



MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía
y Letras / 15-16

Literaturas Hispánicas:
Arte, Historia y Sociedad



excelencia Campus Internacional
UAM
CSIC+



*Psicocrítica y teatro
español de posguerra.
Estudio psicocrítico
con una referencia
especial al grupo
denominado Otra
generación del 27
y a la obra
de José López Rubio
Ricardo Lamelas Frías*

Asignatura: *Trabajo de fin de máster*

Máster en Literaturas Hispánicas, UAM, curso 2015-16

PSICOCRÍTICA
Y
TEATRO ESPAÑOL DE POSGUERRA

Estudio psicocrítico con una referencia especial al grupo denominado Otra generación del 27 y a la obra de José López Rubio

Trabajo realizado por Ricardo Lamelas Frías

Septiembre de 2016

Nadie es nadie solo

-- José López Rubio, Discurso de recepción en la Real academia española, 1983 --

PSICOCRÍTICA Y TEATRO ESPAÑOL DE POSGUERRA

Estudio psicocrítico con una referencia especial al grupo denominado Otra generación del 27 y a la obra de José López Rubio

0. INTRODUCCIÓN.....	1
0.1. Objeto y propósitos.....	5
0.2. Metodología.....	5
0.3. Fuentes.....	6
1. LITERARIEDAD Y PSICOLOGÍA.....	8
1.1. Individuación y creación literaria.....	10
1.2. La “función autor” psíquica y la filiación literaria.....	19
1.3. Pertinencia de la psicocrítica.....	34
2. PERSONALIDAD Y PSICOCRÍTICA.....	56
2.1. Posibilidades de la psicocrítica.....	56
2.2. Personalidad y psicocrítica.....	69
2.3. Teatro español de posguerra y grupo <i>Otra generación del 27</i> . Psicocrítica.....	77
3. CONCLUSIONES.....	88
4. BIBLIOGRAFÍA.....	90
Obras literarias objeto de estudio.....	90
Fuentes discursivas.....	90
Obras literarias utilizadas como marco referencial.....	90
Obras fundamentales de teoría literaria, psicoanálisis o psicocrítica.....	90
Otras referencias teóricas y de investigación.....	91
Otras menciones literarias.....	92

0. INTRODUCCIÓN

Fernando Lázaro Carreter negaba en 1983, a la hora de contestar al discurso de recepción de José López Rubio en la Real academia española, la adecuación de generar un marbete tan resonante para la historia de la literatura española como *La otra generación del 27*, bajo el cual el propio López Rubio se quería agrupado con Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura y Tono. Tras esa negativa, Lázaro Carreter propinaba distintos elogios al dramaturgo, acentuando su perfección técnica y su capacidad de diálogo. Ante mis ojos, la pertinencia de esa categoría generacional o grupal excede los límites de una investigación que, eso sí, pretendo que desvela algunas características relevantes de este autor de comedias, José López Rubio, y varios de los que le acompañaron, con mayor o menor cercanía, en la creación teatral de las décadas de posguerra española. Prefiero, sin dudar, atender, más que a cuestiones de clase o tipología, al esclarecimiento de esquemas relevantes para entender los mecanismos implícitos en la cuestión de la *literariedad*. Desatenderé por tanto, en este trabajo que presento, cualesquiera aspectos sociales, históricos y políticos que por desgracia rodearon aquellos siniestros años de nuestra historia, a no ser que, puntualmente, como en las cuestiones de género, apunten datos necesarios para aquella finalidad.

Visto entonces desde esa búsqueda de los mecanismos de la *literariedad*, el caso de José López Rubio adquiere una cierta tonalidad de injusticia cometida por la investigación y la crítica literarias guiadas por la historia. La escasa presencia, a menudo la ausencia, de comentarios sobre él en los manuales de texto y en los volúmenes de investigación es llamativa. Se mire por donde se mire, su producción literaria ha obtenido un reconocimiento menor del merecido. Partiré del axioma de que esto se lo debemos más a la historia y a la política que a la calidad y eficacia literaria de sus obras.

Por otro lado, el examen de la presencia de la mujer (personajes femeninos), en la literatura española anterior a la década de 1960¹, denota un factor característico y muy reconocido por la investigación: esa presencia, estereotipada siempre, escasea en

¹ Elena Gascón Vera, *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid, Pliegos, 1992, pág. 13: “[...] sólo a partir de la década de los 60 la literatura ha empezado a verse desde el punto de vista de la mujer como autora y como crítica.”

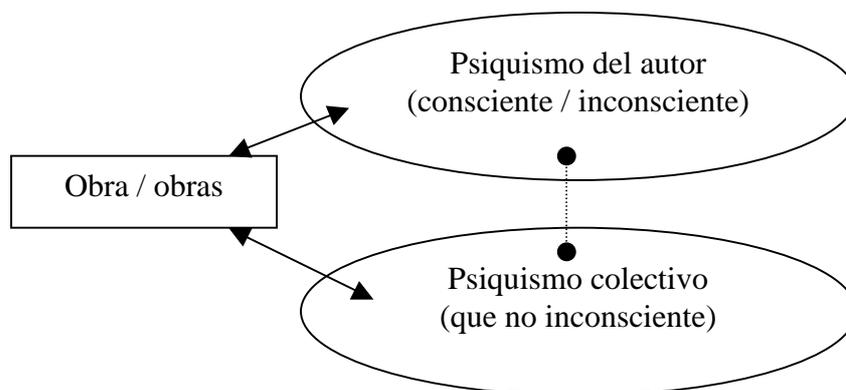
abundantes ocasiones. Tal conclusión se expresa comúnmente en la investigación y crítica publicadas. Además, en el caso del teatro, ese factor se aprecia, al examinar las obras, de forma evidente, por lo estereotipado de casi todos sus caracteres femeninos.

Hasta aquí tengo pues dos cuestiones: escaso reconocimiento de López Rubio en la investigación; escasa y estereotipada presencia de la mujer en la literatura hasta la época contemporánea. Al actuar juntas, esas dos cuestiones producen el perverso efecto de confirmarse mutuamente. López Rubio describe fantásticos personajes femeninos, y los dota de protagonismo, así que rompe con una de las conclusiones clásicas de la investigación y la crítica literarias al uso, que no en vano, y por mor de esa misma conclusión, han tenido que cobrar derivadas de crítica e investigación feministas. Pero, como casi nadie menciona siquiera a López Rubio (acaso porque fue un escritor que dijo que lo que escribía no tenía nada que ver con temas sociales –poco importa esto ahora), sus fantásticos personajes femeninos parecen no haber existido. Como fantasmáticos personajes pirandelianos, podemos leerlos buscando su autor, un autor sin el cual han quedado. Efecto perverso, en el que no habríamos incurrido de dejarnos llevar más por lo literario, que siempre está en los textos, que por lo político y lo histórico.

De paso, rendiríamos tributo a la dignidad de los creadores. Yo tenderé a pensar que el creador –el escritor siempre lo es– no puede escapar de la obligación que le impone su propio psiquismo. Guiado por él, así nace su creación. Tiendo a pensar que el análisis de textos literarios, como creaciones² que son, no debe soslayar este hecho si quiere profundizar en la comprensión de la *literariedad*. Más allá de las disputas políticas, sociales e históricas que a menudo han perturbado este análisis, el escritor produce su obra impelido por un acto psíquico. Y más aún: quien la recibe, lo hace también desde una instancia (lector o espectador) impregnada de psiquismo. ¿Equiparables el de autor y el de receptor? En cierto sentido, y sin tratarse en ningún caso de un “inconsciente colectivo” tal cual probó a delimitar Carl Gustav Jung, intentaré mostrar más adelante que sí; por lo menos, de algún modo.

De manera que mi planteamiento inicial es el que trato de reflejar, por ser punto de partida con la mayor simpleza, en el siguiente dibujo:

² Nunca meras repeticiones, aunque siempre la obra literaria se inserte en la tradición, la reproduzca o renueve, trate de nutrirla.



Discutiré en detalle diferentes aspectos relacionados con esta lógica. De momento, baste decir que entiendo que lo psicológico forma parte del magma que dota a los textos literarios de un carácter específico. Como planteo en el dibujo, las obras creadas –según lo entiendo– guardan algún tipo de relación con lo psíquico, tanto de su creador como de su receptor. Al leer el teatro español de las dos primeras décadas de posguerra, más allá de su muy condicionada posibilidad de puesta en escena, en la que no entraré por falta de conocimiento, el investigador comprende que los dramaturgos estaban intentando dialogar con un público, o con unos lectores. Uno de los más reconocidos hoy de los autores de aquel momento, Enrique Jardiel Poncela, fue también el más atento al puro artificio de la dimensión escénica, pero esto no provocó que sus obras carezcan de proposiciones dialogadas y un discurso (latente cuando no explícito) que pasado el tiempo podemos captar.

El primer paso de mi investigación, el separarme de mí mismo, me vino dado por Óscar Barrero Pérez, a quien con este trabajo quiero también mostrar mi agradecimiento. El esfuerzo en la recepción de unos textos a los que yo, en principio, era remiso, se lo debo a él. El segundo paso fue el apercebimiento de su valor y originalidad, así como la percepción de su peculiaridad. Mi formación como psicólogo, reorientado por las sugerencias de la psicocrítica, jugaron en este segundo paso un papel importante. El tercer paso vino determinado por mi especialización en psicopatología, desde donde mirar la personalidad y contrastar con los textos que tenía entre manos me hizo ver su carácter más distintivo. Por último, he querido sustentar y relacionar mi investigación con teorías generales del ámbito literario y de poética, sin las cuales entiendo que este trabajo estaría insuficientemente justificado.

A buen seguro, no habré conseguido siempre ser todo lo explicativo –y, por encima de ello, claro– que estimo sería exigible. En mi descargo, aludiría a la complejidad de la tarea, pero dejémoslo para juicios posteriores. En este punto

introdutorio, y para contribuir a la mayor claridad posible, permítaseme resumir cada uno de los puntos de mi exposición. La he dividido en dos bloques (*Literariedad y psicología* y *Personalidad y psicocrítica*) para lograr una apariencia más compacta, no obstante lo cual se apreciará que el cúmulo de datos y reflexiones provoca que unos temas y demostraciones se mezclen con otros. Espero, más o menos, haber logrado transmitir mi perspectiva en lo que pueda tener de útil. En lo que pueda haber quedado confuso, en futuros trabajos me prometo dotarlo de mayor transparencia.

El primer bloque (*1. Literariedad y psicología*) contiene dos primeras secciones en la que reviso elementos, interesantes para la teoría de la literatura y la investigación literaria, que emanan del conocimiento actual sobre la ontogénesis del ser humano; lo que los psicólogos llaman el proceso de individuación psicológica. Trato de clarificar lo que se esconde en este proceso y demostrar, con ejemplos extraídos de la literatura, su valor para nuestro campo de investigación. Por fin, en una tercera sección de este bloque, paso a examinar críticamente la psicocrítica como método, sus contribuciones y sus desajustes. En las tres secciones, como no podía ser de otro modo, termino los apartados con referencias al grupo *Otra generación del 27*. En concreto, en la última de ellas, planteo algunas muestras del realce que en López Rubio adquiere lo femenino, para así asentar su valor en lo que toca con la discusión mencionada sobre literatura y papel de la mujer.

El segundo bloque (*2. Personalidad y psicocrítica*) lo destino a hacer aportaciones que, según creo, actualizarían y ajustarían este procedimiento de investigación literaria. Además, intento ejemplificarlo, dentro de los límites que el espacio me impone. Así, en el primer apartado del bloque termino de discutir el método y hago sugerencias de mejora. En el segundo apartado, planteo un modelo para entender la personalidad humana, que a mi juicio debe ser, por lo que de momento sabemos sobre el psiquismo, lo que sustente futuras investigaciones psicocríticas. Por fin, en el apartado final del bloque, emprendo algunos análisis, desde todo punto de vista incompletos pero entiendo que suficientemente expresivos, sobre el teatro de posguerra español, orientados siempre a una mirada especial para López Rubio y, en menor medida, su grupo.

He querido en último lugar dejar algunas conclusiones relevantes.

Para finalizar esta introducción, decir tan sólo que, como se verá, no me he ceñido siempre a lo estrictamente literario. Así, en la tercera sección del bloque primero y en la segunda del segundo bloque, me he entretenido en ejemplos cinematográficos

que, desde los guiones, abundan en la validez del método psicocrítico. Tampoco, justo es decirlo aquí, me he limitado a la literatura española. En un par de ocasiones, he traído a colación ejemplos de literatura japonesa e italiana, porque permitían confirmar la validez de los planteamientos.

0.1. Objeto y propósitos

Mi objeto de investigación está pues a medio camino entre la realización literaria, especialmente la dramaturgica y especialmente la de intención cómica, y la teoría de la literatura. Persigo incardinar mis indagaciones en un campo amplio, el de la teoría, que justifique por qué hago lo que hago. Y persigo, a partir de ahí, esclarecer mecanismos del funcionamiento literario.

Con esa doble mirada, me planteo dos propósitos elementales. Por un lado, contribuir a la discusión sobre el valor y el ajuste del procedimiento psicocrítico para el análisis de la *literariedad*. Por otro lado, profundizar, mediante el uso de esa herramienta, en el valor literario de unos textos que, por la poca fortuna de la historia española del siglo XX, no siempre han sido tratados con justeza. En especial, la producción de José López Rubio me parece rica y suficientemente innovadora como para ganar mejor lugar en los volúmenes y enciclopedias de historia literaria española que pueblan las bibliotecas, siendo por tanto ese un motivo eje que, aunque pueda haberme quedado disperso en el complejo entramado de cuestiones que compendio, da sentido a mi investigación

0.2. Metodología

Para tales propósitos, he elegido una obra crítica, la de Northrop Frye de la década de 1960, que va a convertirse en el marco de referencia para mis argumentaciones en lo que tenga que ver con la teoría de la literatura. Desde la psicocrítica, como no podía ser de otro modo, atenderé sobre todo a la obra fundacional de Charles Mauron, que intentaré examinar críticamente y matizar o actualizar. Los conocimientos psicológicos de los que me sirvo, que tenía muy a mano dado mi desempeño profesional actual en ese campo, he de anticipar aquí que se basan en las teorías psicodinámicas más modernas; el trabajo desde el modelo analítico-vincular del

doctor Nicolás Caparrós me parece, y abundaré en él, más que suficiente para poder dotar a la psicocrítica de una referencia teórica actualizada.

Por fin, en lo más importante y que he de seguir detallando en futuras investigaciones, la psicocrítica del teatro español de posguerra, especialmente del grupo *Otra generación del 27*, he seguido el procedimiento psicocrítico mencionado, contemplando desde el principio las mejoras que, conforme iré desgranando en esta exposición, el mismo procedimiento necesita. De manera que lo que he hecho ha sido, básicamente, superponer los textos, hallar sus constancias, delimitar sus conflictos, tensiones y fantasías (siempre desde el orden de lo psíquico) y comparar a unos autores con otros, a fin de vislumbrar sus singularidades.

0.3. Fuentes

He utilizado, en todos los casos en que me ha sido posible, las ediciones de Escelicer, que se titulan siempre *Teatro selecto*, de finales de la década de los 60. Cada una de ellas contiene cinco o seis obras de un mismo autor. Ha sido así con:

- José López Rubio. Su Teatro selecto de Escelicer contiene las piezas *Celos del aire*; *La venda en los ojos*; *La otra orilla*; *Las manos son inocentes*; *Nunca es tarde*
- Enrique Jardiel Poncela: *Eloísa está debajo de un almendro*; *Los habitantes de la casa deshabitada*; *Madre (el drama padre)*; *Angelina o el honor de un brigadier*; *Los ladrones somos gente honrada*
- Miguel Mihura: *Tres sombreros de copa*; *A media luz los tres*; *Melocotón en almíbar*; *Maribel y la extraña familia*; *¡Sublime decisión!*; *Ninette y un señor de Murcia*
- Edgar Neville: *Veinte añitos*; *El baile*; *Rapto*; *Prohibido en otoño*; *La vida en un hilo*; *Alta fidelidad*
- Víctor Ruiz Iriarte: *El landó de seis caballos*; *El gran minué*; *Esta noche es la víspera*; *El carrusell*; *Un paraguas bajo la lluvia*
- Alfonso Paso: *Los pobrecitos*; *Usted puede ser un asesino*; *Juicio contra un sinvergüenza*; *En El Escorial, cariño mío*; *Nerón-Paso*

En los casos de Alejandro Casona y Antonio Buero Vallejo, no pudiendo contar con esa misma edición, me he quedado con las ediciones a Espasa Calpe. Para Alejandro Casona, la que incluye *La sirena varada* y *Los árboles mueren de pie*. Para Buero, la

que incluye *Historia de una escalera* y *Las meninas* y la que contiene sólo *En la ardiente oscuridad*.

Por lo que respecta a las referencias para el marco teórico, las he hecho constar siempre en notas a pie de página.

1. LITERARIEDAD Y PSICOLOGÍA

[...] únicamente son mías las cosas cuya historia conozco. [...] otra cosa cuya historia “debo” contar, porque sólo es mío aquello cuya historia no he olvidado. Y pienso que al contarlo se disuelve y se borra de mi recuerdo: porque todo lo que contamos se pierde, se aleja. Contar es entonces para mí un modo de borrar de los afluentes de mi memoria aquello que quiero mantener alejado para siempre de mi cuerpo.³

Este fragmento de la novela de Ricardo Piglia *Respiración artificial* dibuja bien la red confusa y ambivalente que en el interior del escritor existe: entre lo que es – persona–, lo que cuenta –escritor–, lo que deja de ser cuando lo cuenta –persona–. El personaje de Piglia culmina con una sentencia final que podemos leer como un propósito terapéutico. Que la sentencia yerra, pues la intención no de *borrar y alejar* debería sustituirse por *integrar y aceptar*, es algo que cualquier enfoque psicoterapéutico actual afirma. Pero también es cierto que reconocerá, cualquier enfoque psicoterapéutico, la importancia de narrar –y narrarnos.

De algún modo, Piglia pone en voz de su personaje un propósito de la escritura y un criterio de *literariedad*, como bien ve Roberto Echavarren⁴. El personaje de Piglia es un ex Senador que a lo largo de su carrera política ha cometido toda clase de crímenes y ha obtenido toda clase de riquezas, si bien en el exilio. Se nos presenta inválido, en silla de ruedas, ajeno a su cuerpo. Dice Echavarren que es un héroe villano, personaje que comienza a ser tipo literario en el modo que Northrop Frye⁵ llamó *mimético bajo* y que surge con los realismos y naturalismos. Pero, a la vez –sigue Echavarren–, el ex Senador forja un pacto de filiación como escritor con otros escritores. En esto, es héroe escritor. Aquí cobra importancia un giro de la modernidad literaria, la metaliteratura: “[...] establecen una legalidad marginal, un pacto de escritura, una estirpe. [...] El acto

³ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama 2001, pág. 56.

⁴ Roberto Echavarren, “La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”, en *Revista iberoamericana*, 125, octubre-diciembre 1983, págs. 997-1008.

⁵ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila editores, fecha de edición sin determinar. La edición original de la obra es de 1957. (El mimético bajo es la quinta de las fases de evolución de la literatura, en su crítica histórica, y caracteriza la literatura moderna y contemporánea ya desde los realismos y naturalismos.)

de narrar construye la historia narrada, pero también la suspende sin suprimirla. Evoca a través de ella el origen innombrable de un deseo.⁶ Frye acaso entrevió también esto en el siguiente modo (último de los cinco que postula), el *irónico*.

Echavarren apunta que hay en la segunda mitad del siglo XX una corriente narrativa argentina, iniciada por Roberto Arlt, caracterizada por la “[...] desmotivación – o motivación gratuita, o genérica– [...]”⁷. Las cosas se hacen sin motivo aparente, o con un motivo aparente, como romper la ley. Interpreto una cuestión social de fondo – edípica, si se quiere– y la intención de Echavarren de mostrar cómo, en Piglia, esa desmotivación se sublima hacia una motivación literaria, que es fin en sí misma. Esto da a entender coincidencias con la magna obra crítica de Frye, que examina y propone un orden global para la literatura occidental desde los griegos. Para Frye, como de alguna manera para el personaje creado por Piglia escritor y para el crítico Echavarren, la literatura es un todo, una estructura autónoma del lenguaje, y tiene su propio orden interno: las fuentes están en ella misma, así como los motivos y los símbolos, las referencias y los arquetipos. El pacto de filiación de los escritores los convierte en una clase de héroes distinta a la de los comunes mortales, sean villanos o moralmente intachables.

De algún modo, según sigo interpretando, aquí se sostiene implícita la concepción de que la literatura es en sí, y a partir de sí misma debe investigarse. Este axioma, como punto de partida, me parece muy interesante; pero no por ello es incontrovertible. Abundan los estudios en literatura de corte histórico y social, aunque a veces produzcan efectos perversos como el acaecido con José López Rubio, consistentes en acallar u ocultar unas u otras voces literarias por razones espurias. También proliferan teorías y modos de la crítica que acogen aportaciones de disciplinas ajenas, lo que igualmente afecta a veces deformando el objeto de estudio. Precisamente, en terreno pantanoso de este tipo voy a indagar, controvirtiendo el axioma, por lo que no puedo menos que justificarlo. Mi hipótesis de partida exige ser cartesiano, menos platónico que el genio de Frye.

⁶ Roberto Echavarren, ob.cit., pág. 1008.

⁷ *Ibidem*.

1.1. Individuación y creación literaria

Un pez sale en el anzuelo del pescador “moviendo su plata en el aire, creyéndose pájaro”.⁸

Mantengamos la duda unos párrafos y permítaseme la propuesta de imaginar a un pequeño bebé. Resulta fácil intuirlo en sus primeros meses de vida, casi “simbiotizado”, fundido con la madre⁹. Es nada sin ella. En esta etapa inicial, el ser humano es nada si no es en otro. Valdría cambiar las preposiciones: con, por, de, para otro. Valdría también recordar al psicoanalista francés Jacques Lacan, para quien el deseo del hombre es el deseo del otro: *en el otro está la causa del deseo, de donde el hombre se desprende como resto*¹⁰. En fin, valdría convertirlo en aforismo: *uno no es si no es en otro*. En estos inicios de la vida podemos visualizarlo con especial claridad: estamos ante un pre-individuo. Todavía no se sabe a sí mismo (*self* –yo mismo) ni sabe nada de los otros (por convención, los llamaré “objetos”)¹¹. Para que el pequeño ser en el que estamos pensando adquiriera un principio de identidad, de *self*, necesita separarse.

