "Two Novelists of the Absurd: Heller and Kesey." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 5 (1964): 192-204.
- Whelan, Brent. "Furthur: Reflections of the Counter-Culture and the Postmodern." *Cultural Critique* 11 (1988-1989) 63-86.
- Widmer, Kingsley. "The Post-Modernist Art of Protest: Kesey and Mailer as American Expressions of Rebellion." *Centennial Review* 19.3 (1975):121-35.
- Wills, A. "The Doctor and the Flounder: Psychoanalysis and *One Flew Over the Cuckoo's Nest*." *Studies in the Humanities* 5 (1976): 19-25.
- Wolfe, Tom. *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1976 [1968].

Woolf, Michael. "The Madman as Hero in Contemporary American Fiction." *Journal of American Studies* 10 (1976): 257-269.

Zashin, Eliot M. "Political Theorist and Demiurge: the Rise and Fall of Ken Kesey." *Centennial Review* 17 (1973): 199-213.

W. S. Burroughs

W. S. Burroughs, autor norteamericano perteneciente a la “Beat Generation”¹⁵⁸, ha sido sistemáticamente ignorado por la crítica “oficial” durante años, seguramente debido al carácter marcadamente experimental de su obra y a la dificultad de encontrar un paradigma que posibilite la interpretación de su estilo: la base crítica, fundamentada en las ideas de la escuela antipsiquiátrica, que venimos usando, se nos antoja precisamente idónea para el análisis de las novelas de Burroughs. La posición vital, siempre marginal, de este autor - conocidos son sus problemas con las drogas y el alcohol, su reconocida homosexualidad que le estigmatizó frente a la sociedad norteamericana, y sus problemas con la censura (a raíz de la publicación de su obra *The Naked Lunch*¹⁵⁹ en 1959) y con la justicia, (tras el asesinato accidental de su segunda esposa, Joan Vollmer¹⁶⁰) - guarda sin duda relación con su diagnóstico como esquizofrénico paranoide, que le llevó a ingresar en varios hospitales mentales. De su paso por estos hospitales (se han documentado varios ingresos en Bellevue, entre 1939

¹⁵⁸ Como observamos en nuestra introducción a los *Beat*, en ocasiones se ha considerado a Burroughs como un precursor de éstos. A nuestro parecer, sin embargo, Burroughs es una figura fundamental en el nacimiento mismo de la generación, pues forma parte del grupo originario de Nueva York (que también incluiría a Lucien Carr, Kerouac y Ginsberg), y sus ideas sobre la literatura y la sociedad norteamericana, así como su influencia en la formación estilística y temática de Ginsberg y Kerouac, son pilares fundamentales en torno a los que se articula este movimiento.

¹⁵⁹ A partir de este momento, y para clarificar la lectura del texto, emplearemos las siguientes abreviaturas para referirnos a las distintas obras de Burroughs: *NL* (*The Naked Lunch*, 1959), *NE* (*Nova Express*, 1964) y *TTE* (*The Ticket that Exploded*, 1962). Las referencias esporádicas a otras obras de Burroughs se realizarán citando el título completo de la obra.

¹⁶⁰ Burroughs afirmó hallarse, en el momento del accidente, poseído por un “Ugly Spirit” que le obligó a partir de ese momento a vivir en una constante lucha interna, reflejada en su obra, “in which I had no choice except to write my way out” (Charters, 1992, 103).

y 1946) queda la obsesión por prisiones, hospitales y suburbios como escenario de sus novelas, y la idea de la locura como una manera de marginalizar evitando empatizar. La sátira social que cimenta la obra de Burroughs, igualmente, empuja la narrativa hasta los límites mismos que existen (o que la sociedad se empeña en afirmar que existen) entre la locura y la cordura.

La figura y obra de este autor enlaza, por relación directa o por estimaciones críticas, con otros escritores que ya han encontrado cabida en nuestro análisis. La primera conexión, y al mismo tiempo la más evidente, es su pertenencia a la *Beat Generation*, en la que también englobaríamos a Ken Kesey y a Allen Ginsberg. Todas las preocupaciones vitales que influyen en la temática y estilo de esta generación literaria anglonorteamericana, analizadas en el capítulo introductorio a este grupo, se reflejan en Burroughs, que muchos de sus coetáneos consideraron, además, su mentor y una personalidad determinante en la creación de intereses comunes en esta generación que marcaría la literatura de los años 60 y 70 en Norteamérica (la que el propio Burroughs llegó a denominar, en *The Ticket that Exploded*, “the invisible generation” (1962, 212).

Burroughs actuó, en efecto, como mentor intelectual y literario de otros componentes de su generación, como por ejemplo Kerouac y Ginsberg, a quienes introdujo en la lectura de Kafka, Blake, y otros autores determinantes en su evolución, y a los que, incluso, llegó a “psicoanalizar” de forma lúdica. El interés de Burroughs por aspectos “oscuros” de la ciencia de la época, como por ejemplo su fascinación por la

figura de Wilhelm Reich y su teoría de la energía Orgónica¹⁶¹, o su interés por los grupos de experimentación con drogas psicotrópicas que Timothy Leary estaba llevando a cabo en Harvard (experimentos por los que también se interesaron Laing, y, sobre todo, Ginsberg), pasaron a otros miembros de su generación. La aproximación de Burroughs y, mediante su influencia, de otros autores a estos aspectos de la Contracultura relacionados con la búsqueda experimental de nuevas formas de conocimiento y nuevos tratamientos de la enfermedad mental, le inscriben por derecho propio en nuestro campo de estudio, aún más considerando los temas que vertebran su obra y su peculiar estilo narrativo, que ha sido calificado a menudo como esquizofrénico o paranoico.

Las coincidencias que antes señalábamos entre Burroughs y otros autores afines han llevado a Jennie Skerl (1986) a calificar la obra de éste y la de Jack Kerouac como “spiritual autobiography”, algo que pondría a ambos autores en conjunción con Theodore Roethke, uno de los integrantes del grupo de los “poetas confesionales”. Al igual que aquellos, influidos por las condiciones sociales de su época, y marcados incluso psíquicamente, los Beat hacen un esfuerzo paralelo por dramatizar su entorno social, en forma de autobiografía más o menos velada en el caso de Kerouac (que en sus novelas utilizaba experiencias reales del grupo *Beat*, incluyendo a los propios

¹⁶¹ Reich, discípulo de Freud, aseguró que era posible aislar la libido, como una energía física cuantificable, que denominó “Orgone”, y llevó a cabo controvertidos experimentos para canalizar y medir dicha energía. (véase Reich, Wilhem. *The Discovery of Orgone*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.)

Burroughs y Ginsberg entre otros, y modificando tan sólo los nombres), o alucinatoriamente reelaboradas en el caso de Burroughs.

Mary McCarthy, en su emblemático y canónico análisis sobre *The Naked Lunch* en 1963 en *The Nueva York Review of Books*, asegura que existe “a new kind of novel, based on statelessness”, categoría en la que incluye, básicamente, obras de Nabokov (*Lolita*, *Pale Fire*) y la propia *The Naked Lunch*, de Burroughs. McCarthy se refiere a una literatura de huida, de movimiento constante del personaje principal, de exilio. Esto, que se da tanto en *Pale Fire* como en la segunda parte de *Lolita*, también es aplicable a la obra de Burroughs, si bien con una salvedad: el exilio de los personajes en Burroughs no es político, sino social, y en muchas ocasiones personal, sus figuras no sólo parecen huir de lo que les rodea, sino también de ellos mismos, provocando una continua sensación de movimiento, que también se refleja en los saltos narrativos y estilísticos tan característicos de la obra burroughsiana.

Aún dada la aparente modernidad, sobre todo estilística, de la obra de Burroughs, esto no impide que se le inscriba en una serie de “tradiciones” literarias norteamericanas, como veremos más adelante. Partiendo de su estilo y temática, algunos críticos no han dudado en inscribirle en una tradición “paranoica” y apocalíptica, que luego elaboraremos. También, la vinculación con Walt Whitman (que tanto influyó, también, a Allen Ginsberg, como hemos desarrollado ampliamente) es

reflejo de unas fuertes semejanzas de estilo. Al igual que Whitman¹⁶², Burroughs combina lo científico (no sólo la vertiente de fascinación científica, sino también el terror por la dominación tecnológica) y lo sensual y orgiástico; también al estilo de Whitman, Burroughs hace suyo el *catálogo* como forma estilística, y los ritmos que evocan el fluir constante de la vida. Existe, sin embargo, una importante diferencia entre ambos; mientras Whitman celebra la vida en lo que tiene de posibilidades de renacimiento y mejora humanística, Burroughs denuncia la destrucción inminente del mundo por la dominación y coacción de una sociedad empeñada en su propia destrucción. Whitman cantaba a la vida; Burroughs, inscrito sin duda en un estilo apocalíptico, parece cantar a la muerte.

Una interesante asociación biográfica ha llevado a algunos críticos (así, Hassan, 1963) a contraponer la obra de Burroughs a la figura de su abuelo, el inventor de la registradora (“adding machine”). Estos análisis críticos hacen uso de esta coincidencia genealógica para referirse a la obra de este autor como una “subtracting machine”, enfatizando, por un lado, el azar familiar, pero sobre todo, lo que de mecanicista hay en las novelas de Burroughs, como posteriormente analizaremos, y también su esfuerzo por eliminar - por restar, literariamente - elementos de la realidad. Así, Burroughs apuesta, en su narrativa, por restar o substraer a la realidad el engaño, la coacción, la

¹⁶² Whitman mostró un extraordinario interés en la *frenología*, impulsada por el Dr. Franz Gall, dejando restos de este interés en su *Song of Myself*. Para más información, véase Aspiz, Harold *Walt Whitman and the Body Beautiful*. Chicago: University of Illinois Press, 1980.

dominación y la mentira, y sobre todo las adiciones (y adicciones) del poder corrupto de unos pocos, que rige el destino de todos.

En nuestro análisis, nos ocuparemos principalmente de la obra que le valió a Burroughs el reconocimiento literario de sus contemporáneos, a la par que numerosos problemas con la justicia (un caso similar al de “Howl”, de Allen Ginsberg, también juzgado por obscenidad), *The Naked Lunch*, y de la que el mismo autor denominó, por el estilo empleado para su composición, “the cut-up trilogy”, que incluye *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) y *Nova Express* (1964). Tanto de *The Naked Lunch* como de *The Ticket that Exploded* se conservan publicadas varias versiones, una prueba de la constante búsqueda de posibilidades expresivas por parte de Burroughs, que le llevaron una y otra vez a volver sobre su propio material, una práctica acorde con el consejo que dio a Ginsberg en 1960 en una de sus *Yage Letters*: “Don’t theorize. Try it” (Londres, 21 de junio de 1960). La existencia de relaciones intertextuales entre estas obras es también un recurso que Burroughs emplea para resaltar la inmanencia y falta de evolución en la sociedad y, por ende, en la literatura, como veremos en las siguientes páginas.

1. Adicción, Control social y Manipulación: la metáfora del junkie.

I am mapping an imaginary universe. A dark universe of wounded galaxies and nova conspiracies.

William Burroughs¹⁶³

Una de las características de la mayoría de los estados psicóticos que caracterizan la esquizofrenia es, precisamente, la existencia de largos periodos de paranoia, en los que el sujeto se ve acosado y perseguido por una serie de fuerzas abstractas que no puede identificar fácilmente, o que, en el caso de ser identificables, parecen insufladas por una serie de motivos ocultos de manipulación que sobrepasan su comprensión. Por otro lado, lo que O'Donnell (1992) denomina "paranoia cultural" es una característica intrínseca de la sociedad contemporánea, una respuesta justificada a las condiciones sociales del siglo XX, que se reflejaría, también, en la literatura. Precisamente a esta relación entre literatura, paranoia y sociedad dedicaremos ahora nuestra atención, tomando como ejemplo la obra de W. S. Burroughs.

El sentimiento paranoico-conspiratorio que permea la obra de Burroughs se inscribe además, según Rose (1999), en una tradición no exclusiva a los Estados Unidos de América, pero que halla en este Nuevo Mundo el sustrato ideal para su crecimiento;

¹⁶³ "Intro to Naked Lunch, The Soft Machine and Nova Express." Evergreen Review Jan-Feb (1962): 99.

dicha tradición es un elemento subterráneo que oculta la corriente principal del que es el Mito Americano (Bercovitch, Sacvan. *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*. Nueva York y Londres: Routledge, 1993), y en la que cifra un siniestro complot como la causa de la irrupción del capitalismo en lo que los colonos vieron como la tierra prometida. Como resultado del desarrollo social y económico del siglo XX, y sobre todo la irrupción de la tecnología como peligro con el potencial de subyugar al individuo, existe una clara relación, que ya hemos explicado, entre la paranoia y la sociedad postindustrial y el arte ambivalente producido en este periodo.

La paranoia conspiratoria es un tema recurrente en Burroughs, pero especialmente en sus textos tardíos, y sobre todo en su última trilogía (*Cities of the Red Night*, 1981; *The Place of Dead Roads*, 1984, y *The Western Land*, 1987). Los recurrentes conceptos burroughsianos de utopía y distopía adquieren aquí un cariz apocalíptico al mostrar una serie de fuerzas que controlan al sujeto y que no se pueden identificar, que no parecen provenir de un solo individuo o grupo de individuos sino más bien de una especie de conspiración cósmica que Mark Kingwell considera una “vaguely defined *fin-de-millennium* anxiety that hearkens back to 19th century *fin-de-siècle* malaise” (1996, 37). El poder manipulador está omnipresente, mientras que sus fuentes se muestran continuamente esquivas y ausentes. Al no existir un origen claro de estos agentes manipulativos, se fractura la relación causa-efecto, lo que confunde aún más a los personajes de Burroughs, y con éstos, a sus lectores.

El tratamiento de los sentimientos paranoicos en Burroughs nos remite a una de las novelas que ya hemos analizado, *One Flew over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey, y otra a la que ya hemos hecho referencia, *Catch-22* de Joseph Heller. El "Combine" de Kesey, que como vimos es equivalente a las instituciones manipuladoras de Heller, recibe diversos nombres en la obra de Burroughs (esto, cuando puede ser identificado, y, por tanto, nombrado): así, la Nova Police de *Nova Express*, por ejemplo. La coincidencia de estos tres autores (que no son los únicos) en señalar la importancia de la paranoia como tema es un índice de cómo ésta es de hecho, según Kroher y Weinstein, "the logical expresión of post-modern culture" (1994, 2).

La palabra, el lenguaje, se convierte en el sistema simbólico sobre el que Burroughs descarga gran parte de los temores que le provoca su visión paranoica del mundo. Ya hemos comentado en varias ocasiones las relaciones ambivalentes que el esquizofrénico mantiene con el lenguaje, que en ocasiones interpreta como un medio externo que intenta dominar y manipular sus sentimientos más profundos, su yo interno. Prácticamente idéntica es la visión que Burroughs posee de la palabra, que se hallaría dominada por una casta de "altos sacerdotes" (seculares, como en el caso de la agencia Trak Advertising¹⁶⁴, pero también religioso, como los Sacerdotes Mayas, ambos en *The Soft Machine*) que dominan de este modo la comunicación y las relaciones interpersonales, y que utilizan el lenguaje para crear una masa homogénea y servil de mentes idénticas (pues idénticas son sus palabras) y dominan, por tanto, cualquier otra

¹⁶⁴ Burroughs conoció de primera mano el poder de la palabra a la hora de manipular o crear hábitos de consumo por medio de uno de sus primeros trabajos, en una agencia de publicidad de Nueva York.

esfera, estatal y comercial. La palabra en Burroughs es tan sólo uno de los recursos que emplea para “dar cuerpo” a su paranoia, pero por su ambigua relación con el lenguaje mismo - dada su condición de novelista - le dedicaremos ahora especial atención.

Burroughs toma, al hablar de lenguaje, la noción básica de éste como sistema simbólico y semiótico, es decir, dotado con una serie de significados transmitidos y comunes para cada palabra, lo que permite la comunicación. El lenguaje se ve en sus novelas, además, como el único medio de comunicación con el otro, lo que genera el conflicto paranoico, al quedar la comunicación mediada por intereses ajenos al individuo, que pertenecen a las fuerzas que controlan el lenguaje. Este sistema simbólico deja de estar al servicio de la comunicación para convertirse en un elemento de control. La comunicación ya no tiene lugar entre iguales, sino que es canalizada por el control mismo que ejerce el lenguaje. Todas las posibles líneas comunicativas se hallan pues, mediatizadas.

El problema de la abducción del lenguaje por parte de fuerzas que tienen el poder y el control va, sin embargo, más allá, al atentar no sólo contra la comunicación (y, por ende, contra las relaciones interpersonales), sino también contra el sujeto mismo. Para Burroughs, las asociaciones de imágenes en la mente tienen un origen plenamente lingüístico, y al hallarse éstas contaminadas, llegan también a dominar no sólo nuestra mente, sino todo nuestro organismo. El epítome de este control del sistema simbólico en la obra de Burroughs es el Dr. Benway (prototipo del dictador de masas, que aparece ya en una obra temprana como “Twilight’s Last Gleamings”, escrita en Harvard durante

1938), capaz de manipular y coordinar los sistemas de símbolos hasta lavar el cerebro de sus pacientes y controlarlos físicamente; es aquí donde el poder manipulativo del símbolo lingüístico adquiere su terrible fuerza.

El Dr. Benway y todos los poderes que representa (las fuerzas que dominan al ser humano, empezando por el dominio del lenguaje) usan medios de control que se internan más allá de lo puramente lingüístico, pero en un ámbito muy relacionado con el lenguaje, la lógica. Existen en las novelas de Burroughs constantes trampas lógicas y métodos de control del pensamiento que pasan, incluso, por la hipnosis como sumisión total de la mente al lenguaje impuesto por el otro (por el que domina, el hipnotizador como representante de una fuerza social superior), lo que lleva a Burroughs a afirmar en *Nova Express*: “to speak is to lie, to live is to collaborate” (1964, 14).

Ante esta serie de manipulaciones a las que estamos socialmente expuestos por medio del lenguaje, y ante el número alarmantemente grande de palabras sin significado que contaminan el lenguaje, la opción más lúcida que halla Burroughs es destrozarse los sistemas lingüísticos que ya existen, para liberar así al ser humano de los agentes que le controlan. De este modo, el lenguaje disecado y automático empleado por fuerzas externas al individuo para ejercer control sobre éste ha de ser sustituido por un nuevo lenguaje, tal y como afirma Lydenberg, “the enemy machine of language can be reproduced for revolutionary change, for survival rather than destruction” (1983, 107-

108). Hassan (1963) sugiere el *hipster slang*¹⁶⁵ como un lenguaje cercano al que satisfecería a Burroughs, dadas sus características de polivalencia y cambio constante de significados. Precisamente estas características son compartidas en forma exagerada por el “schizophrenese”: la ausencia de referentes estáticos para las palabras, la fluidez (cuando no ruptura directa de cualquier relación) entre significante y significado, y la polivalencia de cualquier vocablo (i.e. cómo una misma palabra usada por un esquizofrénico puede referirse a varios conceptos en ocasiones incluso excluyentes entre sí). Esta guerra, pues, entre sistema e individuo, que usa como arma el lenguaje, no es exclusiva de los ambientes subterráneos que describe Burroughs, sino que también refleja la lucha contra el control social del esquizofrénico: al tratar de encontrar un nuevo lenguaje, apartado del lenguaje formativo. Ambos ambientes (marginal y esquizofrénico) recurren a la creación de lenguajes altamente idiosincráticos (para el *hipster*, o el protagonista marginal de Burroughs, no comprensibles fuera del grupo marginal; en el caso del esquizofrénico, este grupo se reduce hasta hacer el lenguaje no comprensible a nadie fuera de su propia mente). Se trata, en ambos casos, de una desprogramación del sistema lingüístico existente en el cerebro, de la lucha contra el “determinismo lingüístico”, contra la relación prefijada entre objeto y palabra.

Watters (1995) apunta una contradicción en el espíritu de esta labor literario/social en la que se embarca Burroughs: a su parecer, es incoherente que una

¹⁶⁵ Tal y como Norman Mailer define el lenguaje hipster en “The White Negro” (1957), esta jerga se caracteriza por su carácter informal e innovador, similar a las variaciones jazzísticas (el *hipster* se ubicó en ambientes cercanos a circuitos de jazz), y la evolución constante de las relaciones entre significante y significado.

obra como *The Soft Machine*, hecha de palabras y que hace uso, por tanto, de un lenguaje normativo, intente atacar el uso manipulativo del lenguaje por parte de las instituciones. No podemos sino, a tenor de todo lo elaborado hasta ahora, mostrarnos en desacuerdo con esta afirmación. El lenguaje que emplea Burroughs (que se aleja cuanto es posible de la convención lingüística sin perder el significado y ser incomprensible para los lectores) se mueve en la delgada línea que separa lo comprensible de lo absolutamente idiosincrático; la revolución creativa de Burroughs toma como objeto un elemento tergiversado y manipulado (el lenguaje) y lo fuerza hasta propiciar su separación de aquella capacidad de controlar con la que originalmente se construyó. Burroughs, pues, en *The Soft Machine* y otras obras, no usa el lenguaje de forma mimética, sino que lo subvierte y trata de devolverle el sentido original de comunicación no mediada que debió tener en su origen, y que ha sido desvirtuado generación tras generación, siempre bajo los designios de grupos que lo han empleado para saciar sus ansias de poder.

El ejemplo más claro de manipulación del lenguaje en Burroughs son, al igual que ya vimos en Ginsberg, los medios de comunicación de masas, los *mass media*. Éstos no son transmisores de información, sino herramientas manipuladas que aspiran a controlar la psique individual. Aún más, el ataque del mundo multimedia ya estaba floreciendo en época de los *Beat*, bombardeando al individuo por todos los costados, por medio de todos los sentidos, amenazando con convertir a éste en un experimento pavloviano al verse obligado, por este bombardeo sistemático y manipulativo, a aprender una serie de respuestas-tipo de carácter automático y de las que no sería responsable conscientemente.

Los medios de comunicación abusan del lenguaje con intenciones de manipulación política, de ganancia económica, o simplemente de engaño, según interese a las más altas (y en ocasiones invisibles) instancias que los controlan. Todas las actividades humanas se simplifican por medio de *slogans* prefabricados y se comprimen en una serie de imágenes recurrentes que dificultan la creación de una conciencia propia. Esta relación problemática entre lenguaje y medios de comunicación plantea una serie de cuestiones a Burroughs, que trata de responder por medio de sus novelas: cuestiones como qué es lo que se selecciona como susceptible de ser considerado acontecimiento, quién lo percibe, cómo se comunica (imágenes, palabras,...), de acuerdo a qué procesos de pensamiento se eligen esas imágenes o palabras, y quién controla el proceso de selección y difusión, entre otras cuestiones, son una constante en la obra de Burroughs.

Tal y como ha señalado Lydenberg (1983), una de las respuestas críticas más lúcidas al universo de Burroughs, y concretamente a *Junkie* y *The Naked Lunch*, es el relacionar el mundo de la drogadicción con la obsesión burroughsiana que venimos tratando: el control y la dominación. Así, el mundo de los adictos a las drogas sirve de metáfora para referirse a formas más abstractas de adicción, como la adicción al poder, el control y la opresión. De esta forma, el “virus” de la adicción - pues como tal lo veía Burroughs - adopta diversas formas a lo largo de sus obras (adicción a las drogas, a la religión, al sexo,...), pero todas son variaciones sobre un mismo tema: el control de la voluntad ajena. La drogadicción se convierte así en una imagen paradigmática del control que ejerce el Estado, y el submundo de la droga (con su jerarquía, y el dominio

absoluto que los situados en la cúspide de dicha jerarquía ejercen sobre el *junkie*, metáfora del individuo oprimido, como luego veremos) pasa a ser el modelo de una sociedad más amplia, basada también en el control y la burocracia.

La metáfora de la adicción se mueve, pues, en dos frentes en la obra de Burroughs: por un lado, se trata la adicción al poder y el control, que permite a una pequeña elite manipular las acciones y pensamientos de la masa social; por otro lado, encontramos la figura del adicto marginal, el *junkie*, en una metáfora que remite a la misma condición humana en la sociedad post-industrial. El *junkie* es, como observa Pearce (1971), “obscene and eccentric” (89), en decadencia, como la sociedad misma que le rodea. En algunos momentos de sus obras *Junkie* y *The Naked Lunch*, Burroughs analiza lo que define al *junkie* cifrándolo en términos físicamente repulsivos¹⁶⁶: está enfermo, sucio, maloliente, podrido. Sin embargo, este ser despreciado por la sociedad no es sino un fiel reflejo de ésta, un “everyman” que representa al individuo como víctima patética de fuerzas que le dominan (la adicción a la droga en el *junkie*; y una serie de controles sociales más complejos, pero que dominan por igual al individuo), y que no puede razonar ni comprender.

El que Burroughs introduzca las drogas duras, y más aún el submundo de la drogadicción, en su discurso trae ecos de los experimentos con LSD en los años 60,

¹⁶⁶ Una tendencia que Seltzer (1974, 352) señala también en Beckett, un nombre recurrente en estas páginas por ser maestro en muchos sentidos de algunos de los autores que venimos estudiando.

como droga potencialmente liberadora, o que aproxima a nuevas realidades (un discurso con el que se identificó, de forma perniciosa para su reputación, a Laing, como vimos en la introducción). Las alucinaciones de los drogadictos de Burroughs no se parecen, sin embargo, a las coloridas visiones futuristas que resultan del consumo de ácido, sino que se aproximan a los terroríficos viajes metanoicos que tienen que vivir algunos esquizofrénicos para recuperar la seguridad ontológica. Aún más a menudo, las alucinaciones de los personajes de Burroughs son versiones hiperrealistas (“hiper” en el sentido de que todos los sentidos están desatados y tienden hacia la excesos en la recepción) de un mundo que adquiere un aspecto aún más terrorífico por la dependencia del drogadicto respecto de la sustancia, distribuída por sistemas de poder que fuerzan dicha adicción, con lo que el uso de la droga deja de ser una elección para convertirse en una necesidad creada que favorece la manipulación del individuo.

Las fuerzas adictas al poder, que crean otras adicciones con las que controlar al individuo, reciben diversos nombres en la obra de Burroughs. Así, hallamos la “Nova Police” de *Nova Express*, una organización invisible que trabaja mediante agentes infiltrados en la sociedad, o el calendario maya de *The Soft Machine*, que permite a los sacerdotes mayas controlar a toda la sociedad manipulando sus símbolos y rituales (*Soft Machine*, 1968, 85-97). Así, por ejemplo, este “calendario de control maya” permite a la elite religiosa controlar al populacho mediante la manipulación misma del tiempo¹⁶⁷,

¹⁶⁷ Los sacerdotes, aproximadamente un tres por ciento de la población, empleaban dos calendarios: uno, el anual, de 265 días, y otro, ceremonial (o *Tzolkin*), de 260 días, que rotaba como el anterior. De esta manera, las festividades se celebraban en distintas fechas del año, y cada fiesta llevaba asociados una serie de pensamientos y admoniciones. Existía, además, un tercer calendario que manipulaba también, mediante órdenes encubiertas, las emociones del pueblo (Pastor 1988, 125).

permitiendo así que todos los movimientos de cada individuo puedan ser predichos. La *mob police* se define también como un “all-powerful board that had controlled thought feeling and movement of a planet from birth to death with iron claws of pain and pleasure” (*TE* 30-31). Los sistemas de control descritos por Burroughs (de los que la *mob police* y la casta de sacerdotes mayas serían sólo un ejemplo) reducen a sus víctimas a la condición de masas maleables e inconscientes que pueden ser usadas a su antojo por una elite, ora religiosa, ora política, ora económica.

La homogeneidad y el control social que se reflejan en la obra de Burroughs explican cómo el individuo rara vez se rebela, y la masa social se caracteriza por su aceptación ciega de situaciones caóticas e indignantes. Los sistemas políticos se describen como “parasitic, inefficient, and inhumane”, y las relaciones personales como “sadistic, manipulative and exploitive” (Seltzer, 1974, 354). Nos hallamos, pues, ante un sistema decadente, metaforizado en uno de los pasajes más emblemáticos de *The Naked Lunch*: “the talking asshole”, un episodio en el que el ano de un sujeto comienza a hablar y a adquirir conciencia, parasitando y acabando por robar la voz y silenciar al cuerpo que le sirve de anfitrión. Esta apropiación de la conciencia original pasa a ser un equivalente alegórico de las burocracias que se alimentan de los sujetos que las conforman, creando una serie de necesidades y haciendo que el sujeto resulte al final infeliz, desamparado, y privado de su voz. El Estado, el Sistema con mayúsculas, permite así la permutación de papeles: el dominado pasa a dominar y viceversa,

mientras que se mantienen las estructuras de poder. Esta inmovilidad del sistema y los roles es, en sí, el gran enemigo del individuo.

La burocracia es otro medio de control para Burroughs: al mantener ocupados a los individuos en una serie de trámites constantes, se impide el cuestionamiento de la inminente decadencia social, “[t]he citizens rushed from one bureau to another in a frenzied attempt to meet impossible deadlines” (*NL* 22). La presión social de la que surge esta sumisión recrea una ideología en el individuo que es reforzada por la familia, la escuela, la iglesia, o sus equivalentes culturales. Estas instituciones criticadas por Burroughs por su poder destructor y homogeneizador fueron también, como ya nos es familiar, el objetivo de las críticas realizadas por Laing y otros antipsiquiatras. El potencial diferenciador latente en el individuo durante su infancia es destruido mediante la represión familiar y social. La familia se muestra, una vez más, como el lugar de reproducción de los estándares morales y educativos, como el microcosmos en el que se forma, malforma y deforma la personalidad del individuo. En ella, éste aprende las cadenas de asociación obligatorias que predestinan su comportamiento adulto. Una vez que el poder y el orden social han sido internalizados, no es necesario un control externo: como afirma Burroughs en *The Naked Lunch*, “a functioning police state needs no police” (36)

Ya hemos visto cómo el autor trata de crear “an imaginary universe” (“Introduction to *Naked Lunch*, *The Soft Machine* and *Nova Express*” 99). Este mundo paranoico de Burroughs es, sin embargo, imaginario tan sólo en tanto que está extraído

y destila una serie de temores abstractos, y es un mundo cargado de imágenes alucinatorias y no realistas, “dominated by regulators and Exterminators, by Ovens and Infernal machines . . . [it] swarms with insect people, floats on sentient ooze” (Hassan 1963, 54). Aparte de estas abstracciones alucinatorias, el/los mundo/s de la obra de Burroughs siguen un ritmo social por todos conocido: del engaño al control, y de ahí a la muerte. La realidad para Burroughs pasa a ser, pues, un concepto negativo que ha de ser destruido o reformado completamente, afirmando la importancia del individuo en oposición a la maquinaria social, en una continua lucha entre controladores y controlados.

2. *The Naked Lunch: organización no teleológica de la ficción y creación de nuevos significados.*

Una de las principales características de toda la ficción de Burroughs es su tendencia hacia un orden no teleológico, sin relaciones entre causa y efecto, con una organización de temas, eventos y personajes que desafían la lógica, lo que lleva a una dislocación de la narrativa y la continuidad misma. Esta tendencia, que se acusa en su producción desde sus primeras obras, es especialmente marcada en la época que abarca desde 1959 hasta 1968, y especialmente en las obras que venimos tratando en nuestro estudio (de *Junkie* a *Nova Trilogy*), si bien la producción tardía de Burroughs muestra una mayor lógica narrativa y el retorno al uso de tropos y organizaciones novelísticas menos transgresoras. Los motivos por los que Burroughs prefiere mostrar en su obra un universo arbitrario a uno ordenado teleológicamente han sido explicadas por Fox (1969). Trataremos a continuación de señalar algunas de las características de este universo imaginario de Burroughs, así como los posibles motivos que se esconden detrás de este rechazo de los modos narrativos convencionales. Los sucesos no tienen lugar en un orden lógico, y los personajes tampoco piensan siguiendo secuencias lógicas. La estructura arbitraria (y manipulada) que impone el presentar los hechos de forma teleológica no resulta útil para los fines narrativos de Burroughs.