Sólo como producto de esa separación comenzarán el niño o la niña a ser alguien y a saber quiénes son los otros. A este albor del proceso de separación llaman los psicoanalistas, en jerga profesional, “proto-individuación”, ya que el proceso ha de prolongarse durante varios años y estamos, sólo, ante su punto de arranque. Profundizaré en ello más adelante, ya que va a ser importante para distinguir ciertos matices de la *literariedad* a partir de los rasgos del carácter. Sirva por ahora pensar en el

⁸ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso leído el día 5 de junio de 1983, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don José López Rubio, y contestación del Excmo. Sr. D. Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Real Academia Española, 1983, pág. 70.

⁹ Preferiría utilizar los conceptos “función materna” y “función paterna”, más abarcadores, en referencia respectiva a todo aquello que se asocia habitualmente a la madre y al padre. Considero que es una actualización exigible tanto a la crítica como a la psicología. Sin embargo, a la hora de redactar este trabajo me he topado con la realidad de que ese reemplazo resulta sumamente engorroso para la comprensión. Me limito pues a rogar que se entienda el uso de los términos “madre” y “padre” en su dimensión connotativa siempre que haya lugar.

¹⁰ Ver por ejemplo en:

<https://sites.google.com/a/fundpsicisigmundfreud.org/articulos-de-interes/home/las-claves-del-sujeto-en-lacan>

Llamo la atención sobre la cita de Bertolt Brecht, que puede leerse en los primeros párrafos de esta referencia y que está extraída de su obra *Un hombre es un hombre*: “solo no eres nadie. Es preciso que otro te nombre...”

¹¹ Sépase que utilizo términos inteligibles pero que en psicología están revestidos de polémica. En este trabajo evito clarificar esta terminología, dada su elevada complejidad y que no es mi propósito profundizar en estas disquisiciones. Bastará al crítico y al investigador comprender intuitivamente lo que digo para acceder al contenido de mis tesis. Aquí, “objetos” se refiere, en general, a “otros” (incluida la madre). *Self* se suele utilizar como equivalente de “sí mismo”; lo emplearé indistintamente con “yo”, aunque hay numerosas precisiones que obligarían a seleccionar.

momento en que el pequeño puede, a voluntad, interactuar sonriendo o arrugando la cara. Comienza a ser uno y ser distinto de eso otro, la persona o personas que ejercen la función materna / madre.

Es importante apreciar que, por tanto, empezar a ser supone perder algo que antes se tenía. Hay un paralelismo aquí con la propuesta que nos hacía el Ricardo Piglia crítico, hablando por boca del personaje creado por Piglia escritor: se trata de una red confusa y cargada de ambivalencia (divalencia sería más preciso) entre lo que se es – individuo–, lo que se puede contar –eso otro, “objeto”–, lo que se ha dejado de ser – aquel simbiote, pre-individuo, antes fusionado–. Este movimiento, impuesto por la realidad (¿qué es “realidad” en esos momentos? ¿quién, y sobre todo cómo, la interpreta?), exige del bebé un ejercicio que, por simplicidad, denominaré de acomodación psíquica. Muchos psicoanalistas, como Bleger¹², ven en él algo aun más complejo, un movimiento psíquico en un doble sentido, hacia dentro y hacia afuera, pero contentémonos con observarlo simplemente como una acomodación de nuestro psiquismo a la realidad. Esta acomodación la hemos realizado todos y todas, escritores y villanos. Es un contenido universal. En razón del modo en que esta acomodación va a ir evolucionando en un psiquismo, Lola López Mondejar explica la psicogénesis del escritor.

Se remonta a otro psicoanalista francés, André Green, y a su obra *El complejo de la madre muerta*, de 1980. Merece la pena rescatar el ejemplo del propio Green porque hace más comprensible el momento vital que apenas habíamos comenzado, y algunas de sus posibles circunstancias. Este psicoanalista francés encuentra el origen de su actividad como terapeuta cuando, contando él dos años, su madre enferma de una severa depresión y pasa un periodo de descanso en una estación termal, lo que obliga a una separación forzada, indeleble para el yo del niño, para su *self*¹³. Este hecho marca el comienzo de una escisión en el psiquismo, porque el pequeño Green pierde a su madre y nota esa pérdida, pero no entiende lo que pasa. Puede pensar que ha desaparecido, sentir un gran vacío, una oquedad, un pánico (era todavía muy poco sin ella), pensar que él ha sido malo y ella se ha ido, puede sentirse culpable, puede... las posibilidades son infinitas, a buen seguro tantas como seres humanos existan. Y no porque todas las madres (o las personas que desempeñen la función materna de cuidado, cobijo, calor, alimentación en los primeros años) enfermen. Esta es la confusión que se genera cuando

¹² José Bleger, *Simbiosis y ambigüedad: estudio psicoanalítico*, Barcelona, Paidós, 1984.

¹³ Véase por ejemplo <http://mentalizacion.com.ar/blognuevo/?p=354>

usamos la información de la psicología clínica para el análisis de la persona común, y es así la dificultad que tengo que prevenir al haber utilizado, con López Mondéjar, el ejemplo de Green: sólo pretendía clarificar por la vía del caso extremo. No porque todas las madres enfermen, sino porque siempre es imprescindible la separación, se dé en unas u otras condiciones. Lo contrario da lugar a psicosis o a absoluta invalidez como ser humano. Estamos por tanto ante un contenido que en algún sentido es universal. No es una idea; es un hecho.

Sólo hemos empezado a reconocer este hecho a partir de la presencia en nuestro medio social y cultural de la psicología científica, de la que se dice que nació en 1898 con los trabajos de John B. Watson. Téngase en cuenta además que al psicoanálisis no se lo considera “psicología científica” en los ambientes más académicos, aunque sus avances se utilicen profusamente en la práctica clínica y en otras prácticas culturales, y que Sigmund Freud nació en 1856 y realizó sus primeros trabajos sobre la histeria (de los que sabemos que dedujo la teoría psicoanalítica inicial), en la década de 1890. Por último, téngase en mucha consideración que “sólo hemos empezado”: ni a Watson le interesaba este tema, ni Freud pudo completar (y además tampoco era lo que más le interesaba) una teoría del desarrollo del psiquismo humano. Así que a principios del siglo XX empezamos; y ahora, comenzando el XXI, sabemos más. Volvamos al niño.

Mientras vive en su interior esa amalgama de extrañas sensaciones que tiene que comprender e interiorizar, tiene también que vivirlas y vivirse. Aquí está el origen de la escisión referida, resultando un “niño amado” (la parte del *self* que logra sentirse bien) y un “niño desamparado” (la parte que no lo logra). Ahí está la génesis según esta autora del escritor. La madre retira del pequeño su *invertimiento*: valga entender su afecto; su energía libidinal, pulsional; su atención –o, en la mayoría de los casos, simplemente se convierte en “madre mala”, “madre persecutoria”, cuando le dice al niño que no haga eso, que no llore, que no...; siendo, como lo es, la misma madre que da calor, cobijo, alimento, sosiego...– En tal movimiento original, el niño retira también, porque se queda sin él, no lo tiene, su *invertimiento* del mundo, del objeto. Se centra en sí mismo. Es capaz de disociarse en su interior y sentir por vez primera pena y alegría, en su interior, pérdida y poder, ausencia y ser. López Mondéjar¹⁴ postula que en ese proceso de elaboración psíquica aparece la posibilidad de que el niño amado se convierta en cuidador del niño desamparado. Se trata, en palabras de esta investigadora, de una

¹⁴ Lola López Mondéjar, *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*, Murcia, Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, 2009.

disociación funcional, pues responde a una necesidad, en el plano psíquico, del organismo. De ella proviene un “narcisismo primario”, que podríamos llamar también originario por cuanto de él surge el yo. Y surgiría para Lola López Mondéjar la “función autor”, de la que me ocuparé en el siguiente apartado.

En puridad, démonos cuenta de que Green estaba aludiendo a un momento algo posterior (entre los dos y tres años) al que he planteado algunos párrafos atrás como el primero de separación (anterior a los seis meses de vida). Parece una dificultad, un problema de precisión que puede resultar en flaqueza para lo que seguiré diciendo. Con respecto a esta objeción, háganse tres consideraciones. Por un lado, remarcar que el movimiento no es de la madre, sino del niño; la madre puede incluso querer continuar con un cuidado tan estrecho y presente de su hijo como en los dos primeros meses (aunque, en ese caso, la señalaríamos como enferma), pero el niño *necesita* separarse para comenzar a ser. Por otro lado, insístase en la determinación individual del hecho, pese a su universalidad: cada niño, cada niña, lo realizan como pueden, según sus propios pasos y ritmo, desde su precario yo, y dentro de su contexto relacional; así, el yo irá poco a poco tomando forma. Por último, recordemos que el proceso comienza en las primeras separaciones, pero que sigue durante varios años.

En cualquier caso, si buscamos ejemplos en la literatura, el vaivén psíquico necesario para comenzar a ser tiene entonces cierto paralelismo con lo que ya Gutierre de Cetina¹⁵ ejemplificaba en el siglo XVI español, con el famoso madrigal que conocemos por su primer verso:

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuanto más piadosos,
más bellos parecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay, tormentos rabiosos!
¡Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos!

Puede observarse que, llevado al plano amoroso, siempre dentro del hemisferio relacional que es consustancial a la persona, el movimiento del poeta es análogo al del niño: obligado, elige ser mirado al menos, aunque lo sea sin tanta dulzura. Sustitúyase a

¹⁵ *Las trescientas. Ocho siglos de lírica castellana que recoge Juan Ramón Masoliver*, Barcelona, Yunque, 1941, pág. 169. Debo este ejemplo al Dr. Nicolás Caparrós, médico psiquiatra y psicoanalista a quien mencionaré más adelante.

la mujer amada por la madre y piénsese que el autor fuera aquel bebé que referíamos al principio, en su segundo mes, y luego en posteriores muestras de independencia, cuando puede sostener su cabeza, llevarse algo a la boca con las manos, morder, gatear, jugar a “cu-cú, tras-tras”... Supóngase a la madre regañando, mirándole (asustada, enfadada, triste); supóngase a él (sorprendido, asustado, iracundo a su vez), y deseándola pese a lo anterior, pues sigue siendo su imprescindible báculo. Así, la independencia del bebé que comienza a forjar su yo implica en sí misma la posibilidad de provocar un rechazo; rechazo proveniente de la misma fuente que otorga calor, cobijo, alimento, calma. Obligado, elige por lo menos ser mirado; aunque lo sea con menos dulzura. Desea lo mismo que rechaza; o es deseado y rechazado a la vez.

La palabra “deseo”, que tantas cautelas morales despierta al enfrentar estos razonamientos, que además se ha vulgarizado en equivalencia a libido en incontables ocasiones, puede ser sustituida por “necesidad”, “querer”, “anhelo” o cualquier otro concepto que se considere más oportuno. Se verá que en este trabajo tiendo a emplear fundamentalmente las palabras “vínculo” y “apego”, que pueden considerarse, más allá de significados literales, sinónimas de “deseo” en lo relacionado con el desarrollo psíquico. La primera de ellas es propia del marco actual del psicoanálisis y la segunda se acepta en general en psicología, pues el apego, según se ha comprobado, es eje vertebrador del desarrollo de la persona así como aspecto esencial de la salud mental. Para definir esos conceptos, remito al lector al Diccionario de la Lengua Española. Véase, en todo caso, que el movimiento psíquico fundador del ser humano es de renuncia y de afirmación a la vez: requiere la rotura de un vínculo casi simbiótico (en todo caso, afectivo, de apego) y la aceptación de algo que surge, que por primera vez se sabe: uno mismo.

Si seguimos en el fértil campo de la vinculación amorosa, tengo especial aprecio por los variados ejemplos que nos proporcionase Pedro Salinas, de entre los cuales escojo, por explícito, el siguiente como muestra de la noción de disociación.

Perdóname por ir así buscándote
tan torpemente, dentro
de ti.
[...]
Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú.
Ese que no te viste y que yo veo,
[...]
Y cogerlo
y tenerlo yo en alto como tiene

[...]
en tensión todo el cuerpo, ya ascendiendo
de ti a ti misma.

Y que a mi amor entonces, le conteste
la nueva criatura que tú eras.¹⁶

No sólo el poeta tiene por lo menos dos “estados del yo” (otro concepto crucial hoy en psicología): Pedro Salinas y ese “mi amor” que habla; también la mujer amada contiene, en ella misma, al menos dos estados. Ateniéndonos al hecho de que son estados “del tú”, podríamos adscribir su creación al poeta mismo, pero no se entendería entonces el verbo final en tiempo pasado. Porque tú ya eras esa criatura. Tampoco cuadraría esa idea con la lectura de los demás poemas de la colección. Más bien, como en el madrigal de Gutierre de Cetina, se nos habla del amor como idealización de la amada junto a un reconocimiento de sus (y mis) rostros más feos. El vaivén no se produce, por tanto, entre la tú ideal y la tú real, como podría leerse desde visiones críticas retóricas, estructuralistas o incluso post-estructuralistas de origen lacaniano como la de Kristeva¹⁷. El vaivén se articula sobre unos y otros aspectos del tú que yo veo, reales todos, y todos, también, interpretados por mí (desde mi psiquismo). (Apunto, a propósito de esto, que desde ese juego de vaivén –cómo mi yo ve el mundo / cómo mi yo se ve a sí mismo– deben leerse los tan simplificados principio de realidad y principio de placer.)

En general, el niño, como el que se relaciona, como el que ama, experimentan deseo y rechazo en la relación con el afuera; y, al mismo tiempo, aceptación y renuncia hacia dentro. En general, ambivalencia; en posición insana, *divalencia*¹⁸ – característicamente, en los trastornos de la personalidad o psicopatías. Por tanto, el movimiento que tiene que realizar, en su plano psíquico, el pequeño ser en crecimiento, es movimiento fundador del ser humano. Si lo observáramos con una cámara subjetiva, quedaría lo que se ve en el cuadro siguiente, que no es sino una tentativa de aproximación a la dinámica psíquica que se inaugura:

¹⁶ Pedro Salinas (edición de Montserrat Escartín), *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, Madrid, Cátedra, 2001, págs. 188-189. (Poema 41 de *La voz a ti debida*).

¹⁷ Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987 y 2001, págs. 205-206.

Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, pág. 103.

¹⁸ En psicoanálisis se utiliza esta expresión para referirse a un cambio brusco del amor al odio, mientras en la ambivalencia los dos extremos se dan de forma simultánea.

		Yo	
		Positivo	Negativo
Tú	Positivo	Deseo	Aceptación
	Negativo	Rechazo	Renuncia

La múltiple faceta de las imágenes que tengo de mí y de los otros comienza a moverse así para conformarme. Según pretendo mostrar, no hay estados fijos (aunque sí constancias) sino dinamismo. Así, el tú que percibo positivo, gratificante, lo deseo desde la imagen positiva que tengo de mí, pero desde la negativa me veo insuficiente y no me queda otro remedio que aceptar mi pérdida; mientras el tú que siento aversivo, lo rechazo si lo miro desde una imagen sólida y que no tiemble de mí, pero desde la insuficiente puedo resquebrajarme o, si encuentro el modo, asumir el desencuentro y renunciar. Una dinámica del tipo de la que pretendo ilustrar es la que va a estar en la base de la personalidad o forma de ser individual. En algún sentido, el concepto que tenemos de “persona sana” implica aprender a relacionarse con estos equilibrios, mientras lo insano es la tendencia acusada hacia alguno de los varios cruces posibles que el cuadro representa. Ahondaré en ello de mejor forma. Veamos antes cómo se refleja todo esto en nuestro ámbito específico de interés.

José López Rubio, en su discurso de recepción como académico de la lengua, pronunciaba en 1983 unas palabras que resuenan, como consecuencia de lo dicho hasta aquí, en la galería de mi investigación: “Nadie es nadie solo [...]”¹⁹. El espíritu sensible de López Rubio, tan presente en sus comedias para cualquier lector, se diría consciente de la dinámica fundadora del ser. En este sentido, una investigación de interés consistiría en analizar la influencia que esa consciencia pudiera haber tenido en la tendencia calificada como *teatro de evasión*, que se ha atribuido a las suyas junto a obras de Ruiz Iriarte, Alejandro Casona o más puntualmente Buero Vallejo²⁰. Esa investigación podría comenzar por contrastar si algo que tienen en común algunas obras de estos autores es una polarización hacia la relación de deseo con el afuera, de aceptación con el adentro. Convendría además una comparación con las obras de autores coetáneos como Mihura y Jardiel Poncela, o Neville, Calvo Sotelo y Alfonso Paso, que acaso tiendan más a estructurarse con otros ejes (deseo-renuncia, rechazo-

¹⁹ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, Madrid, Real Academia Española, 1983, pág. 14.

²⁰ Óscar Barrero Pérez, *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*, Madrid, Istmo, 1992, págs. 142-143.

renuncia). Rozaré esta tarea, pero se trata en cualquier caso de un propósito más amplio, que en otra ocasión debería abarcarse. En este trabajo, quedémonos con Torrente Ballester, que en 1957 se planteaba las siguientes cuestiones, en las que aflora su perspicacia analítica, a propósito de ese *teatro de evasión*:

¿Es el hombre un ser deficiente? ¿Consiste su felicidad en ser otro? ¿Se siente prisionero dentro de la limitación de su propia biografía, y desea incrementarla con otras vidas? ¿Será que en el fondo de cada alma yace, heredada y oscura, la nostalgia de formas de vida comunitarias en que cada uno vivía efectivamente la vida de los demás; de formas *anteriores a la individuación*? [...] ²¹

Más acá de la manera en que prosigue luego reflexionando, quitándole su connotación negativa al término y justificando su valor, puede apreciarse bien cómo el genio crítico de Torrente Ballester ha captado que desear ser otro implica retornar a algo anterior, que ya estaba antes de mi yo, individuo / sujeto. Por eso, cuando a continuación se pregunta si el ser humano es deficiente²², podemos contestarle que sí. Lacan hace referencia a esto en su “estadio del espejo”²³, en que no me detendré pero del que, a modo de resumen, puede decirse que el encuentro y comparación con el otro, para ser, son imprescindibles y a la par el origen de un primer drama vital: al vernos desde dentro, en nuestra experiencia vital nos conocemos fragmentados (siento mi tripa, mi cabeza, mi mano...); mientras al otro, desde fuera, lo vemos perfecto, completo. La comparación nos es desfavorable. En ese sentido, siempre somos deficientes.

Las que Charles Mauron²⁴ va a denominar “fantasías de triunfo” son estructuras –aceptemos provisionalmente esta denominación–, que demostró repetitivas en la Comedia Antigua y Nueva de los clásicos así como en la Comedia francesa del siglo XVII, que reflejan este estado de cosas. La inspiración la proporcionan los moldes sociales (roles y formas de organización social) confrontados por el psiquismo (imaginario y simbólico) de los sujetos, quienes, en mitad de tal realidad, crecemos. La comicidad o lo trágico, en definitiva la tensión dramática subyacente, derivan, al menos en alguna medida, de este juego. En lo cómico, las fantasías de triunfo resultan cruciales. Veámoslo con algunos fragmentos extraídos de la parte final del trabajo de Mauron:

²¹ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, pág. 343 (cursivas en el original).

²² *Idem*, pág. 344.

²³ Jean-Baptiste Fages, *Para comprender a Lacan*, Madrid, Amorrortu, 1993, págs. 13-19.

²⁴ Charles Mauron, *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arco/Libros, 1998 (la edición original es de 1964).

[...] El arte cómico está fundado en una fantasía de triunfo. Ninguna es más profunda que la de haber vencido a la muerte. [...] En todo caso la presencia materna, su desaparición, su vuelta forman un esquema esencial de oscilación afectiva. El sentimiento de triunfo aparece en las crestas de este oleaje; [...] Contra el efecto constante de las depresiones que mantienen los miedos y las dificultades por otra parte largamente imaginarias, la satisfacción alucinatoria del deseo y las fantasías de triunfo constituyen uno de los principales mecanismos de defensa del Yo [...]

¿No es natural, por tanto, que el arte cómico esté fundado sobre un juego triunfal: originalmente una restauración de la madre perdida? Ésta es precisamente la fantasía que sirve de fondo al teatro de Aristófanes. [...] El acceso a la independencia fue entonces significado de manera familiar por el matrimonio de amor: desenlace normal de una lucha entre el principio del placer y el principio de realidad. El arte cómico traduce este conflicto y desarrolla los temas según sus propias leyes. Dado su papel en la vida doméstica, el padre representa en ella la resistencia que hay que vencer. El triunfo se imaginó en contra de él, por una inversión del temor que inspira. Esta elección la decide la imaginación infantil y la realidad social. [...] la victoria sobre el padre es el tema más frecuente de la Comedia Nueva [...] Permite, según creo, comprender no sólo la persistencia del motivo, sino también algunas de sus variantes en función de la angustia interna y de la realidad externa.²⁵

En resumen, el género cómico literario evolucionaría desde la fantasía original de regreso de/a la figura materna (Comedia Antigua) hasta la imagen del cornudo (siglo XVII), la cual no sería sino a su vez evolución de la fantasía de victoria sobre el viejo burlado, la figura paterna (Comedia Nueva). En general, el género va asentando y enriqueciendo sus moldes, según prueba detenidamente este investigador, respondiendo siempre o muy a menudo a un ejercicio de superación fantástica de deficiencias. Apréciense que estamos trabajando, como Charles Mauron explicita, con dificultades “largamente imaginarias”, es decir, experimentadas por nuestro yo; que se producen siempre en relación con una “realidad social”. Apréciense también que los rasgos básicos del análisis mauroniano parecen responder al esquema edípico, si bien él mismo es ya consciente de otras tensiones. Afirma por ejemplo, en relación con Plauto, que “[...] se enriquece con el aporte de fantasías pre-edípicas, mientras que Terencio [...] tiende a sobrepasar la imagen edípica del conflicto con el padre superponiéndole la imagen de un hijo libre que asume las faltas y las repara. [...]”²⁶ Es en este terreno en el que se hacen posibles nuevos matices que, a mi juicio y como trataré en alguna medida de mostrar, facilitan un nuevo avance del género. Anticipándolo con otras palabras, el terreno fértil de la conformación del carácter, la personalidad.

²⁵ *Idem*, págs. 119-120.

²⁶ *Idem*, pág. 121.