Abordar el estudio de este tema de la lógica (o ausencia de ésta) en la obra de Burroughs requiere una aproximación global a toda su producción, puesto que no asistimos a un colapso de las fronteras espacio-temporales de forma aislada en cada una

de sus novelas, sino más bien al colapso interliterario entre diversas obras: así, los personajes saltan libremente entre los diversos argumentos de una misma obra, pero también se dejan ver en otras novelas de forma anecdótica, al tiempo que se diluyen sus identidades. Este tratamiento desordenado del material narrativo da al lector y al crítico una sensación de caos absoluto, que es de hecho el fin mismo de la obra de Burroughs: así, el autor norteamericano aprovecha para vincular el caos y la energía creativa, utilizando el símbolo de the Feast of Fools como referente. Estas “Fiestas de la Locura” (celebraciones que incluían travestismo, uso de máscaras, profanidad, e incluso blasfemia en numerosas ocasiones), comunes en la Baja Edad Media, aproximadamente hasta el siglo XVI, coincidían tradicionalmente con la fiesta de la Circuncisión (1 de enero). También conocidas como *festum fatuorum*, *festum stultorum*, o *festum hypodiaconorum*, aunque tenían lugar en el seno de la Iglesia católica, estas fiestas tienen sus raíces en las *Saturnalias*, fiestas paganas en las que se producían breves “revoluciones sociales” que subvertían los esquemas de poder, y en las que se permitía a los subordinados ostentar el poder durante algunas horas. El aplicar estos esquemas al seno de la Iglesia católica, haciendo que los monaguillos o diáconos (uno de ellos era coronado como “Abott of Unreason” – en Escocia – o “Abbe de la Malgouvene” – en Francia - , enfatizando la relación entre locura y vicio)¹⁶⁸ manejaran durante unas horas la vida de la parroquia, tiene también un matiz profano que interesaría a Burroughs en su adaptación de estas festividades al submundo norteamericano.

¹⁶⁸ Para más información, véase Caws, Ian. *The Feast of Fools*. Salzburg, Austria: University of Salzburg Press, 1994; y Heers, Jacques. *Fêtes des fous et carnivals*. Paris: Fayard, 1983.

Esta revisión de la Fiesta de los Locos sirve como una representación del vicio (observamos aquí de nuevo la identificación durante la Edad Media, ya señalada por Foucault, entre los bufones, la locura y el vicio), pero también como un catalizador para liberar la imaginación y derretir la estructura sólida (teleológica) del mundo, destruyendo el sentido de realidad del espectador. La idea subyacente en esta aproximación de Burroughs a la novela es que el caos *debe* interferir en la creación consciente del arte, dejando que la sinrazón domine la creación de la realidad, como en estas “Fiestas de Locos”, *dentro* de la novela.

Un concepto que hallamos repetidamente en nuestro estudio, relacionado con el caos y la esquizofrenia, es la sensación de destrucción inmediata, de *impending disaster*, a la que Sass hace referencia en su estudio sobre modernismo y esquizofrenia. También existe en Burroughs una visión del mundo que se fragmenta y fractura constantemente, un estado de caos absoluto en el que es imposible saber quién es quién o en qué lugar se encuentra el individuo. Las novelas de Burroughs resultan tan caóticas, tan impenetrables e incomprensibles a primera vista para el lector, que la vida “real” parece tranquila y ordenada por comparación. Burroughs no elabora la realidad, no la ordena, como otros novelistas, para tratar de buscar lógica en los sucesos, sino que su concepción de sí mismo como novelista es “I am a recording instrument . . . I do not presume to impose story, plot or continuity” (NL 221). Representando fielmente la realidad como la ve (y aquí hay mucho de la visión “esquizofrénica” del mundo), negándose a elaborar la realidad como constructo o invención, Burroughs hace que en obras como *The Naked Lunch* no exista estructura ni argumento, y los personajes sean intercambiables, lo que resalta su poca importancia individual y su homogeneidad. No

existe una narrativa coherente, y las palabras aparecen como desparramadas en el texto, sin conexión entre sí. Seltzer destaca los “montages of startling images, fragmented episodes, scraps of dialogue, patches of exposition, and cultural echoes” (1974, 339). Las novelas de Burroughs reflejan a la perfección, en este sentido, su sensación de catástrofe inminente, de un mundo al borde mismo de la aniquilación. Este caos y la sensación de la cercanía del Apocalipsis es, precisamente, lo que desde la óptica de Burroughs el Sistema (y todas las fuerzas que lo componen, es decir, con la complicidad de la masa social) trata de ocultar presentando la realidad como un constructo homogéneo; sin embargo, como Kafka, este novelista se esfuerza por crear un clima ficticio claramente no realista.

En la obra de Burroughs, tras un cuidadoso análisis que exige al lector nuevos modos de lectura alejados de lo realista y de la cómoda (por manida y usual) organización lógica de los hechos, lo que en principio parece una serie de fragmentos y pasajes incoherentes y no relacionados entre sí resulta ser parte de una secuencia unificada, no de forma lógica, sino mediante la proyección en estos pasajes independientes de distintas facetas y manifestaciones de una misma idea. Obras como *Naked Lunch* o *Junkie* se aproximan más al mosaico que al retrato, especialmente en la definición botánica del término, como enfermedad de las plantas causada por un virus (encontramos aquí de nuevo la palabra *virus*: la realidad como vírica), un virus que afecta a la realidad como un proceso orgánico, atendiendo a sus impulsos de multiplicación y duplicación, proyectando, repitiendo y modificando de forma aleatoria diversos aspectos de una serie de ideas recurrentes.

La misión que Burroughs se impone, y que se halla plasmada en esta concepción caótica y alógica de la narrativa¹⁶⁹, no es sino un intento de rejuvenecer y extender el concepto mismo de novela, alejándolo de los presupuestos que la vieron nacer (ordenación demiúrgica de la realidad, narrativa lineal, etcétera), para que refleje la nueva visión – esquizofrénica, escindida – de la realidad, una visión permeada por el caos, que hace que la novela se desdibuje debido a la falta de relaciones causa-efecto y por la destrucción de las premisas básicas de personajes y argumento. Lo que pretende el autor es, en definitiva, proporcionar una alternativa al pensamiento lineal predominante impuesto en la sociedad, que se refleja en la mayoría de las novelas como una forma en que el Sistema busca perpetuarse a sí mismo; destruyendo la “pervasive blandness of the straightjacket novel” (Estrin 1986, 53), liberando la novela caótica y reflejo de la sinrazón de las camisas de fuerza que la constriñen, de las ataduras lógicas que limitan su forma y significado.

¹⁶⁹ Una concepción que chocaba con la narrativa lineal de Kerouac, y que provocó un alejamiento entre ambos, agrandado por las posiciones reaccionarias ultraconservadoras adoptadas por Kerouac en sus últimos años, y que Burroughs censuró abiertamente.

3. “The Garden and the Map”: naturaleza y máquina. El yo como elemento no orgánico.

El sentimiento esquizofrénico, entendido en su origen etimológico de escisión, se puede identificar fácilmente en la obra de Burroughs con la división interna y externa que sufren todos sus personajes. El sentido de desorientación que permea sus novelas y los seres que las pueblan reflejaría en parte esta escisión, pero también podemos añadir un nuevo elemento que presenta, de forma metafórica, la división en polaridades (o incluso la explosión en una miríada de fragmentos) de la mente del esquizoide. Esta polarización se cifra en Burroughs, sobre todo, en la división entre lo mecánico y lo orgánico, parcelación que por otra parte no nos es nueva, sino que nos remite a su contemporáneo Ken Kesey, y a lo ya comentado en el capítulo dedicado a *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, en lo referente al uso de metáforas mecanicistas.

De forma similar a la presentada en la novela de Kesey mediante la mente del esquizofrénico narrador Chief Bromden, encontramos en Burroughs una división en dos extremos correspondientes a mundos diferentes (lo que Vernon denomina “principios opuestos”): las estructuras mecánicas, lo externo, frente al contenido orgánico y natural. Siguiendo pues a Vernon, y el título de su obra sobre la composición visual y temática de la esquizofrenia en la literatura del siglo XX, *The Garden and the Map* (1973), podemos observar cómo existe en Burroughs un contraste claro entre dos espacios geográficos y simbólicos en los que se desenvuelve el individuo, y que corresponderían a las polaridades mecánico/natural que hace un momento comentábamos: la ciudad y el

jardín. La *ciudad* en Burroughs está compuesta por una serie de elementos discretos, que no pueden fusionarse debido a su carácter atomizado, y que la convierten en un dédalo presa de la burocracia y las máquinas, “a labyrinth of lockers, tier on tier of wire mesh and steel cubicles joined by catwalks and ladders and moving cable cars” (Burroughs cit. en Vernon, *The Garden and the Map*, 1973, 86). Así, la vida en la gran ciudad de la narrativa burroughsiana está dominada por las máquinas (en sentido metafórico, entendido como la maquinaria burocrática; y también en sentido literal: dominada por sus semáforos, sus coches, sus edificios donde se oculta el poder corruptor). En el ángulo opuesto a esta ciudad encontramos el *jardín*, que Burroughs relaciona en ocasiones con el Jardín de las Delicias de El Bosco (así, en sus *GOD, Gardens of Delights*, o los *Amusement Gardens* de *Nova Express*), caracterizado por su capacidad para evolucionar por medio de síntesis y fusión.

El Jardín de las Delicias, obra que Burroughs toma como referencia para representar el mundo natural, es un tríptico de gran fuerza visual, con un abigarramiento de figuras que obligan a la percepción simultánea. De forma similar, - y recordemos aquí el interés de Burroughs por las artes plásticas, y las innovaciones que éstas podían aportar a la narrativa - la oposición misma entre mecánico y natural se cifra en términos visuales: el mundo mecánico está representado por mapas y grandes corporaciones, mientras que el mundo orgánico se presenta en formas que contradicen totalmente la solidez mecánica, como magma protoplásmico, manchas, gelatina; así, en la famosa escena del ano dotado de voz, en la que el personaje “began waking in the morning with a transparent jelly like a tadpole’s tail all over his mouth. This jelly was what the scientists call un-D.T., Undifferentiated Tissue, which can grow into any kind of flesh

of the human body” (NL 133). Al igual que sucedía en *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, es el mundo mecánico es impuesto socialmente al individuo, con lo que lo natural y lo orgánico adquieren un valor periférico respecto al mundo mecanicista (por definición, represivo, y mancillado por la violencia y el mal, como luego veremos). Hallamos así, pues, un contenido orgánico que no representa puramente lo natural, sino que se nos aparece como reificado, dominado y pervertido por lo mecánico: la máquina domina al componente natural en el ser humano.

Sass analiza la apreciación del cuerpo no como algo propio, sino externo al individuo, en el capítulo séptimo de su libro, más concretamente en la sección dedicada a la pérdida del yo, donde se refiere a la sensación recurrente en muchos esquizofrénicos (entre otros, cita a Schreber, paciente emblemático de Freud cuyos delirios paranoicos acompañados de otros síntomas le situarían según el DSM-IV-TR como un enfermo esquizofrénico) de que las acciones no las inicia el propio sujeto, sino que el cuerpo es algo externo cuyo comportamiento no puede ser dominado por éste. Un esquizofrénico puede cifrar este sentimiento de falta de control sobre su cuerpo refiriéndose a éste como si fuera una marioneta, manejada por hilos invisibles (“I sit there watching [my body] . . . move, and . . . [it is] quite independent, what [it does] . . . is nothing to do with me . . . I am just a puppet that is manipulated by cosmic strings. When the strings are pulled my body moves and I cannot prevent it” (Sass, 1996, 214)). Lo más habitual, sin embargo, dada la importancia que en el siglo XX adquieren la mecanización y la industrialización, es que el sujeto exprese esta maleabilidad con metáforas que remiten a avances tecnológicos y mecánicos. Así, las “voces” esquizofrénicas se describen, por ejemplo, como “He treats *my mind like a screen* and

flashes his thoughts on to it *like you flash a picture*” (Sass 214, la cursiva es mía), dejando ver cómo sus pensamientos “are sucked out of my mind by a *phrenological vacuum cleaner extractor*” (Sass 215, la cursiva también es mía).

El caso más interesante de esta mecanización del yo de los que Sass cita en su estudio, y el que más se aproxima a la noción de sujeto mecanizado que propone Burroughs, es el de Natalija, una paciente de Victor Tausk (freudiano que introdujo por primera vez el término “loss of ego boundaries” que es fundamental en el análisis de Laing), y que incorpora la mayoría de las características de lo que éste denominó “Influencing Machine”. Burroughs parece tomar de forma literal estas características al crear su “soft machine”, compuesto de máquina e individuo. La máquina de Natalija tiene

the form of a human body, indeed, the patient’s own form, though not in all details . . . The outstanding fact about the machine is that it is being manipulated by someone in a certain manner . . . The inner part of the machine consists of electric batteries, which are supposed to represent the internal parts of the human body. Those who handle the machine produce a slimy substance in her nose, disgusting smells, dreams, thoughts, feelings . . . Sexual sensations were produced in her through manipulation of the genitalia of the machine” (Tausk, 1933, 23).

Las reflexiones de Tausk se concretan en la presentación que Burroughs hace de sus personajes, que adoptan la forma de grabadoras, cámaras, ordenadores o robots hasta llegar a su culminación, la “máquina blanda” (de la novela homónima, *The Soft*

Machine), una máquina - el ser humano - que se compone de los dos elementos contrapuestos que venimos observando: por un lado, piezas mecánicas que le dan forma (equivalentes a las que conforman el cuerpo de Natalija), que confinan una parte interna compuesta de una masa suave, amorfa, húmeda y transparente (lo orgánico). El terrible y alucinatorio resultado es una “piel” externa mecánica que confina un interior amorfo: la mezcla - o más bien, dominación - de lo externo sobre lo natural siempre da objetos inertes o potencialmente ridículos, como “metal excrements”, o “vegetable people who tend gardens of pink flesh” en *Nova Express*. La manipulación genital presente en la *influencing machine* de Tausk también existe en la predominancia (que roza o más bien se interna en lo desviado) del sexo y la genitalidad en Burroughs. Las relaciones sexuales entre sus personajes, que se rigen por todo tipo de combinaciones entre dominación y masoquismo - algo que le costó, en parte, el juicio por inmoralidad y la censura de *The Naked Lunch*¹⁷⁰ - , muestran una visión repugnante y obscena de la sexualidad (junto con el deterioro físico o la enfermedad), al ser el sexo un proceso orgánico transformado en mecánico, con lo que las características negativas del concepto de máquina (dominación, violencia, represión) se proyectan en las relaciones sexuales, dando lugar a comportamientos aberrantes.

Según afirma McCarthy, existe también en la narrativa de Burroughs una voz ventrílocua, que esta crítica define como “produced against the will of the ventriloquist”

¹⁷⁰ *The Naked Lunch* fue llevado a los tribunales de Boston por inmoralidad (los mismos cargos por los que se intentó juzgar “Howl”, de Allen Ginsberg) en 1965, y un segundo intento de juzgarlo en Los Angeles no llegó a prosperar. En el juicio testificaron críticos y autores como Norman Mailer, Allen Ginsberg o Norman Holland. *The Naked Lunch* fue declarado obsceno y tan sólo se retiraron los cargos tras la apelación a la Corte Suprema en 1966. *The Naked Lunch* tiene así el dudoso honor de ser el último libro censurado en los EE.UU.

(25). Se vuelve a presentar esta voz, pues, como algo externo, no dominado por el sujeto, similar a la *Influencing Machine* de Tausk. McCarthy da como ejemplo “the suave bell-tones of psychiatrist and emphatic drone of Party Leader” (35). La pérdida de contacto, por la penetración de la mecanización (de la que el sexo tan sólo sería un ejemplo) en nuestro propio yo, provoca en Burroughs el sentimiento de una pérdida de contacto con nuestras propias vidas, puesto que estas nuevas “soft machines” obligan a ver y sentir *a través* de las máquinas, dejando a un lado el uso de los sentidos. La mecanización, sin el balance positivo de lo orgánico, lleva a la deshumanización, a la homogeneidad, a la destrucción y apocalipsis. La solución que ofrece Burroughs pasa por recuperar las riendas de la propia vida (dejando atrás la pasividad de la que es resultado el mecanismo de defensa que se basa en la fantasía de ser una máquina, que veíamos también en Kesey), renunciando de paso a todo lo que la máquina implica: control, dominación y homogeneidad.

4. Fronteras difusas y máquinas blandas: metamorfosis y fragmentación en la ficción burroughsiana

Where does the violet tint end and the orange tint begin?
Distinctly we see the difference of the colors, but where exactly
does the one first blending enter into the other? So with sanity
and insanity.

Herman Melville

El cisma entre sujeto y objeto, la polarización entre el propio yo y la imagen de éste (complementado con delirios de ser controlado o perseguido por un poder externo), y las experiencias de desmembramiento y fusión son características comunes de la mayoría de los episodios esquizofrénicos. Resultan también, algo que a estas alturas no nos es sorprendente, rasgos fundamentales en los personajes que pueblan el universo novelístico de Burroughs.

El atomismo esquizofrénico, lo que Vernon (1972) ha definido como “living in pieces” (123), se aproxima más al universo de Demócrito, organizado en torno a elementos atomísticos discretos, que al universo tal y como es definido por las leyes de la física newtoniana. El mundo del esquizofrénico se encuentra dividido, como ya observamos en la introducción, en una serie de objetos discretos e irreconciliables que chocan entre sí, y que no se integran para formar un todo coherente: de forma similar, en las novelas de Burroughs encontramos un universo que refleja en ciertos aspectos el mundo llamémoslo “real”, pero dividido en una serie de componentes básicos que, por

su propia extrañeza, no se pueden relacionar entre sí (o al menos la mente no acierta a considerarlos como un todo o a ver relaciones de lógica o causa-efecto: una vez más, existe un alejamiento de la lógica newtoniana occidental). Este atomismo se refleja no sólo en la percepción del mundo externo, sino en la visión del yo, que se presenta como dividido en una serie de componentes irreconciliables que precisamente por su carácter discreto y disperso resultan inaceptables – de ahí, a menudo, su proyección en el mundo exterior, como mecanismo de defensa y también en un intento desesperado por parte del esquizofrénico de hacer que estos elementos adquieran sentido alejados del yo e integrados en lo externo.

Si tomamos cualquier novela de Burroughs, no es difícil observar la fragmentación de la narrativa en una colección de estos elementos discretos, que lejos de organizarse, meramente se yuxtaponen, reflejando una visión esquizofrénica. Estos poseen, además, un carácter no homogéneo, ni en su origen, ni, como afirma Morey, “al estatuto o nivel de realidad al que se remiten (imaginario, simbólico, real,...)” (1982, 45). La división del sujeto burroughsiano y su visión del mundo se reflejan, también, en el punto de vista del narrador de sus novelas, lo que Pearce ha definido como “the [burroughsian] narrator’s schizophrenic point of view” (1971, 93), y que compara con la doble perspectiva (también resultado de un mecanismo de defensa proyectivo, pero que emplea tropos narrativos más convencionales) empleada por Dostoievski o Kafka. Así, ya en la misma organización discursiva de *The Naked Lunch* existe una notable división narrativa: en la primera parte de la novela, encontramos a un drogadicto converso que

se dirige a la sociedad, como un “square”¹⁷¹ dirigiéndose a otros “squares”. Este punto de vista más o menos convencional se desintegra, sin embargo, en la segunda parte, que emplea una serie de técnicas narrativas (el *cut-up*, el *fold-in*,... técnicas que explicaremos dentro de poco) que alienan al lector poco avezado, y excluye a los *squares* a los que apelaba y reconocía como lectores la primera parte, y así el narrador – que no deja de ser el mismo en toda la obra - pasa a comunicarse como un iniciado dirigiéndose a otros iniciados (de manera parecida a como hace, por ejemplo, Jean Genet). Existe, como consecuencia de esta escisión narrativa, de este punto de vista esquizofrénico por parte de un mismo narrador, una desfamiliarización de la conexión habitual entre literatura y mundo. Ya en la introducción encontrábamos pistas de esta ambigüedad de punto de vista: la existencia de estas dos miradas opuestas, presentadas como igualmente válidas, obliga al lector a buscar nuevos modos de aproximación al texto literario.

La experiencia del lector para acercarse al texto ha de desarrollarse de forma paralela a la percepción del narrador escindido, en varios niveles no necesariamente conectados entre sí: el contexto distorsiona la realidad, y refleja de forma grotesca (como los espejos deformantes de una feria) idénticos acontecimientos en diversas partes de una misma novela. Los sucesos que en ocasiones se presentan de forma aparentemente objetiva, amparándose en recursos como el uso de los medios de comunicación, en otras ocasiones se reproducen y difuminan en una serie de pesadillas y fantasías alucinógenas producidas por las drogas, el síndrome de abstinencia o la

¹⁷¹ Término hipster que denota al individuo integrado, domesticado por la sociedad.

locura. Burroughs consigue así que el lector acceda a una visión esquizofrénica de la realidad, reflejando cómo visiones alternativas del mundo bombardean al sujeto, sin que una predomine sobre otra merced a su mayor coherencia o credibilidad, y sin ofrecer solución ninguna de síntesis que convierta en una sola todas las subvisiones que le atormentan.

Pese a lo anteriormente dicho, no siempre la permutación narrativa produce en Burroughs variedad: en el fondo de esta diversidad de visiones del mismo acontecimiento, subyace una fuerte tendencia hacia la uniformidad, puesto que no existen suficientes elementos distintivos en estas imágenes para que se presenten como claramente diferentes las unas de las otras (esto permitiría la elección objetiva de una como “la realidad” o, si se desea, lo predominante: el idéntico valor de todos ellos es, precisamente, lo que imposibilita que el esquizofrénico, el narrador de Burroughs y el mismo lector den predominancia a una sobre las otras). Así, en *The Naked Lunch* asistimos a una secuencia de episodios dramáticos o fantásticos que carecen de argumento y de personajes lo suficientemente desarrollados como para permitir la diferenciación. Precisamente esta fusión, esta mezcla indistinta de sucesos y personas, coincide con la carencia de capacidad de establecer fronteras físicas y psíquicas (*ego boundaries*) que posee el esquizofrénico. Recordemos cómo además, en Burroughs, el yo es una máquina blanda, cuya piel es permeable, lo que dificulta aún más el establecimiento claro de fronteras entre yo y mundo circundante.

En la narración del adicto no existen sujetos ni objetos, tan sólo acontecimientos y las fuerzas invisibles que lo limitan, estimulan o apropian. Los personajes se transforman unos en otros, se vuelven fango o lodo, se funden entre sí, desdibujan su identidad para convertirse en un todo amenazante. Aún más, en la crisis que tiene lugar durante el síndrome de abstinencia del drogadicto de *The Naked Lunch*, se desdibujan también los procesos psicósomáticos, la distinción entre cuerpo y mente. La permeabilidad de las fronteras que amenaza al psicótico, al drogadicto (puesto que uno es presentado como metáfora del otro, al ser los dos resultados de diferentes mecanismos de defensa ante una misma presión social de conformidad) no se da tan sólo a nivel corporal, sino también social: los miembros de las diferentes “castas” sociales que pueblan la imaginación de Burroughs pueden moverse sin reparos y pasar de ser los opresores a los oprimidos, puesto que no es el sistema de castas en sí lo importante, sino mantener la cúpula opresora; aunque cambien los integrantes, la esencia sigue siendo la misma.

Los procesos de metamorfosis en estas novelas adquieren a menudo la forma de transformaciones espontáneas de humanos en formas inferiores de vida, de modo similar a lo que sucede en *La Metamorfosis* kafkiana. El terror que producen estos cambios en los personajes de Burroughs no se debe interpretar como un recurso literario para causar un horror inteligible, sino que se debe – al igual que en el esquizofrénico - a que con estos procesos metamórficos/degenerativos se destruye la realidad objetiva y familiar del mundo, en el que se espera una identidad y unicidad de los objetos, y a que la transformación (o degradación) en formas de vida inferiores es, como afirma Meyer, “the actual image of disintegration” (1990, 21), puesto que muestra en toda su crudeza

los efectos castrantes de la sociedad moderna, donde un ser humano aparentemente normal puede pasar a convertirse, como castigo por no adaptarse a la sociedad, en un insecto sin identidad, no por un fallo inherente a sí mismo, sino por discrepar con las normas del sistema. Estas partes discretas que, como hemos visto, no pueden recomponerse para que integren un todo (de forma similar a como una máquina estropeada no puede repararse sin saber exactamente dónde encaja cada pieza) complementan, además, la visión mecanicista del mundo, del sujeto burroughsiano como máquina programada.

En *The Naked Lunch*, la obra de Burroughs donde estas metamorfosis y transformaciones se dan más a menudo, nos sumergimos en la conciencia de un hombre, William Lee, en tratamiento para curar su adicción a las drogas. Los demás personajes, vistos desde esta conciencia (y no podemos aquí sino observar cómo el síndrome de abstinencia produce en ocasiones alucinaciones similares al ataque psicótico), intercambian identidades, pasando a ser perseguidores o perseguidos, amigos o enemigos, hombres o mujeres. La verdad que esconde esta visión paranoica y alucinatoria de la mente de Lee es cómo, en el fondo, todas las identidades y los lugares modernos (pues también existen cambios no especificados de ubicación y tiempo) poseen partes intercambiables, cómo a ningún ser humano se le permite tener una identidad propia, algo que le sea exclusivo.

Las distintas representaciones de la escisión del sujeto en la obra de Burroughs que venimos analizando parten de la noción del sujeto no como entidad independiente y

definida, sino variable, con un recipiente que no posee sino lodo y fluidos, y que por tanto, dado su contenido, puede modificarse, metamorfosearse, y adquirir distintas formas. A continuación, veremos brevemente el reflejo de esta visión esquizofrénica del sujeto en los elementos narrativos/tropos de la obra de Burroughs, en la estructura misma del libro (precisamente la intención de este autor es mostrar mediante el estilo, proporcionar una clave de entrada en la mente de sus narradores: para ello, es necesario forzar la línea narrativa y procurar nuevos modos de lectura y conciencia al lector).

La escisión de la personalidad como elemento temático en las novelas de Burroughs se complementa pues con su reflejo en la forma narrativa. Así, existe durante la lectura de obras como *The Naked Lunch* o *Junkie* (exceptuemos aquí novelas más recientes de Burroughs en que éste sigue más las convenciones tradicionales narrativas) una total libertad de movimiento para el lector a través de fronteras racionales y psíquicas, debido en parte a la supresión de elementos conjuntivos, tanto de tipo lingüístico (nexos propositivos, etcétera) como narrativos o extraoracionales. La narrativa pasa sin aviso de la primera persona al diálogo dramático, lo que confiere a toda la narración, como afirma Lodge, “a surrealistic quality” (1991, 76) que hace paralela a la distorsión y escisión del sujeto esta división y dislocación narrativa.

Esta deliberada omisión de elementos que conecten narrativamente las diversas subtramas se refleja en una apertura o disolución de los conceptos newtonianos de tiempo y espacio, precipitando al lector a un agujero negro de caos: la novela no se organiza para ofrecer visiones consistentes, sino que ofrece una variedad de

experiencias e imágenes contradictorias que se agolpan sin orden en la mente del lector, que se filtran “down through his nervous system” (NL 358). La dislocación temporal y espacial coincide con una ruptura de la percepción secuencial y narrativa: la recurrencia de palabras, imágenes, situaciones y personajes sin que exista un movimiento narrativo constante y unificado contribuyen a la sensación de otredad y desfamiliarización que desea provocar Burroughs.

De esta forma, el concepto occidental de tiempo desaparece y todo pasa a ser simultáneo, como un montaje o *collage* de diversas acciones que tienen lugar al mismo tiempo y que no producen efecto unas sobre otras. Estas acciones atemporales y esquizofrénicas que conforman el universo de Burroughs tan sólo se pueden reconciliar mediante un acto violento habitual en sus novelas: “the orgasm death”, el orgasmo involuntario reflejado en la *Nova Trilogy*, producido por ahorcamiento o por ser conectado a un acumulador Orgónico Reichiano, es el único momento en que los personajes asisten al nacimiento temporal en forma de ciclo de muerte/nacimiento, y que une de forma absolutamente descerrajadora el cuerpo y el tiempo, ambos dislocados en el esquizofrénico y unidos tan sólo en ese momento.

En el marco del espacio, los personajes de Burroughs a menudo se caracterizan por su absoluta inmovilidad y catatonia, que Vernon (1972) compara a la del personaje de *The Unnamable* en Beckett, y que, al igual que en el tratamiento del tiempo, se debe a la negación del concepto mismo de espacio. Al difuminarse y simultanearse éste de forma que el personaje existe en varios lugares y en todos al mismo tiempo, la

movilidad es imposible porque pierde su sentido, puesto que no se produce diferenciación espacial que sugiera movimiento. Precisamente por esta inmovilidad resulta interesante el uso por parte de Burroughs de la cámara (el ojo que nunca se cierra, que nunca descansa, del narrador) como metáfora de la percepción, una conciencia a la que bombardean imágenes discretas y atomísticas de forma simultánea, impregnando en la película (que no avanza, sino que permanece en el mismo lugar, con lo que las imágenes se amontonan y sobreimpresionan en el mismo negativo) una superposición que produce el fundido absoluto y desdibujamiento de todas estas imágenes: catatonía e inmovilidad. Las alucinaciones describen un presente perpetuo en el que no hay movimiento espacial ni temporal, en el que todo es fragmentado y simultáneo. Esto se complementa con cambios bruscos tanto lingüísticos como geográficos que, pese a que aparentemente niegan nuestra afirmación anterior de la no existencia de evolución espacial y temporal, pueden fácilmente analizarse como parte de un plan más amplio por parte de Burroughs de minimizar la importancia del espacio geográfico, dada la heterotopía que hallamos en obras como *Cities of the Red Night*, donde todos los lugares son iguales y no existe relación de diferencia y, por tanto, de evolución.

Observamos, pues, en Burroughs, distintos acercamientos a la disolución de las fronteras de todo tipo en la sociedad contemporánea; los primeros aspectos que hemos tratado en este apartado (la fragmentación, la distorsión, la disolución de barreras que provoca la metamorfosis) parten de una noción del sujeto visto como una entidad no independiente ni claramente definida, sino variable, como un receptáculo que cambia de forma, que se torna en ocasiones incluso poroso, incapaz de contener una identidad

homogénea. Los dos últimos aspectos, la falta de conexiones textuales y la dislocación espacio/temporal en su obra, son un reflejo de los anteriores en la forma “física” (o narrativa) del libro; tanto unos como otros no son sino un modo que Burroughs emplea para expresar su convicción de las dificultades existentes para adoptar una identidad homogénea que no pase por la adaptación a los mandatos sociales, y de acercarse a nuevas técnicas narrativas acordes a la percepción no normativa de tiempo y espacio.

5. El “cut-up” y el “fold-in”: nuevas técnicas narrativas, el juego entre lector y autor.

Los elementos narrativos que emplea Burroughs, y que hemos introducido en el apartado anterior, forman parte de una legitimación por parte de éste de muchos de los aspectos narrativos considerados como deficientes en el discurso esquizofrénico: la plasmación lingüística (escrita o hablada) del mundo que percibe éste, indudablemente influidas por las peculiares características interpretativas (vistas durante mucho tiempo como ininteligibles, pero que Laing se esfuerza por analizar como henchidas de significado, como ya hemos observado en la introducción). Así, estas nuevas técnicas, comunes al *schizophrenese* y a la narrativa de Burroughs, se caracterizan por presentar una nueva visión de la realidad, que se bifurca respecto a la línea impuesta por la sociedad, y que emplea en su búsqueda de nuevos espacios narrativos métodos pertenecientes a las nuevas técnicas audiovisuales que empezaban a florecer en época de Burroughs, y también una serie de audaces procedimientos narrativos, todos ellos orientados hacia una nueva concepción de la novela.

La introducción de la metáfora de la cámara cinematográfica como elemento de ubicación narrativa en la obra de Burroughs se corresponde con la concepción que éste mantiene de la escritura como un arte todavía por detrás de las artes plásticas. La novela, para este autor, puede llegar a ser reemplazada por nuevos medios audiovisuales a menos que sea capaz de absorber sus técnicas y efectos para producir un impacto equivalente al de aquéllas en el lector. Tras esta noción de la literatura convencional

como superable y desfasada, se esconde una profunda insatisfacción con el lenguaje, sobre todo con aquél que no refiere de forma inmediata a imágenes; el lenguaje caracterizado por etiquetas y celdas de significado niega la riqueza polifacética de la experiencia, aislando al lector en sistemas cerrados que le impiden contactar con esa realidad. La solución, según Burroughs, no sería otra que acabar con la eficacia de la palabra misma haciéndola explotar en una miríada de imágenes poderosas: “This book spill off the page in all directions, kaleidoscope of vistas, medley of tunes and stree noises” (*NL* 229). El único uso legítimo del lenguaje en la concepción de Burroughs es aquel en el que se usa para destruirlo de forma sistemática: una vez más podemos establecer comparaciones con su maestro Beckett, cuyos personajes también se sienten estrangulados por las palabras, y que a menudo ven su salvación en el silencio, en la eliminación de la palabra misma. Pero donde los personajes de Beckett fracasan, Burroughs consigue liberarse a sí mismo, a sus personajes y al lector utilizando las palabras como imágenes.

El novelista busca la espontaneidad de la imagen cinematográfica como una alternativa al discurso que genera el lenguaje verbal: frente a la continuidad tanto espacial como temporal de éste último, las imágenes proporcionan nuevas formas expresivas; en su aplicación de las nuevas artes a la novela, las imágenes en la obra de Burroughs se apilan unas sobre otras, y ciertas palabras aparecen una y otra vez como si desearan encontrar un contexto adecuado (Seltzer, 1974, 343). Así, la imaginación del lector es hostigada por una serie de imágenes que la mente no consigue ubicar en secuencias narrativas o lógicas, resaltando la multiplicidad de la experiencia, precisamente la intención de Burroughs, en una celebración de las características del

lenguaje esquizofrénico. También se enriquece este uso de la imagen con el interés que mostraba Burroughs en vincular la palabra y sus orígenes en la caligrafía y, sobre todo, en los jeroglíficos (al interés en glosas aztecas y mayas por parte de Burroughs, se une en otros autores *Beat* la atracción por culturas precolombinas de Ginsberg, y por el japonés – y su idioma, de resonancias jeroglíficas – por parte de Kerouac y los *Black Mountain Poets*): dicho de otro modo, en el lenguaje pictórico originario. Al liberar el lenguaje de sus novelas de la linealidad de la frase, y de restricciones de causa y efecto, la palabra es libre para conjurar una gran variedad de asociaciones dinámicas, en lo que Estrin ha denominado como “dynamic deja vu” (1986, 53).

Para apropiarse de estas técnicas de las “nuevas artes”, Burroughs hace acopio de una serie de instrumentos tecnológicos y de interesantes montajes narrativos. Así, en sus novelas encontramos una plétora de grabadoras, proyectores cinematográficos..., y en general, cualquier medio comunicativo que refleje el caos de forma inmediata, sin que exista manipulación. Burroughs estaba, según afirma Zurbrug, fascinado por “the ambiguous flickering image, as opposed to the ‘perfected’ image” (1991, 177). Las nuevas técnicas (unas desarrolladas por él mismo, otras existentes en su entorno) de las que se apropia para confeccionar, a modo de *collage*, sus novelas, también intentan maximizar la capacidad de sorpresa y de falta de familiaridad del lector. Veamos cómo.

El estilo de Burroughs ha sido definido por Pearce como “hovering between mock-scientific reporting and jazzlike improvisation” (1971, 91), y tanto hay de informe objetivo (no mediado por la mente del autor, sino directo hacia la del lector)

como de improvisación jazzística (también caracterizada por las infinitas variaciones e innovaciones del músico en una sesión de *jam jazz*, por ejemplo). El esfuerzo que realiza nuestro autor por obviar el aparato racional y consciente que caracteriza la gran parte de la creación literaria occidental hace que la mayoría de su ficción se interne en el terreno de lo onírico, donde palabra e imagen se interrelacionan en una serie de asociaciones de significados totalmente distintas a las que se emplean durante el pensamiento consciente. Tal y como afirmó Burroughs, “at least 40 percent of my material derives from dreams” (en Kostelanetz, 1982, 258), y es en este contexto de nuevos patrones asociativos donde la experiencia interpretativa de cada lector se vuelve privada e idiosincrática, de forma similar al aparentemente ilógico lenguaje esquizofrénico: los personajes se desdibujan, se multiplican los modos de enunciación, se trastocan los sujetos, se diversifican los actos de lenguaje.

Una de las técnicas más innovadoras que Burroughs empleó para conseguir este efecto sobre el lector es el “cut-up”; utilizado por primera vez Burroughs en *The Naked Lunch* en 1958, fue “descubierta” por Tristan Tzara y puesta a punto por Brion Gysin (pintor amigo de Burroughs) en 1959. Consiste en dividir una página en secciones, horizontal o verticalmente, y reorganizar éstas sin prestar atención al contenido; la creación resultante es, pues, una nueva página de texto en la que las conexiones lógicas se han eliminado, y se ha reorganizado el texto de forma aleatoria y no teleológica. El *cut-up* permite, por tanto, la intersección, pudiéndose comenzar la lectura en cualquier punto del libro sin seguir un orden cronológico, algo que alentaba el mismo Burroughs (Odiar, 1969, 16-17). Sin embargo, como afirma Seltzer (1974, 334), el cut-up no es en sí un método artístico, sino un medio que emplea el novelista para fracturar sus propias

conexiones preconcebidas entre imagen y palabra y así descubrir nuevas asociaciones que ofrecer al lector. La intención de Burroughs era que esta técnica llevara a la consecución de “more precise verbal experiments . . . giving a whole new dimension to writing” (Odier, 1969, 13). El cut-up ataca el discurso con una serie de cambios textuales que dislocan un movimiento narrativo uniforme. El lector se ve obligado, al enfrentarse a esta técnica, a lidiar con la fragmentación: el texto se presenta escindido, y los hábitos de lectura astillados, con lo que la extrañeza se instala en el centro mismo del proceso de lectura.

Burroughs afirma que los “cut ups . . . make explicit a psycho-sensory process that is going on all the time” (cit. en Lodge, 1991, 81), un proceso que, según Zurbrugg, “reiterate[s] inward imagery” (1991, 185): este mismo efecto de crear un reflejo de las imágenes mentales – no verbales – trata Burroughs de conseguirlo mediante otra técnica ligeramente distinta al cut-up: el *fold-in*, una extensión del cut-up en la que los montajes se organizan tomando media página de un texto y media de otro y superponiéndolos, con lo que el texto se lee como uno solo (ambos textos no han de ser necesariamente, según apunta Burroughs, del mismo autor). Esto proporciona efectos de flashback, libertad de movimiento adelante y atrás en el mismo texto, tanto en el carril del tiempo como en el del espacio; todo ello, obviamente, resulta especialmente útil para las intenciones narrativas de Burroughs.

Estas nuevas técnicas de construcción física de la obra (en las que también se incluyen otras como la repetición, que produce estaticidad y por tanto atemporalidad y

aespacialidad, y otras dependientes del mismo proceso de distribución de la obra. Así, Burroughs consideraba los errores tipográficos como accidentes *significativos* del proceso creativo de la obra y acostumbraba a mantenerlos) coinciden con la nueva concepción, teleológica y estética que Burroughs posee del concepto mismo de novela. Ya hemos observado cómo el autor norteamericano no está a favor del uso en la novela de líneas narrativas de causa-efecto: la mente debe desprenderse de la lógica de la civilización occidental, liberándose también de la estructura fundamental de pensamiento (y, por tanto, lingüística) del inglés como lenguaje institucionalizado, y, sobre todo, de las reglas que delimitan (y, ante todo, *limitan*) su uso. Para Burroughs, es preciso retomar el dominio de las palabras y las imágenes, desvincularlas del lenguaje como constructo sociocultural, y permitir su reorganización de acuerdo a nuevas leyes, no limitadas por la tradición o el uso normativo.

El escritor requiere, en esta nueva concepción de la novela, “the courage of inner exploration”, convirtiéndose en “a cosmonaut of inner space” (Burroughs en Kostelanetz, 1982, 255). En esta búsqueda en el espacio interior, el autor – y compárense las similitudes de este viaje interno con el viaje esquizofrénico al que tantas veces nos hemos referido – no puede sustraerse a lo que halla porque resulte desasosegador o extraño, o porque tema la desaprobación del lector.

La concepción que Burroughs maneja de la novela es equiparable, de forma metafórica, a la *novella* de E. A. Poe, *Descent into the Maelström* (1841): en este relato se aborda el tema de las limitaciones de la ciencia (en el caso de Burroughs, de la

novela y modos narrativos tradicionales) para explicar sucesos como el remolino que da nombre a la historia. El anciano narrador, que se sumerge en el remolino de agua y consigue sobrevivir, lo hace a cambio de ver cómo “the whole expression of countenance changed” (Poe, 1841, 139), es decir, resurge totalmente cambiado por la experiencia y con una nueva visión del mundo (de forma paralela al viaje esquizofrénico y al descenso jungiano a la psique). Del mismo modo, el autor en Burroughs “regresa” a su quehacer literario profundamente cambiado, y el remolino (las imágenes psíquicas liberadas de la tiranía del lenguaje) no puede ser expresado con metáforas y frases hechas al uso.

Este rechazo de modos narrativos convencionales produce una nueva concepción de las novelas en Burroughs, pero también exige nuevos modos de acercamiento por parte de sus lectores. Dado que el autor pretende descubrir una nueva visión de la realidad y no objetivar concepciones ya existentes, su experiencia de la realidad no está dictada por la lógica; esto obliga a una ruptura de los patrones asociativos y es tarea del novelista poner en contacto al lector con los distintos y polifacéticos planos en que está constituida la experiencia, que son sustituidos de forma obligatoria en nuestro condicionamiento social por una realidad monolítica y sin fisuras. Así, la primera obligación del artista es destruir la sensación de familiaridad que posee el lector, lo que ha adormecido sus respuestas y su percepción. Mediante la creación de estos nuevos patrones mentales y emocionales, y la destrucción de cadenas de asociaciones automáticas, el sistema de lenguaje e imagen literaria se derrumban delante de los ojos mismos del lector. El estupor mental, que Burroughs relaciona con la familiaridad, y que ve la narrativa convencional como un acto de domesticación que nos

permite integrar todo en una serie de canales asociativos preestablecidos, se desconstruye descondicionando la percepción y desestructurando la realidad y los hábitos narrativos.

En las obras de Burroughs, el lector es conducido a un área apenas verbal, sino más bien dominada por las imágenes, donde se le inunda con una batería de formas grotescas e incidentes ilógicos que desafían la interpretación automática. De forma similar, otro autor que a menudo se ha relacionado con los modos de escritura y temática esquizofrénicos, el francés Jean Genet (que no abordaremos en este estudio por salirse de nuestro campo de análisis, pero que aparece también un claro candidato a un análisis del tipo que venimos proponiendo) resulta pionero a la hora de situar objetos e imágenes en contextos oníricos o no familiares para el lector. Apropiándose de esta técnica (el uso de nuevos contextos) Burroughs dota a estas imágenes y objetos de un significado poético y les permite alcanzar, al igual que en Genet, un poder simbólico. Más aún, Burroughs abandona el contexto y lo deja libre al azar, sorprendiéndose así no sólo a sí mismo sino también a sus lectores (Seltzer, 1974, 343).

La intención de Burroughs de descubrir nuevas conexiones entre las imágenes se corresponde, en el plano cognoscitivo, con una expansión del ángulo de visión fuera de los límites hasta entonces explorados. Esta expansión de conciencia tiene mucho de descubrimiento, pero también de escapada, en este caso, del mundo concebido por palabras, y alberga la esperanza de descubrir otro mundo u modos de percepción. No se trata, pues, de un intento de crear literatura escapista, sino que anima al lector a buscar

nuevas conexiones no existentes: no se trata de huir de la realidad, sino de trascenderla para buscar nuevas conexiones.

Esta expansión de conciencia por parte del autor, reflejada en la novela, exige también una mutación psíquica en el lector, la necesidad de aprender un nuevo lenguaje o “desaprender” el lenguaje materno. Las experiencias alucinatorias que se reflejan en la obra de Burroughs son analizadas por Hassan como “more effective in restoring man to his true estate” (61). Siguiendo esta línea de análisis, también Lodge llega a afirmar que para Burroughs, los estados de drogadicción permiten el acceso a una visión especial de la verdad similar a la idea de “hipersalud” (*hypersanity*) de Laing. Sin embargo, ya hemos establecido antes la distinción entre el uso de drogas como expansivas de la mente, defendida por Ginsberg, y la visión negativa que del mundo de la droga ofrece Burroughs, en la que estas sustancias en absoluto amplían el conocimiento ni revelan nuevas realidades. El aumento de visión en Burroughs va más bien enfocado hacia estados oníricos o un cambio consciente y a la renuncia de los parámetros que rigen nuestra visión de la realidad.

Las técnicas requeridas para esto, según Burroughs “involve much more of the total capacity of the observer. It enriches the whole aesthetic experience, extends it” (en Plimpton, 1970, 157): la colaboración del lector, que también debe liberar su percepción, es por tanto fundamental. Tal y como asevera Seltzer, obras como *The Ticket that Exploded* son “a book of exercises for the reader to help himself break out of control systems which live his life for him” (1974, 364). Cada lector adquiere la

responsabilidad de ser novelista, en el sentido de creador de significados, y de controlar su propia lectura, escribiendo sus propios textos en el pasado, el presente y el futuro. En una afirmación que vincula estos nuevos modos escritores y lectores con las conexiones esquizofrénicas que venimos tratando, Rose afirma que Burroughs anima al lector a acercarse al libro “paranoicamente” (1999, 101), obligando a hacer más y más conexiones, todas las que sean posibles, puesto que no existen vínculos preexistentes con los que guiarse. Que este autor ponga al lector en la tesitura de establecer nuevos modos de percepción y lectura, y que éstos estén relacionados con un acercamiento no normativo (desviado, o incluso “loco”, fueron epítetos empleados en su momento para describirlo), cuestiona de nuevo los límites entre locura y cordura, como un *memento insaniae* que obliga a redescubrir la locura y la marginalidad dentro de nosotros mismos.

Referencias Bibliográficas

- “Cronología de William Seward Burroughs.” *Quimera* 24 (1982): 32.
- Antolin Rato, M. “Burroughs Horror Show.” *Quimera* 24 (1982): 33-36.
- Aspiz, Harold. *Walt Whitman and the Body Beautiful*. Chicago: University of Illinois Press, 1980.
- Bercovitch, Sacvan. *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construcion of America*. Nueva York y Londres: Routledge, 1993.
- Bockris, Victor. “Burroughs Habla...” *Quimera* 24 (1982): 37-42.
- Burroughs, W. S. “Introduction to *Naked Lunch*, *The Soft Machine* and *Nova Express*.” *Evergreen Review* Jan–Feb. 1962: 35-43.
- - -. *Naked Lunch*. Nueva York: Grove Weidenfeld, 1990 [1962].
- - -. “On Writing.” *American Writing Today*. Ed. R. Kostelanetz. Washington: US International Communication Agency, 1982. 254-259.
- - -. *The Adding Machine: Collected Essays*. Londres: Calder, 1985.
- - -. *The Soft Machine, Nova Express, The Wild Boys*. Nueva York: Grove Press Outrider, 1980 [1964, 1968, 1971].
- - -. *The Ticket That Exploded*. Nueva York: Grove Press, 1987 [1967].
- Burroughs, W. S. y Allen Ginsberg. *The Yage Letters*. San Francisco: City Light Books, 1981.
- Charters, Ann. *The Portable Beat Reader*. Nueva York, Viking Penguin, 1992.
- Caws, Ian. *The Feast of Fools*. Salzburg, Austria: University of Salzburg Press, 1994.
- Dietz, Bernd. *Tres calas en la novela norteamericana del siglo XX*. Madrid : Orígenes, 1985.
- Estrin, Barbara L. “The Dynamic Déjà Vu of William Burroughs.” *Review of Contemporary Fiction* 4.1 (1983): 55-64.
- Freud, Sigmund. “The Case of Schreber: Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia, 1911.” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. 24 vols. Londres: Hogart Press, 1957-74.
- Fox, Hugh. “Cut-Up Poetry and William Burroughs.” *West Coast Review* 4 (1969): 17-19.
- Harris, Oliver. “A Response to John Watters, ‘The Control Machine: Myth in *The Soft Machine* of W. S. Burroughs’.” *Connotations* 6.3 (1996-97): 337-353.

- Hassan, Ihab. "The Substracting Machine: the Work of William Burroughs." *Critique* 6.1. (1963): 53-67.
- Heers, Jacques. *Fêtes des Fous et Carnavals*. Paris: Fayard, 1983.
- Johnston, Allan. "The Burroughs Biopathy: William S. Burroughs' *Junky* and *Naked Lunch* and Reichian Theory." *Review of Contemporary Fiction* 4.1 (1983): 107-120.
- Kingwell, Mark. *Dreams of Millenium*. Toronto: Viking, 1996.
- Kostelanetz, R. ed. *American Writing Today*. Washington: U.S. International Communication Agency, 1982.
- Kroher, Arthur, y M. A. Weinstein. *Data Trash: the Theory of the Virtual Class*. Nueva York: St. Martin's, 1994.
- Lodge, David. "Objections to William Burroughs." *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959-1989*. Ed. J. Skerl, y R. Lydenberg. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991. 75-84.
- Lydenberg, Robin. "Beyond Good and Evil: 'How-To' Read *Naked Lunch*'." *Review of Contemporary Fiction* 4.1 (1983): 75-85.
- McCarthy, Mary. "Burrough's *Naked Lunch*." *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959-1989*. Eds. J. Skerl y R. Lydenberg. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991. 33-39.
- McConnell, Frank D. "William Burroughs and the Literature of Addiction." *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959-1989*. Eds. J. Skerl y R. Lydenberg. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991. 91-101.
- McLuhan, Marshall. "Notes On Burroughs." *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959-1989*. Eds. J. Skerl y R. Lydenberg. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991. 69-73.
- Meyer, Adam. "'One of the Great Early Counselors': the Influence of Franz Kafka on W. S. Burroughs." *Contemporary Literary Studies* 27.3 (1990): 211-229.
- Morey, Miguel. "El Sistema del Infierno según W. S. Burroughs." *Quimera* 24 (1982): 43-46.
- Nelson, Cary. "The End of the Body: Radical Space in Burroughs." *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959-1989*. Eds. J. Skerl y R. Lydenberg. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991. 119-132.
- O'Donnell, Patrick. "Engendering Paranoia en Contemporary Narrative." *Boundary* 2.19 (1992): 181-204.

- Odier, Daniel. "Journey Through Time-Space: an Interview with W. S. Burroughs." *Evergreen Review* 13.67 (1969): 39-41, 78-89.
- - -. *The Job: Interviews with William S. Burroughs*. Londres: Cape, 1970.
- Pastor García, Daniel. *El Individualismo Anárquico y Radical de William S. Burroughs*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1988.
- Pearce, R. "The World Upside Down II: William Burrough's *Naked Lunch* and Nabokov's *Lolita*." *Stages of the Clown: Perspectives On Modern Fiction From Dostoyevsky to Beckett*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1971. 19-27.
- Plimpton, George, ed. *Writers at Work: the Paris Review Interviews*. Viking Press: 1970.
- Poe, E. A. *The Complete Poems and Tales of E. A. Poe*. Harmondsworth: Penguin, 1982 [1841].
- Rose, Barbara. "Cultural Paranoia, Conspiracy Plots, and the American Ideology: William Burroughs's *Cities of the Red Night*." *Canadian Review of American Studies* 29.2 (1999): 89-111.
- Sass, Louis. *Madness and Modernism: Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- Seltzer, A. J. "Confusion Hath Fuck His Masterpiece. The Random Art of William S. Burroughs." *Chaos in the Novel. The Novel in Chaos*. Nueva York.: Schocken Books, 1974. 331-374.
- Skerl, Jennie. "Ginsberg On Burroughs: an Interview." *Modern Language Studies* 26.3 (1986): 271-278.
- Tausk, Victor. "On the origins of the influencing machine in schizophrenia." *Psychoanalytic Quarterly* 2.52 (1933): 9-30.
- Tytell, John. "The Broken Circuit." *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959-1989*. Eds. J. Skerl y R. Lydenberg. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991. 149-157.
- Vernon, John. "William S. Burroughs" *Iowa Review* 3 (1972): 107-123.
- - -. *The Garden and the Map*. Urbana: University of Illinois Press, 1973.
- Watters, John G. "The Control Machine: Myth in *The Soft Machine* of W. S. Burroughs." *Connotations* 5.2-3 (1995-96): 284-303.
- Zurbrugg, Nicholas. "Beckett, Proust, and Burroughs and the Perils of 'Image Warfare'." *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception, 1959-1989*. Eds. J. Skerl y R.

Lydenberg. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1991.
177-188.

Harold Pinter

“Between my lack of biographical data about [my characters] and the ambiguity of what they say lies a territory which is not only worthy of exploration but which it is compulsory to explore.” Harold Pinter¹⁷²

El clima cultural que se vivió en los Estados Unidos de América y, de forma paralela, en toda Europa, durante los años 50 (a lo que nos hemos referido en la introducción bajo la etiqueta de “contracultura”), y que es el germen de las ideas fundamentales de la Antipsiquiatría, tuvo también su reflejo literario en dos grandes movimientos en lengua inglesa que se desarrollan a ambos lados del océano: la “Beat Generation” estadounidense, de la que ya nos hemos ocupado, y los “Angry Young Men” británicos. La conexión, establecida por ejemplo en Feldman y Gartenberg (1958), muestra los elementos recurrentes en el contexto social y cultural de ambos movimientos, y cómo éstos dejan marca en la producción literaria de los adscritos a cada uno de ellos. El término “Angry Young Men” es un término muy controvertido (frente a la bastante coherente aceptación crítica de la existencia de una “Generación Beat”), y en principio incluye a una serie de autores que son coetáneos de John Osborne

¹⁷² cit. en Esslin, Martin. *The People Wound: the Work of Harold Pinter*. Nueva York, 1970, p. 38.

(en torno a cuya obra de 1956, *Look Back in Anger*, se introdujo el término¹⁷³), como Kingsley Amis, Philip Larkin, Arnold Wesker y Colin Wilson, o el propio Harold Pinter. De lo difuso de la etiqueta “Angry Young Men” da idea el que un grupo formado por el ya citado A. Wesker y S. Delaney, los denominados “Kitchen Sink Writers”, hayan sido alternativamente incluidos y excluidos de lo que se supone es el grupo principal de esta época en el Reino Unido.

Dado lo difuso del término en sí, existe también una importante polémica respecto a si el autor que nos ocupará en las próximas páginas, Harold Pinter, se inscribiría o no dentro de este movimiento¹⁷⁴. En cualquier caso, la utilidad misma de la etiqueta “Angry Young Men” ya ha sido muy cuestionada¹⁷⁵ y no conserva ahora la misma utilidad ahora que existe cierta distancia histórica respecto al momento en que fue creada. Sí resulta innegable, y esto es lo interesante para nuestro análisis, más allá de disquisiciones respecto a la adscripción generacional de Pinter, el señalar características sociales y culturales comunes a aquel movimiento norteamericano que le es coetáneo, los Beat, al dirigir muchos de estos autores británicos también su crítica de forma implacable hacia el sistema social. Paradójicamente, Pinter refleja esa deshumanización para expresar el aislamiento condicionado que rige las “relaciones” sociales. Sus obras tienen en ocasiones visos de humor, pero también de terror, un terror

¹⁷³ El publicista George Fearon, de la ESC (English Stage Company), tal y como el propio Osborne narra en Rebellato, D. *1956 And All That*, p. 116.

¹⁷⁴ La tendencia crítica actual considera a Pinter fuera del grupo de los “Angries” (así, en Eyre y Wright, 2000, y Zarhy-Levo, 2001,). Aún así, se pueden encontrar todavía en la actualidad numerosas reverberaciones de dicha adscripción en artículos críticos.

¹⁷⁵ Así, véase por ejemplo Dixon, Graham A. “Still Looking Back: the Deconstruction of the Angry Young Man in *Look Back in Anger* and *Dejavu*” *Modern Drama* 37.3 (1994):521-29.

desconocido, muchas veces sin nombre ni identificación, que acentúa el carácter paranoico de sus personajes, y que ha llevado a definir sus obras como “Comedies of Menace”¹⁷⁶. Las motivaciones de los personajes resultan vagas, rara vez se proporcionan contextos en los que situar sus reacciones, y las líneas entre realidad y fantasía, entre locura y cordura, se desdibujan. La realidad misma en la que habitan los personajes de Pinter es bizarra y onírica, y a menudo el autor enfatiza más los procesos psicológicos de los personajes que su entorno en sí: tal y como se ha dicho, el espectador de las obras de Pinter “must live in the interstices between the psyche and social reality” (Roland, 1974, 416).

A menudo se ha considerado también a Pinter como un “heredero” de Beckett en lo que se refiere a la escena teatral británica. En efecto, existen entre ambos correspondencias que, además, resultan sumamente interesantes en un estudio como el que nos ocupa: los personajes, los accesorios escénicos, el escenario mismo, se desnudan en sus obras, hasta que sólo queda la palabra, sobre todo la palabra como forma de interacción de los personajes, como la única manera de relacionarse; una relación del todo imposible, por estar los personajes sellados en sí mismos, y por la inefabilidad misma de la verdadera identidad del individuo. La desesperación de los personajes por conservar su ser íntimo y al mismo tiempo expresarlo se muestra, en ambos autores, con una encomiable economía de recursos escénicos.

¹⁷⁶ “A term which is appropriate, which explains little, but which serves as a convenient label for people who need labels” (Dukore, 1962, 45). Esta etiqueta nos resulta útil tan sólo, y es el motivo de que la traigamos a estas páginas, para adelantar una de las características de la obra de Pinter que se revelará esencial en nuestro análisis: la sensación de amenaza constante, de peligro y destrucción inminente.

Las obras de Pinter se mueven, pues (sin olvidar su fuerte crítica social, que, al igual que en la obra de Beckett, muestra una violencia psicológica más perturbadora que las escenas de violencia física de *Look Back in Anger* de Osborne, por ejemplo), mucho más cerca del subconsciente y de la mente individual que las de la gran mayoría de sus coetáneos, y no es de extrañar por tanto que entre sus personajes hallemos indicios, a veces velados, otras veces muy claros, de locura. Desde la catatonia de Stanley en *The Birthday Party* hasta la depresión de la protagonista de *The French Lieutenant's Woman*, pasando por obras como *The Hothouse* (ambientada en un hospital psiquiátrico) y los recuerdos de Aston de un internamiento en *The Caretaker*, la mayoría de las obras de Pinter presentan la locura como una función de la relación entre individuo y sociedad, en la que el elemento más débil (el individuo) debe adaptarse o ser marcado como diferente y controlado. Las ideas que Pinter refleja en sus obras respecto al origen de la locura se corresponden plenamente con las que R. D. Laing y A. Esterson describen en *Sanity, Madness, and the Family*: también para Pinter, la familia es un microcosmos en el que los miembros deben aprender a asumir unos roles sociales, más que un lugar donde desarrollar la identidad propia. Especial atención presta Pinter, también, al uso manipulativo del lenguaje, como medio de controlar al otro y de inhibir su desarrollo ontológico.

Los postulados de Pinter no se forjan tan sólo a partir de los de los gurús de la Antipsiquiatría: la dislocación social que es para Pinter el origen de la locura es propia de la época misma en la que vivió y escribió, y también conoció de primera mano la problemática de los hospitales psiquiátricos (instituciones tiránicas que tanto criticó en

sus obras), ya que trabajó durante una temporada en uno de ellos. La visión que posee Pinter de la locura no es, por tanto, romántica: no es una visión escapista, que preconice el acceso a una instancia superior de conocimiento. Los personajes que enloquecen en Pinter no tienen una visión más elevada de la realidad, sino que permanecen en un estado de confusión permanente, precisamente por cuestionarse la realidad y su papel en la sociedad, algo que los demás (los “sanos”) no llegan a plantearse. En muchas ocasiones, incluso, los personajes que pierden la seguridad ontológica tratan de imponer su confusa visión de la realidad a los demás personajes, llegando a torturarlos o atormentarlos, y cerrando el círculo de presión psicológica, como luego veremos. Estas acciones de defensa se basan más en mantener la precaria identidad que poseen, en sobrevivir y mantenerse cerrados en sí mismos, que en su capacidad para ampliar sus espacios de influencia o de comunicación con otros.

Posiblemente podríamos retrotraernos hasta la juventud de Pinter para encontrar el porqué de su interés en la locura en un trabajo temporal como cuidador en un hospital psiquiátrico. Prentice (1992) también habla sobre las fases depresivas de la primera mujer del dramaturgo, y menciona varios episodios de ataque psicótico en el hijo de ambos. Quizá de estas circunstancias vitales provenga la obsesión de Pinter por analizar cómo el yo tortura y es torturado, cómo enloquece o es hecho enloquecer por los que le rodean, cómo la obsesión por mantener intacta una imagen de uno mismo frente a la ofrecida socialmente, y la tensión entre las convenciones sociales y los impulsos individuales pueden llevar a la locura y la destrucción, como analizaremos en las próximas páginas.

1. La locura como transgresión social. Conformismo y expectativas en el marco de la familia.

MAD, adj. Affected with a high degree of intellectual independence; not conforming to standards of thought, speech and action derived by the conformants from study of themselves; at odds with the majority; in short, unusual. It is noteworthy that persons are pronounced mad by officials destitute of evidence that themselves are sane. For illustration, this present (and illustrious) lexicographer is no firmer in the faith of his own sanity than is any inmate of any madhouse in the land; yet for aught he knows to the contrary, instead of the lofty occupation that seems to him to be engaging his powers he may really be beating his hands against the window bars of an asylum and declaring himself Noah Webster, to the innocent delight of many thoughtless spectators.

Ambrose Bierce.

La obra de Pinter cifra el origen de la locura, como hemos indicado, en las relaciones desiguales que se establecen entre el individuo y la sociedad. Las expectativas familiares y sociales, la sensación inculcada desde la infancia de estar destinado a cumplir un “rol” determinado, condenan a los no conformistas, a los que deciden no adaptarse a planes prefijados; a los que, en una palabra, transgreden las normas sociales, poniendo en peligro la existencia misma de dicha sociedad.

Dentro del tema de la transgresión, que tanto preocupa a Pinter, y de su represión, el aspecto de locura es uno de los que más son explotados por el autor,

precisamente por ser la clara muestra de cómo un grupo dotado de poder (la sociedad como bloque conservador) domina a individuos que pretenden atentar contra su existencia. Así, ya *Hothouse* (1958), una obra temprana del autor, que no fue estrenada hasta veinte años después de su escritura - en 1980 - tiene lugar en un hospital psiquiátrico. En éste, el personal intenta dominar, utilizando la fuerza (y recurriendo incluso a la violación), a los internos, en una creciente espiral de violencia y locura que hace que se desdibujen los límites entre cordura y locura, donde los pacientes son un colectivo que representa a la vida (al nacer un bebé que es resultado, precisamente, de la violación de uno de los miembros del personal del hospital) mientras que el personal médico actúa como una fuerza colectiva y enajenada de aniquilación. La existencia de fronteras desdibujadas en la obra de Pinter, la destrucción de conceptos monolíticos, son temas recurrentes en la obra de este autor, como posteriormente observaremos.

Los intentos de dominar, psíquica y físicamente, a los pacientes en *Hothouse* no son sino un reflejo de la crítica de Pinter hacia la dominación de la diferencia utilizando la fuerza: “Society does kill and crab and confine, but individuals . . . make the society do the same to themselves by conforming to their own habits continually day after day and year after year” (cit. en Prentice, 1992, 31): el individuo, pues, se convierte en cómplice activo de la homogeneización social, asimilándola primero sin cuestionarla, y más tarde imponiéndola sobre los demás.

Toda la producción de Pinter está llena de ejemplos de dominación de la diferencia, que habitualmente sumen al dominado en la locura o en la muerte (tomada

aquí la muerte no sólo en su sentido físico, sino también como metáfora de la muerte de la identidad, de lo que define al individuo). Así, en *The French Lieutenant's Woman* (1980, guión cinematográfico de Pinter para la película del mismo nombre, basado en la novela de John Fowles¹⁷⁷, el comportamiento socialmente desviado y moralmente transgresor de Sara causan su internamiento, al intentar seguir una pauta idiosincrática de acción que choca con la rígida moral y orden jerárquico de la sociedad del siglo en el que vive. Los protagonistas de Pinter pueden elegir autoinmolarse socialmente, dejando que la sociedad destrozase su identidad, o morir (metafóricamente, aislados de la sociedad) al desafiar abiertamente el statu quo. En *The Caretaker*, Aston, uno de los dos hermanos protagonistas, intentó durante su juventud desafiar al sistema, pero la sociedad le convirtió en impotente (figurativa y literalmente) mediante el tratamiento psiquiátrico aplicado para corregir sus “desviaciones”. Igualmente, en *The Dumb Waiter*, encontramos dos personajes: uno, Ben, acepta las órdenes sin cuestionarlas; el otro, Gus, hace preguntas, indaga, intenta buscar razonamientos detrás de las órdenes que recibe (que harían referencia aquí a los imperativos sociales); como resultado, éste último ha de ser detenido y destruido: por negarse a ser un maniquí, este personaje encuentra su fin.