En un trabajo anterior ya he discutido cuestiones relevantes conectadas con ello, como los caracteres femeninos y masculinos en *Celos del aire*, *La venda en los ojos* y *La otra orilla*, de José López Rubio, concluyendo:

[...] por la vía de la evasión: Cristina, como ya antes doña Aurelia, su espejo, mediante el recurso a la fantasía, ocupa el espacio de desarrollo (libertad, realidad, potencia individual) que anunciaba Isabel, y es ella quien se desarrollará en Beatriz [...] y en Martín [...]. buena parte de hombres seguirán en roles caducos (don Juan decadente, vengadores de su honor), o rehuirán el recurso a la fantasía y seguirán buscando material erótico como ya estaban haciendo aquí, de manera recurrente, en una ya aludida búsqueda de la madre perdida.²⁷

Como se ve, y como por vía psicocrítica no podía ser de otra manera, el resultado de la indagación no hace aparecer figuras uniformes, porque el yo de los personajes, así como el del autor y los de los lectores, no lo es. Nuestro yo / *self* es una máquina capaz de sentir y reflejar deseo y rechazo, aceptación y renuncia; es el lugar (psíquico) en donde esa dinámica se articula, siendo compatibles mediante el arte sus contenidos y sensaciones. Lo que sí resulta por tanto uniforme es la perspectiva empleada, de índole psíquica. Esta perspectiva ofrece a las preguntas inductivas de Torrente Ballester la existencia de un yo, de un *self*, que es quien realiza las operaciones de colección, interpretación y selección de datos; pero no se posiciona ante la búsqueda deductiva de Frye, que desatiende intencionalmente esa misma existencia. De un yo que no es nadie solo; que no podría, si no, contarlo, narrarse. Por el momento, detengámonos aquí.

En ese pez que –conforme a la glosa de Lázaro Carreter sobre la poética imagen del *Roque Six* de López Rubio que ha figurado como epígrafe de este apartado– “sale en el anzuelo [...] `moviendo su plata en el aire, creyéndose pájaro””, al que llamamos escritor.

1.2. La “función autor” psíquica y la filiación literaria

Traía, en fin, a los escenarios algo muy personal e intransferible. Se traía a sí mismo, bien cogido de la mano.²⁸

²⁷ https://www.academia.edu/27567822/Jos%C3%A9_L%C3%B3pez_Rubio_por_Ricardo_Lamelas_Fr%C3%ADas.pdf (pág. 21.)

²⁸ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, Madrid, Real Academia Española, 1983, pág. 60.

Este otro fragmento forma parte de las palabras que José López Rubio, en el mismo acto, había pronunciado en referencia a Miguel Mihura. De nuevo, la exquisitez de nuestro dramaturgo es capaz de capturar un detalle del orden de lo psíquico, como vengo a explicar en este apartado. Si en el anterior he tratado de situar un motivo universal que posibilite comenzar a razonar, teóricamente, sobre las razones de practicar la psicocrítica, desde cada uno de los dos polos que constituyen tal herramienta, y he querido ofrecer algunas muestras de cómo hacerlo, en éste intentaré contribuir a la comprensión del modo funcional específico del escritor. El motivo universal es que todos, para ser –y contarlo–, tuvimos que dejar de ser, y seguir moviéndonos a partir de ahí. Dando eso por cierto, algo de la literatura, según definiendo, ha de guardar relación con ese universal, y ello tanto desde el emisor del mensaje literario como desde su receptor. Pero, ¿cuál es la justificación específica del emisor? ¿Qué significa traerse a sí mismo, bien cogido de la mano?

En *Una espina en la carne*²⁹, obra sucesiva de publicación reciente e inspiración bíblica, Lola López Mondéjar profundiza en la idea de la escisión / disociación inicial y en sus implicaciones para la creatividad. La inspiración para el título proviene de San Pablo, quien llevaba un aguijón en la carne, “[...] para que la grandeza de las revelaciones no me exaltase desmedidamente.”³⁰ Este tema mítico –quien porta la antorcha de fuego pero no debe por ello olvidar su naturaleza humana– sugiere una figura heroica del tipo de las que para Frye servirían para dar el salto del modo *mítico* al *romántico*. Un héroe de nuestra naturaleza pero con extraña singularidad. Igualmente, los afiliados a la estirpe de los escritores parecen tener algo común con otros creadores que los diferencia del resto de comunes villanos. Acaso el ser dolorido por su espina pero portador de una capacidad distinta a la del resto de sus congéneres.

Dejemos esta reflexión holística, casi sacra. Si nos ceñimos a los hechos, pensando al modo *irónico* (posmoderno) que Frye nos confiriera, lo que encontramos es que la psicología autodenominada científica constata, como recuerda López Mondéjar, que los creadores y creadoras muestran en su personalidad, *grosso modo*, más cantidad de aspectos contradictorios, antitéticos, que la persona media. Actividad y pasividad, euforia y desánimo, impulsividad y contención, introversión y extroversión, u otros

²⁹ Lola López Mondéjar, *Una espina en la carne. Psicoanálisis y creatividad*, Madrid, Psimática, 2015. Puede leerse un resumen muy atinado en:

<http://www.centropsicoanaliticomadrid.com/index.php/revista/93-numero30/358-lola-lopez-una-maldicion-que-salva-la-funcion-autor>

³⁰ San Pablo, *Segunda epístola a los corintios*, Nuevo Testamento.

rasgos, se alternan en las muestras de carácter del creador persona (no necesariamente de su obra) con mayor profusión. Las dificultades en las relaciones, habituales asimismo, pueden entenderse como efecto de ello. Y aquí las tesis de López Mondéjar aparecen como más que plausibles para el conocimiento psicológico. Pensemos en que el trauma de la separación es previo al proceso creativo y sólo caben, por lo que puede observarse, ante él tres salidas: los síntomas (la enfermedad), la elaboración del trauma (por vías cognitivas, emocionales, relacionales, espirituales, etc.) y la salida creativa (el niño amado que cuida del niño desamparado). No se deduzca de esto que existe una imposición de elegir, una adscripción a una salida u otra. Antes bien, las personas suelen construir su yo utilizando en parte las tres salidas, y todo cuanto encuentran a su alcance y consideran apto.

Pero el creador es alguien cuyo psiquismo caería de algún modo en enfermedad (o se agravaría la que ya padece) si no contase con la salida creativa. A esto llama nuestra investigadora la “función autor”, que como sintagma nominal ya fuera usado por Michel Foucault pero en otra dimensión³¹. Lola López Mondéjar emplea ese concepto desde lo subjetivo. Entiende que el autor es una identidad en construcción, en cuyo sentido podríamos decir que José López Rubio no es (ni fue nunca) una biografía, como cualquiera persona, sino una bibliografía. La “función autor” crea una identidad simbólica sin necesidad de reconstruir su biografía, y esto permite al autor persona exponerse, y dota de sentido, de reconocimiento. Posibilita una restitución simbólica, sobre aquello que se había perdido; por eso el escritor escribe. Porque el niño amado inviste así de sentido al niño desamparado. A su vez, este modo particular de acomodo psíquico agudiza los “efectos de la disociación”, por lo que el creador puede explorar la multiplicidad de detalles perceptibles y los múltiples estados de su yo³² de una manera singular y distinta a la del hombre común. Este persigue por todos los medios producir una conjunción armónica (integración), a la que llama identidad (yo soy); aquél disfruta,

³¹ Foucault discurre en 1969 en torno a las consecuencias y posibilidades de enfoque de la desaparición del autor, promulgada por Barthes un año antes. Busca Foucault darle estatuto a esa desaparición, y es ahí que plantea la “función autor”, cuyas consecuencias legales, lógicas y críticas analiza.

Sin otro particular, llamo la atención sobre la definición que ofrece Foucault de la escritura, “[...] la apertura de un espacio en donde el sujeto escritor no deja de desaparecer.” (Pág. 55, <http://azofra.files.wordpress.com/2012/11/que-es-un-autor-michel-foucault.pdf>) Adviértase la resonancia que adquiere esta aproximación cuando tratamos de ver qué es el inconsciente, espacio en que el propio sujeto no puede aparecer, al que no puede acceder.

³² La idea de diferentes *estados del yo* es aceptada hoy por la psicología y la neurociencia.

en cierto sentido, o aprovecha esa carga de incertidumbre (*egodistonia*³³), la soporta, gracias al poder reparador de la “función autor”. Donde el hombre común siente angustia, trata de elaborar y produce identificaciones y roles, el creador parece no gustar de esa integración. En una preciosa metáfora, Lola López Mondéjar se refiere a él como un “archipiélago sin cartografiar”. Curiosamente, José López Rubio emplea esa misma palabra, archipiélago, treinta años antes, para referirse al grupo *Otra generación del 27*. Tras hablar del humorista Tono, dice: “Edgar Neville era otra cosa. Cada uno era otra cosa. Como las islas de un archipiélago pueden ser únicas, aunque tengan la misma base geológica y las circunde el mismo mar.”³⁴

Claro está que López Rubio se refiere en parte a las personalidades de sus amigos, en parte a las obras de cada uno, proporcionándonos así un indicador, “cada uno era otra cosa”, para lo que abordaré más adelante. De momento, lo que ha hecho López Mondéjar ha sido acercarnos a una característica funcional de las personas creadoras, que forma parte de su personalidad pero no es su personalidad. Es la característica funcional que, a mi juicio, puede traducirse por aquello de “traerse a sí mismo, bien cogido de la mano”, que decía López Rubio con respecto a Mihura. Dirá cosas distintas, en tonos distintos, con respecto a Neville, Jardiel o Tono. Quedémonos, por el momento, en aquello.

Si tratamos de rastrear esta hipotética “función autor” con la obra escrita, resultará sumamente sencillo en la clase específica de los poetas. Lola López Mondéjar cita los siguientes versos de Chantal Maillard, de su libro *Matar a Platón*, de 2015: “[...] pero la herida no, la herida nos precede, // no inventamos la herida, venimos // a ella y la reconocemos.” Al contrario que para San Pablo, cuya espina vino después de la revelación, para la poeta fue antes la herida, confirmando cuanto vengo razonando. El poderoso efecto de la acomodación psíquica (escisión y disociación → función autor) se percibe en una larga, prácticamente interminable, lista de menciones. La obra de José Ángel Valente sería cúspide en esa lista, con incontables números. Por ejemplo, en *Meditación sobre una imagen cóncava*, breve poema, Valente llama la atención sobre el mirarse en otro, que nos engendra y al que engendramos de forma simultánea:

³³ *Egodistónico* es el adjetivo inventado por la psicología moderna para referirse a aquello que está en contra de las necesidades y deseos del yo o de su auto-imagen. En su reverso estará lo *egosintónico*, en sintonía con el yo, con el *self*.

³⁴ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, Madrid, Real Academia Española, 1983, pág. 25.

siguiente modo: “[...] con los diez mil sentidos // que perdimos en el parto; // entonces // somos otro sol.³⁷” Complementariamente, en *El alumbrado*, refleja un renacer en una etapa más avanzada de la vida, que consiste otra vez en retorno hacia el interior y salida hacia fuera:

[...]
Lo cierto es que llueve. Pensamiento o
liturgia, lo cierto es que llueve. Gaviotas
milenarias de agua amniótica
es lo que llueve. Sale entonces la oreja
de adentro de su oreja, la nariz
de su nariz, el ojo
de su ojo: sale el hombre de su hombre.
Se oye uno en él hablar.³⁸

La uruguaya Idea Vilariño regresa a la cotidiana idea del espejo (eso que nunca tuvo Narciso) en su *Cuando compre un espejo para el baño...*:

[...]
pensaré no me gusta o pensaré
que esa cara fue la única posible
y me diré ésa soy yo ésa es idea
y le sonreiré dándome ánimos.³⁹

Mientras que en su *Desnudez total* progresa desde la oscuridad, y la luz sin la cual de la primera no tendríamos noticia, hasta el rechazo, pasando por la permanencia. En el verso final parece conseguirse una cierta integración, trabazón compositiva aunque contradictoria. De ahí la sensación dolida:

[...]
Luz a luz
ser a ser,
casi en amiba,
forma, sed, duración,
luz rechazada.⁴⁰

En esta misma línea, la también uruguaya Ida Vitale toma el giro menos optimista cuando siente decaer su sentido, la poesía, en el poema *Nuevas certezas*:

[...]
¿Proyecto de algún hijo
que corre tras un padre

³⁷ Gonzalo Rojas, *Metamorfosis de lo mismo. Poesía completa*, Madrid, Visor, 2003, pag. 20.

³⁸ *Ibidem*, págs. 124-125.

³⁹ Idea Vilariño, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2016.

⁴⁰ *Ibidem*.

cuya voz lo amamante?
¿El tren de alguien con prisa?
Mejor puerto desierto,
andén abandonado.⁴¹

Nótense el origen en hijo, padre y amamantamiento; el tránsito, el ir y venir, la prisa cotidiana; y por fin la soledad, el uno, el abandono.

En *Círculo muy vicioso* va a encontrar Ida Vitale una salida, acaso menos onerosa, a partir de la relación expresa de auto-afirmación de su yo ante un exterior displaciente. El verso decimotercero, “recordar el olvido”, establece algún tipo de nexo con el esquema cernudiano y es una excelente manera de referirse a la renuncia, pero no a la aceptación.

A mí misma me ofrezco
aprender día a día en el mundo,
luego al mundo le ofrezco
día a día olvidarlo,
para yo no ser menos.

Porque el riesgo
de ser menos se corre
si no se olvida mucho
de lo algo aprendido
y además entendido
y tenazmente atroz.
Tras lo vertiginoso,
recordar el olvido
abre la calma.
Y basta.⁴²

En estos pocos ejemplos, niño, parto, luz, padre, voz, engendrar, constituyen un campo semántico: el del niño amado. Abandono, rechazo, no, pérdida, conforman el campo del niño desamparado. Otro, espejo y yo intermedian entre ambos campos, de forma recta. Podríamos postular que la lluvia y el olvido se sitúan también en ese terreno intermedio, aunque quizá jugando en el sentido inverso al presupuesto por la lógica común. Debería ser estudiado con más detenimiento. En todo caso, como pasaría con otra miríada de ejemplos susceptibles de ser traídos, siempre encontramos puesta de relieve una conciencia de lo que un psicoanalista denominaría hoy herida originaria, con uno u otro aspecto de la dinámica subjetiva en mayor medida realizado.

Una voz poética que prueba también con nitidez esa estructura dissociada del *self* es la de Luis Cernuda, que he estudiado con una intención más abarcadora que la

⁴¹ Ida Vitale, *Cerca de cien. Antología poética*, Madrid, Visor, 2015, pág. 200.

⁴² *Ibidem*, pág. 219.

puramente anecdótica y demostrativa de los ejemplos anteriores en otro trabajo⁴³. Analizaba su sólida y coherente voz poética en lo que tiene de denuncia persistente sobre la pérdida, que sufrimos a cada instante mientras estamos vivos; una pérdida de cada día, que supone cierta mutilación o muerte de parte de nuestro yo (en el caso de Cernuda, con dificultad asociada de encuentro con el otro porque nuestras partes “muertas” no hablan, siendo hablar lo único que el autor sabe hacer); en este sentido, el poeta no habla para los vivos sino para los muertos, para cada una de nuestras partes “muertas”. Como ya he insinuado, en relación con nuestra contemporánea Ida Vitale, el eje de la renuncia y el rechazo –según el esquema de páginas atrás– gana presencia en Cernuda.

Por su parte, los dramaturgos del grupo *La otra generación del 27* no fueron ajenos al valor terapéutico en el plano psíquico de la escritura, ante el mal de la herida originaria. Miguel Mihura es quien lo aventura de forma directa, en una definición del humor que nos transmite José López Rubio. Reconoce Mihura, del siguiente modo, lo que hemos llamado entonces “función autor”:

El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone en la punta del sombrero.

El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es esa su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, nos marchemos de puntillas unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor, contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de la sastrería, y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no nos conocíamos.

El humor es verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas, comprender que todo tiene un revés. Que todas las cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería.

El humor es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo. Es como un sueño inverosímil que, por fin, se ha realizado.⁴⁴

Creo que resulta evidente la concordancia de estas frases con la lógica y los mecanismos de la propuesta “función autor”. Además, si deslindamos las afirmaciones concatenadas de Mihura, podremos observar que se reconocen cuatro estadios (o estados): 1) Auto-observación. 2) Ver al otro. 3) Imaginación, más allá del juicio de valor. 4) Cierta acceso a un simbolismo (el juego y el sueño). Aprecio en esa secuencia nociones, en las que me detendré más adelante, que van a ser básicas para seguir entendiendo el desarrollo de la persona y el valor funcional en literatura del plano psíquico.

⁴³ https://www.academia.edu/10002583/La_poes%C3%ADa_de_Luis_Cernuda, pág. 15.

⁴⁴ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, pág. 52-53.

Antes de llegar allí, pensemos también en las ingeniosas arquitecturas imaginarias que para la escena diseñaba Enrique Jardiel Poncela, de acuerdo con un propósito en el que, de no leer bien, podríamos entrever la negación de cuanto vengo argumentando: “¿Y qué valor puede tener para representarse en un escenario lo que piensan todos, lo que les ha ocurrido a todos? El incorporar la fantasía y la inverosimilitud a la escena era el blanco al que dirigí mis flechas.⁴⁵” En primer término, esta proposición poética de Jardiel no puede ser leída en un sentido individual, que es la parte de la realidad que se corresponde con la “función autor” (por lo tanto, nada dice en torno a ella) sino colectivo. En segundo término, no puede entenderse como respuesta negativa ni afirmativa a compartir lo psíquico, sino al interés de poner en escena cuestiones sociales. Por eso, lo que nos pasa a todos no está dicho allí en relación con nuestro yo, sino con nuestro nosotros (o, de modo más preciso, con ellos, con lo suyo. Jardiel se excluye del colectivo.) Una vez desecha la confusión, ha de aclararse que el recurso a la fantasía y a la inverosimilitud de Jardiel, como bien analiza Óscar Barrero Pérez⁴⁶, responde a una cierta búsqueda o afirmación de identidad y a un alivio de la frustración. Vistas así, esas ingeniosas arquitecturas sí son de verdad un recurso marcadamente evasionista, en mayor medida que las propuestas escénicas de los otros miembros del grupo, y en tal sentido explicables desde una suerte de “función autor”, la propia del autor Enrique Jardiel Poncela. Su personalidad puede ofrecer algunas claves para comprender por qué. José López Rubio⁴⁷ nos proporciona los siguientes rasgos: fe en sí mismo y coraje; “optimista pesimista” –según sus palabras y por comparación con el propio López Rubio, “pesimista optimista”–; meticoloso; alegre, lleno de una gracia fresca, bulliciosa y oportuna; periodos de depresiones y silencios, con un fondo secreto que no revelaba; hombre desengañado, de vuelta de todo, un mucho cínico. Comprender bien este conjunto no es sencillo. Simplemente, apréciase que hay una amalgama que permite ilustrar lo narcisista, lo obsesivo, lo depresivo, lo evitativo, que son rasgos distintivos de carácter. Jardiel es alguien que no gusta especialmente del mundo, de sus semejantes, pero sí gusta de sí. La “función autor” lo protege y sus obras le permiten seguir, evadirse de la cruda realidad. Puede argüirse entonces que esas arquitecturas escénicas tan propias del teatro de Jardiel Poncela son hijas de su “función autor”. La

⁴⁵ Enrique Jardiel Poncela (ed. María José Conde Guerri), *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, pág. 15.

⁴⁶ Óscar Barrero Pérez, *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*, Madrid, Istmo, 1992, págs. 69-78

⁴⁷ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, págs. 40, 42, 43, 43, 43, 50-51.

cuestión siguiente será si, como otros elementos de las obras, son también fruto de su personalidad. Me ocuparé de ello más adelante.

La estrategia que, de manera repetitiva, va a adoptar José López Rubio en algunas de sus obras es bien distinta a la de los otros miembros del grupo, aunque algo de fantástico o irreal, en los cuatro, tenga presencia. Jardiel y Mihura, según ve Barrero Pérez⁴⁸, se diferencian en que el primero rechaza la lógica y el segundo rechaza este mundo, plantea un mundo distinto. Decía Mihura: “No se preocupen ustedes de que el mundo esté hecho un asco [...]”; luego planteaba una situación casi cotidiana, pero con un toque irreverente, y mostraba dos salidas: seguir la tónica establecida y llegar a viejo; o seguir el juego irreverente “[...] y llegará a vivir feliz en un castillo hecho de rosas y de jamón, [...] construido con su propia fantasía y su desenfado”.⁴⁹ Como se muestra, el sustrato de Miguel Mihura es un combinado de adaptación (desenfado) y evasión, en lo que se distancia un paso al menos de Jardiel. No obstante, muestra Barrero Pérez que ambos “[...] coinciden, al final de sus obras, en restablecer la perdida normalidad.⁵⁰” No era fácil que no fuese así, dadas las características contextuales y del género, pero ¿qué hace López Rubio? Encontramos en él no una huída de este mundo, por unos u otros motivos, sino una estancia en él que sin embargo se ve arrastrada por la lucha entre verdad y apariencia, entre cierto y falso, entre moral y goce. Como sus amigos, López Rubio también gusta de un cierto recurso a la irrealidad / fantasía / evasión, desarrollo atribuible sin duda a la evolución del propio género cómico; pero, en su caso, la intención es palpablemente desemejante a la de ellos. He investigado ya elementos estructurales de López Rubio en este sentido, en un trabajo antes citado. Aquí me interesa resaltar que Jardiel evita el mundo y rompe su lógica pero vuelve a él cuando no queda otro remedio; Mihura recrea el mundo y regresa, porque su desenfado (también su mayor capacidad de gestión de la ambivalencia) se lo posibilita (es ese lado humano que le percibe Barrero Pérez); mientras que López Rubio acepta el mundo y genera estrategias para dialogar con él, pero deja abierta la puerta a vivir fuera de él.

La escena final de *Celos del aire* nos muestra a la pareja de ancianos, don Pedro y doña Aurelia, que tan a menudo se ha considerado una especie de coro griego en el entramado comunicativo de la obra como un todo (centrípeto y centrífugamente),

⁴⁸Óscar Barrero Pérez, ob. cit. pág. 75 y sigs.

⁴⁹José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, pág. 59.

⁵⁰Óscar Barrero Pérez, ob. cit. pág. 77.

asistiendo a la marcha de sus huéspedes. El diálogo, que reproduzco a continuación, reivindica esa puerta abierta a la simulación, a la apariencia:

DON PEDRO. (A GERVASIO.)— Gervasio. (GERVASIO *se detiene*.) La mesa del comedor grande, para cuatro. Y suba una botella de ese “champagne” que decimos que ya no nos queda...