Es justamente la opción contraria, la de la sumisión, la que acaba siéndole impuesta al protagonista de *The Birthday Party*, amenazado por dos matones (Goldberg y McCann) de una organización que nunca llega a identificarse, pero que simbolizaría

¹⁷⁷ La creación artística de Pinter no incluye tan sólo numerosísimas obras de teatro, sino también poesía y, como aquí vemos, guiones cinematográficos de sus propias obras o de otros autores.

la sociedad como conjunto. Esta organización, por medio de sus dos representantes, trata de imponer su propia ley (el comportamiento socialmente aceptado) sin explicación ni razonamiento de ningún tipo, sino por conformidad con lo ya existente: Stanley se ve obligado a renunciar a su identidad y convertirse en un maniquí, permitiendo que los dos miembros de la organización le moldeen hasta lograr que se adapte al patrón colectivo, adquiriendo un uniforme (no sólo en lo referente a su comportamiento y valores, sino también en el terreno de lo físico: así, la entrada de Stanley en escena en el acto tercero) que le hace completamente indistinguible de los demás. Se consigue así el fin principal de la sociedad que lucha por reproducirse endogámicamente: crear personas que pierden todo rasgo distintivo y se presentan como clones que no cuestionan los dictados sociales; como Goldberg afirma a Stanley, “you’ll be adjusted . . . you’ll be integrated” (*The Birthday Party* 83-84)

Esta crítica vitriólica que arroja Pinter contra el sistema se basa en su consideración de una obligación moral por parte del artista, y ha sido expresada por su coetáneo John Wain con las siguientes palabras: “the artist’s function is to humanize the society he is living in, to assert the importance of humanity in the teeth of whatever is currently trying to annihilate that importance” (en Cohn, 1962, 55). Pinter trata en sus obras de mostrar, en ocasiones rozando el absurdo que ya existía en la producción de su maestro Beckett, esta alienación y sumisión al sistema para, empleando el teatro como forma de denuncia, concienciar de la situación de alienación en que se haya sumido el individuo.

Otro punto sobresaliente de la interpretación del mundo por parte de los personajes de Pinter es su incapacidad para aprehender el mundo que les rodea. Esta dificultad de acercarse al mundo según los parámetros que se consideran “normales” es un rasgo decididamente intuitivo en el análisis de la esquizofrenia (Sass 120). Así, las obras de Pinter presentan un mundo al borde del colapso, relativamente seguro pero con la amenaza continua de un peligro desconocido. En realidad, los personajes de Pinter están divididos entre dos visiones del mundo: el de los hechos, que no les satisface, y el del significado, que no pueden llegar a comprender (Gillen, 1974, 477). Los sentidos de tiempo y de lugar se dislocan, dejando de formar un todo coherente y debatiéndose entre recuerdos contradictorios que amenazan con transformar el presente, lo que enfatiza la fragmentación del mundo que viven los personajes esquizofrénicos de Pinter y la angustia que tal fragmentación produce.

La amenaza nunca desvelada que existe en la obra de Pinter ha llevado a etiquetar su teatro como “comedy of menace”, como ya señalamos al principio de nuestro análisis. Especialmente en sus obras tempranas, siempre encontramos actos irracionales de violencia que perturban la paz interior de los personajes, y que son producidos por la entrada de un agente externo en la realidad cotidiana, que rompe la seguridad relativa que reinaba hasta ese momento. Los villanos son personajes que pertenecen a organizaciones misteriosas y que no proporcionan pistas sobre su origen o intenciones (al igual que sucede en la obra de Kafka o de Beckett, por ejemplo). No resulta difícil, sin embargo, conociendo las ideas de Pinter respecto a la jerarquización y sumisión social, identificar a estas organizaciones como encarnaciones de la sociedad, máxime cuando estos personajes parecen portavoces del Sistema en muchas de sus

elocuciones, que tan sólo repiten lugares comunes sobre la adaptación y el éxito social; así, por ejemplo, McCann en *The Birthday Party*. También en esta obra, los mensajeros (que llevan como tarea la sumisión, i.e. homogeneización de Stanley, o su destrucción para que deje de atentar contra la estabilidad del sistema) se limitan a repetir clichés aprendidos, con mayor frecuencia según la deshumanización de su víctima avanza.

El concepto de familia como célula de aprendizaje social es uno de los aspectos básicos de cualquier estudio sociológico o antropológico. Es en la familia donde el ser humano aprende por primera vez el sentido moral y los comportamientos interpersonales, y los primeros años de vida (amparados por un entorno microsociedad que en la sociedad occidental se identifica con la familia nuclear) donde se adquieren las bases del comportamiento y estructura social, en una esfera de influencia básica que según crece el individuo empezarán a aplicarse a otros campos más amplios, como el laboral o el de la sociedad en un sentido más amplio.

Tomando como premisa la importancia fundamental del microcosmos familiar como célula básica de la sociedad (recalquemos aquí cómo Pinter elige ambientes cerrados, no sólo en el sentido de opresivos, sino también aquéllos que tienen bien definidas las relaciones entre sus miembros, para mostrar los efectos que éstos tienen sobre la psique del individuo), Laing y los antipsiquiatras cuestionan su salubridad, es decir, la bondad que se presupone a la familia como entorno de crecimiento y aprendizaje. Las críticas más mordaces hacia la familia vienen dadas por David Cooper, pero debido a la politización creciente que encontramos en su obra, preferiremos en

nuestro análisis de la familia en Pinter centrarnos en una obra de Laing, *The Politics of the Family*, escrita en 1969. Este análisis teórico sobre un macrocosmos social enfermo reflejado en el microcosmos familiar, culpable de la inseguridad ontológica que en individuos proclives hacia la desestabilidad emocional puede llevar a la esquizofrenia, había sido previamente analizada con el estudio que supone la obra conjunta con A. Esterson, de 1964.

La sociedad como tal, con su poder homogeneizador, se sostiene por la existencia de pequeñas células en las que se condiciona al individuo para que, desde su infancia, aprenda el comportamiento socialmente consensuado. De ahí la importancia de la familia, de la tribu, puesto que preserva la comunidad y la jerarquía. La perpetuación de los esquemas sociales, por tanto, pasa por la necesaria perpetuación de los esquemas que dominan la familia, unos esquemas basados en la cohesión y la homogeneización. El concepto de “familia” entrecomillado que maneja Laing, y que se refiere no a la unidad física sino a la internalización obligatoria (unificación por coinferencia) que tiene lugar en cada uno de los miembros, es el resultado de la aceptación no cuestionada de las relaciones y operaciones entre los elementos que componen dicha familia, y no de las peculiaridades de cada individuo. Se espera que la internalización del concepto de familia de cada uno de los miembros sea coincidente, y cualquier intento de separarse de “la familia”, de tener una visión propia sobre el papel individual dentro de ésta, es visto como una amenaza que puede desencadenar una crisis en el sistema de convivencia en el que la unidad grupal se sustenta.

El ritual que se acaba constituyendo en torno a este entramado de relaciones tiende a repetirse generación tras generación, puesto que se articula no en torno a sus miembros y sus peculiaridades, sino alrededor de esquemas preconcebidos sobre su papel en el conjunto de la familia. Uno de los aspectos fundamentales de las familias que Laing analiza, en las que se ha hallado algún miembro esquizofrénico, es cómo estos esquemas de atribución de roles no son analizados, sino que se mantienen soterrados, obligando a los individuos a aceptarlos sin cuestionarlos (los mecanismos de proyección son ignorados por los miembros, de forma similar a las instrucciones que se reciben bajo estado de hipnosis); también en Pinter los diseños en torno a los que se organizan las familias están poco claros, con miembros que no parecen compartir más vínculos que la rutina de vivir juntos (*The Homecoming*). La única manera de conseguir una identidad independiente de la familia, afirma Pinter coincidiendo con Laing, parece estar en abandonarla hasta alcanzar una cierta seguridad ontológica, como hace el protagonista de *The Homecoming*, Teddy. Sin embargo, el regreso del hijo pródigo en esta obra no tiene otro efecto que el hacer que vuelvan a la luz una serie de tensiones que no han disminuido con los años y que confirman cómo su familia es una “self-perpetuating malaise” (Aronson, 1971, 72). Observemos a continuación cuáles son estos mecanismos de manipulación en la unidad familiar de *The Homecoming*.

Teddy, un profesor universitario casado con Ruth y padre de dos hijos, regresa a su hogar después de haberlo abandonado cuando aún era muy joven. El esquema familiar que encuentra a su regreso parece haber cambiado: la madre ha muerto, si bien aún sus dos hermanos viven con su padre en un ambiente de tensión y violencia. Teddy se marchó de un hogar potencialmente enfermo y que coartaba la formación de su

identidad y regresa para encontrarse con el pasado, confiado como está de su independencia ontológica y emocional respecto a su antigua familia. Sin embargo, pronto observará que poco ha cambiado en las estructuras mismas de poder y sumisión de ésta.

La familia que encuentran Teddy y Ruth a su regreso no parece tratarse, en principio, de la misma unidad cohesiva a la que nos hemos estado refiriendo como “familia”; sin embargo, la violencia que se observa entre los componentes del hogar, que a primera vista podría interpretarse como desunión, es en realidad una forma de crear lazos, basados no en el afecto sino en la dominación y en el poder, lo que refuerza y multiplica la idea del núcleo familiar como un centro de imposición y aprendizaje forzado. El regreso de Teddy sirve para intensificar conflictos ya existentes y para añadir otros nuevos (por ejemplo, la entrada en una unidad cerrada y formada por varones de una mujer, Ruth, lo que hace que las reglas del juego familiar tengan que reestructurarse). En el hogar que hallamos en *The Homecoming* existen una serie de “juegos” que definen las relaciones de poder y que son aceptados y “jugados” por los miembros. La familia de la obra es “at once amorphous and intractable” (Aronson 67); sin embargo, y pese a que ninguno de los personajes sabría expresar los lazos que unen a sus miembros, todos parecen estar de acuerdo en cuál es el funcionamiento interno de ésta, haciendo en cada momento lo que los demás esperan que haga: cumpliendo, en pocas palabras, su papel.

La idea de la familia como unidad cohesiva es destrozada en el acto II, en el que la evocación de una familia de ensueño contrasta salvajemente con el mundo real, desvelando la realidad de una vida que nunca llegó a existir por culpa de los rituales de autodestrucción individual que se viven en la familia de origen. A partir de este momento, la huida de Teddy en busca de la seguridad ontológica y de la expresión individual se empieza a ver no como una necesidad personal y una elección libre, sino como una traición hacia la familia, y se suceden los reproches y los episodios de amenazas violentas. La paz relativa que se había reflejado en el primer acto se rompe, por el regreso del miembro que huyó buscando su propia identidad, y por la entrada de un elemento “extraño”; la mujer de éste. Tal y como señala Laing en *The Politics of the Family*, existe una resistencia concertada en la familia a que los “extraños” tengan acceso a la dinámica de funcionamiento de ésta, y “descubran” lo que ocurre. Ruth, sin embargo, posee un conocimiento intuitivo de las reglas de poder (puesto que en el poder, en el dominio sobre los demás, se basan las familias, parece indicarnos Pinter) y sabe cómo manipularlas para su beneficio. En el seno de la familia se dan una serie de *defensas transpersonales*, en las que cada miembro intenta controlar la vida interior de los demás para preservar la suya propia, lo que ha llevado a Aronson a considerar los lazos de unión en *The Homecoming* como “neurotic affiliations” (Aronson 77).

El terror que los miembros de la familia tienen a la entrada de un extraño se basa, principalmente, en la capacidad que un personaje que proviene del exterior tiene para elucidar los modos de relación y las estrategias de comportamiento que permanecen ocultas a los ojos de los propios miembros. Ruth juega, además, con la creciente alienación de su marido (lo que disloca temporalmente la imagen internalizada

de familia que hasta entonces existía), que demuestra no haber conseguido la suficiente seguridad ontológica para afirmarse al margen de su familia, y con la ventaja sexual que le proporciona ser la única mujer en una familia hecha de hombres. Así, Ruth adquiere legitimidad y un rol que cumplir y comienza a actuar al ser consciente de que la familia no es sino un vehículo de dominación, cuyo poder ahora posee. El elemento externo a la familia se integra dando lugar a un nuevo diseño de la familia, y se integra precisamente porque es capaz de cumplir con un rol y unas atribuciones preexistentes, incluso, a lo largo de muchas generaciones (de madre, abuela, etcétera), según explica Laing en *The Politics of the Family*, 1969. Observamos, pues, cómo la familia que Pinter refleja en *The Homecoming*, que podría ser traspasada como prototipo grupal a muchos de índole superior y mayor amplitud, es una unidad con una capacidad sorprendente para mutar y provocar nuevas reagrupaciones nucleares, y observamos qué es lo que subyace bajo este movimiento de asociaciones no cuestionadas: la culpa, el resentimiento, el miedo, el odio, el rechazo y la venganza.

El espectador en las obras de Pinter tiene, pues, que dejar también a un lado la atención a las interacciones de los personajes, y ser capaz de reconocer las fantasías introyectadas y los *imago*s que condicionan sus conductas. Para ello, Pinter exige una mirada interna a las concepciones que tenemos de nosotros mismos en el entorno familiar, bien sea con experiencias positivas o negativas. Lo que el autor muestra no es la realidad física, sino más bien las proyecciones de una serie de relaciones internalizadas desde la infancia por los personajes, que causan en algunos de éstos una importante crisis de identidad, remarcando una vez más el carácter insano de ciertas agrupaciones familiares. Estas familias “enfermas” (que no se alejarían mucho del

concepto de familia esquizofrenogénica que se manejó en los años 50) no evolucionan, sino que siguen manteniendo dentro de sus psiques las mismas imágenes de relaciones que llevan años o incluso generaciones reproduciéndose (así, por ejemplo, Ruth pasa a ocupar el papel de la madre perdida a los ojos de Joey, el menor de los hijos, y al mismo tiempo Max, el padre de la familia original, pasa a estar celoso porque Ruth dedique tiempo a los “niños” y no a él). Las respuestas que hallamos, por ejemplo, en *The Birthday Party* o en *The Homecoming* son respuestas primarias que se basan en conductas repetidas hasta la extenuación a lo largo de los años, lo que hace que Teddy, a su regreso, no reconozca su nueva identidad en el espejo que le ofrece su familia, donde los modos de interacción no han sufrido ninguna modificación durante su ausencia (así, por ejemplo, el papel de padre-esposo con derecho a la única mujer de la casa - la madre - se reelabora con el retorno de Teddy, pasando a tener el padre, Max, de nuevo derecho sobre la nueva mujer que hace su entrada en el hogar, Ruth).

La crítica de Pinter no incide tan sólo en la presión hacia el conformismo que existe en la familia, sino también en la familia misma como cuna de la violencia, donde localiza las raíces de comportamientos de dominación y sumisión posteriores. En las obras de Pinter hallamos retratos de familias en las que no existe ningún tipo de amor ni respeto entre los miembros, sino la intención de dominar, sobre todo a los miembros más débiles. Así, en *The Birthday Party*, encontramos reproducidas una serie de condiciones que Stanley vivió durante su adolescencia – el momento en que estaba desarrollando su identidad y un incipiente sentido de seguridad ontológica – en la figura de sus caseros: los Boles, Meg y Petey, que remiten directamente a las relaciones que tuvo en su infancia con sus padres (básicamente con su madre, pues se sugiere que el

padre, al igual que Petey, estuvo básicamente ausente). La reaparición de la madre (en este caso, Meg como trasunto de ésta) como figura dominante que impide el desarrollo del hijo no es exclusiva en esta obra: también la hallamos, por ejemplo, en *A Night Out* (1960) o en *Family Voices* (1980). La figura de la madre represiva, que amenaza la identidad del hijo, se ve reflejada en la incapacidad del hijo para hacerse emocionalmente independiente y construir su propia familia. Encontramos en numerosos hijos de obras de Pinter el conflicto, común entre muchos esquizofrénicos, entre permanecer en el hogar paterno o abandonarlo, un dilema sin solución dada su falta de seguridad ontológica (Mengel 179). Más concretamente, en *The Birthday Party* el hijo se encuentra ante el dilema de vivir solo pero al mismo tiempo en medio de dos familias, su familia original y la formada por sus caseros, que reproducen de forma mimética conductas y relaciones que se hallaban en la familia originaria, de la que tuvo que escapar para poder desarrollar una identidad propia no basada en roles preconcebidos sobre su función dentro del grupo.

Family Voices lleva aún más allá la idea que venimos desarrollando de la familia como resultado de un entramado de relaciones internalizadas, no dependientes de la personalidad de cada uno de los individuos, sino establecidas de antemano, y en el que los miembros deben encajar adaptándose a su rol y no al revés. En esta obra no aparecen “personajes” físicos que remitan a las peculiaridades de cada miembro de la familia, sino sólo una serie de voces que se entrecruzan en ocasiones, pero que la mayoría del tiempo se pierden en monólogos solipsistas. La trama central de *Family Voices* es la negociación por parte de un hijo del viaje necesario desde la infancia hasta la edad adulta, en el proceso de abandonar el hogar y convertirse en un individuo

independiente. En su búsqueda de independencia, se encuentra con una nueva familia que funciona como un doble demoniaco (retomamos aquí la simbología de dobles “positivos” y “negativos” que venimos manejando) de su anterior familia, debido básicamente a la proyección que sobre ellos hace de comportamientos, sueños y miedos adquiridos.

La “nueva familia” del hijo refleja los sentimientos de posesión (que luego veremos en la madre original, y que parecen remitir más a la idea de que el hijo es un objeto que debe tenerse cerca que una personalidad independiente) mediante la negación de cualquier espacio íntimo en el que esconderse de la mirada y el control de los demás, con lo que se niega la necesidad básica de un lugar propio, en el sentido amplio que Virginia Woolf le confiere en *A Room of One's Own*, es decir, un lugar en el que desarrollarse como individuo lejos del control férreo de las actividades realizadas por parte del resto de la familia. Así, por ejemplo, el cuarto de baño se convierte no en un lugar de intimidad, como sugería la voz 1 (la del hijo) al principio de la obra, sino de desnudez y exposición ante los demás según se acerca el desenlace, en el que pueden entrar desconocidos que vienen a traer recuerdos del pasado (*Family Voices* 75)

Al mismo tiempo que trata de adaptarse a su nueva familia, el hijo ha de convencer a su madre, un personaje entre lo real y lo imaginario (aquí resulta difícil, precisamente por su ausencia, desvincular qué hay de proyectado y qué hay de real en la figura materna, con la que se comunica epistolariamente, de que está viviendo una vida feliz y satisfactoria (Mengel, 181), mientras que la realidad es que la relación que se ha

establecido entre Mrs. Bowles y Stanley no representa sino una proyección de la imagen internalizada durante su infancia con su madre, cuya reproducción casi literal causará su posterior crisis psicótica.

La relación de resentimiento y odio que aparece soterrada durante toda la obra entre madre e hijo se descubre al final de ésta, cuando la madre comienza a mostrar abiertamente sus reproches y su odio hacia su hijo, al mismo tiempo que insta a éste a regresar a casa. De esta manera, el hijo es censurado por abandonar el hogar pero tampoco puede regresar libremente a él debido a las amenazas. Estas instrucciones contradictorias nos remiten a los *dobles vínculos* de Bateson: “You will be found, my boy, and no mercy will be shown to you” (*Family Voices* 82) versus “Do you think the word love means anything?” (82) – declaraciones contradictorias de amor y venganza que amenazan el el proceso de independencia de la familia que ha intentado, sin éxito, alcanzar el hijo, que ya es una persona adulta que debería ser capaz de mantener una existencia independiente y que sin embargo acabará, tras su ataque psicótico, plegándose al control familiar. Esta situación sin salida de *Family Voices* recuerda a la que Teddy encuentra al final de *The Homecoming*, cuando descubre que para él es inútil intentar “regresar” a casa ya que nunca la ha abandonado psíquicamente, al no haber sido capaz de desarrollar un sentido del yo lo bastante fuerte para desvincularse del ambiente enfermo, abandonándolo. Pinter parece sugerir que es necesaria la formación de un yo ontológicamente seguro como parte de la responsabilidad individual de encontrar un lugar en el microcosmos familiar y, posteriormente, en el macrocosmos social.

2. Dobles vínculos: palabras y manipulación. El silencio como bastión de la subjetividad.

Uno de los mecanismos que se utilizan con mayor frecuencia en las familias esquizofrenogénicas (entendiéndose como tales aquéllas en las que se dan una serie de relaciones que pueden llevar, en los miembros más débiles, al desarrollo de una psicosis) es el de la *mistificación*, un proceso mediante el que se engaña sutilmente a un miembro de la sociedad obligándole a aceptar presunciones sin cuestionarlas, acompañadas con deformaciones engañosas de la realidad en las que se dan órdenes contradictorias respecto a la aceptación de dichas presunciones. Se trata, en resumen, de confundir y anular cualquier intento por parte del miembro “dominado” de imponer su criterio o incluso de desarrollar un criterio propio, facilitando así la introyección sin cuestionamiento del modelo de relaciones que constituirá su imagen de la “familia”.

Esta mistificación se produce muy a menudo mediante el uso de dobles vínculos: estas situaciones sin salida suelen ser dramatizadas por medio de palabras que ordenan el cumplimiento de dos instrucciones contradictorias, lo que lleva al bloqueo de la persona víctima del proceso de mistificación, que no puede, literalmente, elegir. Posteriormente, y tras el abuso de este tipo de procedimientos, el miembro así confundido, en caso de desarrollar una personalidad esquizoide, puede llegar a reflejar estas órdenes contradictorias como voces que le proporcionan instrucciones mutuamente excluyentes (la existencia de “voces” que ordenan al sujeto qué es lo que debe hacer o no hacer es popularmente uno de los “síntomas” de la esquizofrenia: estas

voces harían referencia, patológicamente deformadas, a imperativos contradictorios de la sociedad que han sido ofrecidos al esquizofrénico).

Las familias y entornos microcósmicos de Pinter se caracterizan precisamente por el abuso de este tipo de comunicación, en la que se sitúa lingüísticamente a un miembro del grupo social en una encrucijada en la que no hay posibilidad de tomar una decisión “correcta”. Así, podemos encontrar numerosos ejemplos de este *double talk* en *The Homecoming*, en los que se explota el vocabulario para posibilitar que se digan al mismo tiempo dos cosas opuestas empleando las mismas palabras. Los dobles vínculos que encontrarán los personajes de Pinter no son sólo de tipo lingüístico, sino que también les plantean dilemas morales o de organización de su misma existencia: así, en *The Homecoming* se hace hincapié en la cuestión de la clase social, ya que Teddy abandona a su familia para crear una nueva y asciende en la escala social en el proceso, y a su regreso al hogar es forzado a elegir entre esa nueva vida o el regreso a la clase social de la que proviene su familia (con todos los problemas añadidos de relaciones corruptas entre los miembros que venimos analizando).

La paranoia presente en muchos de los personajes de Pinter enfatiza, además, el sentido de exclusión, de no pertenecer a ninguna parte, que hace que los sujetos se enfrenten a una falsa elección: el afirmarse utilizando el poder, la fuerza; o el ser aniquilados y sometidos por aquéllos más fuertes que ellos. Esta corriente, implícita en los personajes de Pinter, se refuerza en la obra *A Kind of Alaska* (1982), que refleja cómo los personajes tienen la sensación alucinatoria de estar siendo aplastados por dos

fuerzas contrarias. En el caso específico de la *Encephalitis Lethargica*¹⁷⁸, que es lo que sufre la protagonista, cuanto más luchan los pacientes contra su enfermedad, más desarrollan una resistencia interna a esa misma lucha. Por ello, lo que puede parecer una paralización de sus movimientos y de toda función vital, es de hecho un grave conflicto interno dentro del paciente (Mengel, 1990, 171). Otro tanto se podría afirmar respecto a los estados de catatonía que suelen ser característicos de numerosos episodios psicóticos: enfrentados a un dilema ante el que las dos posibilidades son insatisfactorias, el yo elige retraerse y no tomar ninguna decisión para evitar equivocarse (este tipo de retirada al interior de uno mismo suele venir precedida, durante el desarrollo y/o adolescencia del sujeto, por una serie de episodios de mistificación o dobles vínculos anteriores en los que aprendió cómo no existía salida airosa y cómo, ante cualquier elección, el resultado era nefasto). Las elecciones imposibles a las que tienen que hacer frente los personajes de Pinter son claramente representadas en su obra para televisión *End of Tea Party* (1965), un final en el que se dan tantas posibilidades excluyentes y contradictorias entre sí, que es imposible tomar una decisión.

Ya hemos apuntado previamente cómo la palabra, principal modo de relación en las familias desestructuradas de Pinter, sirve como forma de articular los dobles vínculos que hallamos en sus obras. Aún más, el lenguaje es reconocido dentro de estas familias como un poderoso instrumento de manipulación, máxime si tenemos en cuenta

¹⁷⁸ También conocida como Síndrome de Von Economo, enfermedad cuya etiología aún no está clara, aunque se sospecha cierta relación con algún tipo de virus, bacterias o espirococos. Los rasgos clínicos incluyen doble visión, crisis oclugíricas (es decir, fijación anormal de la mirada), problemas de deglución, pérdida del control de la consciencia (caídas en letargos y comas no inducidos) y catatonía. La fase crónica de la enfermedad se identifica con un parkinsonismo progresivo.

cómo en el drama de Pinter se dota al lenguaje de una serie de características peculiares: las palabras toman el lugar de la realidad, en un proceso en el que la realidad física parece perder importancia o incluso modificarse mediante el uso distorsionador de la palabra. La realidad de los personajes de Pinter es más lingüística que física, de ahí la importancia que se concede a la palabra como depositaria del poder manipulador sobre el otro. Manejar, controlar las palabras, equivale a controlar los referentes que designan, y la distorsión de las palabras equivale a una distorsión de la realidad en sí. Así, el que posee el poder de manipular las palabras en Pinter posee, también, el poder de manipular la realidad y, por ende, a los demás. Hablar se convierte, más que nunca, en una forma de hacer maleable la situación, en este caso discursiva, del otro, lo que afecta también a su capacidad para situarse dentro de la realidad, conceptualizada y expresada por palabras.

Existe también en Pinter un elemento performativo en el lenguaje: dado el poder de control sobre la realidad que se tiene por medio del dominio de las palabras, decir algo es hacer, a todos los efectos, que suceda, con una fuerza que amenaza con fracturar la realidad y adaptarla al lenguaje, lo que Kristin Morrison denomina “pseudosucesos” (*pseudo-events*) (1983, 173), es decir, las realidades que se crean a través de la narración verbal. A esta capacidad manipulativa del lenguaje tal y como es usado en estas obras hemos de añadir la sensación de irrealidad que el mundo posee para los personajes de Pinter, empeñados en proteger una identidad o recuerdos ficticios: la capacidad entonces de controlar la realidad (no sólo la consensuada, sino también la idiosincrática) se hace mucho más poderosa, y mucho más temida por el individuo la capacidad del otro para disponer de *su* fragil realidad.

Ante esta situación de indefensión, y sobre todo de fracaso sea cual sea la opción elegida, la solución equivalente a la catatonía en el marco de lo lingüístico es el silencio. Este silencio representa el rechazo de la palabra, y sitúa al personaje que decide optar por él en un marco de inaccesibilidad interno, en un falso oasis (pues es una defensa condenada al fracaso) en el que no se ve obligado lingüísticamente a tomar decisiones ni a enfrentarse a la frustración de que sus elocuciones no sean comprendidas. La paradoja del silencio es, pues, que se trata de una aparente derrota pero al mismo tiempo se convierte en la única manera de afirmar la subjetividad propia frente a la objetividad del sistema lingüístico social, dado que el silencio protege la identidad al hacerla inaccesible al examen y, por tanto, oculta ante la mirada del otro. Así, por ejemplo, en un relato de 1955, "The Examination", un personaje encerrado en una habitación es sistemáticamente examinado por un narrador omnisciente, y el único recurso que queda para huir del escrutinio de dicho narrador es el silencio, que produce zonas oscuras en la mirada panorámica de éste. Esta opción de callar es, pues, un agujero en el que se fuerza a los personajes a esconderse (así, por ejemplo, también en los finales de *The Homecoming* u *Old Times*), pero que les permite al mismo tiempo afirmar su poder de decisión, como un desafío ante la exclusión: un espacio cerrado e inaccesible, frente al constante proceso de victimización lingüística y física.

El lenguaje deja de ser, en las obras de Pinter, un elemento de comunicación para convertirse en un elemento que incomunica, que crea barreras entre el yo y el otro, creando una auténtica "incomunicación dialógica" que no es sino el reflejo del aislamiento del yo en otros aspectos vitales. Los personajes emplean el lenguaje,

precisamente, para dificultar la comunicación de sentimientos e ideas. Existen, además, una serie de situaciones problemáticas que reflejan esta falta de sentido en el idioma: así, en *Victoria Station* (1982)¹⁷⁹, el conductor del taxi y la voz con que se comunica se enzarzan en un diálogo en el que el primero se niega a actuar de acuerdo con las expectativas u órdenes del segundo, rompiendo de esa manera formas de comunicación rutinarias obligadas por su contexto social y laboral. Al mismo tiempo, trata de involucrar al controlador en una conversación privada, lo que subvierte las expectativas lingüísticas y contextuales de éste y llena de ruido los canales de comunicación. Los efectos manipuladores y de subversión de expectativas del lenguaje en la obra de Pinter se reflejan sobre todo en la falta de diálogo entre los personajes, lo que antes hemos denominado “incomunicación dialógica”, aspecto que a continuación desarrollaremos.

En primer lugar, hemos de considerar un elemento problemático, pero fundamental en este análisis “dialógico” de la comunicación en Pinter: muy a menudo, los intentos de comunicación de estos personajes parecen acercarse más al monólogo (por no existir, en ocasiones, ningún interlocutor presente) que al diálogo. Sin embargo, existe siempre un interlocutor *específico* en la mente del personaje, al que va dirigida la elocución, por lo que no debemos poner en duda el carácter pretendidamente dialógico de dichos monólogos. Así, por ejemplo, en *Landscape* (1967), Duff se dirige a Beth, pero ésta no parece oírle, por lo que podemos concluir que en realidad el personaje

¹⁷⁹ Originalmente concebida como una obra radiofónica, la expresión escénica de esta obra resta importancia a un elemento fundamental en nuestro análisis. En una emisión por radio, los personajes sólo tienen personalidad para el oyente por medio de sus voces, lo que dificulta aún más verificar lo que afirman, puesto que falta un elemento contextual de carácter visual, no lingüístico, que sí posee la representación escénica. En este sentido, las obras de Pinter funcionan muy a menudo más como mera alternancia de voces que como contextos en los que los personajes evolucionen e interactúen.

masculino se refiere más bien a una imagen recreada o imaginada de la verdadera Beth. Sin embargo, la obra de Pinter en la que se muestra con mayor claridad esta incapacidad de comunicación lingüística es, precisamente, *Family Voices* (1980), en la que los personajes (las “voces”) están inmersos en sus propios monólogos, en tanto que no reciben interacción lingüística del exterior; sus elocuciones tienen un destinatario claro, pero no reciben respuesta. Las voces alternativas del padre, madre e hijo de la obra enfatizan de forma falseada un cierto carácter comunicativo, y tan sólo al final de la obra, cuando madre e hijo parecen alcanzar un cierto equilibrio comunicativo, es el espectador consciente de cómo no ha existido diálogo alguno, sino una yema alternancia de monólogos. La comunicación en esta obra es, como ha definido Mengel, “[a] peculiar and puzzling mixture of intimacy and indifference” (1990, 180), en la que el lenguaje no define la personalidad del otro; y existe, también, toda una subtrama de pensamientos y deseos no expresados que nunca llegan al interlocutor imaginario que existe en la mente del que habla, una figura fabricada por éste que no tiene equivalente en el mundo “real”. De forma similar, *Landscape* consta de dos monólogos internos que se entrecruzan sin encontrarse, sin que exista contacto alguno entre los dos personajes de la obra, que mantienen incluso recuerdos contradictorios que no son modificados por la acción del lenguaje del otro. Haciendo nuestro el título de una obra de Pinter (*Other Places*, 1982), podríamos afirmar que sus personajes viven en *otros lugares* distintos del contexto de elocución, lo que hace que la comunicación entre ellos sea problemática, por no decir imposible.