GERVASIO. (*Indicando con el gesto que los invitados se van*.)— Pero si... (*Encontrando una solución*.) ¡Si están solos los señores!...

DOÑA AURELIA.— Por eso, Gervasio. Por eso...⁵¹

La venda en los ojos, de manera asimilable, finaliza con Beatriz, la mujer protagonista que lleva diez años esperando el regreso de su marido y se ha refugiado en un mundo de irrealidad como defensa, volviendo a mantener conversaciones telefónicas que ya no sabemos si son realidad o ficción. Momentos antes, sus tíos Carolina y Gerardo, que en la totalidad comunicativa de la obra son parejos a don Pedro y doña Aurelia sólo en sus roles de género, no en su función de espejo hacia el público, habían comentado la situación que se avecinaba, ahora que Beatriz ha echado definitivamente a Quintana, su marido, y, según termina de hablar con la tía, parece resignada a la pérdida:

TÍA CAROLINA. (*Seria, por BEATRIZ*.)— Me da miedo, Gerardo.

TÍO GERARDO.— Siempre te ha dado miedo...

TÍA CAROLINA.— Ahora más. Ahora ya tenemos atadero. Antes no lo teníamos, ¿comprendes?, y era más fácil... ahora estamos sujetos con plomos a los pies..., ¡y no podemos echar a volar!

TÍO GERARDO. (*Nostálgico*.)— ¡Era tan distraído andarse por las ramas!

TÍA CAROLINA.— Las ramas, si bien se mira, tienen mucho de aire... Las ramas, ¿qué saben de las raíces?

TÍO GERARDO. (*Suspirando*.)— ¡Estamos perdidos!

TÍA CAROLINA.— Peor, Gerardo. Estamos encontrados. No hay escape.⁵²

La conversación refleja diferentes preocupaciones: el valor de la irrealidad, el miedo al abandono de la sobrina, la ambivalencia que reside en saberse pero también en imaginarse. Sin embargo, esas preocupaciones las ha alejado López Rubio de nosotros, lectores o espectadores, al haber dejado marchar, antes de la conversación de Beatriz con Quintana, al Comprador. Es con este personaje con quien sí había forzado el autor nuestra identificación (de modo similar a la pareja de ancianos de *Celos del aire*), pues tanto estos como aquel permanecen en la escena la mayor parte de las respectivas obras como convidados casi de piedra. Ahora que el Comprador no está, la conversación de los tíos se aleja de nosotros. Esta sensación se refuerza cuando reaparece Beatriz y

⁵¹ José López Rubio, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1969, págs. 125-126.

⁵² *Idem*, págs. 230-231.

descuelga de nuevo el teléfono. Llama a la irreal amiga, Julia, que conocíamos de antes. Y por fin llama a Villalba (Germán), el hombre que había ocupado, en el enredo de la trama, la posición del olvidado marido Quintana (Eugenio):

BEATRIZ. (*Al teléfono.*)— Oiga... ¿Eres tú, Germán?... ¡Sí, claro, Germán... ¿No te llamas Germán? ¡Entonces! ¿Cómo querías que te llamara?... ¿Cómo?... ¿Eugenio?... ¡Qué tontería! ¡Eugenio se acaba de morir!... (TÍO GERARDO *ha tomado de la mesa la armónica con curiosidad. Se la lleva a los labios. Hace en ella una escala. Sonríe, complacido y toca, animadísimo una vieja canción de América: “¡Oh, Susana!...”* BEATRIZ *al teléfono.*)— ¿Que qué ruido es este? (TÍO GERARDO *ejecuta, a todo pulmón, la melodía. TÍA CAROLINA lleva el compás con un pie y acompaña con unas palmadas. BEATRIZ al teléfono, encantada.*) Es tío Gerardo y una señora muy rara, que me están acompañando en el sentimiento.

TELÓN MUY RÁPIDO⁵³

Ignoramos si la llamada es o no es, pero es tangible la intención del autor, consciente o no, de mantener una puerta abierta a la fantasía, a la irrealidad, a ese andarse por las ramas que tanto le gustan al tío Gerardo y –quizá no sea dato irrelevante– al Comprador. La armónica del tío, obsérvese también, se superpone con la trompeta de don Rosario, en la escena final de *Tres sombreros de copa*, que “[...] sigue sonando, más lejos cada vez, interpretando una bonita marcha militar. [...]”⁵⁴ Pero se distinguen porque la trompeta se aleja, la armónica se mantiene bien presente.

Visto así, si se quiere, José López Rubio resulta ser el más evasionista. Más allá de esa cuestión, creo que estos pocos ejemplos, con las diferencias que contienen, muestran que las creaciones de los tres son descendientes de su “función autor”, mientras las singularidades, comprobables por superposición, responden a sus estructuras de personalidad. Esto puede verificarse mediante el estudio de sus caracteres o personalidades, que en contraste hace aparecer a la de José López Rubio como la más dominada por un núcleo de personalidad depresivo, que percibe el mundo exterior en todo su esplendor y se sabe insuficiente ante él. Igualmente, es la que cuenta, sin lugar a dudas, con un componente de identificación femenina, aspecto en el que profundizaré luego.

Neville, podemos decir remedando al mismo López Rubio, era otra cosa. De las preocupaciones, contenidos y discursos presentes en sus obras se deduce un carácter marcadamente narcisista. Quién sabe si no encontramos ya un rastro de su “función

⁵³ *Idem*, págs. 232-233.

⁵⁴ Miguel Mihura, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1967, pág. 90.

autor” en esa pareja de hombres, Pedro y Julián, enamorados de Adela en *El baile*, pero sí a buen seguro en la simbólica *Prohibido en otoño*, que revisa el mito de Pigmalion. La historia de Pigmalion es la de Narciso invertida, con valores éticos y posible final feliz. No en vano, la teoría psicodinámica distingue un narcisismo primario, surgido del momento de separación inicial, que desencadena procesos de identificación e idealización imprescindibles para la conformación del yo, de un narcisismo secundario que, por no enredarnos en discusiones complejas, podemos resumir como vanagloria o pedantería y es fruto de la elaboración posterior: constituye el núcleo de la personalidad narcisista. Así, las mujeres de Neville son, en todas las obras que he manejado, mujeres capacitadas y con voz, pero con un papel muy consignado de ideal de belleza para el lujo y muestra del hombre. Narciso sería la parte insana de aquella deriva secundaria, mientras cuando la deriva se conduce con equilibrio podemos suponer su *alter ego* invertido Pigmalion. La fantasía de triunfo es, en un caso u otro, la de regreso a la unión con la madre, que no siempre se alcanza. Dice López Rubio sobre Edgar Neville:

En los personajes masculinos más acertados de su obra, los de *El baile*, puso Neville mucho de Neville y, mírese por donde, a uno se lo llevó de este mundo el amor y al otro la gula. Edgar no quiso separarse de ninguno [...] se negó lo más consolador para su comodidad: el acomodarse y el ir renunciando suavemente, casi sin sentir.⁵⁵

Es el problema del carácter narcisista, aún estando equilibrado: las circunstancias adversas de la vida (contado el mero envejecer) hacen flaquear su castillo, su *self* grandioso. Y una acomodación lánguida no le proporciona paz para lo porvenir. “[...] Y le picó el capricho –nunca se había privado de ninguno– más que el deseo y se dolió, no sólo en su vida, de no ser atendido, sino que rompió a hacer versos desconsolados [...]”⁵⁶. El reflejo de esta modalidad esencial de relación con los otros es claramente perceptible en el teatro de Edgar Neville, aunque su desenlace, que en *Rapto* venía a satisfacer el *self* grandioso, en *Prohibido en otoño* va a convertirse en desconsuelo. Y resulta, por comparación con las inquietudes mostradas por Jardiel, Mihura y José López Rubio, bastante más simple, menos tenso en lo dramático perceptible por el receptor, mucho más estereotipado. Explica también que la aparición de lo fantástico y de entramados escénicos complejos, en época tan dada a ellos, no sean requeridos.

⁵⁵ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, pág. 38.

⁵⁶ *Ibidem*.

He tratado en las páginas precedentes de trazar un esbozo de los diferentes discursos estéticos de los cuatro dramaturgos en los que se centra mi puesta en práctica de la psicocrítica, enlazándolos, a partir de la “función autor”, con sus rasgos de personalidad. En los apartados que siguen, profundizo en esta práctica al tiempo que trato de esclarecer un territorio tan, por necesariamente interpretable, cuestionable; pero ineludible para una teoría de la literatura que se quiera más cercana a clarificar la cuestión de la *literariedad*. En este sentido, considero posible sugerir que la categoría de teatro convencional, siéndolo en los aspectos formales, no es de aplicación a la obra de López Rubio en su dimensión de discurso o de estética, como tampoco lo serían las de teatro conservador o reaccionario. Esto lo van a confirmar sus mujeres, que progresan para afirmarse y crecer. Además, el simple encasillamiento en el conjunto del teatro cómico, que sí sería obviamente apropiado, provocaría un ocultamiento de algunas de sus notas más definitorias. ¿Con qué quiere hacernos reír y sonreír el autor? y ¿qué provoca que riamos y sonriamos? Esas son preguntas que ayudarán a entender mejor el funcionamiento literario y cómico de los textos, y para responderlas necesitamos el concurso del saber sobre el psiquismo.

Por fin, para cerrar este apartado, volvamos a Lola López Mondéjar y a la parte de debate troncal que articula mi investigación. Un último apunte que quiero rescatar de las aportaciones de esta investigadora es que el proceso creador sería, a tenor de lo dicho sobre la “función autor”, algo paradójico: supone, en tanto revisión constante de los estados del yo, asumir el riesgo de volver a ser traumatizado, como ya se fue en las primeras separaciones vitales. Por eso, según menciona López Mondéjar, dice Clarice Lispector: “Escribir es una maldición que salva. Es una maldición porque obliga y arrastra, como un vicio penoso del cual es imposible librarse. Y es una salvación porque salva el día que se vive y que nunca se entiende a menos que se escriba.” Por eso, aunque su tronco genealógico sea disímil, dice el ex Senador de Piglia: “Contar es entonces para mí un modo de borrar de los afluentes de mi memoria aquello que quiero mantener alejado para siempre de mi cuerpo.” Y por eso Echavarren, en la lectura que hace de la novela de Piglia, reconoce un pacto de filiación. Lola López Mondéjar lo reconoce también, pero desde otra perspectiva. Los dramaturgos de nuestra *Otra generación del 27*, si así puede llamárseles, van a ser extrañamente más discernibles en función de ésta que de aquella otra. De ahí que López Rubio, de nuevo en referencia a Neville, diga:

Jamás trató de moralizar ni de desmoralizar, aunque tuviera más tendencia a lo segundo. Si sus personajes eran así, así había que dejarlos vivir por su cuenta, cada cual con sus defectos y sus bondades auestas. Como casi nunca apuraba los desenlaces, sus comedias podían seguir después de la representación y los personajes, allá ellos, podían continuar sus vidas. No condenó a ninguno de ellos ni influyó en sus conductas. En el fondo, como un buen padre, le gustaba cómo le salían y no les llevó nunca la contraria. Para eso estaban los otros personajes, que también tenían, por su parte, algo que decir. Él se quedaba como un árbitro condescendiente. [...]⁵⁷

Con un acento en sus palabras que denota a la par lo poco que a Neville le importaban los otros y lo mucho que no obstante los apreciaba. Superponiendo aquí, además, otras muestras del teatro de posguerra español, veríamos aparecer nuevos motivos y estructuras; pero aventuro que, igualmente, resultarían más caracterizables por lo que tienen de psicológico que por una hipotética filiación exclusivamente literaria.

En consonancia con esta idea, considero que el trabajo de López Mondéjar y todas las muestras literarias que he traído a colación van más allá que la crítica arquetípica que han pretendido Frye y otros estudiosos. O mejor dicho, añaden a la reflexión sobre la literatura otro plano. Convendrá por ello reflexionar acerca de si el pacto de filiación que sostendría un teórico de la talla de Northrop Frye alude a un lugar más alto del pacto social común, exclusivo y culturalista; o si funciona, efectivamente, de manera complementaria con este otro plano psíquico, que tanto en el eje paradigmático como en el sintagmático resulta igualmente vertebrador. La primera opción erige la literatura en juego de deidades, en el que acaso poco tendrían que decir cualesquiera otras disciplinas sobre lo que es *literariedad*. En la segunda opción se sostiene la idea de que todo creador, además de estar inserto en un arte, tradición y género, lo es en función de su conformación psicológica, perceptible en sus obras, parte significativa de su efecto artístico y recepción. Hay lecturas críticas, del tipo de la de Echavarren, que tratan de situarse a medio camino entre ambas opciones pero incurren en formulaciones equívocas como “el origen innombrable de un deseo”. A mi juicio, son lecturas que tratan de incorporar las nociones más estereotipadas de cierto conocimiento psicológico divulgado sin alcanzar la suficiente comprensión de lo que de él se deriva. La consecuencia es construir una investigación literaria que, lejos de aclarar lo que es literatura, sea una nueva literatura, un nuevo mundo mítico. Mi propósito está lejos de esa búsqueda. Sin cuestionar su interés, en este trabajo atiendo a factores individuales (del psiquismo del autor y sus creaciones) y de época (del

⁵⁷ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, pág. 35.

psiquismo implícito en la recepción de las obras) que considero que en lo efectivo dotan de carácter literario a los textos. Si esto, y otras cuestiones que seguirán, no fuese así, el estudio que realizo sobre el teatro del grupo denominado *La otra generación del 27* (López Rubio, Jardiel, Mihura, Neville), estaría poco justificado.

1.3. Pertinencia de la psicocrítica

Y como lo más importante para él era él mismo –nadie aparece más dibujado que él en su obra–, llevó a ella sus melancolías, la del hombre maduro, o algo más, enamorado de una joven. El Antonio de *Prohibido en otoño* y el Rafael de *Rapto* son claros ejemplos de este sentimiento con el que se llevó él mismo a los escenarios y que se le acusó en su propio ser cuando se fue volviendo él digamos que más maduro y la joven más joven. Y le picó el capricho –nunca se había privado de ninguno– más que el deseo y se dolió [...] ⁵⁸

En este fragmento, ya transcrito antes en su parte final, habla López Rubio sobre Edgar Neville, el autor más profundamente narcisista de los que compusieron el que él mismo quiso reconocer como su grupo. La superposición de las obras nos permite verificar en la materia textual ese rasgo dominante, así como los que definen a los otros autores. Charles Mauron, acerca de las relaciones inconscientes, afirmaba que “[...] más obsesivas y menos ricas (pues se sustraen a la realidad) se resisten forzosamente más al desdibujamiento. La superposición de textos juega así, en materia de análisis literario, el papel esencial que juegan las asociaciones libres en el psicoanálisis.” ⁵⁹ En este apartado, mi propósito es limpiar el procedimiento de la psicocrítica de algunas nociones confusas y estereotipadas que, a partir de esas afirmaciones, válidas como marco general, se han extendido por necesidad de simplificación o de divulgación. Pero la evolución de la persona supone por principio un grado muy elevado de complejidad, y los contenidos y relaciones que de su estudio se derivan no se prestan a ser fácilmente reducidos. Así, cuando optamos, como punto de partida, por la segunda opción mencionada en el último párrafo del apartado anterior, se abre el campo de juego más que cerrarse, posibilitando el estudio de las relaciones existentes entre diferentes planos, de algún modo yuxtapuestos, y nos vemos obligados a trabajar con leyes que difícilmente son tales; más bien se trata de esquemas interpretativos.

⁵⁸ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, pág. 38.

⁵⁹ Charles Mauron, ob. cit., pág. 11.

Hasta aquí, creo haber explicado en qué sentido la creación literaria es descendiente directa del proceso de individuación psicológica (y con ella, pueden serlo distintas muestras de literatura), así como me he apoyado en el concepto de “función autor” para esclarecer, de forma lógica, el movimiento psíquico necesario y subyacente. Para cerrar el círculo, desde un punto de vista epistemológico, volvamos a la magna obra de Frye.

Por ejemplo, *Le Malade Imaginaire* es una obra de teatro acerca de un hombre que, en términos del siglo XVII, incluyendo sin duda los propios términos de Molière, no estaba realmente enfermo, sólo pensaba que lo estaba. Un crítico moderno podría objetar que la vida no es tan simple: que es perfectamente posible que un *malade imaginaire* sea un *malade véritable* y que lo que le pasa a Argan es claramente que tiene pocas ganas de ver a sus hijos crecer: regresión infantil que su esposa –su segunda esposa, dicho sea de paso– demuestra entender perfectamente al mimarlo y murmurar frases tales como ‘pauvre petit fils’. Este crítico descubriría la clave de todo el comportamiento de Argan en su desprevenida observación después de la escena con la pequeña Louison (cuya naturaleza erótica el crítico también percibiría): ‘Il n’y a plus d’enfants’. Ahora bien, sea esta lectura acertada o errónea, no se desvía del texto de Molière y, no obstante, nada nos dice acerca de Molière mismo. La obra es genéricamente una comedia,; debe, por lo tanto, terminar felizmente; y, por lo tanto, hay que meter a Argan en razón; su esposa, cuya función dramática consiste en mantenerlo en su obsesión, debe ser, por lo tanto, ‘desenmascarada’ como su enemiga. La trama es un rito que se desenvuelve hacia la expulsión del chivo expiatorio seguida por un matrimonio, y el tema es una forma del sueño de deseo irracional en conflicto con la realidad.⁶⁰

Como se observa, Frye pretende reducir el análisis de la obra de Molière al funcionamiento de la comedia como género. El rito y el sueño que menciona en las líneas finales de ese fragmento tendrían justificada su aparición también dentro del mismo ámbito autónomo de la literatura, ya que no precisan, para ser encajados, nada más que de una fase inicial, *mítica*, en la que el héroe es superior a los demás hombres y al medio circundante y cuyos “[...] relatos ocupan un lugar importante en la literatura, pero, por regla general, se encuentran fuera de las categorías literarias normales.⁶¹” Son relatos acerca de un dios. Podríamos presuponer la existencia de este dios, pero también seguir con nuestra cartesiana duda e interrogarnos acerca de las causas de estos relatos originarios. No llegaré a tanto en este trabajo. Por otra parte, Frye parece captar sólo una parte de la relación que la psicología pueda guardar con la literatura: la tocante a un hipotético análisis del carácter de los personajes y sus relaciones. Claro está, la puede desechar atinadamente: quizá no aporta nada nuevo, y por supuesto nada dice de

⁶⁰ Northrop Frye, ob. cit., pág. 151-152.

⁶¹ *Idem*, pág. 53-54.

Molière. Pero es que quizá no fuera ese el modo en que ambos planos del conocimiento, literatura y psicología, estén relacionados, materialmente, en las obras creadas.

Si leemos al investigador francés Charles Mauron podremos captar la perspectiva de la psicocrítica, método de investigación por él propuesto, y entender de mejor manera en qué lugares de la literatura se produce una superposición de planos con la psicología. No es el ejemplo en el que profundiza más, pero me sirvo de los siguientes fragmentos porque contienen mención explícita de la obra mencionada por Frye.

[...] pertenece a Corneille el haber dado del “gloriosus” una definición casi abstracta: el narcisista es aquel que se miente a sí mismo para ocultar una herida. Molière lo hizo con M. Jourdain y *El enfermo imaginario*.⁶²

Esta conclusión, con su referencia al narcisismo, la enuncia Mauron en el análisis de la Comedia Nueva. Contrastemos ese fragmento con otro que, curiosamente, está situado varias decenas de páginas más atrás, cuando el investigador explica las fantasías de triunfo:

Molière ha dibujado muchas mujeres temibles, entre ellas Filaminta. Su aparición señala una regresión cómica hacia el régimen matriarcal: el padre cae entonces en un estado de extremo infantilismo y dependencia, como el Burgués gentilhombre o el Enfermo imaginario. [...] ⁶³

Es observable que Mauron, en su nada fácil –pero sí justificado– modo de razonar, nos está guiando a través de distintas hipótesis. Al principio, con ejemplos como el de este último párrafo, parece situarse cerca de la perspectiva que Frye atribuiría a “un crítico moderno”. La psicología serviría entonces para realizar una interpretación de los personajes, que evidentemente puede que no precisemos realizar puesto que ya está en el texto. Cada uno leerá lo que pueda y quiera. No obstante, notamos que Mauron está indagando en otra cosa (¿regresión cómica? ¿régimen matriarcal?), lo que se nos confirma enseguida:

Su valor cómico está asegurado por el infantilismo del cuadro en su conjunto. Pero no se convierte en fantasía de triunfo más que en la medida en que sirve al hijo y confirma su victoria sobre el padre. La madre terrible desempeña, pues, el papel de un criado pícaro [...].

⁶² Charles Mauron, ob. cit., pág. 98.

⁶³ *Idem*, pág. 62.

Así, somos llevados, un poco desilusionados, a nuestro primer esquema. [...] ⁶⁴

El trabajo analítico de este investigador aspira pues a sintetizar, desde criterios derivados del conocimiento sobre lo psíquico, diferentes esquemas (“fantasías de triunfo” u otros) que expliquen la comicidad. Sin embargo, su exposición, que de algún modo va reproduciendo los pasos dados en su investigación, dificulta la comprensión y puede llevar a pensar que entre esos esquemas está sólo el edificio de lo edípico, el que resulta ser, por conocido y reconocido, el primero visualizado (acaso el único que ha alcanzado conocimiento generalizado). Si un segundo esquema puede ser el que se sostenga sobre la que Mauron denomina “pesadilla de la madre terrible”, eso es algo que tendrá que verificarse en los textos (y, hasta el punto de reflexión alcanzado en los fragmentos segundo y tercero que he transcrito, tal cosa no parece para el propio Mauron –de momento– probarse.) Pero si en esa búsqueda damos con una estructura de personalidad subyacente, en la literatura reiterada (como pueda ser el narcisismo), es factible pensar que algo del plano de la psicología está determinando algo del plano de la literatura. No tiene, claro está, por qué indicarnos nada de la psicología del autor (aunque creo que mis hallazgos apuntan en cierta medida en este sentido); pero sí atañe a cuestiones de lo psíquico que resuenan en el hecho literario, tanto en su creación como en su recepción. Este es el destino hacia el que Mauron como crítico dirige sus esfuerzos, comprobando, como afirma en el primer fragmento, la resonancia existente. Lejos de la labor de exégesis que Frye achaca a su supuesto “crítico moderno”, la tarea de la psicocrítica no se dirige a interpretar lo que explícitamente está en el texto, o a elucidar la psique de su autor, sino a indagar, mediante el encuentro de “metáforas obsesivas”, en las razones de la creación y recepción literaria, y constituyendo pues una herramienta para investigar la *literariedad*.