Debido a esta falta de poder comunicativo del lenguaje, los personajes recurren, como antes observamos, al silencio. Pero aún queda otra salida, que adoptan, por

ejemplo, los individuos de *The Homecoming*: en esta obra, observamos cómo cada miembro de la familia emplea un vocabulario y estructuras gramaticales tan idiosincráticas que Anderson (1970, 101) no duda en calificarlo un sistema privado de lenguaje, que revela las obsesiones privadas de cada uno de ellos, obsesiones que sin embargo no son reconocidas ni reciben ningún tipo de respuesta por parte de los otros personajes. Este lenguaje privado pasa a ser, también, una forma de afirmar la individualidad frente a un colectivo homogéneo, un mecanismo de defensa que funciona de forma similar al silencio catatónico antes analizado. Pinter analiza en sus obras, qué papel juega el lenguaje en la creación de la locura como constructo que aísla o protege de la sociedad, las posibilidades de curación a través de la comunicación y, sobre todo, la necesidad de desarrollar una voz propia que identifique al personaje frente a la sociedad, como parte de un intento más amplio de marcar las barreras del yo y adquirir una identidad ontológicamente segura que no sea engullida por la sociedad.

3. Identidades proteicas: fragmentación, definición y violencia.

‘Memory’, for which reflective awareness would seem to be prerequisite, was very patchy. All her life seemed to be contemporaneous.

R. D. Laing, *DS*, 197.

De lo anteriormente dicho podemos extrapolar cómo los personajes de Pinter viven en un mundo en el que resulta imposible la definición de la identidad, por el aislamiento ontológico respecto del otro, que impide la formación de identidades contrastadas tanto con modelos positivos como negativos. Esta búsqueda del yo en el mundo moderno, según afirma Gillen, está destinada al fracaso, puesto que la identidad dividida busca una cohesión que no puede llegar a conseguir en el universo teatral de Pinter y se ve forzado, por las circunstancias y también por su propia indefinición personal, a llevar a cabo una serie de elecciones que frustran constantemente este deseo de completud (1974, 487). Las elecciones, pues, se convierten en angustia al inscribirse en una búsqueda marcada por fracasos continuos y malas (puesto que no hay buenas) decisiones.

The Caretaker (1960), una de las obras paradigmáticas, tanto estilística como temáticamente, de Pinter, ejemplifica a la perfección esta búsqueda de identidad: todos los personajes de la obra muestran diversos grados de fragmentación y son incapaces, también, de definirse por oposición respecto a otros personajes. Así, Davies, el vagabundo, pasaría a representar al hombre contemporáneo, una suerte de “everyman”

moderno que ha perdido su identidad y su lugar en el mundo. En su encuentro con Aston y Mick, se le presentan dos imágenes incompletas de sí mismo, y, por necesidad, se halla ante una decisión autodestructiva; sus intentos de formar alianzas con una u otra parte de sí no pueden tener un final feliz. Aston ofrece inmovilidad e incomunicación, mientras que Mick ofrece precisamente lo contrario, pero también de forma insatisfactoria: el movimiento continuo y la promesa de un futuro constantemente frustrado, que nunca llega a concretarse: “I got to think about expanding in all directions. I don’t stand still. I’m moving about, all the time. I’ve got to think about the future” (*The Caretaker* 74).

Aston, por otro lado, sí llegó a poseer, en el pasado previo al tiempo reflejado en la obra, una visión capaz de otorgar coherencia y forjar identidades (“I used to get the feeling I could see things . . . very clearly”, afirmará (55)). Esta visión, sin embargo, fue considerada alucinatoria y Aston fue enviado a un hospital psiquiátrico, y tras el tratamiento es incapaz de comunicarse con sentido, y mucho menos de proporcionar respuestas a la búsqueda de Davies.

El tema existencialista de forja de la identidad, retomado por la Contracultura y sobre todo por la Antipsiquiatría, obsesiona a Pinter y es reflejado no sólo en la búsqueda de identidad de sus personajes, sino también en su estudio del uso de mecanismos de defensa que son recurrentes en la obra de existencialistas europeos como Sartre o Camus. Estos mecanismos de defensa de los personajes ontológicamente inseguros de Pinter coinciden punto por punto con los analizados por Laing en *The*

Divided Self o *Self and Others*. La expresión literaria de estos mecanismos de defensa adopta a menudo la forma de confusión de los nombres e identidades de los personajes (algo que ya hemos observado en otros autores foco de estudio como Burroughs). Por ejemplo, en *The Room* (1957), la primera obra de Pinter, esta metamorfosis continua de identidades está vinculada a la incapacidad de un personaje aparentemente secundario (Mr. Kidd, que es en realidad el “ojo” de la obra, ya que todos los personajes son percibidos a través de él) para definirse a sí mismo.

Las identidades de los personajes de ésta y casi todas las obras de este dramaturgo inglés son tan proteicas que impiden la creación de lazos entre los personajes, puesto que, como se pregunta Prentice, “what self can another bond with when both are shiftingly slippery[?]” (1992, 89). Los intentos de identificación se frustran, ya sea con modelos del mismo sexo (Aston y Mick para Davies), o con modelos del sexo contrario. Consideremos cómo estos personajes divididos tienen también que definirse sexual y genéricamente; la mujer pasa a ser, una vez más, “el otro” frente al que se consigue definir la identidad. Así, Ruth de *The Homecoming* es empleada por todos los personajes masculinos de la familia de la obra como una imagen frente a la que definirse como hombres, pero la identidad omnicambiante de Ruth, con sus diversos papeles de mujer, amante, madre, hija, esposa, e incluso prostituta, impiden la construcción por oposición de un yo estable.

Como defensa, los personajes suplantan su yo interno (lo más parecido a un débil sentido de identidad) con un constructo ilusorio que presentar al mundo. Esta

imagen estilizada de uno mismo está caracterizada por un altísimo grado de autoconciencia¹⁸⁰, puesto que el sujeto tiene que ser extremadamente cuidadoso para no delatar su yo interno. Así, los sentimientos se disfrazan tras una serie de imposturas y máscaras, y los pensamientos internos que son realmente importantes y que definen la frágil identidad del yo permanecen ocultos. Mengel habla de falta de valentía en los personajes de Pinter (183) a la hora de transmitir estos verdaderos sentimientos al exterior. Tras nuestro análisis de la doble personalidad del esquizofrénico, podemos afirmar que no se trata tanto de falta de valentía como de la incapacidad de sacar a la luz estos sentimientos, que forman parte del yo interno, al exterior. El esquizofrénico, al igual que los personajes de Pinter, se da cuenta de lo fútil de este mecanismo de defensa esquizoide demasiado tarde, o incluso llegan a destruirse sin haber sido capaces de integrar su yo.

Otra defensa clásica del esquizofrénico es la fragmentación del yo en una serie de fragmentos no coherentes, y que no forman una vez integrados un yo homogéneo, sino que, si fueran forzados a convivir, resultarían en una identidad poliédrica, heterogénea e insatisfactoria. Tras su estancia en el hospital psiquiátrico, que produce la explosión expansiva de su personalidad, Aston de *The Caretaker* habla de cómo “I started to collect all these bits and pieces”¹⁸¹. Esta división se produce aquí dentro del

¹⁸⁰ Lo que Sass denomina “conciencia de sí”, “conciencia del yo” o “hiper-reflexivity” (Sass 8), y que presenta como característica común al pensamiento esquizofrénico y a la literatura modernista y postmodernista.

¹⁸¹ Según se explica en Gillen, esta cita tan sólo se halla en la edición de Popkin, Henry *Modern British Drama*. Nueva York: Grove Press, 1964, 528, y no en reimpressiones posteriores de la obra. Esta edición refleja la primera representación en Londres, y el propio Pinter eliminó tras asistir a esta representación

personaje, mientras que en obras como *The Birthday Party*, Goldberg y McCann se pueden analizar como creaciones de una fantasía paranoide, como las fuerzas persecutoras y malévolas de la mente de Stanley, que han sido expulsadas mediante un proceso defensivo de proyección. Consideremos estos personajes, pues, como las proyecciones de una mente torturada bajo una situación extrema de persecución que exagera su paranoia y que llevará, al final de la obra, al ataque psicótico de Stanley. Muy a menudo, las alternativas que proponen los *personae* expulsados del yo primigenio se articulan en base a una división entre lo físico y lo abstracto, entre lo material y lo intangible. Mick de *The Caretaker*, Bates de *Silence*, Duff en *Landscape*, y Anna tal y como Deeley (en *Old Times*) la imagina serían ejemplos de la predominancia de la personalidad física y material, mientras que Aston, Rumsey (el amante soñado de Beth) y Kate representan la espiritualidad y la abstracción. La absorción de tan sólo una de estas mitades de una identidad es un proceso que produce un yo no completo: no existe, pues, posibilidad para los esquizofrénicos personajes de Pinter de construir su identidad si no es absorbiendo ambas partes escindidas de sí. Siguiendo esta línea de análisis, afirma Roland (1974, 425) que la obra adquiere una lógica tácita de presentación de la realidad desde un nivel psíquico: efectivamente, muchos otros personajes de Pinter pueden verse como creaciones de la psique del personaje principal (el mismo Max de *The Homecoming* afirma, para completar su propia fantasía, que él ha producido literalmente al resto de los personajes), justificando así nuestra aproximación psicológica a la obra de este dramaturgo.

estas palabras de Aston. Como afirma Gillen, "The fuller text in the Popkin edition is somewhat more explicit in its references to fragmentation" (486).

A la confusión respecto a la aparición de esta multiplicidad de personajes (los protagonistas de las obras de Pinter no disponen de la suficiente distancia respecto a los acontecimientos, ni de la abstracción o reflexividad suficiente para ver estos personajes como parte de sí mismos) se une la recurrencia de sueños, recuerdos y fantasías, que atacan la realidad y el presente y distorsionan aún más ambos aspectos. Los personajes se hallan aislados respecto a su pasado, y lo reelaboran con poca adecuación a cómo fue realmente, demostrando la fragilidad de sus memorias. Así, se muestran al espectador mundos en los que se mezclan hechos y fantasía sin distinción entre ambos. El pasado, especialmente el pasado lejano, es, según Gillen “a landscape over which the mind can roam, selecting, discarding, distorting data and so creating, consciously or subconsciously, a reality shaped to its own purposes” (1974, 483). Esta manipulación consciente o inconsciente de los hechos, de cómo tuvieron lugar, de su orden e importancia, lo encontramos ejemplificado por Deeley de *Old times*, que mezcla en sus recuerdos fantasía y realidad para narrar una elaborada historia que sirve para introducir el tema de la dualidad y la separación. La identidad de Deeley y Kate se confunde a lo largo del cortejo de la misma forma que los recuerdos de Beth y Duff en *Landscape* se mezclan, entrecruzan y separan mientras que el hombre ideal con el que fantasea Beth y la imagen presente de su marido Duff son partes separadas y complementarias de una misma identidad, de un solo hombre. Davies y Aston en *The Caretaker* centran su atención en un pasado difuso e irrecuperable (que, aun si pudiera ser recuperado, se adecúa más a lo que *desean* recordar de ese pasado que a los acontecimientos objetivos en sí). Mick, por el contrario, complementa estos recuerdos de infancia con fantasías que nunca serán realizables sobre su futuro, un futuro imposible sin un pasado correctamente recordado y sin un presente dotado por una identidad y un sentido del yo coherentes.

En *The Birthday Party*, cada personaje tiene distintas reminiscencias elaboradas sobre su juventud; así, Goldberg recuerda como símbolos del pasado “Hot water bottles. Hot milk. Pancakes. Soap suds. What a life” (43). Stanley y Meg recuerdan su infancia como una época feliz y, sobre todo, vacía de las imágenes amenazantes e invasoras que encontrarán durante su vida adulta. En otras obras de Pinter, como *Old Times*, hallamos personajes con memorias muy precisas y detalladas, como las de Deeley y Anna, frente a la de terceros personajes, como Kate, de recuerdos difusos y no representativos, que parece vivir en un presente continuo de percepciones vagas e indeterminadas, sin conexión con el pasado. Recordemos una vez más cómo una de las características del esquizofrénico es su ubicación psíquica temporal en un presente perpetuo, desvinculado de pasado y futuro y, por tanto, de toda relación causal o teleológica. En *Silence* (1968), los tres personajes que coexisten en el escenario tan sólo existen para los otros tal y como son recordados o proyectados, no tienen una entidad independiente sino que dependen de los mecanismos defectuosos de recuerdo o de defensa proyectiva de los demás; no existe interacción dialógica ninguna entre los personajes. De este modo, la fragmentación de la experiencia característica en las obras anteriores de Pinter se complica por la incapacidad del individuo de recordar los hechos tal y como sucedieron, y por tener sólo acceso a partes inconexas de éstos, lo que niega la posibilidad de recrear un yo unificado. Al igual que los dos hermanos de *The Caretaker*, los personajes de Pinter siempre permanecen, al fin de cada obra, cerrados en sí mismos, sin apenas puntos de unión, sin posibilidad de relacionarse para crear un yo conexo.

Ante la multiplicidad de visiones del pasado y de la realidad que se presentan al individuo, los personajes de Pinter toman dos actitudes completamente opuestas: unos, como Deborah (*A Kind of Alaska*), prefieren seguir viviendo en este mundo de ilusiones para no tener que enfrentarse al mundo real (algo similar a ciertos estados de catatonia que adoptan enfermos esquizofrénicos al no ser capaces de asimilar las visiones contradictorias de la realidad que suponen su propia interpretación y la dominante socialmente); por otro lado, ciertos personajes compiten para conseguir una aquiescencia de su visión del mundo, llegando incluso a coaccionar brutalmente al resto de los personajes. Los deseos son, en los esquizoides tipo que retrata Pinter, una de las pocas constantes que existen y que otorgan continuidad a su vida, definiendo un poco su frágil identidad. Así, en *The Caretaker*, tanto Davies como Mick o Aston atesoran una serie de ilusiones sobre sí mismos que en absoluto coinciden con la visión que de él tienen cada uno de los otros dos personajes de la tríada. La búsqueda de Davies tiene en su origen en la enfermiza necesidad de crear una identidad fantástica con la que dotar su vida de significado. Sin embargo, en su búsqueda de modelos que le ayuden a definir esta identidad, la visión del mundo de Davies choca brutalmente con la obsesiva visión del abusivo Mick. El discurso de Davies, por otra parte, tiene tintes violentos dado que no busca tanto la verdad de su propio yo sino poder culpar a otros de la pérdida de éste: la batalla entre Mick y Davies por imponer sus distintas visiones de la realidad y, en cierto modo, construir su identidad, es una dramatización de hasta qué punto “the innate desire to preserve life may go to insane length which may destroy all” (Prentice 1993, 33). Con permiso del autor, modifiquemos mínimamente esta cita: el deseo en el esquizofrénico de preservar su yo interno puede llevar hasta extremos que amenazan física o psíquicamente la existencia del yo interno de los demás, pero sobre todo, la del frágil sentido del yo del que emplea esta defensa. La visión del mundo no debe ser

impuesta por la persona clasificada como enferma mental, pero tampoco por la sociedad y su visión “normalizadora”, parece indicarnos Pinter, sobre todo en *A Kind of Alaska*, con la elección final de la protagonista de no renunciar a su idiosincrática visión.

4. La habitación como metáfora del yo: conspiración, aislamiento e intrusión.

En su artículo “Pinter and the Paranoid Style in English Theatre” (1995), Orr identifica una corriente recurrente en el teatro inglés del siglo XX, lo que denomina “estilo paranoide”, y que relaciona con la herencia naturalista y el entorno físico de los tres muros en la representación teatral. Orr hace referencia a la “cuarta pared”, el espacio abierto desde el que el espectador tiene acceso a lo sucedido en la obra; este espacio abierto constituye, pues, una amenaza como puerta de entrada, física y psíquicamente hablando. La mirada del espectador constituye, metafóricamente, una invasión del *espacio privado*, una violación del espacio proxémico¹⁸².

Por otro lado, la exclusión que sufren los personajes de Pinter respecto a lo que les rodea tiene como efecto principal, además, que los terrores paranoicos se conviertan en endémicos. No encontramos tan sólo un personaje que tema la intrusión de los otros en su yo interno, sino que todos los personajes tratan, por distintos mecanismos de defensa, de proteger su frágil identidad. Esta pandemia se produce por temor a la exclusión social, pero también por el terror causado por la incomprensión del mundo real, que amenaza con imponerse al individuo y destrozar su inseguro yo. Por otro lado,

¹⁸² Seguimos aquí las bases teóricas de la Proxémica, sentadas por E.T. Hall en 1963 (“Proxemics”, *Current Anthropology* 9.2-3 (1963): 83-108), en lo referente a la apreciación territorial de las violaciones del espacio y las fronteras físicas en el contacto del individuo con los otros. Hall sugiere en su estudio que el espacio inviolable que el individuo considera como propio (y cuya amplitud puede variar en función de apreciaciones culturales o idiosincráticas) es un factor fundamental para la satisfacción personal en las relaciones interpersonales. Resultará evidente en nuestro análisis que los parámetros habituales de análisis del espacio proxémico no son satisfactorios en el caso del esquizofrénico, en el que la disolución de fronteras entre el yo y el exterior, y la constante paranoia de intrusión del otro en la identidad privada hacen que cualquier acercamiento, real o imaginario por parte del otro, sea interpretado como una intrusión en el espacio privado.

los personajes de Pinter consideran a los demás como altamente capacitados para pasearse como intrusos por el territorio de su propia mente. El miedo a la exclusión resulta, pues, paralelo al miedo a la intrusión, lo que no provoca sino una mayor alienación del individuo como mecanismo defensivo.

En Pinter, además, este terror a lo desconocido se cristaliza en sentimientos paranoicos de persecución y en fantasías de ser víctima de una conspiración, temores en parte justificados, como muestra el ejemplo de *The Birthday Party*. Goldberg y McCann, los dos agentes “sociales” (que representan las ideas tradicionales que rigen la sociedad)¹⁸³ aparecen misteriosamente en la obra intimidando al protagonista, y traen consigo una serie de imposiciones que representan a la comunidad y las alianzas sociales realizadas para autoperpetuarse. Su continua mención a la existencia de fuerzas externas que tratan de manipular al individuo no hace sino aumentar la ansiedad de Stanley respecto a su visión del mundo circundante como amenazante. Pinter enfatiza, además, cómo pese a su resistencia a la dominación externa, el individuo acaba siendo dominado por la sociedad, puesto que Stanley capitula ante los dos personajes que han invadido su espacio (físicamente, su hogar; metafóricamente, su psique) al aceptar “vestirse” (hablamos de nuevo de la metáfora de las vestiduras para disfrazar la autenticidad del yo) con las ropas sociales.

¹⁸³ Tal y como ha observado Cohn (1962, 65), los nombres de Goldberg y McCann hacen referencia a las dos religiones/culturas dominantes en la sociedad occidental. Ambos emplean, además, varios nombres que albergan connotaciones religiosas y culturales, e intercambian dichos nombres a lo largo de la obra, enfatizando cómo ambas culturas occidentales tienen el mismo fin: manipular y dominar al individuo.

A la hora de buscar otros ejemplos concretos en las obras de Pinter, podemos también referirnos a *The Caretaker*, una obra donde existen dos terrores de distinto origen, pero ambos clasificables dentro del entramado paranoico mencionado. Así, Davis, el vagabundo, muestra el terror de una persona recién llegada a un entorno opresivo (el formado por los dos hermanos y su peculiar microcosmos), mientras que Mick y Austen sienten temor ante la intrusión de éste en su hasta entonces aislado espacio; ambos aspectos muestran, mediante dos puntos de vista diferentes, el temor del yo hacia la intrusión del otro.

A Slight Ache (1958) presenta un personaje secundario, el vendedor de cerillas, en el rol negativo que se deriva de su existencia como proyección de las fantasías de los otros dos personajes. Su papel no se distingue de los misteriosos intrusos de las primeras obras de Pinter. En obras posteriores a ésta, este papel lo toman personajes como Ruth (*The Homecoming*), o imágenes del pasado que afloran una y otra vez en la mente de los personajes sin ningún tipo de estímulo externo como en *Landscape*. En la obra tardía *Old Times* (1970), la memoria y los intrusos han alcanzado tal nivel de simbiosis que no tiene sentido preguntarse si Anna, que se presenta como una visita de una antigua amiga de la protagonista Kate, existe en realidad o es una proyección de la imagen de ésta. Su papel como intrusa no se deriva de su existencia física, sino mental, al proyectarse mediante la memoria de la protagonista.

Ante estas constantes amenazas, el personaje se ve obligado a disfrazar su yo interno, suplantándolo con una máscara exterior ilusoria (el falso yo) para evitar estos

ataques a la auténtica identidad del individuo. El temor paranoico a mostrarse, a revelar su individualidad, está relacionado con una sensación generalizada de *aislamiento*, no sólo de lo circundante, sino también de los recuerdos propios (defectuosos por estar separados de la realidad, como hemos visto en el apartado tercero de este capítulo). Los personajes de Pinter tienden a aislarse, encerrándose en sí mismos, empleando también el lenguaje como arma para forzar la exclusión del otro, aterrorizados por la idea de salir de su pequeño mundo idílico, no sólo por los ataques antes mencionados, sino por el terror, que elabora Dukore, de que “their ordinariness, ineptness, or sheer emptiness will be seen and exposed in all of its nakedness” (1962, 47). La auténtica personalidad, el yo interno, de las figuras esquizoides de Pinter, insatisfechas por lo que perciben como un vacío interior, se siente amenazada y teme ser dominada por las personalidades más fuertes que observa en los demás; por ello, opta por cerrarse herméticamente dentro de su propia piel, negándose así la posibilidad de establecer relaciones con otros personajes. Los muros de esta prisión psíquica les convierten en reyes de un reino desolado. Este aislamiento forzoso que permite poca acción y ninguna influencia más allá de sus yoes privados se simboliza, precisamente, de forma similar a los personajes de las novelas de Doris Lessing, con referencias a muros y habitaciones, que sirven tanto de defensa contra ataques del exterior como para expresar la imposibilidad de relacionarse desde el interior, con lo que la mente del esquizofrénico queda aislada y empobrecida por falta de contacto con el exterior, como el único recurso de recuerdos cada vez más defectuosos. En cualquier caso, en conclusión, los personajes también son atacados por fuerzas que no consiguen comprender totalmente y que no proceden del exterior, sino también del propio interior de la psique.

Todo esto no son sino variaciones del tema ya familiar del fracaso del individuo para comunicarse con los demás. Así, en otras muchas obras de Pinter existe una corriente de incomunicación, como en *Victoria Station* (donde los personajes mantienen dos monólogos paralelos, y la única comunicación de uno de ellos es con una voz incorpórea – una emisora de radio) que enfatiza la imposibilidad de una comunicación auténtica y de intercambio de ideas; o en *Family Voices*, donde la voz del padre tan sólo llega al hijo de forma fantasmática desde la tumba, enfatizando el aislamiento de los personajes y el silencio que les rodea, lo que el mismo Pinter definió como la incapacidad en la sociedad actual de establecer contacto con personas u objetos (Prentice 1994, 225). Otro tanto sucede en *Landscape*, donde ambos personajes se mantienen aislados dentro de sus propias psiques, como separados por un muro que contiene toda comunicación, lo que hace las palabras finales de Beth, recuerdos de escenas de ternura contrapuestos a las imágenes inmediatamente anteriores de violencia sexual expresadas por Duff, especialmente conmovedoras. Podríamos incluir también el uso del juego del “blindman’s bluff” (la gallinita ciega), imagen recurrente en la obra, que sirve como vehículo para demostrar la incapacidad que los personajes tienen para comunicarse, puesto que la persona que tiene los ojos vendados en este juego infantil no puede ver lo que sucede a su alrededor. El personaje que actúa como gallinita se convierte, momentáneamente, en una presa fácil para la manipulación de los demás, al no contar con las mismas defensas que éstos y no poseer, además, frente a ellos, una visión general de la situación, puesto que tan sólo tiene acceso a lo poco que deja entrever la venda que tapa sus ojos, es decir, su percepción atípica de la realidad. No es de extrañar que, ante esta situación de indefensión y vulnerabilidad psíquica, el yo ontológicamente inseguro opte en ocasiones por el acoso violento al yo del otro, como hemos observado en *The Caretaker*, por ejemplo.

Esta metáfora de juego¹⁸⁴ también funciona a otros niveles: así, el juego se convierte en una alegoría de la organización social, en la que el que los personajes jueguen les permite asumir una serie de roles (similares a la fragmentación esquizofrénica) con los que poder probar su naciente sentido de seguridad ontológica; al tiempo que proporcionan salidas estereotipadas para su agresividad, una característica fundamental de los personajes ontológicamente inseguros de Pinter, como antes observábamos.

Por otra parte, la recurrencia del concepto de “habitación” en los personajes y la obra de Pinter viene también puesta de manifiesto por una serie de referencias a espacios cerrados en sus títulos. Así, en la colección de obras breves *Other Rooms*, *Other Places* (1982) los lugares del título se refieren al espacio interior de los personajes que es invadido permeando las paredes que aislan su yo; no se trata, pues, tan sólo de cubículos físicos. De forma similar, en *The Room* (1957), contrastan el calor y la comodidad de la habitación con la desolación y la falta de hospitalidad del mundo externo, y la amenaza constante del sótano que se halla bajo la casa. Esta habitación ha de considerarse, igual que en la obra antes mencionada, no como un espacio real sino como referente al espacio simbólico que es la mente de los personajes, cálida frente a las miradas y acciones amenazantes de los demás (el mundo exterior) y, sobre todo, las

¹⁸⁴ Para un análisis más profundo de otras implicaciones del concepto lúdico en Pinter, véase Merrit, Susan Hollis *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1990, sobre todo en lo referente a cómo el juego funciona como metáfora de las relaciones interpersonales en la obra del dramaturgo.

amenazas que provienen incluso de las profundidades de la propia psique, que es lo que simbolizaría el sótano. Ruth considera la habitación del título como un escudo que la protege del mundo exterior durante la ausencia de Bert, durante la que sufre una serie de ataques sobre su seguridad: las visitas del que insiste en ser el propietario de la casa, la llegada de personas que vienen a ver el cuarto pensando que está vacío, y un hombre misterioso que dice venir del sótano; cada una de estas figuras representa un tipo distinto de amenaza, externa o interna, a la que debe enfrentarse el yo como habitante de la psique.

Ya en las primeras obras de Pinter se aprecia la invasión del espacio realista por fuerzas externas y disruptivas: el antes mencionado vendedor de cerillas en *A Slight Ache*, Ruth en *The Homecoming*, Ann en *Old Times* y Spooner en *No Man's Land*. Esta preocupación latente en el principio de la producción de Pinter se acentúa en obras como *A Kind of Alaska* (incluida en la ya mencionada *Other Rooms, Other Places*), en la que la protagonista siente cómo las paredes se ciernen sobre ella, como forma subjetiva de sentir la experiencia de intromisión del mundo exterior en el yo interno. Las habitaciones como metáfora del yo interno, un refugio en el que los personajes se sienten a salvo frente a la perpetua amenaza del otro; el aislamiento y la soledad del hombre en la paradójicamente cada vez más intrusiva sociedad, y las actitudes crueles y destructoras, contra sí mismos y contra los demás, que el yo puede llegar a aceptar para defender su débil sentido de la integración, son pues temas recurrentes en la obra de Pinter, y perfectamente analizables desde una perspectiva antipsiquiátrica de inseguridad ontológica. La plasmación, además, de familias nexificadas y personajes con problemas de interacción social, otra constante en la obra del dramaturgo, sirve

también para enfatizar un tema que preocupa a éste en toda su producción: esta galería de personajes, aparentemente integrados pero que se revelan, tras su análisis, profundamente escindidos, ponen de manifiesto la debilidad de las fronteras entre locura y salud mental, y la influencia que puede tener la sociedad en la caída en la locura de personalidades predispuestas a la desintegración de sus propias identidades.

Referencias Bibliográficas

- Anderson, Michael. "Harold Pinter: Journey to the Interior." *Anger and Detachment: a Study of Arden, Osborne and Pinter*. Londres: Pitman Publishing, 1970. 89-115
- Aronson, Steven M. L. "Pinter's 'Family' and Blood Knowledge." *A Casebook On Harold Pinter's The Homecoming*. Ed. John Lahr. Nueva York: Groove Press, 1971. 67-86.
- Burkman, Katherine H. "Displacement in Time and Space: Harold Pinter's *Other Places*." - *Harold Pinter: a Casebook*. Ed. Lois Gordon. Nueva York y Londres: Garland Publishing Inc., 1990. 109-118.
- Cohn, Ruby. "The World of Harold Pinter." *Tulane Drama Review* 6.3 (1962): 55-68.
- Dixon, Graham A. "Still Looking Back: the Deconstruction of the Angry Young Man in *Look Back in Anger* and *Dejavu*." *Modern Drama*. 37.3 (1994):521-29.
- Dukore, Bernard. "The Theatre of Harold Pinter." *Tulane Drama Review* 6.3 (1962): 43-54.
- Eigo, James. "Pinter's *Landscape*." *Modern Drama* 16 (1973): 179-183.
- Esslin, Martin. *The People Wound: the Work of Harold Pinter*. Nueva York, 1970.
- Hall, E. T. "Proxemics." *Current Anthropology* 9.2-3 (1968): 83-108 .
- Eyre, Richard and Nicholas Wright. *Changing Stages: a View of British and American Theater in the Twentieth Century*. Londres: Bloomsbury, 2000.
- Feldman, Gene y Max Gartenberg. *The Beat Generation and the Angry Young Men*. Nueva York: Dell Publishing Co., 1959.
- Gillen, Francis. "'All These Bits and Pieces': Fragmentation and Choice in Pinter's Plays." *Modern Drama* 27.4 (1974): 477-487.
- Kaufman, Michael W. "Actions That a Man Might Play: Pinter's *The Birthday Party*." *Modern Drama* 16 (1973): 167-178.
- Laing, R. D. *The Politics of the Family and Other Essays*. Nueva York: Vintage Books, 1972 [1969].
- Laing, R. D. y A. Esterson. *Sanity, Madness and the Family. Vol. 1, Families of Schizophrenics*. Londres: Tavistock, 1964.
- Mengel, Ewald. "'Yes! In the Sea of Life Enlisted': Harold Pinter's *Other Places*." *Harold Pinter: a Casebook*. Ed. Lois Gordon. Nueva York y Londres: Garland Publishing Inc., 1990.

- Merrit, Susan Hollis. *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1990.
- Morrison, Kristin. *Canters and Chronicles: the Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Orr, John. "Pinter and the Paranoid Style in English Theatre." *Cycnos* 12.1 (1995): 21-30.
- Pinter, Harold. *Family Voices. Other Places: Three Plays*. Londres: Methuen, 1982.
- - -. *Landscape and Silence*. London: Eyre Methuen, 1977.
- - -. *The Birthday Party*. Londres y Boston: Faber and Faber, 1965.
- - -. *The Caretaker and the Dumb Waiter: Two Plays by Harold Pinter*. Nueva York: Grove Press, 1961.
- - -. *The Homecoming*. Londres: Methuen, 1966.
- Prentice, Penelope. "Madness in Harold Pinter's Plays and Filmscripts: the Public Consequences of Private Madness." *Cithara* 32.1 (1992): 31-38.
- - -. *The Pinter Ethic: the Erotic Aesthetic*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, Inc. 1994.
- Rebellato, Dan. *1956 and All That:: the Making of Modern British Drama*. Londres: Routledge, 1999.
- Roland, A. "Pinter's *Homecoming* : Imagoes in Dramatic Action." *Psychoanalytic Review* 61 (1974): 415-427.
- Taylor, John Russell. "Pinter's Games of Happy Families." *A Casebook On Harold Pinter's The Homecoming*. Ed. Lois G. Gordon. Nueva York : Groove Press, 1971. 57-65.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Granada, 1977 [1929].
- Zarhy-Levo, Yael. *The Theatrical Critic as Cultural Agent: Constructing Pinter, Orton and Stoppard as Absurdist Playwrights*. Nueva York: Peter Lang, 2001.

Peter Shaffer

1. Madness on stage: representación escénica de la locura.

I have cultivated my hysteria with delight and terror. Now I suffer continually from vertigo, and today, 23rd of January, 1862, I have received a singular warning, I have felt the wind of the wing of madness pass over me.