Lo cierto es que la *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye resulta una obra admirable por su intención abarcadora y taxonómica, que facilita la comprensión de la literatura occidental como un todo, así como por su erudición. Sin embargo, debe achacársele una visión reduccionista a la hora de atender a los aportes de otras disciplinas, como se percibe por ejemplo en el siguiente párrafo (correspondiente al segundo –*crítica ética: teoría de los símbolos*– de los cuatro ensayos que componen la obra mencionada):

⁶⁴ *Ibidem*, pág. 63.

En este ensayo hemos adoptado el principio de que los acontecimientos e ideas de la poesía son imitaciones hipotéticas de la historia y de la escritura discursiva, respectivamente, las cuales a su vez son imitaciones verbales de la acción y del pensamiento. Este principio nos acerca a la visión de la poesía como imitación secundaria de la realidad. Interpretamos la mimesis, sin embargo, no como una “reminiscencia” platónica sino como una emancipación de la exterioridad en favor de la imagen, de la naturaleza a favor del arte. Desde este punto de vista, la obra de arte debe ser su propio objeto: en última instancia, relacionarse con ningún otro sistema de fenómenos, criterios, valores o causas finales. Todas estas relaciones externas forman parte de la “falacia intencionada”. La poesía es un vehículo de moral, verdad y belleza, pero el poeta no apunta a estas cosas, sino sólo a la fuerza verbal interna. El poeta en cuanto tal sólo intenta escribir un poema y, por regla general, no es el artista, sino el ego en el artista, el que se aleja de la obra que le es propia para lanzarse a la zaga de fuegos fatuos seductores.⁶⁵

Esa visión “reduccionista”, emparentada con la acuñada por Paul Ricoeur⁶⁶ y Mircea Eliade, subsiste en su propósito de restaurar el significado último de las cosas, lo sagrado, o el mundo platónico de las ideas. Para Mircea Eliade⁶⁷, Marx por reducir a economía (“reduccionismo histórico-materialista”), Nietzsche por reducir a la idea de superhombre (“reduccionismo nihilista”), Freud por reducir a instinto sexual (biología y biografía, “reduccionismo psicodinámico”) introducen sendas distorsiones en el saber humano. Pedro Gómez García capta en Eliade incluso una vuelta a Parménides: “[...] Todo lo que evoluciona carece de importancia en sí mismo. [...] para su teoría, el único reduccionismo es el de lo sagrado, lo ideal, lo esencial, lo inmutable, lo ahistórico, lo eterno.⁶⁸” Entiendo que la perspectiva de Frye, guiada quizá por el propósito de dotar a la literatura de un creciente status –de algún modo, de sacralidad–, adolece de semejante defecto. A propósito de ello, Ricardo Piglia, ahora desde su rol de crítico, aclara un aspecto práctico importante:

[...] Por de pronto, los escritores han sentido siempre que el psicoanálisis hablaba de algo que ellos ya conocían y sobre lo cual era mejor mantenerse callado. Faulkner y Nabokov, por ejemplo, han observado que el psicoanalista quiere oír la voz secreta que los escritores, desde Homero, han convocado, con la rutina solitaria con la que se convoca a las musas; una música frágil y lejana que se entrevera en el lenguaje y que siempre parece tocada por la gracia. Al revés de Ulises, pero cerca de Kafka, los escritores intentan (muchas veces sin éxito) oír el canto sereno y seductor de las sirenas y poder después decir lo que han oído. En esa escucha incierta, imposible de provocar deliberadamente, en esa situación de

⁶⁵ Northrop Frye, ob. cit., págs. 153.

⁶⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Ricoeur

⁶⁷ Pedro Gómez García, “Antropología y religión en el pensamiento de Mircea Eliade”, en *El genio maligno*, nº 2, marzo de 2008, 105-115 [pág. 109].

⁶⁸ *Ibidem*.

espera tan sutil, los escritores han sentido que el psicoanálisis avanzaba como un loco furioso.⁶⁹

Quizá en esa sensación de invasión del territorio propio se justifica cierta “paradoja reduccionista”, que detecta en otros un “reduccionismo” e introduce, con su interpretación y lectura, el factor reductor. En el caso de Freud, es evidente: desde su muerte en 1939, el psicoanálisis por él engendrado no ha detenido sus avances y camina a velocidad de vértigo en la comprensión del psiquismo. Por cierto, con abundantes muestras de fértil colaboración y cariño con lo literario. Por cierto, también, constatando variadas insuficiencias en las tesis iniciales. Sin embargo, Frye escribe, casi veinte años después de la muerte de Freud:

[...] Quiero decir que ciertos símbolos son imágenes de cosas comunes a todos los hombres y que tienen, por lo tanto, un poder comunicable potencialmente ilimitado. Estos símbolos incluyen los de la comida y la bebida, los de la búsqueda o el viaje, los de la luz y la oscuridad, y los de la satisfacción sexual, que adoptan habitualmente la forma del matrimonio. Es poco aconsejable suponer que un mito de Adonis o de Edipo sea universal, o que ciertas asociaciones, tales como la de la serpiente con el falo, sean universales, porque cuando descubrimos un grupo humano que no sabe de estas cosas tenemos que suponer que sí las sabía pero que las ha olvidado, o bien que las sabe pero que no quiere decir nada, o bien que no son miembros de la especie. Por otro lado, pueden ser excluidos, sin más del género humano si no son capaces de entender la concepción del alimento; y así, todo simbolismo fundado en la comida es universal en el sentido de que tiene un ámbito infinitamente extenso. Es decir, que su inteligibilidad no tiene límites.⁷⁰

Parece palpable que la comprensión de la aportación freudiana ha alcanzado y se ha anclado en dos tópicos, Edipo y falo (ignoro el motivo de incluir a Adonis, pues no figura en propuestas psicoanalíticas hasta donde sé; ¿quizá sea confusión con Narciso?). Dos tópicos muy llamativos y por lo mismo fácilmente discutibles, a la par que “vulgarizables”. Nada más. Por otra parte, sí parece servirle mejor a Frye la búsqueda de arquetipos, el recurso a lo mítico, pero lo emplea a su vez para descartar las aportaciones de Jung, otro psicoanalista y colaborador de Freud (hasta cierto momento de sus trayectorias): “[...] Este énfasis en el contenido impersonal ha sido elaborado por Jung y su escuela, quienes explican la comunicabilidad de los arquetipos por medio de una teoría del inconsciente colectivo –hipótesis innecesaria en la crítica de la literatura, por lo menos a mi juicio.⁷¹” Es como si en esa estirpe genealógica de pensamiento que

⁶⁹ Ricardo Piglia, “Los sujetos trágicos (literatura y psicoanálisis)”, en *Formas breves*, Barcelona, Debolsillo, 2014, págs. 55-67 [p.57].

⁷⁰ Northrop Frye, ob. cit., págs. 159.

⁷¹ *Idem*, págs. 150-151.

va de Ricoeur a Frye, pasando por Eliade, las indagaciones contemporáneas fuesen rechazadas, a favor siempre de los conocimientos con sabor añejo, sacro, místico. Puede tratarse, como analiza Pedro Gómez García en el artículo citado, de una negativa a contemplar el influjo de la historia, del paso del tiempo, de lo mutable de las cosas. Negativa que a un teórico actual tiende a parecerle infantil, pues, como bien reflexionan Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar⁷², es precisamente esta característica –verse influidas por el paso del tiempo– lo que diferencia las materias objeto de estudio de las disciplinas humanas de aquellas otras materias que estudian las ciencias naturales.

Pero también puede tratarse de otros problemas, a saber: simple rechazo apriorístico; aceptación de algunas nociones tópicas que se han extendido más; falta de entendimiento y comprensión de los estudios sobre lo psíquico y sus contenidos. El primero de estos tres casos, el del simple rechazo *a priori*, ya era denunciado por el propio Mauro⁷³ en 1964.:

Todavía hoy, la idea de que el teatro de Molière no adquiere todo su valor de una exacta observación de la gente y las cosas, que no refleja solamente la realidad de su entorno, sino que representa la personalidad profunda del autor, pasa por ser una idea audaz, admitida a condición de que no se aplique apenas.

Poco se puede decir. En cambio, conviene que analicemos un poco los otros dos problemas, que están estrechamente conectados.

El segundo –la aceptación de algunas nociones tópicas que se han extendido más– debe entenderse como una mezcla de sucesos. Ya nos ha aparecido algo de esto en una cita anterior de Frye, con Edipo y con la cuestión del falo. Pero es de justicia reconocer que la visión del psicoanálisis y sus aportaciones se ha quedado francamente estereotipada, y no sólo en el ámbito de la teoría literaria sino también en casi todos los campos de conocimiento. Recomiendo al respecto tener en cuenta que el diccionario psicoanalítico de Laplanche y Pontalis⁷⁴ nos acerca al llamado *psicoanálisis salvaje*, que define como:

En sentido amplio, tipo de intervenciones de “analistas” aficionados o inexpertos, que se basan en conceptos psicoanalíticos a menudo mal

⁷² Fernando Cabo Aseguinolaza y María do Cebreiro Rábade Villar, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid, Castalia, 2006.

⁷³ Charles Mauro, ob. cit., pág. 102.

⁷⁴ Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis (bajo la dirección de Daniel Lagache), *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1996 (la edición original es de 1967), pág. 318.

comprendidos para interpretar síntomas, sueños, palabras, actos, etc. En sentido más técnico, se califica de salvaje una interpretación que no tiene en cuenta una determinada situación analítica, en su singularidad y en su dinámica actual, en especial revelando directamente el contenido reprimido sin tener en cuenta las resistencias y la transferencia.

El hecho de que esta definición tenga dos partes –“sentido amplio” y “sentido técnico”– nos proporciona además otro dato interesante: entre psicólogos y psiquiatras (y sean psicoanalistas o no) se incurre también en esta práctica. Así, en lo técnico, la expresión “No tiene en cuenta una determinada situación analítica, en su singularidad y en su dinámica...” alude a que la interpretación debe hacerse con un propósito, atendiendo a un contexto personal, relacional, y acaso también cultural. En este sentido, acaso la psicocrítica, hija de su tiempo, debió esperar a hacerse adulta para hablar. Por su parte, “Revelando directamente el contenido reprimido sin tener en cuenta las resistencias y la transferencia” se refiere a que de poco sirve desvelar cuando no está el receptor a tiempo de integrar lo revelado; aún más, cuando afectará de modo negativo a “la transferencia” (la carga emocional que el receptor pone en el emisor). Aquí se está haciendo referencia a un factor que, como sabemos, tiene influencia en la calidad de los textos literarios, o por lo menos en su expresividad. Como ya he dicho, acaso la psicocrítica, hija de su tiempo, debió esperar a hacerse adulta. Pasa a menudo en la relación terapéutica y, en general, en las relaciones con los otros: sentimos que hay un momento en que *algo* se abre (emerge), en que *algo* aporta *algo*, pero antes de ese momento, no. Esto nos lleva a la noción misma de complejidad y es un tema sobre el que volveré en páginas siguientes.

Por ahora, si retornamos a la definición de Laplanche y Pontalis, en lo que afecta ya a su “sentido amplio”, poco se puede decir que no esté allí dicho. Los complejos de Edipo y Electra, el inconsciente entendido en términos lógicos –pero conscientes– como lo oculto e inaccesible por el mismo sujeto, la energía sexual como único motor, el superyó o *superego* como la instancia moral, son moneda de cambio en diferentes análisis intelectuales, conocida y reconocida, pero alejada de sus verdaderos atributos. Así, en fechas actuales, en los ambientes más comprensivos en que se realiza formación en psicopatología y desarrollo de la personalidad, se habla con otras terminologías: de “triangulación edípica”; de la lógica del inconsciente (que en nada se parece a la lógica consciente, racional); de afectividad, de apego, de *vincularidad*, y de su influencia en la formación de la personalidad y la “psico(pato)logía” del sujeto; de distintas formas de moralidad, relacionadas con aspectos de la personalidad. Es oportuno aclarar, con la

misma intención epistemológica que ha regido las actualizaciones terminológicas antecedentes, que tomo prestado el término “psico(pato)logía” de Carlos Castilla del Pino, con quien comparto, como en general lo hacen numerosos profesionales de la psiquiatría, el psicoanálisis y la psicología dinámica⁷⁵, la noción de un continuo que va del psiquismo normal al más patológico. En su base, a lo largo de todo el continuo, está la variable estructura de la personalidad, sobre la que abundaré luego.

En definitiva, parece inevitable el problema de la aceptación –y uso– de algunas nociones tópicas que se han extendido más. Sólo puede paliarse aumentando la reflexión y la comunicación entre las ramas del conocimiento. Para quien lo necesite, a lo mejor puede hallar consuelo al saber que este problema pasa también en la misma psicología académica, en la que muchos aspectos fundamentales del psicoanálisis se estereotipan (“resistencia”), se denigran (“transferencia”), se ponen en lugar en que sirven de poco.

El tercero de los casos problemáticos a los que me he referido más arriba –falta de entendimiento y comprensión de los estudios sobre lo psíquico y sus contenidos– tiene mucho que ver con la dificultad intrínseca de la materia tratada y la consiguiente dificultad de explicarla o hacerla entender. Obviamente, guarda estrecha relación con el problema anterior y se alimentan mutuamente, en tanto esas nociones tópicas más extendidas, que se utilizan reiteradamente, mantienen una visión de estatismo y causalidad lineal en donde, según el orden y las leyes del psiquismo, tendríamos que estar hablando de dinamismo, multi-causalidad y emergencia; y en cuanto la dificultad de manejarnos en este terreno, que es más el terreno de la complejidad y la indeterminación –propias del psiquismo–, nos lleva a recurrir a lo concreto, a la lógica sólo del consciente.

Obsérvese, en relación con esto, que siendo el consciente el reino dominado por lo simbólico⁷⁶, hablamos comúnmente del símbolo⁷⁷ como una relación representativa y figurada pero constante, lo cual prueba que lo consciente busca siempre concreción y estatismo, aun en sus más elevadas muestras, como lo es el lenguaje. En lo inconsciente, donde predomina lo imaginario y en donde según Lacan la relación protagónica es “[...] con la imagen del semejante⁷⁸”, asumimos en general una ideación ceñida a la

⁷⁵ Utilizaré esta expresión para referirme a estudios y avances que, realizados desde la psicología y no necesariamente desde el psicoanálisis, sí dan por válidos los aportes de este último en sus indagaciones.

⁷⁶ Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, ob. cit., pág. 405.

⁷⁷ *Idem*, pág. 406.

⁷⁸ *Idem*.`pág. 190.

diversidad de posibilidades. Para el propósito de este trabajo, sólo superficialmente será preciso este matiz. De momento, en aras de una mejor comprensión, recurriré a un ejemplo que retoma algo dicho más atrás.

A menudo, en la relación terapéutica (y en general con los otros), sentimos que hay un momento en que *algo* se abre (emerge), en que *algo* aporta *algo*, pero antes de ese momento, no. Es una forma de ponerle palabras al moderno concepto de complejidad en las ciencias, no sólo en las naturales. Intentaré mostrar, a través de lo cinematográfico y lo literario, que esto es una “realidad psíquica” aunque quizá no se pueda reducir a un mensaje unívoco y constante con madera de ley. Contamos con algunos esquemas, más detallados que los freudianos que ha usado comúnmente la psicocrítica, pero no unívocos, porque no es ese el orden con que trabaja lo psíquico. En lo psíquico, simbólico e imaginario conviven siempre. En definitiva, lo que busco es ilustrar cómo manejarnos con la realidad del psiquismo en la investigación literaria.

La “realidad psíquica” es el momento en que *algo* se abre, emerge. Un nivel psíquico. Una capacidad para ver, entender o hacer. Una nueva variable en el complejo juego dinámico de la construcción de la personalidad. Cualquier expresión resultaría sólo aproximada, pero sí hay una constante: la necesidad de alcanzar un grado determinado para entender de una forma nueva (porque no de otra manera funciona la *ontogénesis* humana), y también que haber alcanzado ese grado no garantiza, por sí solo, la nueva forma. En suma, la idea de complejidad y emergencia. Se necesita un impulso para ese crecimiento como sujetos y sujetos sociales. Este impulso lo proporciona el propio dinamismo psíquico, siempre anhelante, deseoso, mediando siempre el apego (la vinculación con otros). Ese dinamismo impulsa al bebé, al niño, al adolescente, etc., con movimientos que, como en biología, dan en formaciones emergentes (abundaré en ello).

Carl Foreman plasmó eficazmente esta dinámica evolutiva en el guión de *Solo ante el peligro*⁷⁹. La película, de 1952, cuenta cómo Will Kane, *sheriff* que va a dejar de serlo porque se casa con Amy y proyecta abrir un negocio, decide quedarse unas horas más en el pueblo para hacer frente a Frank Miller, criminal a quien él capturó y que ahora regresa, acompañado por otros tres pistoleros, a tomar venganza. Al comienzo del metraje (minuto 09,42), cuando decide dar la vuelta al carruaje y regresar, Amy pregunta a Kane por qué vuelve: “Créeme, no entiendo ni una palabra”, a lo que éste

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=yS9VEMXxOr8>

responde: “Pues ahora no puedo explicártelo”. Más adelanté, en el minuto 17,16, Kane habla con su ayudante, Harvey Pell, que le pide que le recomiende como su sustituto; Kane objeta: “Pues no puedo hacerlo”. Pell pregunta por qué, y Kane refuta: “Si no lo entiendes, es inútil que te lo diga”. Poco después, le explica: “Claro que necesito tu ayuda. Pero no quiero comprarla, tiene que salir de ti”. Por último, en el minuto 45,07, Amy reúne valor y va a visitar a Helen Ramírez, antigua amante de Kane, para intentar comprender lo que está haciendo su marido; en un momento de la conversación, Helen le dice a Amy: “Si usted lo ignora, yo no puedo explicárselo”. Estas tres secuencias, articuladas sobre un mismo mensaje con distintas tonalidades, trazan una línea paradigmática para la película.

Con este ejemplo cinematográfico quiero ilustrar de otro modo la realidad psíquica a que me refería. La primera escena recogida es la concreción, en acción psíquica y física, del impulso, en este caso moral, del protagonista: se marchaba sabiendo que hacía mal y que se sentiría culpable. La esposa de Kane no alcanza a comprenderlo, y no es momento de explicarlo. Después, su antiguo ayudante, que funciona como *alter ego* invertido en la narración, exige de él una recomendación que rompería el propio diseño moral alcanzado por el protagonista, la ley. Por eso no puede recomendarle, y no es algo que se pueda explicar, ni a favor propio (para ganar el apoyo del ayudante) ni del otro. No se ha hecho daño y no hay culpa, porque una instancia superior da la respuesta. El ayudante, de hecho, *debería* entender la respuesta, no es algo que pueda explicarse. Por último, es también Amy, la joven esposa, quien tiene un *alter ego* en Helen Ramírez. Amy es, según notamos, bastante más joven que el propio Kane, cosa que no sucede con Helen. Ésta es una mujer independiente, forjada por su cuenta, con un carácter que contiene también rasgos narcisistas pero perfectamente integrados (no como los de Pell), mientras Amy es casi una chiquilla, que se sujeta a una figura paterna sólida, la de Kane, para poder edificar una vida. Con otras palabras, a Amy le queda mucho por aprender y Helen no puede explicárselo si ella lo ignora. Pero Helen no puede ser “la elegida”, precisamente por tener un narcisismo mejor integrado, que no encaja con la expectativa social y moral con respecto al rol mujer (no olvidemos tampoco que estamos hablando de un wéstern). Amy encarnará “mejor” ese rol, por su carácter más dependiente y gracias también a lo que aprenderá a lo largo de la historia – en la que terminará bajando del tren y siendo partícipe de la acción de desenlace, en la que su esposo sale victorioso... no podía ser de otro modo en un wéstern del Hollywood de los cincuenta, como prueban las investigaciones formalistas y estructuralistas.

Obsérvese que Kane y Pell representan dos opuestos en el desarrollo de la persona: el ayudante está anclado en una salida narcisista –sólo ayudará si obtiene algo a cambio–, mientras Kane, habiendo ganado su acceso a la triangulación edípica, hace lo que hace porque es su deber y aunque ponga en riesgo sus intereses –entre los que, dicho sea de paso, van incluidos los de su esposa–. Este es el manejo típico que tiene el neurótico con la culpa: la anticipa y emprende acciones para evitarla. Pero lo neurótico es el escalafón más alto de desarrollo del psiquismo. La salida narcisista no alcanza ese manejo entre las instancias del *self* y la “objetividad”; de alguna manera, desconoce la culpa; y vive a los otros, desde su interior –desde la imagen que tiene conformada de ellos, desde su mundo imaginario–, como “invasores” para su *self*. Esta es la dinámica prototípica de la psico(pato)logía en los trastornos de la personalidad, regida por la incapacidad de elaborar la escisión inicial; aunque luego puede tomar varias derivadas a las que aludiré más adelante. En lo que toca a lo literario, percibimos por todo esto el dramatismo y la intensidad del relato. Y quizá podría discutirse si necesitábamos del concurso de los términos psicológicos para interpretarlo: podríamos haber dicho que Harvey Pell es un egoísta, que Kane es un sujeto moral. Creo que no habría bastado, porque este análisis caracterológico habría quedado muy corto y porque, de hecho, como vamos a ver hay distintas configuraciones, tanto en la opción neurótica como en la psicopática. En cualquier caso, creo evidente que sí necesitamos ese concurso para entender de dónde mana su fuerza, por qué nos llega la emoción: porque, ya que todos formamos parte de ese magma psíquico que está en el trasfondo, y más allá de identificaciones personales o sociales, el conflicto nos incluye y por tanto nos resulta atrayente, potente, con fuerza artística.

Por otra parte, en el par de caracteres femeninos, existe una réplica del juego anterior pero más matizado, con más amplia escala de grises. En Helen hay mayor narcisismo, sí; en Amy, más carga de otredad, de *objetividad*. En las dos hay algo de ambos aspectos, pues la personalidad no es una moneda de cara o cruz, sino un caleidoscopio, un *yin yan*. Pero entonces, ¿por qué no sucede igual en el par masculino? Pueden aducirse diferentes razones. Por un lado, la tradición está en este caso determinando parte de las posibilidades: las teorías clásicas, apoyadas en su intención por las formalistas y estructuralistas, nos informan de que Kane y Pell son centrales en la *dianoia* –diría Frye⁸⁰, tomando a Aristóteles: la idea, el tema de la obra–; Amy y

⁸⁰ Northrop Frye, ob. cit., pág. 77.