Charles Baudelaire

La obra de este dramaturgo, la más tardía de todas las que analizaremos, recoge en sí una herencia ya “asimilada” de las ideas de la Antipsiquiatría. Al igual que los años 60 y la Contracultura explican gran parte de la obra producida en esos años, los años 70 – y la convulsión social y política de la que son herederos: la Guerra de Vietnam, el Watergate, la desconfianza en políticos y burócratas – hacen que se empiecen a ver con ojos críticos los constructos sociales y que el individuo se esfuerce por encontrar su propia identidad, intentando evitar el sometimiento a roles preconcebidos.

Equus (1973), la obra de Shaffer que trataremos en mayor profundidad, causó un importante impacto en su época por una serie de razones intrínsecamente relacionadas

con su temática y las premisas que la sustentan. Las críticas negativas hablan de *defensa de la locura*, o, en palabras de William F. Lynch (1975), “[a] condemnation of the analytic and reasoning elements of psychiatry” (420), como si la intención del autor fuera alabar actos irracionales y denostar, en sí, la futilidad de todo tipo de intervención psiquiátrica. El ataque contra las técnicas habituales de la psiquiatría de la época, que Shaffer parece tomar directamente de Laing y su crítica antipsiquiátrica, causaron ampollas entre la profesión psiquiátrica y entre numerosos críticos teatrales.

Sin embargo, más allá de su indudable valor como pieza teatral, en su desarrollo de los personajes y elementos escénicos, a nuestro entender se ha interpretado de forma incorrecta la crítica que hacia el sistema social (del que la psiquiatría no sería sino una especie de “policía”, como afirma Burroughs) Shaffer pretende elaborar en esta obra. No se trataría, pues, de una defensa de la locura, sino de una acusación contra la banalidad y la falta de pasión de la sociedad materialista, racional, “cuerda”, dominada por un estado tecnocrático que asigna roles a cada uno de sus integrantes, y de la lucha de un joven, Alan Strang (lucha que, indudablemente, toma tintes violentos, y he ahí lo patológico del caso), por escapar de estos encasillamientos en roles.

Existen en la obra dos escenas en las que la lucha, la locura de Strang adquiere aspectos violentos; la primera, la galopada nocturna de Alan, es el punto álgido del primer acto de la obra. El segundo ejemplo de locura representado sobre el escenario es el clímax de la obra en sí, el momento en que Alan ataca y ciega a los caballos. Ambas representaciones escénicas de la locura son marcadamente violentas, si bien en distintos

grados. En el primer caso, el elemento de violencia no tiene un resultado criminal, sino más bien pasional; el caballo es asociado con elementos de libertad y desbordamiento de pasión y energía, como luego veremos. En el segundo ejemplo, sin embargo, asistimos a una acción no sólo pasional, sino también violenta y de gran crueldad; sin intención de justificar esta salvaje acción, Dysart lo analiza como un despliegue de pasión y libertad, frente al anestesiado comportamiento social que rodea a Alan.

Los temas principales que abordaremos para el estudio de Shaffer no difieren mucho de los que ya venimos tratando en el resto de los capítulos; sin embargo, el elemento distintivo del teatro, como ya observamos en Pinter, es que las representaciones de la locura aparecen directamente ante el espectador, provocando una reacción catártica no mediada y, acaso, más visceral, que se diluye en la obra escrita. El mismo uso de accesorios teatrales sirve para dar una serie de significados metafóricos que han de ser, por necesidad, expresados en forma distinta a cómo se haría en una novela. Así, por ejemplo, el escenario de *Equus* puede, con mínimas modificaciones, interpretarse como un ring de boxeo, una sala de operaciones, un juzgado, o un altar; y los caballos que Shaffer emplea en la obra no son sino estilizaciones antropomórficas (y representadas por actores) de equinos, lo que tiene una serie de implicaciones; en primer lugar, la rebeldía de Alan ante estos animales toma así, metafóricamente, tintes de rebeldía social (mediante el ataque a sus representantes)¹⁸⁵. Estos “caballos”, además, se encuentran en todo momento en escena, alrededor del círculo central donde tiene lugar

¹⁸⁵ La adaptación cinematográfica de la obra, a cargo de Sidney Lumet, en 1977, elimina esta carga simbólica de los caballos antropomórficos al sustituirlos por animales, difuminándose así el énfasis en los animales como representantes de la sociedad, lo que explica en parte la acción violenta de Alan Strang.

la acción, comentando lo que sucede mediante sonidos que asemejan relinchos y con golpes de las pezuñas sobre el suelo. Esta presencia constante, a modo de coro griego, se podría interpretar como la continua vigilancia social que sufre el personaje, lo que castra su desarrollo individual, amenazando con robarle su identidad, y forzando el violento desenlace.

Todos estos aspectos no hacen sino poner sobre el escenario (con una clara influencia de las ideas antipsiquiátricas, sobre todo en lo que a la práctica misma de la psiquiatría se refiere) una serie de preocupaciones íntimas del dramaturgo. Y es que, como Glenn ha afirmado hablando de la obra de Shaffer, “it is obvious than an artist –as in contrast to a reporter – reveals in one way or another his own unconscious stresses and strivings” (“Twins in Disguise I”, 1974): de cómo Shaffer revela sus inquietudes a través de una serie de personajes escindidos que buscan su lugar en el mundo hablaremos, precisamente, en las próximas páginas.

2. Crítica institucional: la normalidad y el “mangerism”.

Ya hemos apuntado cómo el carácter crítico e iconoclasta de la obra de Shaffer, principalmente a raíz del estreno de *Equus*, le hizo enfrentarse a ciertos sectores e instituciones de la sociedad de su época. *Equus* es una de las primeras obras teatrales que, siguiendo el pensamiento antipsiquiátrico¹⁸⁶, cuestiona la psiquiatría como institución y el tratamiento de la enfermedad mental: este aspecto fundamental, que analizaremos en un capítulo aparte, se complementa con un feroz ataque a otras instituciones que se encuentran en la base de la sociedad, como la familia o la religión. A través de su análisis de lo que es individual (entendido aquí como pertinente exclusivamente al individuo, y que le define) frente a lo socialmente impuesto, Shaffer trata de elucidar cuál es el concepto de “Normalidad” y cómo éste se adecúa a la conformidad con una serie de patrones sociales e institucionales.

La manera en que Shaffer trata el núcleo familiar en *Equus* epitomiza su visión sobre las instituciones como aparatos ficticios creados para dirigir y monitorizar al individuo; así, el desarrollo de conceptos como familia, estado, iglesia y cultura es casi paralelo en todas sus obras. La familia, en concreto, es tratada con mayor profundidad

¹⁸⁶ *Mary Barnes*, obra de David Edgar basada en la autobiografía del más conocido caso de R. D. Laing en Kingsley Hall – publicada conjuntamente con Joseph Berke bajo el título *Two Accounts of a Journey Through Madness*, 1972 - , también se inscribiría en esta tradición de denuncia teatral (véase Méndez, Carmen. “La Autobiografía de Mary Barnes: la Locura como Viaje, la Pintura como Sendero”. Sánchez-Pardo González, E. et al. *El Legado de Ofelia: Esquizotextos en la Literatura Femenina en Lengua Inglesa del s. XX*. Madrid: Horas y Horas, 2001.

en *Equus*, al considerarse no sólo la cuna del individuo y el lugar principal donde se desarrolla el carácter y se produce la perpetuación de las normas sociales, sino también porque en ésta hay que buscar los indicios de cómo los personajes se definen, por afirmación (o conformación) u oposición.

La familia en la que Alan Strang se ha criado, y en la que intenta sin éxito afirmarse como individuo durante su adolescencia, está formada por un matrimonio infeliz, con dos personalidades (las de Dora y Frank Strang) claramente opuestas no sólo en carácter, sino también en sus ideas respecto a la educación de su hijo. Aunque la familia Strang es la que analizaremos con una mayor profundidad, no es la única que existe en la obra; también encontramos la del propio psiquiatra encargado de tratar a Alan, los Dysart, un matrimonio sin descendencia en el que tampoco parece existir felicidad, dada la falta de aficiones comunes y la incapacidad para mantener una relación satisfactoria para ambos cónyuges. Los Strang, en cualquier caso, sirven a Shaffer para mostrar cómo las tensiones sobre la educación afectan a los individuos que se hallan en fase de desarrollo dentro de la familia, más concretamente el adolescente e hijo único- Alan. Alan se encuentra en la fase que el propio Shaffer ha definido como “the torment of adolescence” (en Pree, 1963, 62), una etapa en la que la familia ocupa el lugar principal en la identidad y definición del yo del individuo.

El hogar de los Strang, aparentemente tranquilo y feliz, se ve sacudido por el cruel acto de tortura que sigue al ataque de su hijo. Al igual que este acto sirve para destapar las contradicciones y fisuras que existen en la mente del joven Alan, también

pone al descubierto la realidad de su familia, y las contradicciones y manipulaciones a las que, consciente o inconscientemente, han sometido a Alan durante su crecimiento y desarrollo.

Ya hemos comentado en varios momentos previos de nuestro análisis la importancia que la familia tiene para el desarrollo del individuo, y las consecuencias nefastas de ciertos modos comunicacionales (como Bateson los denomina) para el desarrollo del individuo dentro de este entorno microsocioal. En el caso de Alan, éste recibe una serie de frases que se enmarcarían en modos comunicacionales contradictorios. Así, respecto a temas como la religión, su padre y su madre poseen posturas claramente opuestas (Dora es una persona profundamente religiosa, mientras que el padre de Alan rechaza la religiosidad de su esposa y prefiere sustituir cualquier tipo de trascendencia por unas inclinaciones políticas radicales), que Alan se ve obligado a sintetizar creando la figura del dios Equus, un constructo en el que dota de significado a impulsos que le han sido negados por la sociedad normativa, como luego veremos.

La idea de la familia como ente en el que sus miembros estén coordinados para el correcto desarrollo de cada uno de los demás pertenecientes a ella es una que preocupa especialmente a Shaffer: así, en *Five Finger Exercise*, ya en el título se compara a la familia con los dedos de una mano, que deben estar coordinados para ejecutar cualquier obra musical. El diseño coordinado y armónico que es de esperar, dadas las estrechas relaciones y vínculos entre los miembros de la familia, se ve roto por la negación de

poner a un lado la ilusión (la “fantasy” de Laing que veíamos antes) y de aceptar a los demás como individuos, o de cuestionar las expectativas que se tienen del otro y contrastarlas con cómo es en realidad; y los problemas que permanecen ocultos, sin plantearse su resolución, por mantener intacta la paz superficial y la buena imagen social.

De igual forma, Alan se siente manipulado por sus padres, que le empujan en cierto modo hacia su locura, al fomentar, mediante sus mensajes contradictorios, la religiosidad desesperada de su hijo. Alan se convierte en el terreno en el que se luchan las batallas entre los caracteres incompatibles de sus padres, entre la religiosidad morbosa de su madre y la disciplina férrea de su padre. Ambos luchan por el control de su mente para apoyar su visión del mundo, para afirmar su postura frente al otro miembro del matrimonio. Dicho matrimonio, de nuevo, se convierte para Shaffer en una institución social que no admite el cuestionamiento, en un acuerdo hipócrita que tan sólo satisface a la sociedad (puesto que permite su perpetuación), pero no a los cónyuges, y mucho menos contribuye a la educación equilibrada de los hijos.

Las teorías de la madre esquizofrenogénica tan en boga durante los años 40 ya habían sido ampliamente sustituidas en época de Shaffer por la más inclusiva teoría de la familia esquizofrenogénica que Laing y Esterson utilizarán en su estudio de 1964. Sin embargo, pese a que en Shaffer hallamos una crítica a la familia en sentido amplio, como institución, no deja de ser interesante observar cómo trata a sus personajes femeninos en *Equus*. Según Bach, estas mujeres en las obras de Shaffer tratan de

recuperar la influencia perdida, el territorio que les ha sido denegado (348). Precisamente, Bach da como ejemplo de esto el caso de Dora Strang en *Equus*, pero debemos entender este personaje como un ejemplo (que poco tiene que ver con el género) de lo que uno de los personajes de *Shrivings* (1970) denomina “mangerism” (147), y que hace referencia a una idolatría hacia el concepto mismo de familia que impide que ésta se convierta en una institución útil, y que perpetúa modos dañinos de relación dispar y opresiva entre sus miembros. Las familias que Shaffer retrata en sus obras son “a box of boredom for man and wife – a torture chamber for the children . . . a miserable little group marked off by a flat door, or a garden fence” (Shrivings 1975, 147). Los padres de *Five Finger Exercise*, al igual que los de Alan Strang, son incapaces de reconocer la evolución y la necesidad de un desarrollo individual de sus hijos: “because a child is private and important in itself, not an extension of you” (48). La familia Strang, como paradigma de las familias desestructuradas de Shaffer, se convierte tan sólo en un lugar en el que se cumplen, sin cuestionar, las normas sociales y el orden preestablecido, con el ejemplo de los padres.

La definición de sí mismo que aspira a lograr Alan, pues, ha de basarse en el rechazo absoluto de lo que la sociedad, por medio de su familia, impone como norma, creando en su imaginación una especie de universo paralelo en el que se permite todo lo que se niega en su vida “normal”: el éxtasis, la liberación. Estos conflictos entre orden y libertad, que son habituales en familias que el propio Shaffer consideraría como “sanas”, se complica en el hogar de los Strang por el férreo papel del padre, al que Alan ve como encarnación de los rígidos valores morales que trata de imponer a su hijo y a su mujer. El conjunto de normas éticas de Frank Strang parece absolutamente inviolable

e inquebrantable; el momento de total ruptura con este código ético, que aún frena en cierto modo (como las bridas de un caballo) a Alan, se precipita por un episodio fortuito del que se hace partícipe al espectador. Alan acude, por primera vez, a un cine pornográfico con su amiga Jill, y allí descubre a su padre, que trata de justificarse culpando al hijo de haber asistido al mismo espectáculo que él presenciaba. Según el filósofo y psiquiatra alemán Karl Jaspers, las situaciones fronterizas entre la locura y la salud mental, las que propician las crisis nerviosas, son momentos de “philosophical unveiling” (Jaspers 1971), en los que el conocimiento hasta entonces dado por infalible y estable es cuestionado, lo que crea problemas de asimilación de la nueva situación. En el caso de Alan, el rígido código ético de su padre, que puede ser violado por él mismo pero ha de ser impuesto a los demás, precipita su deseo de afirmar su independencia de la manera que durante años ha estado reprimiendo: mediante una afirmación de la realidad rayana en la locura. Las máscaras que ocultan y jerarquizan el orden familiar se ven repentinamente destrozadas, y Alan siente el impulso de una nueva libertad para hacer cualquier cosa, puesto que no existen ya barreras paternas que puedan dominarle, lo que culminará en la tragedia del ataque a los caballos.

La libertad que busca Alan es, pues, la de sentirse más allá del rígido control social que es impuesto directamente por su familia (un ejemplo sería la escena de la playa que tiene lugar en el acto 1, escena x, y que explica cómo este incidente aparentemente trivial contribuye a la creación de una identidad problemática del adolescente). Para Alan, el ser huérfano representa la libertad absoluta de todo condicionamiento social: “No one understands!... Except cowboys. They do. I wish I

was a cowboy. They're free. They just swing up and then it's miles of grass. I bet all cowboys are *orphans!*... I bet they are!" (49).

De todo lo anteriormente dicho podemos extrapolar cómo la crítica de Shaffer, aun centrándose en la familia, no va dirigida tan sólo a ésta, sino a un proceso recurrente de *normalización* y *uniformización* que existe en la sociedad, y que la familia tan sólo refleja, inculcándolo en sus miembros. Para mostrar más claramente cómo funcionan los procesos de mistificación y doblegación del carácter del individuo, aplastado por la sociedad, Shaffer usa como ejemplo en *Equus* un personaje adolescente, que está comenzando a establecer tímidamente su identidad social, sexual, y laboral, y que representa la profunda lucha dicotómica entre las necesidades profundas del individuo y los valores sociales. El desafío, pues, que la obra ofrece al espectador es que éste (como representante de la sociedad "normal" y "cuerda") vea cómo la sociedad lleva en sí un alto grado de locura y alienación que no se reconoce como tal, sino como normalidad, y que está tan marcado dentro de nosotros que no tenemos la capacidad de reconocerlo. Como afirma Simon, "From concentrating on making the aberrant Alan as fascinating and likable as possible, Shaffer turns to various ways of undercutting and besmirching Martin Dysart's 'normal' world" (1975, 100).

El espectador tiene, como guía en el desmantelamiento de sus propias creencias, a un *alter ego* en la persona del psiquiatra Dysart, en el que puede reflejar su paulatina comprensión del concepto de "normalidad" como constructo. Así, durante la obra asistimos a numerosas reflexiones de Dysart sobre qué es "lo normal", "the good

Normal world we're tethered beside them – blinking our nights away in a non-stop drench of cathode-ray over our shrivelling heads” (*Equus* 108): es precisamente a él a quien se le ha dado, tras el fracaso de la familia como instrumento de socialización (léase normalización), la tarea de hacer que Alan sea “reformado” - en su doble sentido: dar forma, pero también hacer regresar a lo normal, al *statu quo* - y reintegrado a la sociedad, tras su negativa a adaptarse a las expectativas de ésta. Dysart (un personaje que no es sólo alter-ego del espectador, sino también del autor, y al que tampoco es difícil identificar con muchos de los postulados de los antipsiquiatras), pese a la tarea que la sociedad le ha impuesto, es consciente de cómo Alan ha sido confundido por la presentación simultánea de diversas formas de apreciar el mundo – las de su padre y su madre - y la obligación y el doble vínculo de elegir una de estas renunciando a su identidad, y al mismo tiempo sin desentonar dentro de la sociedad como marco. La única salida para Alan, parece reconocer Dysart, es explorar estas posibilidades (si bien de forma patológica) hasta llegar a encontrar una identidad que tenga un significado personal e individual, y no social, no impuesto.

La necesidad por parte de Alan Strang de encontrar su propia identidad y espacios se entremezcla con el deseo de encontrar una “escala de valores” alternativa a la que la sociedad le propone. La sociedad actual se presenta a Alan, y también en las reflexiones de Dysart, como incapaz de proponer una jerarquía de prioridades válida, limitándose a imponer sus propios “dioses” (entendidos aquí “dioses” como “guías vitales”; posteriormente trataremos el tema de la trascendencia y la religiosidad en la obra de Shaffer), que no actúan sino como opio para calmar las ansias de innovación y de experimentación del individuo, peligrosas para el *statu quo* social. Así, una de las

alternativas de veneración que sugiere la sociedad es la televisión, y es éste uno de los medios que Alan utiliza, mediante repetición de frases sin sentido, para denunciar la manipulación a la que está siendo sometido, y cómo las experiencias que potencian el desarrollo individual son canalizadas hacia estereotipos manipulados por los medios de comunicación (acto 1, escena iii).

Toda esta crítica institucional (que no sólo familiar) que venimos analizando en *Equus* también se halla presente en otras obras de Shaffer. En la ya nombrada *Five Finger Exercise*, pero también en otras obras como *Yonadab* (1985), obra de inspiración bíblica en la que también se refleja cómo el individuo trata de encontrar su lugar en el universo, y los obstáculos que encuentra para ello no son otros que la jerarquía familiar (padre, hermano,...) y la ley que trata de aplastar el deseo. Tan sólo al final de la obra podrá afirmar Yonadab “for the first time in my life I find myself approved” (II, xvii), tras hallar la alabanza, por primera vez en su vida, de su padre. Así, también Yonadab admite cómo su comportamiento ha venido motivado no por convicciones internas, sino por el deseo de ser aprobado por su propia familia.

La obra más conocida de Shaffer, excepción hecha de *Equus*, es sin duda *Amadeus* (1981), de la que también se realizó una versión cinematográfica. La rígida sociedad de la corte vienesa sirve para Shaffer, de nuevo, como excusa para desplegar su crítica contra la homogeneización y la represión de la brillantez. No existen en *Amadeus* familias reconocibles, pero sí podemos extrapolar en términos psicoanalíticos ciertas relaciones de parentesco entre los dos protagonistas de la obra, Mozart y el

músico Salieri. Así, Mozart se encuentra en una constante lucha entre lo que podríamos denominar un superyó muy poderoso (teniendo en cuenta cómo, según el psicoanálisis clásico, el superyó viene formado sobre todo por la introyección de las órdenes sociales) y su lado rebelde y creativo (que no sería difícil equiparar con el *id*). Este doble vínculo, en el que se enfrentaría la figura paterna y represora del superego con el lado infantil del *id* (que se refleja en el carácter infantil y excesivamente lúdico de Mozart), no puede encontrar el equilibrio, y tan sólo parece temporalmente reconciliado en la creación musical en sí.

Salieri, como representante de la sociedad de la Corte, pronto empieza a adquirir el rol del superego para Mozart, consiguiendo, en palabras de Huber y Zapf, reducirle a “the mental state of a child” (1984, 106). Resulta sorprendente la capacidad de Salieri para analizar la situación y conseguir anular la creatividad de su rival, y su identidad como figura creativa en la corte. No queremos aquí dar por sentada una visión esquizoide del personaje de Mozart tal y como lo presenta Shaffer, pero sí elucidar la conducta “esquizofrenogénica” de la sociedad vienesa de la época y de su representante, Salieri, que como Compositor de la Corte se identifica con el Sistema aristocrático, con sus propias normas, leyes, y formas de comportamiento.

Hemos esbozado así una serie de oposiciones binarias que retomaremos a lo largo de nuestro análisis de la obra de Shaffer: Dysart frente a Alan, el poder de la sociedad frente a la vulnerabilidad del individuo, la normalidad frente a lo extravagante, Salieri frente a Mozart, lo racional frente a lo irracional. El acercamiento dialéctico de

Shaffer a estos conceptos (teniendo especialmente en cuenta el poder simbólico del número dos en este autor, como luego apreciaremos) tiene como labor principal el plantear en el espectador dudas metódicas sobre cuál de los dos términos de la oposición debe ser preferido y por qué, y si el presentar uno de los términos como positivo (relegando el otro a ser el negativo, el Otro) no es sino un constructo social adquirido, y no un ejercicio de libre voluntad intelectual.

3. *Psiquiatría y crítica: la curación como mutilación.*

Si hasta hace un momento hablábamos de crítica institucional, en las siguientes páginas nos centraremos en la crítica por parte de Shaffer, a través de la persona de Dysart, de una institución concreta que tiene especial relevancia en nuestro estudio: nos referimos a su diatriba contra las instituciones médico-psiquiátricas de la época. Dado que la crítica que Shaffer expone poniendo como ejemplo a Dysart parece basarse casi enteramente en las ideas que Laing ya expuso en su primer libro, *The Divided Self*, retomaremos las ideas principales de éste a tenor de las limitaciones y deficiencias de la psiquiatría y la psicología, ejemplificándolas y clarificándolas con las dudas y cuestiones que el psiquiatra de *Equus* se plantea a lo largo de la obra, a colación de su tratamiento del personaje de Alan Strang.

Equus no sólo interesó y provocó encendidas reacciones entre los críticos teatrales y literarios de su época, sino que también generó mucho interés, comentario y controversia dentro de la misma comunidad psiquiátrica que la obra parece presentar y cuestionar. En esta controversia, hubo quien no dudó de calificar la obra como un montaje en el que “normality [is seen] as the patsy in the play, psychiatry as villain”(Simon 1975, 103). A nuestro entender, sin embargo, la intención de Shaffer (al igual que la del grupo antipsiquiátrico) no es la de realizar una crítica destructiva que arremeta contra la psiquiatría institucional sin ofrecer alternativas, sino cuestionar lo que de desfasado y rutinario pueda tener ésta, y ofrecer al menos reflexión respecto a los cambios que en ésta pueden darse. A lo largo de la obra se especula, de hecho, con

la dicotomía enfermedad-salud mental (o normalidad/anormalidad, como analizamos en el anterior apartado), pero también se trata de ir más allá, de profundizar en las relaciones entre psiquiatra y paciente, con el afán de fomentar dudas razonables en los profesionales y crear instituciones y médicos “más humanos” en su relación y comprensión de los trastornos mentales.

Dysart adquiere así, además del papel de alter-ego del espectador que le arrogábamos anteriormente, una nueva atribución: la de ejemplificar y de alguna manera representar a la “nueva psiquiatría”, más humana, que Shaffer parece propugnar, y que tantos puntos en común tiene con los modelos psiquiátricos alternativos. Es a Dysart a quien el Estado impone la tarea de reinsertar a Alan en la sociedad, de acabar con sus “peculiaridades”, la misión de, como explica Welsh, “to preside over the boy’s spiritual blinding” (1987, 122). Esta metáfora de cegar es, precisamente, lo que vincula la brutal acción del paciente (Alan) con las dudas y remordimientos que Dysart ya sufre incluso antes de conocerle (sueños en los que se ve a sí mismo “[standing] in the dark with a pick in my hand, striking at heads” (*Equus* 108)). Esta misión hace que Dysart adquiera un papel dramático y casi trágico; en la obra se elabora su búsqueda de una trascendencia en su profesión, al producir el caso de Strang una serie de dudas sobre la utilidad de su función social tal y como hasta ese momento la había concebido. Los poderes que le concede la sociedad se pueden resumir en tres funciones distintas: por un lado, la de “sacerdote” de una nueva religión (la de la normalidad, el conformismo) que ha de sacrificar lo que se sale de lo establecido; por otro, la de confesor, que debe hacer que los pacientes (Alan, en este caso) recuerden lo sucedido y los motivos que les llevaron a cometer sus actos contra la estabilidad del

sistema; y, en tercer lugar, la función (también relacionada con la religión) de exorcista, al ser capaz de extraer (mediante técnicas como el “acting out”, que luego veremos) el “mal” - entiéndase como incapacidad para adaptarse a la sociedad - que existe dentro de Alan. En unos momentos regresaremos para analizar estos tres aspectos y cómo Dysart trata de subvertirlos para no limitarse a reinsertar a Alan en la sociedad, sino también para tener una relación más humana y útil entre paciente y doctor.

La crítica por parte de R. D. Laing hacia el sistema psiquiátrico, de la que encontramos ecos en el personaje de Dysart, es una constante en su obra, que aparece por vez primera en *The Divided Self*. Laing aboga por la creación de una “ciencia de las personas”, no encuadrada en los parámetros que hasta entonces definían la psiquiatría y el psicoanálisis, sino enfatizando el término “personas”, o lo que es lo mismo, reforzando el contenido humanista necesario e inexistente en dichas disciplinas en ese momento. Cuando Laing afirma que “an authentic science of persons has hardly got started by reason of the inveterate tendency to depersonalize or reify persons” (*DS* 23), está haciendo referencia a la incapacidad por parte de muchos psiquiatras (Kraepelin, uno de los psiquiatras clásicos en el estudio y tipificación de la esquizofrenia, es puesto como ejemplo a evitar por Laing) de empatizar con el paciente, de tratar de entender el mundo visto desde la mente de éste, y de localizar sus acciones en el marco y entorno que las produjo, más que únicamente como un conjunto de síntomas y desviaciones descontextualizadas, utilizando, según Laing, un “vocabulario de denigración” que implica la existencia de “a certain standard way of being human to which the psychotic cannot measure up” (27).

La aplicación y desarrollo de esta nueva “ciencia de las personas” implica el cuestionamiento personal por parte de los psiquiatras de su misión social, y es precisamente aquí donde, de nuevo, encontramos a Martin Dysart como el personaje con mayor profundidad de la obra. Numerosos críticos han tratado de ver *Equus* como un “whodunnit”, como una historia de detectives (no en el sentido de averiguar el culpable, sino de indagar en los motivos ulteriores del delito de Alan) con trasfondo psiquiátrico, en la que lo importante es averiguar cuál es el motivo oculto que puede existir en la mente o entorno de un adolescente aparentemente normal para ser capaz de cegar brutalmente a unos animales. Sin embargo, juzgamos que este análisis no sólo quita trascendencia a la obra y cuestiona el valor de la crítica y la labor del autor, sino que también empaña lo que quizá sea el aspecto más apasionante de *Equus*: la búsqueda de una identidad profesional válida, dentro del campo de la psiquiatría, de Dysart. Éste es, de hecho, el personaje que con más claridad se perfila y define ante el espectador, al que presenta sus dudas y conclusiones, y al que éste aprecia como excepcionalmente coherente, articulado y sensible.

Así, Dysart es un personaje al que se presenta espiritualmente atraído por la mitología y el paganismo, sin creencias religiosas arraigadas, e inmerso en una búsqueda de trascendencia que asocia a sus dudas profesionales, al tiempo que vitalmente escindido. Retomando los parámetros que hemos utilizado al hablar de la normalidad social, podríamos afirmar que Dysart trata de sobrevivir con los sustitutos “opiáceos” que la sociedad ha establecido para el culto y el sexo (Dysart posee una desastrosa vida social, y una casi nula vida afectiva o sexual: las únicas actividades que parecen provocarle algo de interés son su práctica profesional – con las dudas que ésta

acarrea, como venimos viendo – y el estudio de la cultura griega preclásica). Como representante y ejecutor social, se le pide que “cure” a Alan, adaptándole a la norma sexual y de culto. Esta tarea hace que Dysart se sumerja en una crisis profesional, porque su “yo” ajustado socialmente es capaz de ver que Alan posee precisamente lo que él anhela, que es también lo que la sociedad le ordena destruir, para promover el ajuste social del paciente: es la “anormalidad” de Alan (desde el punto de vista social) precisamente lo que le hace distinto y único, lo que le define como individuo. El que Dysart colabore a que Alan se reintegre en la sociedad significa pagar el alto precio de sacrificar la personalidad de éste.

Encontramos, por tanto, en la figura de Dysart, lo que Bach ha denominado como “the curse of his profession” (1995, 353), y que no sería otra que la obligación de tratar al paciente siguiendo los parámetros que la sociedad exige de su práctica, algo relacionado con la “reificación” que Laing criticaba hace unos párrafos. Es esta oposición entre lo que la sociedad espera de él como profesional y lo que Dysart desea aportar lo que hace que vea su profesión (el análisis psiquiátrico de adolescentes) como un acto en el que se sacrifica a estas víctimas adolescentes en el altar de la normalidad social, y lo que le produce recurrentes pesadillas en las que es un sacerdote que sacrifica víctima tras víctima, arrancándoles sus entrañas, un símbolo de la identidad de cada uno de los muchachos a los que colabora a reintegrar socialmente. Dysart está atrapado en una lucha contra el sentimiento de culpa por asentir a lo que la sociedad le obliga a hacer como representante suyo, y sus propias pesadillas, al hallar en uno de sus pacientes una pasión que él busca sin éxito, y que no puede llegar a alcanzar “because my educated, average head is being held at the wrong angle” (*Equus* 118).

No es para Dysart sólo la aparición de Alan lo que provoca que se cuestione su utilidad social y profesional, pero sí ciertas características del caso hacen que se identifique aún más con el muchacho, hasta llegar incluso a presentarse como un caso de *twinning*, que luego analizaremos: “The doubts have been there for years, piling up steadily in this dreary place. It’s only the extremity of this case that’s made them active” (18). La incapacidad física que Dysart siente para crear (reproductivamente también, ya que es impotente, como confiesa a su colega Hesther) es sintomática de su propia incapacidad para crear profesionalmente, percibiéndose a sí mismo como destructor del individuo, más que como el vehículo de la creación de la personalidad de Alan.

Incluso en el apellido del psiquiatra se nos proporcionan pistas sobre cuál pudiera ser (siempre atendiendo a las ideas antipsiquiátricas que Shaffer parece adoptar) la solución a esta situación de estancamiento y crisis profesional: Dys-Art implica la negación del arte, y de hecho el personaje necesita incorporar el arte, como creación fundamental e intrínsecamente humana, a su profesión para remediar su problema existencial. Dysart, sin embargo, es consciente de que carece de la capacidad para crear saliéndose de los patrones que la sociedad le impone y que le delimitan: para la sociedad, Dysart es el prototipo de un “producto” completo, como profesional liberal que trabaja por el bien social; sin embargo, espiritualmente se siente “a cripple, only half a man” (Walls, 1984, 320). Las tribulaciones de Dysart se originan en la conciencia que posee de cómo no puede crear soluciones para Alan, sino tan sólo negar y destruir una parte del yo individual de éste. Su creación, en este sentido, es una forma de destrucción: sustituir el éxtasis por la rutina, la diferencia por la norma.