Helen son más bien constituyentes del *ethos* (personajes, escenario). Esta circunstancia influye sin duda en que el guionista diseñe para el par masculino operaciones de relación más contrastadas, para poner énfasis en la idea, mientras en el par femenino puede solazarse y enriquecer, como lo hace con otros muchos personajes de la aldea, la tensión ambiental y el dramatismo. Por otro lado, la relación del par femenino radica en un terreno en el que aportan más determinantes los aspectos sociales. Aquí apoyarían su argumentación las teorías de inclinación más social, críticas, y lógicamente las feministas. Pero, ¿es sólo por esto?

Creo que Carl Foreman, con su buen hacer, nos daba hecha la respuesta cuando situaba la explicación (“Si usted lo ignora, yo no puedo explicárselo”) en boca de Helen. Por tercera vez en la película, y consumidas casi tres cuartas partes del metraje total de la cinta, aparece en un diálogo una expresión similar, que no puede pasar totalmente desapercibida. Nos hace ver que hay una articulación manifiesta del guión en torno a la polaridad entendimiento y comprensión interior *versus* explicación desde fuera. Hay por tanto una intención de remarcar los aspectos de crecimiento y evolución (psíquica y moral) de los personajes. Se quieren remarcar la madurez y la responsabilidad frente al egoísmo personal, en los caracteres masculinos; y se quieren remarcar, en los femeninos, la confianza y la entrega frente a otro tipo de egoísmo, el que implica marcharse, huir. Se acentúan, respectivamente, compromiso frente a individualidad y dependencia frente a independencia. Y se dejan caer distintos detalles significativos, como que Helen hable a Amy de “ignorar” y no de “no entender”; que Kane exprese que no quiere “comprar” el apoyo de Pell, que tiene que salir de él; o que Amy vuelva y de paso contribuya a la resolución positiva. Obsérvese que los caracteres con más peso narcisista (Pell y Helen) no mutan, mientras los más “objetales” –mejor vinculados, apegados– sí lo hacen, con aparente menor (Kane) o mayor esfuerzo (Amy). Esto a su vez despierta, en nosotros espectadores, mecanismos de identificación y emoción, estén dirigidos a promover la reflexión y el sufrimiento, como en esta película, o como en otros casos la risa. Observado con respecto a las obras de López Rubio, Mihura, Jardiel y Neville, se comprueba una gradación, respectivamente, de mayor a menor *objetalidad* y de menor a mayor narcisismo, aunque pudieran discutirse las posiciones de Neville y Jardiel.

El cine, tan eficaz para trasladarnos caracteres o personalidades, abunda en ejemplos que podrían ser tan ricos como el de *Solo ante el peligro*. En todo caso, he pretendido mostrar cómo la interpretación de estas tres secuencias desde el plano

psicológico ilumina áreas que antes eran menos visibles. Con el talante más anecdótico imaginable (el que cree Frye –y denuncia– que seguiría un “crítico moderno”), terminaríamos diciendo que la figura paterna de Kane se sobrepone a las circunstancias, regido por su moralidad, mientras el joven del que no emerge esa instancia moral se mantiene replegado en el “yo / sólo yo” y queda en ridículo. También diríamos, en paralelo, que la mujer en desarrollo, que camina hacia el modelo de moral que representa la figura paterna aun a costa de renunciar a su impulso, se impone a aquella otra que elige seguir en su propio destino. De ahí se derivarían con facilidad un par de lecciones morales y otro par de críticas feministas, más que justificadas y muy bien reflejadas por la película las unas y las otras. Con todo, si no estuviera estructurada sobre las tensiones y polaridades que he examinado, la película se convertiría en una más de los cientos de películas “de tiros”, con sus buenos y sus malos y sus mujeres en inferioridad. Tensiones y polaridades que no se explican por los tipos y caracteres según los han considerado las teorías de corte más estructural o estilístico. No se trata de una simple oposición de héroe y villano, con sus correspondientes tipos adyacentes, seleccionados según convenga. La propia estructura y diseño de la obra, así como su intención (captada con todos los matices receptivos que se desee), responden a los rasgos psicológicos que se han puesto en juego. Esto se comprende en ese origen del desvelamiento que convoca la explicación de Helen, reiterada sobre las dos previas de Kane. Perderíamos –como investigadores– una porción significativa de la pieza, de sus posibilidades expresivas y de la cualidad de la recepción que de ella, sea cual sea, pueda producirse, si no atendiéramos a ese extremo; y no para ofrecer una interpretación de los personajes, sino para llegar a establecer los mecanismos de la narración. Correríamos el riesgo de clasificar *Solo ante el peligro* como una obra prototípica del tipo de wéstern en que un héroe “[...] permanece al margen de la sociedad de principio a fin, combatiendo contra ella [...]”⁸¹, cuando son sin duda otros, por lo menos en parte, los mecanismos implícitos en la película. Kane crece y se confirma su yo, en compromiso con los otros. Pell no puede, envidia y se enrabieta, porque ve frustrado su enaltecimiento. Amy crece por el amor hacia Kane, por el vínculo que tiene con él, y así se confirma su yo, que es nadie solo. Helen se aísla y se reafirma, huye, porque teme que su posición pase a ser más incómoda. En los cuatro hay narcisismo y hay

⁸¹ José Félix González, *El héroe del wéstern crepuscular: dinosaurios de Sam Peckinpah*, Madrid, Fundamentos, 2007. (José Félix González toma la clasificación del wéstern propuesta por Wright en *Six guns and society*, de 1975.)

objetalidad, de distintos modos configurados: esto es, hay una visión de sí mismos, un “yo ideal”⁸² particular de cada uno, en los cuatro; y a su vez cada uno se relaciona, en sus palabras y actos, con una visión “ideal del yo” diferente. Y esa es precisamente la cuestión que no se comprende, la cuestión del orden de lo psíquico que no servirá de nada que yo te explique si tú no lo entiendes. Cuando la *vincularidad / objetalidad* siguen un curso normal en el mundo de relaciones diádicas de la primera infancia, se accede a la triangulación edípica y puede consolidarse un “ideal del yo”; si no es así, *algo* queda anclado en la diada.

Quiero traer otra confluencia, proporcionada en este caso por Haruki Murakami, quien a buen seguro habrá visto *Sólo ante el peligro* (lo cual –estimo– no resta valor a la confluencia; un dicho común en el gremio de la literatura, adaptación del conocido aforismo de Eugenio D’Ors, reza: “lo que no es copia, es plagio”.) Las novelas de Murakami están dominadas por la búsqueda de la identidad, a tenor de lo cual podría decirse que en todas ellas se ha hecho eco aquella realidad psíquica de que vengo hablando. Pero, en *IQ84*, nos encontramos con esto: “Si no lo entiendes sin que te lo explique, quiere decir que no lo entenderás por más que te lo explique.”⁸³; como se aprecia, remedo de la fórmula empleada más de cincuenta años antes por el guionista Foreman. En este caso es el padre de Tengo, el coprotagonista de la peripecia en paralelo con Ushikawa, quien emite el mensaje hacia su hijo. Un “crítico moderno” anecdótico se quedaría con que este tipo de mensajes los emiten siempre las personas masculinas fuertes, con mayor poder personal; acaso deduciría que no los pueden emitir los personajes femeninos. A partir de ahí, un uso tópico de las nociones psicológicas nos llevaría de nuevo a dar vueltas, de un tipo u otro, en torno al complejo de Edipo, al mito edípico. Sin embargo, el contraste de esta novela con aquella película (junto a otros muchos factores) nos hace ver que no es esa la cosa, que el mensaje está en otro plano: hace referencia no sólo a crecer, sino a consolidarse como persona, alude al sujeto y no al individuo, a la persona y no al varón.

⁸² Es relevante precisar este concepto. Consideraré el “yo ideal” como la imagen ideal que tengo de mí mismo; es una imagen muy especular, muy basada en la comparación con el otro pero centrada en lo que me gusta de mí; es la imagen que en positivo lograría concretarse en lo que hoy denominamos como una elevada autoestima. Por otra parte, me referiré a “ideal del yo” como una representación que contiene la moral ideal, sustentadora de las ideas del bien y el mal, la representación más elevada del hombre; se trata de una representación que tiene que ver más con la relación con los otros, aunque en consecuencia me implique; podría considerarse, de alguna manera, heredera del, o equivalente al, superyó.

⁸³ Haruki Murakami, *IQ84*, Barcelona, Tusquets, 2011.

Claro es que, tanto *IQ84* como *Solo ante el peligro*, tanto el juego fantástico de una como el realista de la otra, reverberan sobre lo evolutivo ontogenético (proceso de individuación y de construcción de la personalidad –que contiene, o afecta a, lo moral), en el que siempre llega el momento en que habremos de lidiar, cada uno a su estilo y en su contexto, con el paso de aprender a manejarnos en las relaciones triádicas (que –lo explicaré más adelante– son lo que está oculto tras el tópico del conflicto edípico.) Si esto no fuese así, estaríamos condenados a ser algo anclado en lo narcisista, a vagar seduciendo al otro, buscando algo perdido, como informan los desarrollos teóricos psicoanalíticos y psicodinámicos más recientes. En ellos, el concepto de narcisismo⁸⁴ adquiere un lugar nuclear; espero, con el detalle ontogenético realizado hasta aquí, haberlo dejado al menos vislumbrado. En buena medida, estos desarrollos ahondan así en lo pre-edípico que anunciaba Mauron a propósito de Plauto y Terencio.

La noción de narcisismo se refleja bien en una imagen tomada de la novela *Emaús*, del italiano Alessandro Baricco: ser “[...] aurora y, no obstante, epílogo –perenne descubrimiento tardío.”⁸⁵

Emaús narra la historia de cuatro adolescentes, profundamente católicos, que sienten sus vidas perturbarse cuando aparece una chica de costumbres muy distintas a las suyas. El narrador, uno de ellos, rememora en un instante un episodio evangélico en que dos hombres se cruzan con Cristo y no lo reconocen. A los cuatro chicos les gusta esa historia.

Nos gusta la linealidad –lo simple que es la historia. Y lo real que es todo, sin fruslerías. No hacen más que los gestos elementales, necesarios, hasta el punto de que al final la desaparición de Cristo parece un hecho que se da por descontado, que es casi una costumbre. Nos gusta la linealidad, pero no sería suficiente para que nos gustara tanto esta historia, que, en cambio, tanto nos gusta, porque también hay otra razón, ésta: en toda la historia, *ninguno de ellos sabe*. Al principio el propio Jesús parece no saber sobre sí mismo, ni sobre su muerte. Luego los otros dos no saben sobre él, ni sobre su resurrección. Al final se preguntan: ¿Cómo hemos podido?

Nosotros conocemos esa pregunta.

¿Cómo hemos podido no saber, durante tanto tiempo, nada de lo que era y, a pesar de todo, sentarnos a la mesa de todas las cosas y personas que íbamos encontrando a lo largo del camino? Corazones pequeños –los alimentamos con grandes ilusiones y al final del proceso caminamos igual que discípulos hacia Emaús, ciegos, al lado de amigos y amores que no reconocemos –fiándonos de

⁸⁴ “En alusión al mito de Narciso, amor a la imagen de sí mismo”, según Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, ob. cit., pág. 228.

Según Diccionario de la lengua española: “Excesiva complacencia en la consideración de las propias facultades u obras.”

⁸⁵ *Alessandro Baricco, Meaux*, Barcelona, Anagrama, 2011, pág. 66.

un Dios que ya no sabe nada sobre sí mismo. Por eso conocemos la marcha de las cosas y luego recibimos el final de las mismas, pero siempre ausentes de su corazón. *Somos aurora y, no obstante, epílogo [...]*⁸⁶

Pero en la historia, nadie sabe. Y cuando más tarde llegan a darse cuenta, los mismos chicos que en su historia reproducen la anécdota de Emaús, perciben al tiempo que no son nada. Ese vacío en sus corazones es el salto que el psiquismo de predominancia narcisista parecería incapacitado para dar. La imagen de la aurora que es no obstante epílogo expresa un movimiento que se necesita asimilar y acomodar psíquicamente, poco a poco, a lo largo de la primera infancia (“nadie es nadie solo”), bajo pena de quedar de alguna manera anclado en él.

Los chicos de *Emaús* viven fijados en una idealización, la de Cristo, lo que les imposibilita experimentar en su corazón la realidad de los otros, del mundo, de las cosas. Igual que Narciso, vagando por los campos seduciendo doncellas y ninfas, pero sin entregarse a ninguna, henchido de sí mismo, los chicos vagan henchidos de su idea, sin entregarse a nada. En sí mismos (en su idea), como en Narciso, están su origen y su final. Intercambiando a Cristo por Yo, el esquema es idéntico, el resultado es ser aurora y no obstante epílogo. Como explicaré, en este que es también el momento evolutivo en que se halla la génesis de la “función autor” tal como la he resumido, se producen diversas tensiones en la *vincularidad* que el psiquismo lucha por integrar, dando en los rasgos de personalidad.

Pero detengámonos en una constatación que lo aclarará mejor aún. En *Solo ante el peligro* es la ley el marco referencial; en *IQ84* es la identidad personal; en *Emaús*, la religión, la fe. Ante esos tres marcos referenciales diferentes, el clic que desvela la preocupación central de la narración es el mismo: la duda del psiquismo, su posibilidad de dar un paso distinto. Por tanto, los contenidos y los géneros, las tramas, son hijos de su tiempo y de la intención del creador, pero cierta cantidad de la posibilidad de transmitir y percibir el mensaje es hija de la psique. La duda del carácter llega a nuestra estructura de carácter y percibimos la intensidad de la creación. De ahí la coincidencia en los mensajes: saber o no saber *algo*, haber llegado a un grado de desarrollo; ese es el clic.

Llegado aquí en mi investigación, merece la pena que indague en el marco referencial con que se encuentran los dramaturgos de posguerra españoles, que constituyen el corpus textual general de mi investigación. *Literatura arraigada, pero no*

⁸⁶ *Idem*, pág. 65-66. (Las cursivas son mías.)

conformista, la define Óscar Barrero⁸⁷. En ese contexto, encontramos que el tema amor era seleccionado de manera abrumadoramente preferente, y que el marco obligaba a que el amor tenía que ser entendido, por orden superior, de un modo muy específico. Carmen Martín Gaité aclara muchos detalles respecto a esto en su estudio *Usos amorosos de la postguerra española*. En el primer capítulo nos ayuda a situar los principios regidores de lo afectivo dentro del contexto político y social de aquella década, inmediata al fin de la guerra, proclive a definir estrictamente las funciones de hombre y mujer, al igual que la finalidad de toda relación afectiva entre ellos:

[...] Si el marido engañaba a la mujer, con tal de que lo hiciera sin demasiado escándalo y de tapadillo, lo mejor era hacer como si nada, que no se enterara nadie, para que los hijos pudieran seguir viendo a sus padres aliados en lo esencial, en la tarea de sacarlos adelante a ellos, de enseñarles a amar la España nueva, de prohibirles cosas. El padre junto a la madre como un bloque indestructible ante el cual se estrellaba cualquier actitud que no fuera la del respeto.⁸⁸

Tal concepción va a permanecer en el imaginario español durante años, como seguramente (no es momento de detenerme en ello) ya lo estaba desde años antes. Basta leer nuestro teatro de las primeras décadas del siglo XX para apreciar en él esa realidad: por encima de la clásica adscripción a tendencias o movimientos, pero también por encima de un análisis más actual por tipologías, los roles sociales en la familia y los de hombres y mujeres en el afecto venían sobradamente determinados. No era el teatro español, ni aun el más crítico, un teatro rompedor en la esfera de lo micro-social, como sí lo estaban siendo ya otros teatros europeos. La posguerra supuso un enardecimiento de aquellos moldes, justificado según Martín Gaité por una visión de estado y social que proclamaba el sacrificio, la paciencia: “Buscar la felicidad se consideraba un propósito deleznable⁸⁹” y se vivía bajo el imaginario de que “La vida fácil había resultado ser una indecencia.⁹⁰” En tal enardecimiento, a la mujer, como describe en su segundo capítulo, le tocaban el único y exclusivo tesoro de casarse y la obligación de la sonrisa, mientras a la soltera “[...] se la arrojaba despiadadamente del paraíso.⁹¹”

La conclusión era clara con respecto a las mujeres:

⁸⁷ Óscar Barrero Pérez, ob. cit., págs. 102 y sigs.

⁸⁸ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987, pág. 21.

⁸⁹ *Idem*, pág. 24.

⁹⁰ *Idem*, pág. 25.

⁹¹ *Idem*, pág.50.

El hombre era un núcleo permanente de referencia abstracta para aquellas ejemplares penélopes condenadas a coser, a callar y a esperar. Coser esperando que apareciera un novio llovido del cielo. Coser luego, si había aparecido, para entretener la espera de la boda, mientras él se labraba un porvenir o preparaba unas oposiciones. Coser, por último, cuando ya había pasado de novio y marido, esperando con la más dulce sonrisa de disculpa para su tardanza, la vuelta de él a casa. Tres etapas unidas por el mismo hilo de recogimiento, de paciencia y de sumisión. [...] ⁹²

Para ese hilo se las aleccionaba, pero no para el hilo de amar espontáneamente, relacionarse ni disfrutar. Mientras, para el hombre quedó reservado el papel activo, conquistador, bajo una mística de la masculinidad que ya venía diseñada en los tebeos, como sigue mostrando Martín Gaité en capítulos sucesivos, y que resultaba muy incapacitante para los hombres que no se ajustasen a ese molde y muy frustrante para las mujeres que fueran impacientes.

En este vacío creado en el espacio de conexión entre niños y niñas, “[...] que en la edad adulta solía desembocar en las torpezas a que siempre conduce la desconfianza ⁹³”, hallaron sin duda terreno propicio los dramaturgos para sembrar sus propuestas. De modo que no fue nada raro que aflorasen numerosas piezas con adulterio, celos, conquista de la mujer, confusiones en el amor, dudas sobre la fidelidad, etc. Tampoco fue raro que proliferasen personajes masculinos preocupados por la edad, la fortaleza, la virilidad, y personajes femeninos a quienes sólo les preocupaba su apariencia física y su casamiento. Además, una retórica impuesta, confiada en un más allá y en unos valores sólidos, de corte católico, propiciaba una imaginería en la que seres celestiales o fantasmales y la vida después de la muerte podían ganar frecuentemente presencia. Los temas, como comprobamos, son hijos de su tiempo. Pero, con un mismo marco, las realizaciones concretas son hijas de la psique de los autores. Lo empezaré a corroborar ahora, con el ejemplo de José López Rubio, y lo comprobaré más a fondo en el apartado 2.2.

En ese contexto en el que crean su obra los dramaturgos de posguerra españoles, según prueba Martín Gaité, eran entonces tres las únicas cosas serias que podía hacer una mujer: enamorarse (de un modo concreto, claro), coser y tener hijos. Como dice, es curioso que amar y tener hijos parecieran, según la tónica dominante en los discursos, “[...] fenómenos contradictorios e irreconciliables. ⁹⁴” Es posible que, de haber tenido posibilidad los comediógrafos de explorar esa contradicción, hubiéramos tenido obras

⁹² *Idem*, pág. 72.

⁹³ *Idem*, pág. 92

⁹⁴ *Idem*, pág. 71.

con una tonalidad más rompedora. En general, es cierto que no fue así y que las obras de la época, en una lectura sencilla, reproducen tópicos y adscriben papeles estereotipados a los personajes en función de su sexo. Las puestas en escena, por lo que sé, tampoco ayudaban a acentuar la escasa penetración en los problemas del yo – independientes del sexo– que los autores pudieran ilustrar. Así, por ejemplo, algún personaje femenino de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, iba a ser acentuado en su aspecto frívolo y descargado de su parte más afirmativa, aunque el texto dé a entender otra cosa. No abundaré en estas disquisiciones de la escena porque carezco de capacidad para hacerlo. Pero, más allá de la escena, una lectura en profundidad tampoco hace ver nada nuevo en el tratamiento de los sexos y de las formas de relacionarse. Es así en la mayoría de los casos, como los de Jardiel Poncela, Neville, Alfonso Paso y el mismo Buero Vallejo; en Ruiz Iriarte y en alguna medida en Mihura, así como en el primer Casona, el efecto está presente aunque más atenuado.

La excepción la proporciona José López Rubio. En sus obras, el número de personajes femeninos y masculinos está equilibrado. Los roles de género aparecen más diluidos y la visión acerada puede dirigirse tanto a aspectos de lo tradicionalmente femenino como a aspectos de lo tradicionalmente masculino. Hay mujeres que se mueven, a lo largo del texto, en una dirección de crecimiento y autoafirmación, como la Beatriz de *La venda en los ojos*, la Cristina de *Celos del aire* e incluso la Ana de *La otra orilla*; y algunas, como la Isabel de *Celos del aire*, que se deterioran. Pero también hay hombres que se deterioran, como el Quintana de *La venda en los ojos* y el Enrique de *Celos del aire* –alter ego decaído de don Juan–. Merece la pena rescatar la secuencia en que Enrique descubre que Isabel, su mujer, y Bernardo, el marido de Cristina, ya saben que el escaqueo entre él y Cristina fue sólo una treta para dar celos a Bernardo:

ENRIQUE.– Lo sabéis ya. ¿Os lo ha dicho ella?

BERNARDO.– No.

ENRIQUE. (A ISABEL.)– ¡Lo has adivinado tú, claro! (*Va a ella y la besa.*) ¡Eres un genio! ¡Qué pena que seas mi mujer! ¡Con lo que me gustaría enamorarme de ti! (*Saca su cuadernito y anota la frase.* A BERNARDO.) A ti, ¡cómo se te iba a ocurrir que...!

BERNARDO. (*Molesto.*) – ¿Por qué no?

ENRIQUE.– Porque estás enamorado de Cristina, y cuando uno está enamorado no le queda talento para nada. [...]⁹⁵

⁹⁵ José López Rubio, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1969, págs. 114.

Porque, al momento siguiente, asistiremos sonriendo a la caída final de este don Juan en decadencia, cuando Isabel le ponga en evidencia y nos haga ver a todos, sin él saberlo y con mucha sorna, que no se entera de nada porque la amante de Bernardo ha sido precisamente ella.