Observamos así cómo Dysart se encuentra dividido entre dos imperativos diametralmente opuestos: por un lado, la exigencia social y su responsabilidad como psiquiatra (refrendada por el juicio que obliga a Alan, como resultado de su acción, a ser tratado psiquiátricamente), que se corresponden con su vida como miembro respetado del orden social y de la burguesía; y, por otro, la comprensión, empatía e incluso envidia que siente hacia Alan por su adoración hacia Equus, que expresa una pasión que a él le está socialmente vetada (como el propio Alan se encargará de recordarle, “At least I galloped! When did you?” (*Equus* 82)). La única opción abierta para Dysart es tratar de hacer que el tratamiento que la sociedad le impone (si Dysart rechaza tratar a Alan, otros “modernos sacerdotes” lo harán, posiblemente con menor empatía hacia éste) sea lo más “humanista” posible. Tal y como Laing sugiere en *The Divided Self*,

[t]he personalities of doctor and psychotic, no less than the personalities of expositor and author, do not stand opposed to each other as two external facts that do not meet and cannot be compared. Like the expositor, the therapist must have the plasticity to transpose himself into another strange and even alien view of the world. In this act, he draws on his own psychotic possibilities, without forgoing his sanity. Only thus can he arrive at an understating of the patient's existential position (34).

Para lograr esto, Dysart recurre a una técnica habitual, la del “acting out” (también utilizada en comunidades antipsiquiátricas como la de Kingsley Hall, en la que se permitía a los habitantes recordar, de forma libre, y representándolas de forma

simbólica, las experiencias problemáticas que podían haber llevado a la división de su yo), con la que espera que su paciente rememore los acontecimientos de la noche en que tuvo lugar el ataque - el asalto al establo - ; esta técnica terapéutica, que antes comparábamos con un exorcismo en esa “nueva religión” de la psiquiatría, tiene para Dysart una mayor trascendencia: aspira a conocer en profundidad el entorno en el que la cruel e incomprensible acción de Alan tuvo lugar, un uso de esta técnica que sigue los postulados de la psiquiatría humanista que Laing propone: “[t]he art of understanding those aspects of an individual’s being which we can observe . . . requires us to relate his actions to *his* way of experiencing the situation he is in with us” (DS 32)

La curación de Alan es finalmente, en términos sociales, un éxito completo, pero no desde el punto de vista de Dysart, que es consciente de cómo es tan sólo un fracaso disfrazado de éxito, una condena a vivir en la normalidad. Este resultado no hace sino empeorar la crisis profesional de Dysart: un agravamiento necesario, como primer paso para llegar a una nueva forma de comprensión de su auténtica vocación profesional. Como metaforiza Ebner, Dysart “still feels the sharp chain of social restraint in his mouth” (1982, 46), pero ha comenzado a buscar un nuevo sentido a su vida (del que es indicativo su deseo de viajar a Grecia, para reencontrarse con el pasado mítico que le fascina y que oculta su necesidad de arquetipos auténticos alejados de los que la sociedad le impone), “by seeking to go beyond the darkness in which he finds himself” (Ebner 46). Al enfrentarse a las irregularidades mentales de Alan, Dysart se ha visto obligado a percibir y admitir las suyas propias, adquiriendo una nueva capacidad para la terapia humanista o *ciencia de las personas* de la que antes hablábamos: “an effort to reach and grasp him, while remaining within our own world and judging him by our

own categories whereby he inevitably falls short, is not what the schizophrenic either wants or requires. We have to recognize all the time his distinctiveness and differentness, his separateness and loneliness and despair” (*DS* 38). De forma similar a los cambios que suscita en Dysart su relación con Alan, *Equus* nos obliga a cuestionar nuestro concepto de normalidad, a ser nuestros propios psiquiatras y explorar los auténticos motivos que se esconden tras nuestras vidas “normales”.

4. Lo Dionisiaco y lo Apolíneo: Pasión, Locura y Creatividad.

We work in the dark - we do what we can- we give what we have. Our doubt is our passion, and our passion is our task. The rest is the madness of art.

Henry James

En varios momentos nos hemos referido, a lo largo de nuestro estudio de Shaffer, a la idea de pasión, presentada en contraposición con la anestesiada sociedad que rodea a los protagonistas de sus obras. Para tratar ahora en profundidad el tema de la pasión y los impulsos, tomaremos como base la diferenciación que en *El Origen de la Tragedia* realiza Nietzsche sobre qué son lo apolíneo y lo dionisiaco. Esta oposición, válida para comprender el origen de la tragedia en el mundo occidental, es una fórmula que ejerció una fascinación confesada por el propio Shaffer¹⁸⁷, y que explica también la aproximación al tema de la pasión, desde la locura y la creatividad, que realiza en *Equus*.

Los términos contrapuestos de dionisiaco y apolíneo son acuñados por Nietzsche para dar cuenta del aspecto dúplice de la realidad, la filosofía y la literatura. Son, por tanto, conceptos antitéticos: Apolo, dios olímpico del sol, representa la luz y el orden, la claridad; mientras que Dionisos, dios del vino, representa la embriaguez y la oscuridad;

¹⁸⁷ Connell, Brian "Peter Shaffer: The Two Sides of Theatre's Agonized Perfectionist." *The Times* 28 April 1980, 7.

Apolo es la razón, mientras que Dionisos se identifica con la sinrazón, con el abandono de los sentidos y la dejación del control intelectual en áreas no conscientes que las bacantes alcanzaban en su trance. En *El Nacimiento de la Tragedia* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872), Nietzsche indica cómo la filosofía occidental, desde el pensamiento clásico griego representado por Platón y Aristóteles, da preferencia a lo apolíneo, postergando planteamientos dionisiacos identificados con el remonte a estadios primitivos del mundo y a un sentimiento místico de unión con la naturaleza, y empleando lo apolíneo para justificar una utilización del lenguaje como expresión de la voluntad de poder. En esta obra, Nietzsche delimita el alcance de ambos conceptos, su interrelación en la Grecia preclásica, y la final preferencia de todo lo relacionado con Apolo para delegar lo dionisiaco al puesto de *lo otro*, de la sinrazón, de lo que existe en los *márgenes* de la filosofía ordenada.

Las bacanales, festividades de exaltación dionisiaca, forman parte de la cultura griega preclásica¹⁸⁸, y en ellas la potencia de los integrantes del coro de Dionisos, que no sabe de valores morales, familiares y sociales, se encauza mediante el “furor báquico” hacia lo primitivo en un rito en el que el hombre se funde con la naturaleza. En honor a Dionisos, se organizaban en primavera fiestas del vino, concursos de ditirambos y representaciones teatrales (Nietzsche explica, de forma polémica, cómo los griegos frente a la invasión orgiástica y desestabilizante oriental usan la razón para evitar la disolución; de esta mezcla serían consecuencia las fiestas dionisiacas).

¹⁸⁸ El culto a Dionisos se introduce en Grecia y se extiende rápidamente en el Ática (siglos V-IV a.C.) e Italia (siglo II a.C.). A Dionisos se le conoce también por otros nombres: Baco (el más extendido, su equivalente en el Panteón Romano), Ditirambos, o Zagreo.

Precisamente en estas últimas cifra Nietzsche el origen de la tragedia: el coro de sátiros - en principio no existía escena, sino tan sólo coros - de las bacanales evoluciona desde su arritmia y embriaguez hacia el coro organizado con corifeo de la tragedia clásica. Este coro dionisiaco está simbolizado en *Equus* por el coro de caballos antropomorfizados que rodean la escena, y que “comentan”, con golpes de pezuña y relinchos, los momentos álgidos de la obra. La excitación dionisiaca se transmite así (también en *Equus*) a los espectadores, sirviendo como elemento de unión entre espectador y protagonista.

Para Nietzsche, la tragedia griega empieza a decaer cuando Eurípides comienza a restar importancia al coro, con lo que desaparecen los elementos dionisiacos en los que el teatro clásico se originó (Nietzsche llega a afirmar que el diálogo platónico sustituye, poco después, a la tragedia griega, y trata de recoger el testigo catártico que poseía ésta, y que inhibe en este proceso la liberación y unidad dionisiaca). Según afirma en su primera obra (de la que es parte *El Nacimiento de la Tragedia*), tan sólo en la filosofía y música alemana, y más concretamente en Schopenhauer y Wagner, triunfa de nuevo lo trágico-dionisiaco (existe en Nietzsche una posterior “ruptura” con las ideas de Wagner y Schopenhauer: pese a todo, el personaje mismo de Zaratustra tiene rasgos dionisiacos, si bien transfigurados).

Todas estas apreciaciones sobre el origen viciado de la cultura europea y su base en la racionalidad (que como veremos en otro apartado recrea Shaffer en su obra) se encuentran en la distinción misma entre apolíneo y dionisiaco. Para Nietzsche, los

conceptos de cuerdo y loco deberían ser invertidos porque parten de una visión equivocada e impuesta (la apolínea) del mundo, y deberían retomarse los valores vitales dionisiacos, que afirman la vida, el individuo, el rechazo de toda norma, razón e institución lógica (como el lenguaje, por ejemplo) inmovilística y estática que trate de dominar al individuo y su fusión con lo natural.

La dualidad establecida por Nietzsche entre los modos teatromíticos apolíneo y dionisiaco se repite en Shaffer extendiendo el carácter mitopoético de éstos al estadio de dualidades vitales. Así, la sociedad “apolínea” y sus valores se oponen a la personalidad “dionisiaca” del joven Alan. La personalidad pasional y excéntrica de Alan Strang y todo lo que le rodea se tiñe de imágenes que remiten al culto de Dionisos. Así, por ejemplo, uno de los elementos que definen su personalidad, incluso la caracterizada patológicamente, es su desmesurado amor/atracción hacia los caballos. Las diversas apariciones de caballos en la obra, mediante la sesión de hipnosis sobre Alan en la consulta de Dysart, van asociadas a imágenes turbulentas de pasión y caos: la aparición del caballo que sale galopando de entre las olas (que representaría las fuerzas descontroladas de la naturaleza, Neptuno y su carro de caballos de espuma, una conexión pertinente dado el interés de Dysart por la mitología griega), las agitadas galopadas nocturnas de Alan – no exentas de una marcadísima carga sexual y casi onanista que relaciona pasión con sensualidad y lo opone al adormecimiento social, como veremos - y, por último, el cruel acto de cegar a los caballos, con todo lo que tiene de violento ritual dionisiaco. Estas diversas apariciones, como veíamos, asocian al equino con lo natural y lo pasional, con lo incontrolado: aún más, el caballo tiene fuertes asociaciones simbólicas que remiten al caos primigenio (Lounsberry, 1978, 24).

Los rostros apolíneo y dionisiaco están antropomorfizados en las figuras de Strang y Dysart, oponiendo el deseo y la violencia del instinto a la contención y la imposición artificial del orden. El dualismo sociedad/pasión se desarrolla a lo largo de *Equus* mediante la presentación de una serie de conceptos antagónicos que se corresponden con cada uno de los términos de esta oposición. La atribución de cada uno de los términos que definen estos binomios es siempre paralela: el primer término corresponde al adoptado e impuesto por la sociedad; y el segundo, a la actitud iconoclasta de Alan Strang, que trata de subvertir las condiciones sociales. Escindido entre ambos mundos se encuentra el psicólogo Dysart, que por educación y rutina, y por su pertinencia y función social, se encuentra dominado por el *fluir social*, aunque sus dudas existenciales le hagan admirar a Strang por su posición en “el Otro” término de la oposición, en el componente que trata de subvertir la hegemonía definitoria del binomio. Así, encontramos la oposición entre el adocenamiento, la cultura social y la actitud pasional e incluso destructiva de Alan; entre la tranquilidad de la adaptación y el caos que conlleva la búsqueda de la identidad; entre la repetición mecánica de gestos aprendidos y la creatividad y la libertad,... En resumen, utilizando la metáfora hípica que es recurrente en la obra, entre la doma social y el instinto de cabalgar de Alan. Los sustitutos sociales para estas necesidades instintivas, de las que luego hablaremos, también aparecen en la obra en forma de diada: la sensualidad primitiva de Alan es sustituida por productos comerciales que tratan de reprimirla y desviarla, por ejemplo, los filmes pornográficos que consume su padre, o los omnipresentes *jingles* comerciales que Alan repite, en tono de burla, durante la primera parte de su tratamiento.

Al subvertir los términos del binomio, haciendo que el elemento positivo y definitorio pase a segundo plano, Shaffer consigue mostrar la sociedad, como afirma Simon, “in the grayest possible light . . . implying strongly that the boy is worse off cured than he was before” (1975, 98). En este mundo social, del que son principales representantes los padres de Alan y la magistrada Hesther Salommon (que recomienda a Dysart para tratar a Alan), en el que se temen la pasión, la belleza y la sensualidad, y se siente la obligación de reemplazarlo por artefactos mecánicos y no intrínsecos al ser humano, se entiende lo que Simon ha definido como “the dreariness of Alan’s ‘normal’ life except for that shining midnight hour” (102). La salud mental se presenta medida por el ajuste a las expectativas sociales, como el trabajo en la ferretería, una novia como Jill, algún que otro desahogo en forma de televisión o película pornográfica, que no son sino placebos que tratan de suplantar el verdadero éxtasis. Alan es, pues, un producto defectuoso de la educación social: incapaz de asimilar como satisfactorias las alternativas a la pasión que se le ofrecen, el dios (Equus) que Alan crea en su propia mente se convierte en una deformación grotesca de los “competing gods in contemporary society” (Lounsberry, 1978, 23), un conglomerado sin sentido aparente en el que se entremezclan la televisión, películas, las enseñanzas socialistas de su padre, la religión dogmática de su madre y las tonadas publicitarias. Los dobles vínculos a los que Alan tiene que hacer frente (por ejemplo, en el caso de la TV, prohibida por su padre, pero cuyo consumo anima su madre; o la ferviente fe de la madre opuesta al ateísmo del padre). La crítica que supone la caída en la locura de Alan va, pues, dirigida hacia las fuerzas de la civilización occidental, que parecen trabajar para matar los instintos y la trascendencia, el *eros* y el *theos*, fomentando la fragmentación de la personalidad en lugar de facilitar la integración mítica y el proceso de individuación que

Shaffer, tomando prestados términos jungianos, ubica en el regreso a la Grecia preclásica.

Shaffer muestra su preferencia por los valores emocionales que encarna (si bien necesariamente de forma desviada) Alan, frente a los valores funcionales, lo pasional contrapuesto al orden institucional: para enfatizar esta elección del dramaturgo, se recurre de nuevo al dubitativo Dysart, que contempla la pasión que Alan siente hacia los caballos como una búsqueda profunda de trascendencia que resulta extraordinariamente sugerente cuando se compara con los valores sustitutivos con los que se conforma la sociedad. Consciente también de su papel institucional como psiquiatra, Dysart confiesa al espectador cómo dicha pasión tan sólo “can be destroyed by a doctor. It cannot be created” (*Equus* 108). El precio del éxtasis de Alan es su mayor castigo: la adaptación forzada a la sociedad.

Los productos mecánicos y comerciales de la sociedad postindustrial en que transcurre la acción de la novela, y su oposición al erotismo de Alan, no están exentos tampoco de una carga religiosa (o más bien, de sublimación de la religiosidad) en la que a continuación profundizaremos. Antes, conviene aclarar que la crítica hacia la religión que Shaffer realiza no se refiere a la búsqueda de trascendencia (algo positivo que es lo que más admira y envidia Dysart en Alan), sino a la deformación institucional de ésta. La censura parece enfocada directamente hacia la religión cristiana, como institución deformada a través de los siglos y centrada en el control social, frente a la búsqueda de

soluciones metafísicas más instintivas, relacionadas con el paganismo, el constructo religioso del dios Equus, o la mitología griega que tanto admira Dysart.

La bipolaridad en la que la obra de Shaffer se mueve puede, pues, interpretarse según dos vertientes: por un lado, en la oposición de la cristiandad frente al mito griego; y, por otro, en el contraste entre el neopaganismo postindustrial (en el que nuevas figuras y cuestiones han reemplazado la religión en sí) y el paganismo griego. En esto que hemos dado en llamar “neopaganismo industrial” vemos cómo los valores trascendentes han sido sustituidos por constructos sociales y postindustriales, que no son sino pálidos reflejos de la pasión que siente Alan Strang. La cultura de la Grecia clásica se presenta a través de la admiración de Dysart por esa época y a través de numerosos referentes simbólicos y escénicos. Veamos cómo.

La preocupación que antes comentábamos sobre lo apolíneo y lo dionisiaco en Nietzsche nos sitúa ya, de algún modo, en el marco mitológico en el que se ubica la obra. La admiración por lo dionisiaco, cuya desaparición según Nietzsche marca el comienzo de la decadencia de la cultura occidental, y la envidia de la pasión de Alan por parte de Dysart, se une a su fascinación por todo lo relacionado con la cultura clásica: Dysart busca en los libros de arte griego un sustituto a la realidad circundante, y sus sueños de ser un sacerdote ritual en Grecia le alejan del vacío de la vida clínica que posee en el siglo XX. Esta “crisis trascendente” de la mediana edad que encontramos en Dysart se repite en otros personajes de Shaffer, notablemente en Martín Ruiz y Pizarro (*The Royal Hunt of the Sun*, 1964). Estos personajes, conscientes del vacío de sus vidas,

tratan de encontrar en otras culturas distintas de la occidental (la griega en el caso de Dysart, las precolombinas en el caso de Pizarro) una forma válida de canalizar los instintos vitales, en modos que les son vetados por las experiencias que les ofrece la religión occidental. La crisis en *Equus*, *The Royal Hunt of the Sun* y *Shrivings* se cifra en el deseo de hallar una cultura más “primitiva” (en el sentido de hallarse más en contacto con los instintos, menos mediada y mediatizada), lo que hace que estos personajes se debatan entre el ateísmo y el paganismo, entre la religión occidental y las religiones antiguas. Esto lleva, incluso, como algún autor ha sugerido, a pensar que tanto Pizarro Martín Ruiz como Dysart muestran “manifest symptoms of a deeply disturbing internal conflict, of schizophrenia” (Dean, 1978, 299-300). Las civilizaciones antiguas se presentan capacitadas para satisfacer los instintos e incluso profundas demandas espirituales que la cultura occidental y la religión cristiana en el estado en que se halla en las obras de Shaffer (secularizada, manipulada por la máquina y la sociedad) no alcanzan a copar.

En *Equus* encontramos, además, otras muchas referencias al paganismo griego, y más concretamente a la tragedia clásica. La misma puesta en escena de la obra recuerda, por su forma y distribución, el *theatron* en la tragedia clásica griega, y encontramos en la presencia constante y silenciosa de los caballos antropomórficos que rodean a los protagonistas un remedo del coro griego, en el sentido que Nietzsche le concede en su análisis del nacimiento de la tragedia.

De todo lo anteriormente constatado, se puede extrapolar la disyuntiva, el doble vínculo en el que se halla Alan Strang (entre el paganismo y la cristiandad), y que le lleva a desarrollar lo que podríamos denominar una psicosis sincrética, que posee rasgos deformados de ambos elementos. Walls define a Alan como “tutored enough to have a taste for myth and unlettered enough not to have to fight his way out of a web of abstractions (the modern malady)” (316). El movimiento de Alan hacia la creación de su propio mito sincrético-psicótico no es, pues, el resultado de una abstracción intelectual como la que podría realizar Dysart, sino el fruto de un movimiento instintivo. Tan sólo Dysart es capaz de analizar los orígenes de la psicosis y las acciones violentas de Alan Strang – el espectador se ve obligado a aceptar la paradoja de que un crimen repulsivo tiene un trasfondo poético y espiritual para el yo dividido de Strang y ver cómo la base está en la falta de pasión, mito y sentimiento artístico (entiéndase como creativo) en el mundo actual. El sacrilegio creativo de Alan, su adoración artística, sin embargo, se convierte al mismo tiempo en la causa de su destrucción como individuo, forzando su curación y con ella la pérdida de lo que le hace distinto: será sacrificado a lo que Dysart denomina “the murderous God of health”, eliminando “[p]arts of individuality repugnant to this God . . . Parts sacred to rarer and more wonderful Gods” (*Equus* 65).

El que Alan, un ejemplo viviente de lo que Dysart desea, sea tratado como psicópata, acrecienta las ya presentes dudas profesionales e incluso vitales del terapeuta. Dysart confiesa a Hesther estar celoso de Alan (acto 2, escena xxv), sobre todo de su capacidad pasional para crear dioses satisfactorios, y de la creatividad que, pese a su estado perturbado, posee. Alan es, desde el punto de vista profesional de Dysart, y

desde el prisma social, una personalidad infeliz, enferma, y esclavizada. Pero Shaffer lo presenta ante Dysart y su público como dotado con una visión necesaria en la sociedad actual, relativa a la percepción psico-mítica. Hasta este momento, Dysart ha tratado de huir de la falta de trascendencia, el materialismo y la racionalidad secular de la civilización nortea en la que vive, mediante los libros de arte que le conducen a una cultura sureña llena de aventura e instinto, lo único que consigue en alguna forma calmar su necesidad de conexión con los arquetipos jungianos. El contacto de Dysart con el comportamiento ritual (en el sentido de arquetípico) durante el *acting-out* de Alan proporciona a Dysart una cierta comunicación simbólica con lo primitivo, lo que le permite, según Plunka, madurar al tiempo que “[he] begins to reach a new level of understanding” (1980, 94). Así, Dysart, al final de la obra, abandona al menos temporalmente la práctica psiquiátrica, y viaja a Grecia en persona (más allá de los libros de arte que solía devorar) para acercarse a esta cultura que se le antoja más instintiva y primitiva. Bien es cierto que su acercamiento a Grecia carece de la impulsividad que tenía la psicosis espontánea y extática de Alan, y en su lugar existe un buen grado de racionalidad en la elección de este viaje.

La oposición entre libertad, creatividad y la rígida corsetería social que Shaffer plantea en *Equus* se retoma en *Amadeus*; en esta obra se oponen sociedad e individuo, represión y libertad, encarnándose en las personalidades contrapuestas de Salieri y Mozart. La música de Amadeus, en este contexto, es una ofensa hacia la estabilidad social, puesto que es la sublimación de la creatividad y la anarquía individual, reprimidas por el mundo de la corte, y sustituidas por la música correcta y domesticada de Salieri: la esencia misma de las composiciones del Amadeus de Shaffer – que

simboliza el lado anárquico de la creatividad artística - son, así, el motivo último de su lucha con la sociedad de la Corte. Mozart, debido a la presión por parte de Salieri (el representante de esta corte) y su incapacidad para integrarse, crecientemente empieza a ser consciente de cómo, cuanto mayor es la calidad artística de las obras que produce, mayor es su alejamiento de la sociedad, de tal forma que, en este proceso, Mozart “writes himself out of society” (Huber y Zapf, 1984, 309). La pasión, que en estas obras de Shaffer se identifica con la capacidad creativa, conduce a los personajes a la escisión social y a su posterior destrucción, ya sea la muerte (en el caso de Amadeus), o la anulación de su individualidad, en el caso de Alan Strang de *Equus*.

5. Imágenes especulares: gemelos y dobles en la obra de Shaffer.

Hasta este momento, en nuestro análisis de la obra de Shaffer hemos hecho algunas referencias a la presentación, por medio de parejas complementarias, de los personajes principales en *Equus* y *Amadeus*. Lejos de ser un hecho aislado, la aparición de parejas de personajes con rasgos similares o complementarios es una fuerza motora de primera magnitud en las obras de este dramaturgo, en tanto que la acción se desarrolla en instancias similares a las que Hegel consideraba el requisito imprescindible de toda tragedia: la lucha entre dos fuerzas opuestas, pero de igual potencia, encarnadas por dos personajes que se oponen y dependen el uno del otro para su mutua existencia¹⁸⁹.

Tomando, pues, como base del sentimiento trágico de las obras de Shaffer la concurrencia de dos fuerzas opuestas y complementarias, trataremos a continuación de analizar cómo el fenómeno de “twinning” articula la acción y el desenlace de sus obras. La presencia constante de imágenes de dobles en las obras de este dramaturgo se torna aún más significativa dado su carácter de gemelo (su gemelo, Anthony, 1926-2001, fue un reconocido guionista y autor teatral), y también de la aparición de gemelos en sus obras trataremos en este apartado. Las consideraciones que haremos en torno al fenómeno de *twinship* tienen dos vertientes: el lado psicoanalítico/clínico representado

¹⁸⁹ Bradley, A. Cecil. “Hegel’s theory of tragedy” en *Oxford Lectures in Poetry*, 2nd ed. Londres: MacMillan: 1909.

por Bion en sus estudios de la múltiple personalidad esquizofrénica, “The Imaginary Twin” (artículo leído ante la British Psychoanalytical Society en noviembre de 1950 que sirve de base a gran parte de la obra de Laing, sobre todo *The Divided Self*); y, por otro, la vertiente mítica que relaciona la escisión de la personalidad con la existencia de un “gemelo” prenatal, idea que aparece por primera vez desarrollada en el campo del psicoanálisis en la correspondencia entre Jung y Freud, y que Laing desarrolló en su obra tardía *The Politics of Experience* (1967).

En el estudio sobre Lessing ya salió a relucir el nombre del psicoanalista W. R. Bion, y sus escritos sobre el desdoblamiento y la proyección en la esquizofrenia. Una vez más, nos referimos al artículo “The Imaginary Twin”, ya que, como antes observamos, el carácter mismo de gemelo de Peter Shaffer se refleja en la creación de personajes especulares, en lo que podríamos considerar un estudio ficcionalizado de su propia idiosincrasia como gemelo. Así, las similitudes en *Equus* podrían resumirse en cómo la atracción que la mitología griega, la insatisfacción con la sociedad contemporánea y los instintos destructivos (subconscientes y sublimados) en el caso de Dysart son externalizados de forma violenta por Strang. También en *The Royal Hunt of the Sun*, los dos protagonistas (Pizarro y Atahualpa) son hombres que se comportan como gemelos en sus procesos de identificación, similitudes y ambivalencias. Opuestos pero profundamente complementarios, estas dos parejas de personajes se hacen cada vez más parecidos, mediante procesos alternantes de identificación y rechazo.

El gemelo (o gemelos) que crea el paciente de Bion comparte muchas de las características de éste, y tiende a verse como *inferior* en comparación con él. De forma muy similar, los personajes de Shaffer se consideran a sí mismos como inferiores respecto a sus “gemelos” (entendiéndose aquí gemelo como aquellos personajes en los que ven proyectados gran parte de sus anhelos, virtudes o defectos): por ejemplo, la admiración que muestra Dysart hacia Alan, o la envidia que Salieri siente (y que será la culpable de la destrucción de su “gemelo” Mozart) por el brillante y creativo Amadeus. Los personajes de Shaffer sienten la constante necesidad de compararse con sus gemelos, de forma similar a cómo uno se contempla en un espejo, lo que causa también profundos conflictos de identidad y sentimientos de rivalidad, como luego veremos.

De forma similar, el paciente esquizofrénico tratado por Bion crea o dota de existencia metafísica a una proyección que no es sino “a split-off portion of himself lacking in some essential qualities” (10). Llevando esta reflexión a las obras antes mencionadas, podemos observar cómo tanto Alan Strang como Amadeus poseen una característica deseada por Salieri y Dysart: la pasión, si bien en uno está canalizada de forma creativa – la música para Amadeus – y en otro de forma patológica – la violencia de Alan Strang.

Estos usos de la proyección en otros *personae*, la creación de yoos alternativos de los que los *doppelgänger*, y más concretamente los gemelos, serían un ejemplo, son retomados y reanalizados por Laing como un mecanismo de defensa habitual del esquizofrénico, sobre todo en sus dos primeras obras, *The Divided Self* y *Self and*

Others. En su obra tardía, además, Laing concede una nueva dimensión a la figura del gemelo y a la significación intrapsíquica que éstos tienen, dando cabida a las teorías psicoanalíticas de Jung a las que venimos haciendo referencia. También este parámetro está presente en la obra de Shaffer. Veamos en qué consiste.

En *The Politics of Experience*, Laing se refiere a la repetición de pautas prenatales en la vida postnatal. Uno de los ejemplos principales que da para afirmar la existencia de esta vida psíquica prenatal, que se refleja a partir del momento del nacimiento, es la recurrencia de los motivos *de gemelos* o creación de *doppelgänger* en numerosos sueños individuales y ciclos míticos, algo especialmente notable en casos de esquizofrenia. Siguiendo el razonamiento de Laing, la placenta y el embrión se viven, psíquicamente, como un caso de pareja prenatal. Esta idea ya aparece cifrada en la correspondencia entre Freud y Jung, en sus comentarios sobre la obra de Frazer, *The Golden Bough* (1922), al referir cómo la placenta se denomina “hermano” o “gemelo” en pueblos primitivos, y es alimentada y cuidada durante las primeras horas de existencia igual que el otro gemelo (el bebé). En esta vivencia prenatal cifra Freud el origen del “doppelgänger”, del que los gemelos serían un ejemplo específico. Además de estas intuiciones no desarrolladas en profundidad ni por Freud ni por Jung sobre el origen de la figura del doble, Laing hace referencia a la afirmación de Hillman de que el yo dividido es la condición primaria del ser: estos “gemelos idénticos” en fase uterina, de los que luego uno – la placenta – muere, explicarían que el yo se sintiera escindido, y las creaciones (psicóticas y literarias, como el caso que nos ocupa) de parejas de hermanos “buenos” y “malos” en literatura y leyendas.

Laing llega a esta conclusión tras observar sueños de pacientes no psicóticos, que servirían como sublimación del instinto reprimido de recrear, expulsándolo, el gemelo imaginario. Este impulso no se reprime en el caso de los esquizofrénicos, y se refleja en el terror subconsciente que sienten muchos gemelos de ser solo “media persona”, al hallar mayores dificultades para diferenciar entre sujeto y objeto (o entre sí mismo y su gemelo), y de marcar las fronteras del yo. De este modo, los gemelos no sólo imaginan a menudo que su hermana/o es un duplicado idéntico de sí mismo, sino que también, mediante proyección, se imaginan el mundo poblado con personas casi idénticas a sí mismos, que se presentan como gemelos (algo recurrente en la proyección esquizofrénica, tal y como venimos analizando).

Ya hemos cifrado algunas de las similitudes entre personajes en obras de Shaffer, que nos llevan a considerarles pares de gemelos (en tanto que uno proyecta en el otro una serie de características deseables o, por el contrario, que no quiere o puede reconocer en sí mismo), aunque los personajes no sean en sí gemelos manifiestos. La forma y, hasta cierto punto, el estilo teatral de Shaffer se ve determinado, pues, por estas figuras de gemelos. La observación previa sobre las dificultades para establecer y delinear las fronteras respecto al otro está en la base motora de la acción de las obras de Shaffer que venimos tratando. Si ya hemos analizado la complicación que existe en los esquizofrénicos para buscar la seguridad ontológica respecto al “otro”, esta dificultad es aún mayor en el caso de los gemelos, que ven una réplica de sí mismos que no saben si aceptar e introyectar como propia, o considerar como una realidad externa, y hasta qué punto. Glenn (en *Twins in Disguise I*, 1974) señala, además, cómo en gemelos que se desarrollan juntos, las diferencias individuales, tanto de carácter como de físico, así

como la forma en que son tratados por su entorno (como dos personas prácticamente idénticas) dificultan aún más la separación entre ellos. Así, no es de extrañar que la identificación funcione como defensa, pero la falta de certeza sobre la separación y la representación del yo puede llevar a la fantasía inconsciente, recurrente en los gemelos, de ser sólo media persona, un individuo incompleto sin la presencia o existencia del otro gemelo, y a creer, de forma consecuyente, que en el momento del nacimiento o en la infancia se le privó de “la mitad de su cuerpo”. Este sentimiento de falta puede llevar a la ansiedad, que resulta del sentirse incompleto, y por tanto dependiente del gemelo; lo que provoca que muchos gemelos busquen la independencia absoluta respecto al otro, algo que enmascara la cercanía que viven psíquicamente, y muestra el deseo de alcanzar la identidad como un “no-gemelo”, como un individuo “completo”. Por otro lado, existen también sentimientos contradictorios de venganza, intentos de tratar de apropiarse de las características deseables que posee el gemelo, que son vistas como la parte faltante al sujeto, que le ha sido “robada”; recuperar ésta, pues, empleando incluso la violencia, se justifica psíquicamente y origina la rivalidad y violencia hacia el gemelo. El optar por mantener a cualquier precio la identidad propia como individuo independiente, incluso de forma hostil, surge de la fantasía de que el gemelo ha “arrebataado” parte de la personalidad propia, lo que hace que los ataques hacia el gemelo (que podemos observar en *Amadeus*, y también en obras del hermano de Shaffer, Anthony) tengan una calidad sádica, ya que surgen tanto del amor como del odio.