Otra conclusión del estudio de Carmen Martín Gaité es que el papel de explorador corresponde al hombre⁹⁶, cosa que tampoco concuerda con Beatriz ni con la Flora de *Nunca es tarde*, activas ellas y tan distintas de las generaciones de Floritas de *Un paraguas bajo la lluvia*, de Ruiz Iriarte. Se le reservaba a la mujer en la época un papel de amante-misionero, “[...] uno de los alicientes más heroicos del noviazgo⁹⁷”, en el que todo estaba obligado y la responsabilidad era suya, pero el protagonismo era del varón. Esto tampoco concuerda con gran parte de las mujeres de López Rubio, que más bien, en todo caso, renuncian a esta tarea de salvación. Dejar al novio era algo que sólo se podía hacer por un motivo: que la hubiera engañado a una con otra mujer⁹⁸; pero esta autor rompe esa norma. Además, a la mujer le estaba vedado el territorio de la imaginación⁹⁹, cuestión ante la que, sin dudar, el teatro de López Rubio se rebela con personajes femeninos que, lejos de no imaginar, a veces se exceden incluso en tal acción mental. Es cierto que, según señala también Martín Gaité, “[...] ¿qué era el amor en aquellos tiempos más que imaginación?¹⁰⁰”

He querido probar, con este somero análisis, que la creación cómica de José López Rubio se sale de la tónica habitual en lo que toca al tratamiento de los roles y desigualdad entre los sexos y, por extensión, del amor. En él, de manera especialmente llamativa, encontramos un enfoque radicalmente distinto al tópico, por las vías permitidas, sí, las de la imaginación, pero de un modo que sabía superar la censura y llegar al público o al lector. De ahí la consideración de efecto perverso que adelanté en la introducción a este trabajo, porque si la obra de López Rubio no fuese cubierta por la rúbrica del teatro de época tan convencional, tendríamos como materia textual de análisis sus producciones y podríamos reconocer que no todo era tan sólo blanco, sólo negro. Gracias a él, y si profundizamos más, descubriremos también que sus coetáneos en aquello de crear ficciones cómicas no fueron tampoco todos iguales. La época da los

⁹⁶ Carmen Martín Gaité, ob. cit., pág. 97.

⁹⁷ *Idem*, pág. 111.

⁹⁸ *Idem*, pág. 206.

⁹⁹ *Idem*, pág. 141.

¹⁰⁰ *Idem*, pág. 188.

temas, pero las realizaciones concretas son en alguna medida de la psique del autor, como seguiré ilustrando.

En definitiva, en este apartado he compilado muestras literarias que, mediante acciones más o menos conscientes o inconscientes, nos llaman la atención sobre aspectos clave que clarifican tanto el proceso de construir la obra artística o literaria como los mecanismos implícitos en su recepción. Los ejemplos elegidos tienen, según creo, la virtud de dilucidar distintos aspectos confusos de las creencias comunes acerca de las relaciones entre psicología y literatura. Por un lado, el análisis de los caracteres bien pudiera en ocasiones no precisar del conocimiento psicológico, aunque obviamente este dotaría a aquel de mejores argumentaciones. Por otro lado, lo psicológico se solapa, como también queda en los ejemplos demostrado, con lo social y lo histórico, mientras la *literariedad* los trasciende. Más bien, la tarea consiste en examinar cómo se plasman los caracteres, según géneros, según épocas, cómo se gestionan o resuelven los conflictos, etc. mediante la comparación de obras. Charles Mauron afirmaba, ya en su primera página, lo siguiente acerca de la psicocrítica: “[...] Se basa en un hecho muy sencillo: la superposición de textos de un autor desdibuja las relaciones conscientes y descubre las inconscientes. [...]”¹⁰¹ Como se observa, “la superposición” es lo primero. Con ella me entretendré en las últimas páginas de este trabajo. Como se observa también, enseguida hace su aparición “lo inconsciente”, que como he tratado igualmente de mostrar en este apartado corre el riesgo de llevarnos a una visión incompleta, probablemente imprecisa y desde luego estereotipada, de lo que el conocimiento sobre el psiquismo puede aportar a la investigación y teoría de la literatura. A su lado (pero no en su lugar, ya que no podemos desplazar lo inconsciente como parte constitutiva del psiquismo) deberemos considerar los procesos de construcción de la persona, que quedan para siempre en las zonas conscientes y en las inconscientes, con variadas relaciones. Ahí están muchos de los elementos puestos en juego en las creaciones artísticas (y, por supuesto, en toda mimesis). En este sentido, por su importancia para aproximarnos a la lógica que ha de estar implícita en el procedimiento, me he detenido en la dinámica emergente que rige lo psíquico: “si todavía no puedes entenderlo, no lo entenderás aunque te lo explique”.

¹⁰¹ Charles Mauron, ob. cit., pág. 11.

2. PERSONALIDAD Y PSICOCRÍTICA

La frecuencia del cornudo no tiene mucho que ver con la misoginia. Constituye una de las tradiciones, uno de los lugares comunes de la comedia moderna.¹⁰²

En el bloque anterior me he detenido en asentar algunos de los fundamentos que sostienen el planteamiento técnico de la psicocrítica, como método de análisis literario. Para ello, he revisado algunos aspectos relevantes de la ontogénesis humana, con la finalidad de hacer ver su influencia en el acto de crear y también en el acto de interpretar la literatura, y he traído a colación diversas muestras, sobre todo literarias pero también alguna cinematográfica, que hacen ver con claridad esa influencia. En todos los casos he intentado acercar al lector a una forma de razonar centrada u orientada por el funcionamiento del psiquismo. He procurado también relacionar todo esto con la producción de los autores del grupo *Otra generación del 27*, que son el argumento central de mi investigación. Y, por último, he realizado un examen crítico de lo que ha aportado, y los modos en que –según creo– ha errado, la psicocrítica.

A partir de ahí, en este segundo bloque trato de analizar y mejorar las posibilidades de la psicocrítica, así como de aportar un ejemplo no demasiado extenso de su uso en el caso del teatro español de posguerra.

2.1. Posibilidades de la psicocrítica

[...] Enrique Jardiel Poncela no se detiene en un artificioso juego de ingenio. En su teatro se repite este tipo de mujer en varias ocasiones. Como también se inciden las escenas de riñas conyugales, o no conyugales, entre parejas, con imprecaciones y rotura de objetos de todas clases.

[...]

Pero él parece renegar del amor –tal vez de lo que falsamente llama amor– [...] ¹⁰³

Lo importante de las confluencias que han ido conformando mi investigación, tal como las he planteando hasta aquí, es comprender los siguientes aspectos:

¹⁰² Charles Mauron, ob. cit., pág. 123.

¹⁰³ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, pág. 50.

- Primero, que la separación del yo con respecto a otro (que antes formaba parte de sí) es ineludible y universal, y da lugar a un proceso de acomodación del psiquismo a la realidad: yo soy yo / no soy eso otro.
- Segundo, que esta acomodación sucede por dentro (*centrípeta*, diría Frye), dando lugar a un primer mecanismo de defensa, la escisión o disociación¹⁰⁴, que el psiquismo precisa para seguir existiendo. Pero que también es hacia fuera (*centrífuga*), permitiendo comenzar a distinguir y conocer a los otros.
- Tercero, que en la dinámica hacia adentro ha surgido la posibilidad del creador, porque instauro el mundo de lo imaginario (todavía no de lo simbólico –será un paso posterior). Contemplamos ese mundo, con regocijo, en el juego, el dibujo, los disfraces, etc. de los niños. Se trata de un “mundo” universal (aunque pueda tomar diferente concreción en distintas culturas) en el que hay, al menos, estos cuatro grupos de cosas: identidades de género; roles sociales; expresiones del deseo, la aceptación, el rechazo y la renuncia; espacios vitales (la casa, la calle, el campo, etc.) Como veremos, también se hace preciso superar este momento, para llegar a etapas posteriores del desarrollo de la persona. En la dinámica psíquica subsiguiente aparecen tres posibilidades: la enfermedad psíquica, la elaboración psíquica, la creación (la “función autor”).
- Y cuarto, que en la dinámica hacia afuera surge la *objetividad*: el reconocimiento de que hay otro: ese es otro / ese no soy yo. Cómo voy a relacionarme es la pregunta que se está planteando el psiquismo, ahora que el proceso de individuación de la persona no ha hecho más que comenzar. Del modo en que se sigan articulando estas cuestiones dimana el carácter / personalidad, cuyos contenidos son, tanto por vías conscientes como inconscientes, perceptibles y compartibles.

Mucho de estos cuatro puntos ha de traslucir en la literatura, como la capacidad perceptiva de José López Rubio se encarga de destacar continuamente en su discurso de 1983 en la Real academia española. A modo de epígrafe para este apartado, he transcrito un fragmento de lo que decía entonces López Rubio en referencia a Enrique Jardiel Poncela, poniendo énfasis en el amor. Víctima Jardiel de un tiempo que fue anterior al que describe Martín Gaité pero coincidente, al menos en parte, con el imaginario social sobre mujeres y hombres; quién sabe si víctima también de la muerte de su madre en la

¹⁰⁴ Eludo intencionadamente profundizar en esta distinción, que es causa de arduas polémicas en psicología y psiquiatría. Creo que, por simplificar y para hacer ágil la psicocrítica, puede entenderse por escisión la partición del yo en su interior, mientras la disociación se refiere a las relaciones con el afuera, con los otros (objetos). Por lo demás, démoslas por equivalentes, aunque no sea exacto.

adolescencia o de una crianza entre algodones –que así se imagina uno la suya cuando lee algo a propósito–; víctima en fin de su propio proceso de acomodación psíquica a la realidad... renegaba del amor.

Podemos ser más precisos, a partir de los indicios con que contamos: Enrique Jardiel Poncela –persona– quizá renegaba de la posibilidad de encontrarse con el otro, de vincularse con él; sus textos –Enrique Jardiel Poncela comediógrafo– señalan sin duda en esa dirección. Hay una creencia implícita en este planteamiento, que prefiero explicitar que dejar en el limbo de lo que puede llevar a confusión: acepto provisionalmente, a falta de hipótesis mejores, que los vínculos afectivos, en sentido amplio, que establecemos a lo largo de nuestra vida se basan en aquella forma de vinculación inicial y en los experimentos subsiguientes que realizamos con las formas de separación, unión o ruptura. Son trasposición y complicación de todo aquello. Se requieren siempre un yo y un otro, unos otros. En el caso de Jardiel, el resultado está caracterizado por ser evitativo, más allá de otras valoraciones.

En lo que toca al conocimiento psicológico y psicopatológico, las creencias implícitas anteriores son realidades contrastadas. Como tesis, resultan esenciales para emplear el procedimiento de la psicocrítica según la entiendo, ya que en esa psicología inicial, vincular, se sostiene la persona en toda su edificación, consciente o no consciente. Así, se superan con mucho los tópicos y mitos que más se han derivado desde el psicoanálisis a la crítica y teoría literaria (psicocrítica incluida). En mi visión, la estructura y rasgos de personalidad forman parte del escritor e influyen decisivamente en lo que puede crear, siempre dentro de su contexto social y literario, incluido claro el género elegido. A su vez, forman parte del receptor, que desde ellos acomete la lectura, interpretación y disfrute afectivo, de un tipo u otro. El psiquismo inicial, con una carga genética que de momento desconocemos, a partir de tres o cuatro piezas sustanciales, y con una realidad social que le hace de contexto necesario, está siempre en el trasfondo.

Las consecuencias fructíferas, en línea coincidente con esto, de la trabazón de los estudios psicoanalíticos y de la psicología dinámica con la teoría literaria fueron intuitidas ya por los teóricos post-estructuralistas, con Roland Barthes a la cabeza y pese a partir de algo que podría parecer opuesto. En su breve ensayo *La muerte del autor*, de 1968, “[...] rechaza el tradicional punto de vista del autor como creador del texto, fuente de sentido y única autoridad en su interpretación.¹⁰⁵”, lo cual puede ser fácilmente

¹⁰⁵ Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, ob. cit., pág. 192.

malinterpretado. Es fácil una confusión de planos de análisis, en la que incurre incluso el inquisitivo Foucault en su lección de 1969 ya citada, cuando explicita que también en aquella literatura que consideramos anónima “[...] enseguida el juego consiste en encontrar al autor.¹⁰⁶” Parece que se ha deducido una no presencia del autor en el texto. Pero lo único que en realidad Barthes planteó fue que la escritura no es del autor, sino copia de copia y reproducción de reproducción dentro del vasto campo de creación precedente, con la que a través de múltiples cruces producirá múltiples significaciones, además de poder ser interpretada de diferentes modos según el lector. Así, daba una vuelta más en las muchas que el siglo XX dio en teoría de la literatura: desplazar la atención desde la persona del autor (biografía) al texto y no sólo al texto, sino también a su recepción. Ahondando en ello, en obras posteriores consideró Barthes que entramos al texto por diferentes entradas, porque el texto, con sus “[...] virtualmente infinitas ‘voces’ [...]”¹⁰⁷, contiene en sí todo ese potencial de lectura. Los códigos que empleamos los llegó a agrupar en cinco, al menos dos de los cuales (*simbólico* y *cultural*) venían cargados de psicología y psicoanálisis. La receta radicaba pues en echarle menos estudio histórico y biográfico al guiso, no menos estudio psíquico.

El problema consiste en definir la forma y contenidos específicos de ese estudio psíquico a aplicar. No es tarea fácil y contamos con algunos ejemplos anteriores que, pese a su importante labor de apertura, incurren en los defectos de simplificación, estereotipia e incluso embarullamiento que he tratado de mostrar en el apartado anterior. Ya la obra de Mauron, que en este trabajo tomo como inaugural del procedimiento psicocrítico¹⁰⁸, de 1964, adolece de claridad suficiente en sus análisis. Desafortunadamente, no tengo acceso a una investigación precedente¹⁰⁹, de 1963, pero el propio Mauron y otros investigadores nos hacen llegar la esencia allí contenida. En resumen, la psicocrítica de la comedia de Mauron pone de manera destacada el énfasis en lo inconsciente, lugar desde donde se originan los conflictos y la tensión que, mediante los oportunos desplazamientos e inversiones, van a ser llevados a la trama; también en los mecanismos de la risa, del humor y de lo cómico; y, sobre todo, en las *fantasías de triunfo* que posibilitan el alivio de la tensión psíquica comportada. Además, desde un punto de vista no específico de la comedia, la psicocrítica buscaría acceder,

¹⁰⁶ (Pág. 62, <http://azofra.files.wordpress.com/2012/11/que-es-un-autor-michel-foucault.pdf>)

¹⁰⁷ Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Brooker, ob.cit., pág. 195.

¹⁰⁸ Charles Mauron, ob. cit.

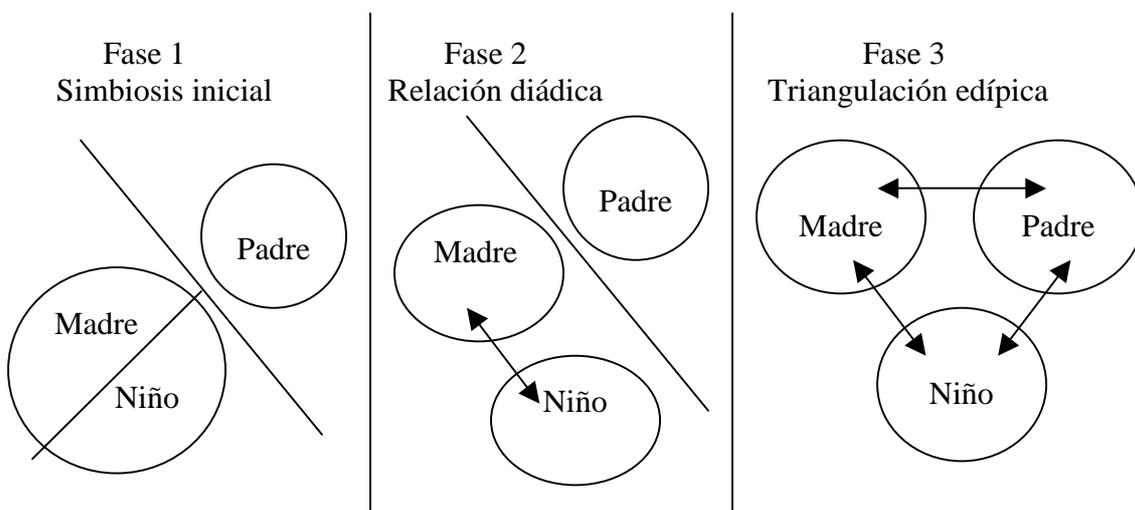
¹⁰⁹ *Des métaphores obsédantes au mythe personnel.*

mediante el estudio de las obras (que reflejan el inconsciente), al mito personal del autor, a sus metáforas obsesivas. Para todo ello, por desgracia, se parte de nociones sobre lo inconsciente tomadas del más simplificado esquema psicoanalítico freudiano: aquel que contiene a madre-hijo-padre, al complejo de Edipo y al mecanismo de defensa (psíquico) de la represión.

De esa forma, y en contraste con la lógica que he seguido en mi exposición, se ha saltado sobre los cinco primeros años de la vida de la persona como si no hubieran existido. Freud encara su trabajo desde la clínica (especialmente, en sus orígenes, desde el tratamiento de pacientes con histeria) y busca construir un modelo explicativo de la enfermedad. En ese contexto formula la teoría edípica, que según sus hallazgos responde a una rivalidad de la hija con la madre por la atracción del padre. Pero esa rivalidad no puede expresarse abiertamente, menos aún en la época (últimas dos décadas del siglo XIX) en que Freud da con estas primeras formulaciones que hoy podríamos tildar de elementales. En consecuencia, esos contenidos no expresados quedarían reprimidos... reprimidos, pero no inexistentes, y he ahí el origen de la enfermedad. En todo este marco surge la idea de que existen un inconsciente, una rivalidad edípica, unos mecanismos psíquicos de represión. (Dicho sea de paso: el mito de Edipo, fundamentalmente en su versión de Sófocles, le es útil a Freud como esquema de referencia para plantear la forma de sus tesis y para respaldar su validez; no es un punto de llegada ni de partida, sino un pilar fundamental de apoyo.) Aparte de esto, véase que por tanto Mauron, y todas las investigaciones que han aplicado su procedimiento sin someterlo a previo examen crítico, han caído en la trampa de presuponer que todos los escritores y todos los lectores somos neuróticos; es decir, todos los escritores y lectores hemos llegado al punto de evolución de nuestro psiquismo en que –lo digo ya con terminología actualizada– la triangulación edípica se ha alcanzado y, se haya superado bien o mal, el inconsciente “dialoga” con el consciente de forma más o menos integrada, y en el psiquismo priman los procesos de represión de aquello no permitido por la moral. Hoy sabemos que tales afirmaciones son demostradamente falsas. No todos seríamos, en el sentido antedicho, neuróticos.

“Lo neurótico” requiere esa estructura de personalidad en la que priman moral y *objetalidad* (atención, respeto, amor al otro) y en la que el narcisismo, como amor a uno mismo, se ha integrado de algún modo eficaz. Para ello, el psiquismo ha vivido, a partir de los cuatro o cinco años, la experiencia de la triangulación edípica, crucial porque aprendemos con ella a superar la mera relación diádica. Podemos reflejar esta evolución

del siguiente modo, conectándola con la fase inicial de individuación a la que me he referido en el primer apartado y con las nociones que ya he ido desgranando en los análisis de las páginas precedentes:



La fase de “triangulación edípica”, como la denominan hoy los psicoanalistas y teóricos de la psicología dinámica, es propia del psiquismo a partir de los cuatro o cinco años, e implica que una tercera persona (como ejemplo, el padre) se relaciona con niño y madre sin que una cosa afecte a la otra. Un ejemplo, siempre visto desde el joven psiquismo en formación, servirá para clarificarlo: padre y madre pueden enfadarse entre sí, sin que ninguno de ellos esté enfadado conmigo; padre puede enfadarse conmigo sin enfadarse con mamá; madre puede enfadarse conmigo sin hacerlo con papá a la vez. Esto se entiende cuando se puede entender, aproximadamente a partir de la edad mencionada: digamos que es una posibilidad del sujeto, no del individuo. No es suficiente con que, como decían Kane y el padre de Tengo, anteriormente se lo expliquen a uno. No se trata de buscar la expiación, como dirá el Germán de *Las manos son inocentes* de López Rubio. Se trata de crecer. Antes de esos cinco años, dejando aparte los simbióticos meses iniciales de vida, las relaciones que el individuo es capaz de establecer serían diádicas, de tú a tú, lo que acarrea numerosas consecuencias prácticas: si estoy enfadado, triste, alegre, sorprendido... hacia un “objeto”, lo estoy hacia todos. El aprendizaje de la flexibilidad va a ser progresivo y, mientras no se produzcan los correlatos fisiológicos, relacionales y cognitivos que dan pie a la emergencia de una nueva capacidad de entendimiento, serán escasas mis opciones de manejar el afecto hacia un tercero de manera separada al afecto que manejo con “madre”.

Por tanto, la realidad es bastante más compleja que la afirmación de que todos somos neuróticos y estamos regidos por Edipo. Primero, porque no todas las personas alcanzan, en el núcleo que conforma su personalidad, el grado de desarrollo psíquico que posibilita la triangulación edípica. De hecho, como he explicado, es plausible que muchos de los creadores / escritores funcionen psíquicamente de otra manera, como si dijéramos anclados en formas de pensar, sentir y relacionarse propias de una fase diádica. Segundo, porque los cinco años previos a la fase de triangulación edípica son también, si no más que ésta, universales. Contribuyen de manera decisiva a formar el complejo entramado de la personalidad o el carácter: afectividad y *vincularidad* constitutivos de la persona, singulares en cada una, pero “emitibles” y perceptibles, de un modo u otro, por todas. De manera que los trabajos psicocríticos que conozco vienen con partes de su cuerpo amputadas, precisamente aquellas partes que provocan que sintamos en la literatura mayor dramatismo. En relación con esto, por la diferencia existente entre dramatismo y comicidad y los mecanismos que pueda haber en su base, intuyo que sería de gran interés el contraste de una hipótesis referida a la presencia predominante de conflictos de tipo edípico en los tipos trágicos de literatura y de conflictos de tipo diádico en otras muestras de índole cómica. No es éste sin embargo el lugar para ese contraste, que ya fuera sugerido por Mauron¹¹⁰.