La obra de Shaffer que presenta con mayor claridad una pareja de “gemelos” elaborada literariamente es *The Royal Hunt of the Sun*. Pizarro y Atahualpa, en

principio dos personalidades completamente opuestas, acaban sin embargo mostrando sus similitudes, lo que nos llevaría a considerarlos gemelos al final de la obra. En el caso de estos dos personajes, en las posibilidades teatrales que ofrecen sus roles históricos de conquistador y conquistado a la hora de mostrar ataques sádicos y fantasías de dominación, observamos cómo el afecto está mezclado con el antagonismo, y según la función avanza, sobre todo Pizarro, se ve obligado a reconocer sus inherentes similitudes. El modo cruel en que Pizarro trata a Atahualpa, tras atarlo a sí mismo, redundaría en nuestras observaciones previas de la calidad sado-masquista del ataque al gemelo. Aún más, la muerte de Atahualpa hace a Pizarro consciente (aquí la obra se separa de la realidad histórica, con el fin de enfatizar el efecto que Shaffer desea provocar) de que él mismo morirá pronto: una elaboración de la fantasía gemelar de que, al ser ambos partes de un solo ser, lo que suceda a uno le sucederá también al otro, y que la destrucción de uno implica acabar con la otra mitad del par (esto confiere además una cualidad masquista a los ataques al gemelo).

Las fantasías de fusión son también comunes tanto a los gemelos reales como al constructo de gemelos imaginarios que es característico de la esquizofrenia. Derivan de la observación que Laing realiza sobre la fantasía del origen como un solo organismo dentro del vientre materno, luego dividido en dos; se trata, pues, del resultado de la derivación de deseos en fase pre-edípica de unión simbiótica con el otro (en el caso de los gemelos, las fantasías de fusión con la madre se transfieren hacia el otro gemelo)¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Véase Maenchen ,A. "Object Catharsis in a borderline twin." *Psychoanalytical Study of the Child* 23 (1968): 454.

Estas fantasías están fuertemente sexualizadas en el caso de *Equus*, donde Alan las sublima mediante deseos de unión con su dios-caballo, en la figura de los caballos sobre los que galopa (recuérdese la simbología del caballo en los mitos de gemelos; también, el centauro como fusión de jinete y cabalgadura).

Los grupos de gemelos, metafóricos o reales, que pueblan el universo teatral de Shaffer se ven reflejados en su propia condición de gemelo. Creemos relevante introducir la figura de Anthony Shaffer, en relación con la de Peter, por dos motivos fundamentales. En primer lugar, los paralelismos trazados entre gemelos “reales” y la construcción de gemelos característica de la experiencia esquizofrénica adquiere tintes específicos y peculiares en la obra de Peter Shaffer, por lo que hablar también de su hermano gemelo puede arrojar luz en la interpretación de estos pares de personajes. En segundo lugar, los gemelos también son elementos recurrentes en la obra de Anthony Shaffer, y las observaciones sobre los personajes que pueblan su producción son pertinentes a nuestro análisis de las similitudes en la creación, por proyección, de “gemelos esquizofrénicos”.

Según afirma Glenn (*American Imago*, 1974), “plays by twin playwrights Shaffer manifest personality characteristics of twins, even though characters not manifestly twins” (270). Así, la obra *Sleuth* de Anthony Shaffer (más conocida por la versión cinematográfica que de ésta realizó Joseph L. Mankiewicz en 1972, protagonizada por Laurence Olivier y Michael Caine) presenta dos personajes aparentemente opuestos cuya afinidad y rasgos similares van agudizándose según se

desarrolla la obra, hasta llegar al final, por una serie de juegos de ocultación y fantasías de ataque, a confundirse el uno con el otro. Los continuos cambios de rol entre ellos, de activo a pasivo, de agresor a víctima, e incluso de hombre a mujer, siguen una estrategia de identificación y sugieren una pobre capacidad de discernimiento entre representaciones de objeto y sujeto, entre cada personaje y su “gemelo” (en tanto que en éste hay proyecciones simultáneas de afinidad y odio, y su existencia sirve para identificar al propio sujeto que proyecta).

La identificación e invitación simultánea a estos cambios de roles entre ambos personajes (que permanecen durante la mayor parte de la obra solos en escena, favoreciendo así que el público aisle los elementos que son comunes a ambos) parten, pues, de una sensación de admiración pero al mismo tiempo de odio, lo que concuerda con nuestras observaciones anteriores sobre el carácter sado-masoquista del ataque al gemelo. Toda la obra consiste en una delineación, mediante la confrontación en diferentes formas, de la relación de *mirroring* que existe entre los protagonistas, algo de lo que va siendo crecientemente consciente no sólo el público, sino también los dos personajes.

La trama se halla salpicada de referencias al *twinning* o *mirroring*: Milo se hace pasar, en una de sus caracterizaciones, por un tal inspector “Dopple”, referencia al *doppelgänger*, que Milo traduce como “double image”, pero que se podría traducir de forma más correcta como “doble”. La lucha de ingenios entre Milo y Andrew en *Sleuth*, durante la que intercambian identidades y alternan los papeles de víctima y verdugo se

encuadra en los mismos parámetros de complementariedad de dos partes escindidas del yo que ya analizamos en *The Golden Notebook* de Doris Lessing, en los personajes de Saul y Anna.

En el final mismo de *Sleuth* encontramos no sólo paralelismos con la obra *The Royal Hunt of the Sun*, de Peter, sino también referencias a la sensación de pérdida y muerte de una parte de uno mismo que sucede a la destrucción del gemelo, sea imaginario o real. Así, Milo al final de la obra es el vencedor aparente en esta batalla de ingenios, tras ser disparado por Andrew y ser éste detenido mientras Milo agoniza: no es difícil apreciar cómo la destrucción de uno, su detención, lleva consigo tras una serie de mutuos ataques sádicos la aniquilación – muerte - del otro.

Hallamos también referencias al *twinning* en el guión cinematográfico que Anthony Shaffer adaptó para Alfred Hitchcock, *Frenzy*. La adaptación del texto original *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square* (1966) de Arthur La Bern, enfatiza el uso de emparejamiento de personajes, en la forma de dos amigos aparentemente opuestos, pero que muestran similitudes y características comunes, y ante todo, unidos por lazos tanto de afecto como de odio y envidia¹⁹¹.

¹⁹¹ El análisis de este guión escapa ya el alcance de nuestro estudio, pero sirva como prueba de la recurrencia de los temas que obsesionan a Peter Shaffer en la obra de su hermano gemelo. Para un estudio más profundo de *Frenzy* en la creación de gemelos e imágenes especulares, véase Glenn, J. "Twins in Disguise: 1. A Psychoanalytic Essay On *Sleuth* and *The Royal Hunt of The Sun*." *Psychoanalytic Quarterly* 43 (1974): 288-302.

Retornando a Peter Shaffer, el autor que nos ocupa, hasta este momento hemos observado cómo existen pruebas inequívocas de procesos de desdoblamiento y twinning en *The Royal Hunt of the Sun*, *Equus* y *Amadeus*. Existen también, sin embargo, algunas configuraciones psicológicas de gemelismo en otras obras que no trataremos ahora, como por ejemplo *White Lies* (1967, revisada en 1968 y publicada con el título *White Liars*) en la que se analizan procesos de rivalidad y afinidad entre dos personajes muy similares, de los que uno se llama Tom (de la palabra hebrea para “gemelo”): dichos cambios de identificación se dan también en *The Public Eye* (1962). Como última prueba de la intención de Shaffer de resaltar su uso de los dobles, estructural y temáticamente, valga la existencia, señalada por Glenn (en *Twins in Disguise II*) de varios “*twin bills*”, sesiones en las que se presentaban dos obras en un solo programa, la una complementaria (“gemela” en un sentido metafórico) de la otra: *White Lies* y *Black Comedy*; *White Liars* y *Black Comedy*, *The Public Eye* y *The Private Ear*. Analícese el juego de antónimos en estas “obras geminadas”, como muestra del tema general de desdoblamiento, proyección y especularidad que vertebra la obra de Shaffer.

La organización de estas obras de forma dialógica, que provoca un juego especular en el que cada una de estas “*twin bills*” complementa y encuentra su reflejo en la otra, no es sino otra forma mediante la cual Shaffer refleja su interés por los procesos de complementariedad y desdoblamiento que se dan en la psique y, por extensión, en su mundo literario: otra vuelta de tuerca, pues, a los ya conocidos temas de duplicidad y proyección que hemos venido tratando a lo largo de nuestro análisis de este dramaturgo.

Referencias Bibliográficas

- Bach, Susan. "Extending Ancient Myths: Freud, Fromm, and the Plays of Peter Shaffer." *Classical and Modern Literature: a Quarterly* 15.4 (1995): 345-356.
- Beckerman, Bernard. "The Dynamics of Peter Shaffer's Drama." *The Play and Its Critics: Essays for Eric Bentley*. Ed. M. Bertin. Lanham, Nueva York y Londres: University Press of America, 1986.
- Bion, W. R. "The imaginary twin." 1950. *Second Thoughts : Selected Papers on Psycho-Analysis*. Londres : Heinemann, 1967.
- Bradley, A. Cecil. "Hegel's Theory of Tragedy." *Oxford Lectures in Poetry*. Londres: MacMillan: 1909.
- Connell, Brian. "Peter Shaffer: the Two Sides of Theatre's Agonized Perfectionist." *The Times* 28 Abril 1980: 7.
- Dean, Joan F. "Peter Shaffer's Recurrent Character Type." *Modern Drama* 21 (1978): 297-305.
- Dean, Joan F. "The Family As Microcosm in Shaffer's Plays." *Ball State University Forum* 23.1 (1982): 30-34.
- Ebner, I. Dean. "The Double Crisis of Sexuality and Worship in Shaffer's *Equus*." *Christianity and Literature* 31.2 (1982): 29-47.
- Equus*. Dir. Sidney Lumet. Perf. Richard Burton, Peter Firth. MGM/United Artists, 1977.
- Gianakaris, C. J. "Theatre of the Mind in Miller, Osborne and Shaffer." *Renascence: Essays On Value in Literature* 30 (1977): 33-42.
- Glenn, J. "Anthony and Peter Shaffer's Plays: the Influence of Twinship On Creativity." *American Imago* 31 (1974): 270-292.
- - -. "Twins in Disguise: 1. A Psychoanalytic Essay On *Sleuth* and *The Royal Hunt of the Sun*." *Psychoanalytic Quarterly* 43 (1974): 288-302.
- - -. "Twins in Disguise: 2. Content, Form and Style in the Plays By Anthony and Peter Shaffer." *International Review of Psycho-Analysis* 1 (1974): 373-381.
- Hamilton, James W. "Peter Shaffer's *Amadeus* As a Further Expression of Twinship Conflict." *The American Journal of Psychoanalysis* 55, 3. (1995): 269-277.
- Huber, Werner y Hubert Zapf. "On the Structure of Peter Shaffer's *Amadeus*." *Modern Drama* 27.3 (1984): 314-323.

- Jaspers, Karl. *Philosophy of Existence*. Trans. Richard F. Grabau. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971.
- Klein, Dennis A. "Family Relations in Peter Shaffer's *Yonadab*." *Yiddish* 7.4 (1990): 78-84.
- Laing, R. D. *The Divided Self*. Harmondsworth: Penguin, 1990 [1960].
- - -. *The Politics of Experience and the Bird of Paradise*. Harmondsworth: Penguin Books, 1972 [1967].
- Lee, R. J. "Jungian Approach to the Theatre: Shaffer's *Equus*." *Psychological Perspectives* 8.1 (1977):10-21.
- Lounsberry, B. "'God-Hunting': the Chaos of Worship in Peter Shaffer's *Equus* and *The Royal Hunt of the Sun*." *Modern Drama* 21 (1978): 13-28.
- Lynch, William F. "What's wrong with *Equus*? Ask Euripides." *America* 13 dec. 1975: 420.
- Maenchen, A. "Object Catharsis in a borderline twin." *Psychoanalytical Study Child* 23 (1968): 454.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Leipzig: E.W. Fritsch, 1872.
- Pree, Barry. "Peter Shaffer interviewed by Barry Pree." *Transatlantic Review* 14 (1963), 62-71.
- Plunka, Gene A. "The Existential Ritual: Peter Shaffer's *Equus*." *Kansas Quarterly* 12.4 (1980): 87-97.
- Shaffer, Peter. *Amadeus*. Nueva York : Harper & Row, 1981.
- - -. *Equus*. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- - -. *Equus and Shrivings: Two plays by Peter Shaffer*. Nueva York: Atheneum: 1974.
- - -. *Five Finger Exercise. Three Plays*. Nueva York: Harcourt, Brace, 1958.
- Simon, John. "Hippodrama at the Psychodrome." *Hudson Review* 28.1 (1975): 97-106.
- Sleuth*. Dir. Joseph L. Mankiewicz. Perf. Laurence Olivier, Michael Caine. Anchor Bay Entertainment, 1972.
- Walls, Doyle W. "*Equus*: Shaffer, Nietzsche, and the Neuroses of Health." *Modern Drama* 27.3 (1984): 314-323.
- Welsh, James M. "Dream Doctors As Healers in Drama and Film: a Paradigm, an Antecedent, and an Imitation." *Literature and Medicine* 6 (1987): 117-127.

**Parte III: A modo de conclusión:
esquizoanálisis, literatura y
psiquiatría**

Conclusiones finales

A part of . . . the madness of art resides in the artist's search for some exit from the labyrinth of the imprisoned and despairing self – the verbal structure, the philter, the anodyne, that will somehow provide escape and surcease.

Leon Edel

La exploración de las diferentes y variadas representaciones de la locura en forma literaria que ha constituido nuestro estudio revela la pertinencia de un análisis basado en el paradigma crítico que proponíamos en la introducción: el estudio de la división del yo esquizofrénico desde los parámetros antipsiquiátricos, visto no sólo en el funcionamiento de la mente de los personajes de dichas obras, sino también mediante representaciones estilísticas y temáticas de dicha escisión.

Una base crítica como la que hemos propuesto halla sus antecedentes en la crítica psicoanalítica que tanto ha florecido en el último siglo en forma de muy diversas escuelas de pensamiento. Mientras que el psicoanálisis clásico freudiano y el de gran parte de sus discípulos resultan excelentes para el acercamiento psicológico a gran parte de las obras literarias, no acaban de resultarnos satisfactorios para abordar el estudio de otras obras como las que aquí hemos propuesto: un paradigma como el que hemos delimitado se nos antoja excelente para este propósito, basado en parte, como está, en el

psicoanálisis bioniano o jungiano, pero bebiendo también de las fuentes de la psiquiatría, y aunando en sí, en cierto modo, la compleja relación histórica entre ambas disciplinas (psiquiatría y psicología) por medio de la literatura.

Como ya anunciamos al comienzo de nuestro estudio, las disciplinas que conforman el sistema crítico que hemos tratado de elaborar incluyen no sólo las ya citadas psicoanálisis y psiquiatría, sino también otras variadas materias como la sociología, la mitología, las artes plásticas o la filosofía. El recurrir a todo este amplio trasfondo teórico tiene como objetivo enriquecer el sustrato que luego se pondrá en diálogo con las obras, considerando, ante todo, cómo la Antipsiquiatría que vertebraba nuestra exploración es un movimiento que constantemente influye y es influido por los numerosos sucesos culturales y sociales circundantes.

Confiamos, por otro lado, en que la elección de autores, que ya justificamos en su momento, haya correspondido a las expectativas de amplitud y rigor que generaba: la variedad de tipos humanos que hallamos entre nuestros autores, los distintos géneros que trataron, y sus idiosincráticas peripecias vitales proporcionan, a nuestro entender, un muestreo significativo de las posibilidades que abre un análisis “antipsiquiátrico” o “laingiano” de la literatura. Sin olvidar todo lo que les une, temática y estilísticamente, cada uno de estos autores enriquece nuestro discurso proporcionando nuevos temas, preocupaciones y un inconfundible estilo, lo que nos permite cubrir un amplio espectro de consideraciones relativas a la experiencia esquizofrénica en el ámbito literario.

La búsqueda de elementos comunes entre autores aparentemente tan dispares como los ofrecidos en estas páginas es una tarea que en muchos momentos parece rozar lo sorprendente. Esta labor se complica aún más por la cantidad y la cercanía de su producción, por tratarse de autores muy próximos a nosotros en el tiempo y por la dificultad añadida de que algunos de ellos (como, por ejemplo, Lessing, Pinter o Shaffer) siguen publicando; y la cercanía de las últimas obras escritas por otros como Ginsberg o Burroughs (antes de su aún reciente muerte en 1997).

Sin embargo, como hemos tratado de ejemplificar a lo largo de estas páginas, estos elementos comunes existen y son fundamentales para el análisis de estos autores. El nexo de unión entre sus producciones (bien sea ésta poética, novelística o teatral) viene dado en parte por la admiración de la gran mayoría de ellos hacia la figura de R. D. Laing y hacia todo lo que significó el movimiento antipsiquiátrico. Estos autores vertebran su obra en torno a las ideas del psiquiatra escocés, tan difundidas en el ambiente social y cultural de su época, la Contracultura, en la que Lessing, Kesey o Ginsberg, por ejemplo, participaron activamente. Nuestros autores codifican en sus escritos las experiencias de desarraigo y deshumanización social utilizando metáforas de locura, escisión y exploración de los propios límites. De forma recurrente, además, ponen en diálogo la exasperante mediocridad del que se adapta a la sociedad, del cuerdo; con la exuberante, enérgica e incluso salvaje expresión del que es tachado de loco.

El tema del lenguaje es, también, una preocupación constante para los autores objeto de nuestro análisis: Lessing y Burroughs exploran las nuevas y ricas posibilidades expresivas y de codificación del universo que caracterizan el lenguaje alucinatorio, un lenguaje que roza las fronteras mismas del alfabeto y el significado. Ginsberg y Roethke se esfuerzan por encontrar una voz poética individual alejada de los clichés y el idioma mediático que controla y manipula al sujeto, una voz que funcione al mismo tiempo como un lenguaje mágico capaz de abrir nuevas posibilidades de percepción y comprensión del universo. Otros autores, como Pinter, apuntan hacia la posibilidad de refugiarse en el silencio (solución que ya adoptaría Beckett) para escapar de los efectos del lenguaje social como elemento de manipulación del sujeto.

Íntimamente relacionada con el tema de la codificación lingüística y la compleja relación significante-significado hallamos una ruptura deliberada de las divisiones clásicas entre prosa, poesía, filosofía y los diversos subgéneros de cada una de éstas. Así, la organización en forma de “caja china” de *The Golden Notebook*, o los *cut-ups* de Burroughs, por ejemplo, cuestionan organizaciones tradicionales del material ficticio que transgreden intencionalmente las fronteras que delimitan conceptos de temporalidad, espacio y verdad lógica. La búsqueda de nuevos modos poéticos de Roethke, la exploración en Ginsberg de la “long line”, y la misma voz poética que emplean en su obra, cercanas a modelos místicos, marcan también el deseo de éstos de alejarse de formas de comunicación enraizadas en la civilización occidental.

La crítica social de estos autores se inscribe plenamente en las ideas que la Contracultura derivó del pensamiento antipsiquiátrico, fundamentalmente de la obra de Laing y de David Cooper. Para Ginsberg, esta cultura y sociedad opresoras adoptan la forma de Molloch, un dios terrible que devora a sus hijos (como la sociedad sacrifica a sus mentes más brillantes) para garantizar la homogeneidad social. El que se niega a que su individualidad sea “devorada” sufre persecución y castigo al ser etiquetado como “loco” (un castigo que, indica Ginsberg, la sociedad disfraza como un bien moral no sólo para ella, sino, ante todo, para el individuo internado). Y recordemos, una vez más, las pesadillas de Dysart en *Equus*, en las que el psiquiatra se ve a sí mismo como un sacerdote que sacrifica a jóvenes y niños, de forma metafórica, como encargado de la homogeneización social.

Precisamente esta crítica hacia la sociedad es otro de los temas que permiten poner en paralelo la obra de gran parte de estos autores; la sociedad actual obliga al individuo a adoptar salidas desesperadas como los ataques esquizofrénicos para tratar de preservar la propia identidad. Todos los personajes protagonistas de Lessing o Pinter están inmersos en una sociedad que les constriñe, comenzando por su familia (así, el caso de Charles Watkins en *Briefing for a Descent into Hell*, de Lessing, o *Family Voices*, de Pinter), y continuando por relaciones de pareja y amistad (Anna Wulf en *The Golden Notebook*, o la pareja protagonista de *Landscapes*), o incluso por relaciones sociales mucho más amplias (la convulsión política de la década de los 50 y la amenaza de una guerra nuclear que se refleja en *The Four-Gated City*, o la obra de Ginsberg y Burroughs). Precisamente como alternativas a estas sociedades, Lessing presenta una

serie de comunidades más abiertas y menos jerarquizadas que posibilitan el desarrollo personal y libre del individuo.

Los supuestos antipsiquiátricos que apuntan a la familia como entorno primero de gestación de actitudes esquizofrénicas, y que proponen el tratamiento psiquiátrico como el siguiente medio de control social, también son puntos de referencia para nuestros autores. En numerosas ocasiones a lo largo de sus respectivas obras, esta crítica toma incluso tintes didácticos, por ejemplo en el caso de Rosemary Baines de *Briefing for a Descent into Hell* (por cuya boca parece hablar el mismo Laing), en poemas como “Howl” o “Kaddish” de Ginsberg, o en la clarísima crítica hacia la psiquiatría que permea *Equus*, de Peter Shaffer. Hallamos en estos autores, además, la idea que Laing desarrolla a partir de *The Politics of Experience* de la locura como una facultad de recuperación, que es malinterpretada por la sociedad y luego silenciada a base de drogas, electrochoque y la anulación de la personalidad individual en pabellones psiquiátricos. Los que, no obstante, consiguen atravesar metanoicamente su propia locura (Anna Wulf, Charles Watkins, Lynda Coldridge y Martha Quest en las novelas de Doris Lessing, o Chief Bromden en *One Flew over the Cuckoo’s Nest*) o analizar sus propias alucinaciones (como los propios Ginsberg o Burroughs) adquieren una visión superior y con ella la obligación de *recordar* y *narrar* lo vivido, ayudando de esta forma a otros a llevar a cabo viajes similares. La poesía de Ginsberg y Roethke es, en este sentido, una invitación a la apertura de nuevos planos mentales, con la voz profética de estos “bardos esquizofrénicos” como guía.

Las similitudes halladas entre estos autores y desarrolladas a lo largo de este trabajo no deben, sin embargo, llevarnos a error, a pensar que todo son paralelismos en sus obras: la infinita riqueza de sus respectivos textos no proviene tan sólo de lo que les une, sino también de lo que les hace únicos. Así, por ejemplo, existe en Ginsberg un deliberado uso de experiencias extremas (sexuales y mediante la ingestión de drogas psicotrópicas) que ayudan al individuo a atravesar las fronteras de su propia percepción (el uso de drogas fue algo que William Burroughs, por ejemplo, censuró, por considerarlas no puerta de acceso a una visión superior, sino un modo de ser controlado por el Sistema). Ginsberg hace suya la frase de su maestro Blake, afirmando con él cómo “The road of excess leads to the palace of wisdom” (*The Marriage of Heaven and Hell*, plate 7). Ginsberg afirma en una entrevista concedida en 1983, hablando de los *Beat*, que han merecido un especial interés en nuestro análisis, que lo que une y caracteriza a su generación literaria es “an interest in an open form of some kind, spontaneity in writing, the breaking up of old forms in both prose and poetry. In that, there was a common insight as well as the correlative of opening up of an awareness of consciousness.”¹⁹².

Este componente de deliberada transgresión de las fronteras de lo “socialmente prohibido” no existe en otros autores de nuestro análisis: los excesos sexuales y el consumo de sustancias ilegales que convirtieron a Ginsberg en un bastión de la Contracultura y le pusieron en contacto con figuras transgresoras emblemáticas como

¹⁹² “Beat poet, teacher and icon: Voice of ‘Howl’ falls silent”. *The Detroit News* 6 April 1997 <<http://www.detroitnews.com/1997/nation/9704/06/04060071.htm>>

Leary no hallan cabida en la obra de autores como Roethke o Pinter. La capacidad transgresora de Lessing o Pinter, por ejemplo, se mueve más bien en el terreno del compromiso político (Lessing fue miembro del Partido Comunista Británico, al igual que su heroína Anna Wulf, en este sentido un trasunto literario de la autora). Así, mientras que el compromiso político en Kesey o Ginsberg también existe (se manifestó, por ejemplo, en contra de la participación norteamericana en el Vietnam, y criticó duramente las persecuciones de McCarthy), éstos no desarrollan su pensamiento político mucho más allá del nivel de la empatía por los que sufren y por las injusticias sociales. Por el contrario, sí hallamos las ideas políticas de Lessing ampliamente desarrolladas en *The Golden Notebook*, por ejemplo, sobre todo en las secciones del cuaderno rojo, casi exclusivamente dedicado a las tribulaciones de Anna Wulf y su compañera Molly en el fragmentado movimiento comunista de los años 50.

Otros aspectos diferenciales de todos estos autores vienen causados ya no por sus ideas políticas, sino por las diferencias, lógicas entre todos ellos de género y origen social. Lessing analiza en sus obras, sobre todo, casos de locura femenina, sumergiéndose en busca de respuestas en las presiones genéricas y de roles sociales que encuentran, específicamente, las mujeres (algo que Laing y Esterson ya habían adelantado en *Sanity, Madness and the Family*). Las conclusiones de Lessing son más que evidentes: la sociedad actual *provoca* (o, al menos, *facilita* la aparición de) la esquizofrenia, algo en lo que Ginsberg, como hemos analizado, no podía estar más de acuerdo, pero (y esto es lo diferente en Lessing) son precisamente las mujeres, aún el eslabón más débil de esta sociedad, las más propensas a ser presionadas hasta extremos que fuerzan el viaje metanoico. Bien es cierto que Ginsberg también realiza su

particular loa a la locura femenina en “Kaddish”, pero este poema, dedicado a su madre, obvia la dimensión femenina de la locura y las presiones genéricas específicas para centrarse en la presión social que también afectaría a hombres como su amigo Carl Solomon. “Kaddish” se convierte así en un lamento fúnebre por su madre y por toda la sociedad, pero nunca por la locura femenina en sí (algo que sí podríamos afirmar de *The Golden Notebook* o *The Four-Gated City*, de Lessing), mientras que la inclusión de los dramaturgos Peter Shaffer y Harold Pinter nos lleva a plantearnos cuestiones sobre la representación de la locura en escena y las peculiaridades que dicho género aporta a la denuncia social.

Por último, señalaremos otra divergencia entre algunos de nuestros autores, que se explica por su distinto origen social. Lessing, por ejemplo, es una escritora procedente de una antigua colonia inglesa, y que creció y se educó en Rodesia; esto lastra y marca su obra en tanto que, distanciada de su tierra natal, Inglaterra, critica el comportamiento de la metrópoli (en la que habita). La doble identidad de esta autora la sitúa aún más, si cabe, en su rol de “el otro” (*the outsider*), y vertebra su obra en el sentido de que la falta de raíces es presentada en muchas ocasiones como otra presión más que conduce a la locura (el viaje vital, de la colonia a la metrópoli, de Martha Quest en la serie de novelas *The Children of Violence* – cuya última novela, y la única que acontece en la metrópoli, es *The Four-Gated City* – es una narración paralela al periplo de la propia Lessing). Mientras que en otros autores de nuestro estudio no existe esta condición de “exiliado” o arrancado de su tierra natal, sí hallamos en ellos otras características que los sitúan como “el otro”, como un ser fuera de la sociedad y que debe gritar desde los márgenes de ésta. Así, por ejemplo, la condición abierta de

homosexuales de Ginsberg y Burroughs, lo que ni siquiera les coloca como “el Otro” en la dualidad hombre/mujer (donde Lessing se inscribiría, tomando la frase de Simone de Beauvoir, como “el segundo sexo”), sino incluso más allá, en los márgenes mismos de lo sexualmente aceptable en la sociedad de su época.

Hemos venido analizando hasta aquí algunos paralelismos y diferencias de las obras de estos autores respecto a la base teórica de la Antipsiquiatría y sus implicaciones en la contracultura. La evidente similitud (e incluso paralelismos) en los temas, tropos e implicaciones de la obra de todos ellos justifica este estudio de su producción literaria que conjuga las teorías antipsiquiátricas con la literatura. Este paradigma crítico basado en Laing, que considera las condiciones que se dan en la época moderna como potencialmente esquizofrenogénicas, dados los modos mismos de organización social y la dependencia respecto de instituciones y objetos que trascienden y que no consideran al individuo, trata de revalorizar la utilidad de algunas de las ideas críticas de la Antipsiquiatría, tan denostada en su momento por la predominancia de modelos médico-biológicos de la esquizofrenia. Asistimos actualmente, sin embargo, a una re-evaluación de estas ideas, sobre todo en lo referente a la consideración de los factores sociales y no puramente genéticos en la etiología de la esquizofrenia. La Antipsiquiatría abrió, además, la puerta a una humanización de la práctica psiquiátrica, cuestionando modelos que alienaban al enfermo como incomprensible, al tiempo que trató de descifrar los complejos modos de expresión esquizofrénicos. Como resultado, incluso los avances en la investigación de la esquizofrenia que consideran ésta consecuencia de un proceso meramente biológico, o como enfermedad hereditaria, poseen en este momento una aproximación más empática hacia la situación del

enfermo, y una mayor propensión a considerar la influencia de factores sociales o culturales en el desarrollo de la psicosis.

Las corrientes actuales de estudio en la etiología de la esquizofrenia no están tan separadas unas de otras como hace unos años. El *modelo biológico* ha abandonado, sobre todo, sus postulados de la ininteligibilidad de la experiencia esquizofrénica, adoptando aproximaciones al *modelo psicológico* (que enfatiza las desviaciones normativas en el sistema cognitivo del esquizofrénico), y al *modelo social*, del que la Antipsiquiatría resulta precursora. Alcanzar conclusiones sobre cuál puede ser, en efecto, la etiología de procesos tan elusivos como el esquizofrénico es algo que escapa a la intención de estas páginas. Si algo desea enfatizar nuestro estudio es la posibilidad de relacionar el desarrollo del proceso psicótico en sí, y sus antecedentes observables, desde la perspectiva de su plasmación literaria.

El análisis de cómo los procesos psicológicos de la esquizofrenia se reflejan en la obra literaria, y en las muy diversas temáticas y estilos de un número de autores vinculados a la experiencia esquizofrénica, es otro ejemplo más de la riqueza de posibilidades interpretativas que ofrece la interacción entre el estudio de la mente en las disciplinas de la psiquiatría, la psicología y la literatura. Como observamos en la introducción, este acercamiento que proponemos al estudio de cierto tipo de obras literarias parte de la íntima convicción de que tanto la literatura como la psicología tratan, desde distintos ángulos y empleando distintas herramientas, de aproximarse a las bases del comportamiento humano. La investigación de las relaciones dinámicas entre

estas disciplinas, centradas en representaciones literarias y aún más allá de la neurosis para adentrarse en el campo de la psicosis, se nos antoja una labor necesaria, en el sentido de hallar las relaciones entre las obras de otros autores. En esta línea de análisis que proponemos, y debido a limitaciones de espacio, que no de enfoque, podríamos incluir a numerosos autores, coetáneos o no de los que hemos seleccionado. El estudio del desdoblamiento en Lessing, Burroughs o Pinter; la influencia social en el desarrollo de la psicosis en los autores *Beat* o en Peter Shaffer; y el acercamiento al discurso esquizofrénico o *schizophrenese* en Burroughs o Roethke, permiten que consideremos a estos escritores aparentemente dispares como parte de un grupo en lo que concierne a su análisis, grupo obviamente abierto a otros muchos autores. La inextricable relación entre la literatura y el estudio de la psique legitimaría, por ende, afirmar la necesidad de posteriores investigaciones sobre la escisión esquizofrénica tal y como es reflejada en la literatura, lo que nos permite hablar de la posibilidad de analizar infinidad de textos desde la óptica del “esquizoanálisis”.