En lo que atañe al contenido del presente trabajo, por suerte, podremos paliar ese riesgo si tenemos en cuenta la psico(pato)logía de los trastornos de la personalidad, que proporciona numerosas explicaciones adicionales sobre los conflictos y tensiones psíquicas vivenciales –y sobre el modo en que los afrontamos– del ser humano en sus años de constitución como persona. La década a partir de la cual podemos hablar de un estudio sistemático de los trastornos de personalidad (también llamados psicopatías) es la de 1970, como recogen Antonio Semerari y Giancarlo Dimaggio:

[...] Es mérito de psicoanalistas como Kohut (1971) y Kernberg (1975) haber dirigido la atención hacia la existencia de una tipología de pacientes con una organización específica y un nivel de funcionamiento mental y social peculiar, diferente del de los pacientes neuróticos por una parte y de los psicóticos por otra.¹¹¹

En décadas anteriores a la referida, diversos psicoanalistas como Melanie Klein, Donald Woods Winnicott o Margaret Mahler habían realizado aproximaciones fundamentales a

¹¹⁰ Mauron, ob. cit.

¹¹¹ Antonio Semerari y Giancarlo Dimaggio (Eds.), *Los trastornos de la personalidad. Modelos y tratamiento*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2008, pág.32.

los procesos de desarrollo e individuación del sujeto, pero son los mencionados Kohut y Kernberg los que, al hacer recaer todas las miradas en el concepto de narcisismo, traen consigo una revisión de la vivencia psíquica anterior a la etapa edípica. De este modo, han ido cobrando relevancia conceptos como los de “posición” y “objetos internos”, de Melanie Klein, “objeto transicional”, de Winnicott, y “fases”, de Mahler. Todos ellos subyacen en la teorización más completa de que disponemos hoy para acercarnos de modo analítico a la conformación del carácter y poder así apreciar constancias en las obras que, siguiendo el procedimiento, hayamos de comparar.

Como resumen, valdría decir que lo diádico nos conforma como seres emocionales, actuantes y pensantes, capaces de relación, mientras la triangulación edípica tiene que ver con la configuración de una respuesta adaptativa a la otredad social (a la que solemos denominar bajo el apelativo de “la moral”). Podríamos decir que, tras dejar de ser aquel bebé inerte, somos individuos, más tarde sujetos y por fin sujetos sociales, personas. En el individuo están el origen del carácter y la personalidad; en el sujeto, una idea nuclear de un yo o *self*; en la persona está su incardinación en un medio social. La literatura, como creación, contiene tanto unos como otros aspectos. La psicocrítica, en tanto que procedimiento de análisis literario, debe sumar, a aquella etapa ingenua en la que ha estado ceñida a lo edípico, nociones como narcisismo, histrionismo, dependencia, *esquizoidía*, paranoia, obsesivo, fóbico, confusional, diádico, simbiótico, evitativo... Todos ellos descansan sobre esencias freudianas (y en alguna medida, lacanianas): consciente e inconsciente, placer y realidad, yo y superyó, amor y muerte; pero también las sustentan y discriminan.

Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, en un bloque sobre teoría literaria al que denominaron *Psicología artística y poética de la imaginación*, reflexionaban del siguiente modo:

El mensaje literario [...] expresa y comunica el contenido psicológico de una experiencia singular. La *singularidad* alude aquí a dos aspectos que se implican y se complementan: consideramos el mensaje artístico importante y único en el interés de la vivencia que expresa. Al mismo tiempo, entendemos que lo es así porque es capaz de actuar canalizando contenidos de representación y de expresión inalcanzables por los medios lógicos habituales en que se expresan las formas de conciencia.

[...]

[...] La crítica psicológica actual debe transformar la curiosidad unidireccional hacia el conocimiento psicológico profundo de los autores en el doble sentido de la comunicación y de la experiencia literaria: conocimiento de la estructura

psicológica del mensaje artístico como vehículo de acomodación comunicativa de la experiencia del autor y la de los receptores de los textos.¹¹²

Creo que en la carretera que contiene eso que ellos llaman “doble sentido de la experiencia literaria”, según sostengo, existe un código de circulación –entre otros– de universales que la psicología denomina “rasgos” de la personalidad / del carácter. Se trata de un código complejo, sobre todo porque en él hay excesiva arbitrariedad, incluso tanta como conductores circulen por la vía. Pero es importante tener el manual completo, no es suficiente con unas pocas páginas, por lo que plasmaré en el apartado siguiente un resumen sucinto de las fases de individuación psicológica, organizadoras del carácter o de la personalidad.

Sostengo en definitiva que un mayor grado de profundización, por incorporación de nociones y elementos de origen más reciente que los aportados por Freud, abriría las posibilidades para una psicocrítica mejor ajustada. Y esto no por invalidez de las investigaciones anteriores, como las ya citadas del reconocido Mauron; el trabajo de Rosana Llanos López¹¹³, los compendios teóricos de Isabel Paraíso¹¹⁴ o la investigación de Merari Ruiz Cárdenas¹¹⁵, cuyo valor resulta inestimable pues asientan conceptos importantes y dan muestras de su realización en materia literaria, sino por insuficiencia debida a cierta falta de actualización.

Reproduzco a continuación algunos fragmentos de la investigación de Merari Ruiz Cárdenas, alrededor de tres textos de Francisco L. Urquizo Benavides, con la intención de dejar constancia final de las amputaciones y deficiencias en que debe evitar en lo venidero incurrir la psicocrítica. Como se puede observar, está bien fundamentada, pero sobre bases muy incompletas:

Tanto las redes asociativas como las situaciones dramáticas, descubiertas a partir de la comparación (superposición) de los tres textos estudiados, han sido el paso previo para identificar las figuras míticas características en la obra de Urquizo. Estas figuras míticas son dos: la figura paterna y la figura materna. Las dos figuras míticas, desde la perspectiva psicocrítica, revelan los procesos inconscientes de Urquizo, los cuales en el caso de la figura paterna están determinados por el mecanismo de defensa de *Proyección* [...]

¹¹² Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, ob. cit., págs. 100-101.

¹¹³ Rosana Llanos López, *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro*, Oviedo, Kassel Edition Reichenberger, 2005.

¹¹⁴ Isabel Paraíso, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.

¹¹⁵ Merari Ruiz Cárdenas, tesis para el grado de Maestra en humanidades: Teoría literaria, bajo la asesoría de Aralia López González, *Aproximación psicocrítica a la obra de Francisco L. Urquizo: Memorias de campaña y H.D.T.U.P. (Hay de todo un poco)*, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa (División de ciencias sociales y humanidades, Posgrado humanidades), 2014.

En el caso de la figura mítica materna, el mecanismo de defensa que determina a Urquiza en relación a ella es el de una *Fijación* hacia la imagen de la madre. En la obra de Urquiza pude rastrear una fijación a una etapa infantil en donde disfrutaba de la seguridad proporcionada por su madre. [...]

[...] la metáfora obsesiva de Francisco L. Urquiza que, a través de una fantasía imaginativa edipiana, se descubre a partir de la figura de la mujer, imagen reflejada por la ‘sublimación’ de su proceso creativo. Esta metáfora obsesiva expresa la presencia de un conflicto de afectividad centrado en la figura femenina [...]

[...] el denominado por el Psicoanálisis como *Complejo de Edipo* es el referente inmediato para identificar el mito personal de Francisco L. Urquiza, al desarrollar constantemente en su obra dos de sus componentes básicos: el conflicto con el padre y el amor prohibido desplazado hacia la exaltación de la figura materna. Esta afirmación la fundamento con el último paso planteado por el método psicocrítico, que es la comprobación del mito personal por medio de su comparación con la biografía del escritor. [...]

De esta forma, a partir del rastreo del Complejo de Edipo —el cual funciona como la fantasía imaginativa inconsciente detrás de la obra—, llegué a la conclusión de que el mito personal de Francisco L. Urquiza es el de la *Reparación*. Por medio de la singularización de su estilo escritural basado en una compulsión a la repetición, de los sentimientos de culpa y angustia, así como de un sentido del deber aceptado y autoimpuesto, destina su producción escrita a reparar los objetos destruidos al recrearlos constantemente en sus narraciones. [...]¹¹⁶

Puede observarse, por un lado, cómo el método de la psicocrítica, desde la formulación mauroñiana, ha determinado las conclusiones a extraer, lo cual resulta, desde toda perspectiva teórico-técnica, rebatible. Por otro lado, estimo que podría mostrarse con cierta facilidad que para llegar a esas conclusiones no hacía falta postular proceso inconsciente alguno, ni tampoco otras muchas de las variables de orden psicológico utilizadas. En este sentido, es incluso posible que el estadio más avanzado de desarrollo del psiquismo antes de la adolescencia, el caracterizado por la idea de una tercera persona (para lo que nos capacita la triangulación edípica), suponga un tema tan reconocible en la historia humana y literaria que sea explicable desde conceptualizaciones arquetípicas y sagradas o bien exclusivas de un todo autónomo literario; pero creo haber demostrado, a estas alturas ya sobradamente, que no es así cuando pretendemos hilar más fino. Quizá por eso notamos en el trabajo de esta investigadora una tendencia a postular un mundo referencial con respecto a arquetipos que a veces no parecen tales y, en cualquier caso, cuya validez habría de verse confirmada por otros métodos; se produciría así, como efecto perverso añadido, la que me he permitido más arriba denominar “paradoja reduccionista”. Por último, observamos que la investigadora, empeñada en seguir estrictamente los pasos de un

¹¹⁶ Merari Ruiz Cárdenas, ob. cit., págs. 150-152.

procedimiento que requiere revisión, recurre a la biografía del autor cuando esto era del todo innecesario y poco pertinente. Supongamos que alguien pudiera contraponer, a los seleccionados por Ruiz Cárdenas, textos de Urquiza con personajes, tensiones y resolución indicativos en sentido contrario a lo detectado por ella, ¿qué importancia tendría entonces la biografía de Urquiza? ¿Buscaríamos nuevos datos, como si estuviéramos ante un cliente en la clínica psicológica? La biografía puede servirnos de apoyo u orientación, pero la materia literaria son los textos, no las vidas de sus autores ni tampoco las nuestras como receptores. Urquiza, gracias a esa personalidad que, desde unos u otros rasgos, tiene algo de “archipiélago sin cartografiar”, su particular “función autor”, puede crear diferentes obras; mientras su vida es acaso otra cuestión. Si acudimos a los textos, los comparamos, y analizamos lo que allí se nos presenta desde una teoría, psiconalítica o psicodinámica, que informe sobre la constitución del carácter, nos acercaremos a alguna parte destacable del contenido, y también la forma, en los que esos textos apoyan su peculiaridad artística y nos la hacen llegar.

Creo que la mejor forma de terminar este apartado es proponer, a tenor de todo lo dicho, una mejora del procedimiento de la psicocrítica que en sus orígenes plantea Charles Mauron. Apoyándome en sus palabras¹¹⁷, que reproduzco a continuación, suprimiré y añadiré más abajo distintas cuestiones o facetas que, según lo entiendo, resultan hoy por hoy renovables:

1. Superponer los textos de un solo autor como las fotografías de Galton, hace aparecer redes de asociación o grupos de imágenes obsesivas y probablemente involuntarias.
2. Se investiga a través de la obra de un mismo escritor cómo se repiten y se modifican las redes, agrupamientos, etc., o de un modo más general, las estructuras reveladas por la primera operación. Pues, en la práctica, estas estructuras dibujan rápidamente figuras y situaciones dramáticas. Pueden ser observados prácticamente todos los grados entre asociación de ideas y la fantasía imaginativa; la segunda operación combina el análisis de los temas variados y de los sueños y sus metamorfosis. Por lo general conduce a la imagen de un mito personal.
3. El mito personal y sus avatares son interpretados como expresión de la personalidad inconsciente y de su evolución.
4. Los resultados así conseguidos por el estudio de la obra son controlados por comparación con la vida del escritor.

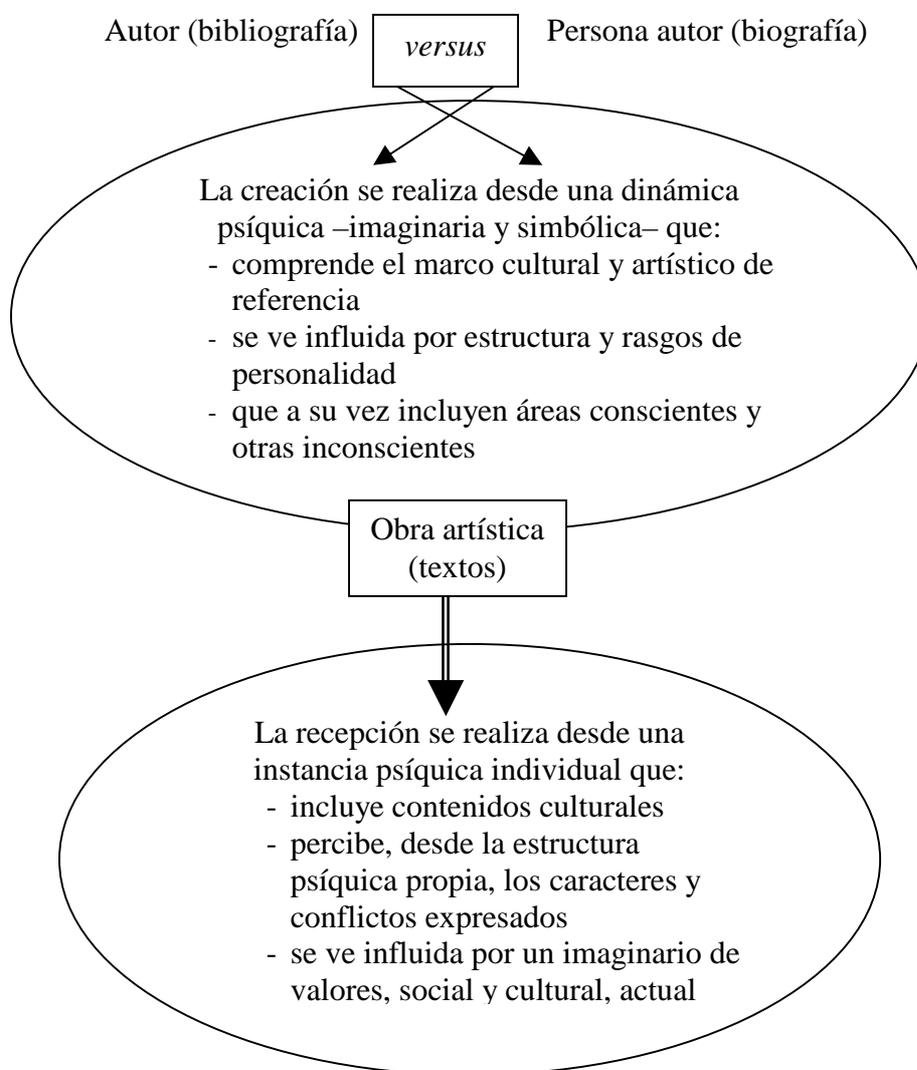
Añade Mauron una nota, a propósito del comentario sobre las fotografías de Galton, en la que pone énfasis en que se trata de superponer: no de una simple comparación, en la

¹¹⁷ Charles Mauron, ob. cit., págs. 129-130.

que la atención queda fijada a cada texto como unidad separada; sino de superponer, dejar a la atención transitar de un texto a otro y así captar concordancias.

Sugiero los siguientes matices, supresiones, adiciones en el método psicocrítico:

1. La psicocrítica es un procedimiento de estudio de la literatura que superpone textos con el objetivo de elucidar los mecanismos de transmisión de la función poética del lenguaje, sea con fines trágicos, cómicos, épicos, líricos u otros.
2. Esa transmisión proviene de un emisor (autor) y llega a un receptor. Los presupuestos relativos a uno y otro contienen tanto una historia compartible de la literatura como un funcionamiento psíquico común al ser humano, con momentos evolutivos, conflictos vivenciales y rasgos de personalidad derivados. Pueden ilustrarse estos presupuestos de la siguiente manera:



En consecuencia, los estudios basados en procedimientos psicocríticos han de trazar relaciones explícitas con otros ámbitos de la teoría e historia literarias.

3. El procedimiento psicocrítico ha de asumir una teoría orientativa para poder realizar sus análisis. De forma provisional, tomaremos prestado de Enrique Pichón Rivière¹¹⁸ el concepto de “esquema conceptual referencial operativo” (*ECRO*) para referirnos a esa teoría orientativa. Un *ECRO* que resulte adecuado para el objetivo de la psicocrítica contendrá agrupamientos abstractos que permitan unificar experiencias, conocimientos, creencias, actitudes y afectos con que las personas piensan y operan en la realidad. Daremos por sentado que los personajes de la ficción literaria, sea su corte predominantemente fantástico o realista, reproducen con formas singulares variados aspectos de ese *ECRO*.
4. La superposición de textos, primer paso operativo en psicocrítica, puede llevarse a cabo con textos de un solo autor o de varios autores. Asimismo, pueden superponerse textos de diferentes géneros o épocas. En todo caso, han de buscarse, bajo la guía del *ECRO* de referencia, redes de asociación o grupos de imágenes obsesivas, acerca de cuya voluntariedad o involuntariedad es posible que no resulte pertinente decir nada.
5. El segundo paso operativo consistirá en investigar cómo se repiten y se modifican las redes, agrupamientos, etc., o de un modo más general, la estructura o estructuras reveladas por la primera operación. Pues, en la práctica, tales estructuras dibujan rápidamente figuras y situaciones dramáticas. Pero ha de observarse que estamos hablando de estructuras aparecidas en consonancia con un determinado *ECRO*, y no propiamente de estructuras lingüísticas. En la necesidad de valorarse la concordancia entre unas y otras, será preciso el recurso al campo de la teoría literaria. Por otro lado, en el caso de la superposición de textos de distintos autores, géneros o épocas, se verán aparecer estructuras de personalidad diferenciadas, sobre intenciones literarias distintas y sobre esquemas sociales de valor cambiantes; la relación de concordancia o de contraste puede ser analizada a continuación en pos de conclusiones sobre la función poética / *literariedad*.
6. El tercer paso operativo será la extracción de conclusiones oportunas en función de los hallazgos realizados. No han de presuponerse mitos personales que resulten ser reflejos de las personalidades inconscientes de los autores y de su evolución, sino dejarnos llevar por las redes de asociaciones, agrupaciones y estructuras que a la luz del *ECRO* se dibujan y someterlas a contraste con estructuras, tipos o retóricas que

¹¹⁸ Leo Rambaut, *Diccionario crítico de psicología social según la teoría del doctor Enrique Pichon-Rivière*, Buenos Aires, Ion, 2013, pág. 96.

dimanan de la teoría literaria. No obstante, en caso de querer realizar acciones de contraste o comparativas con lo inconsciente, téngase en cuenta la peculiaridad de su funcionamiento¹¹⁹, disímil de la lógica lineal propia de lo racional.

7. Finalmente, pueden comprobarse los resultados conseguidos por comparación con la vida del escritor.

En la parte final de este trabajo, he aplicado este procedimiento actualizado al análisis de algunas comedias de la época de posguerra española. Previamente, expondré lo necesario para un *ECRO* con nociones psicoanalíticas y psicodinámicas actuales.

2.2. Personalidad y psicocrítica

Cada humorista del 27 es perfectamente distinguible con solo escuchar o leer una de sus páginas. Si a ello no convenimos en llamarle personalidad, no sé qué demonio –porque siempre, en esto, hay alguno de por medio– le vamos a llamar.¹²⁰

En el apartado relativo a la “función autor” que postula la investigadora Lola López Mondéjar, he dejado transcrita una definición de Miguel Mihura sobre el humor que ha encontrado abundante eco en estudios literarios y anejos a lo literario. En aquel apartado, he destacado que podemos identificar en ella cuatro estadios o estados, que se corresponden con la individuación psicológica, y forman parte de la conformación de la personalidad, este demonio que López Rubio refiere con su humor, de tono inofensivo pero sagaz, y que Mihura deslindaba con agudeza. Hay auto-observación: “[...] nos salgamos de nosotros mismos [...] y demos una vuelta a nuestro alrededor, contemplándonos [...]”¹²¹. Hay un ver al otro: “[...] verle la trampa a todo [...]”¹²²; por cierto, un modo de ver que ya en su anuncio nos ofrece un indicativo sobre el carácter de Mihura. Hay imaginación, juego y sueño, más allá del juicio de valor: “[...] todas las

¹¹⁹ El inconsciente no se basa en la realidad, sino en la fantasía; el tiempo es presente continuo, eterno; el espacio es arbitrario, pero es siempre aquí. En los sueños, una de las expresiones mayores de lo inconsciente, el tiempo y el espacio, así como los intervinientes, son emplazados doquiera nuestra mente. El psicoanalista Matte Blanco se refería a lo inconsciente como “lo real imposible”. Para Lacan, la escritura, desde la óptica de lo inconsciente, es la escritura de lo imposible. Pueden verse:

Nicolás Caparrós, “El psicoanálisis desde el paradigma de la complejidad”, en *70 años sin Freud*, Átopos nº 9, abril 2009, págs. 60-78.

Niklas Bornhauser y Luis Alejandro Pineda, “Psicoanálisis y lógica: lo inconsciente como real-imposible”, en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. 36, nº 129, Madrid, ene/jun 2016, págs. 121-138.

¹²⁰ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, pág. 15.

¹²¹ *Idem*, pág. 52.

¹²² *Idem*, pág. 53.

cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son [...] ¹²³”. Y hay, por fin, lo simbólico; el lenguaje, el orden, la moral: “[...] el juego más inofensivo [...] como un sueño inverosímil [...] ¹²⁴”. Aprecio en esa secuencia nociones que van a ser básicas para construir un *ECRO* de utilidad psicocrítica.

Permitiéndome una trasposición no del todo exacta, diré que los estadios 1 y 2 corresponderían al registro de *lo real*; el estadio 3, al registro de *lo imaginario*; el estadio 4 sería *lo simbólico*. Esta es una terminología específica del psicoanálisis de Jacques Lacan, que exactamente no tiene la significación en cada concepto que acabo de sugerir... pero sí que, según Lacan, la constitución subjetiva de la persona es una estructura dinámica organizada en esos tres registros, imbricados ineludiblemente. Ahí radicaría la constitución del yo persona, del *self*. Siguiendo su inspiración, podríamos decir que al alcanzar ese grado de *lo simbólico* se puede hablar, ya en puridad, de la culminación del nivel psicológico; se ha dado el paso de individuo a sujeto.

Las teorías más actuales en biología detallan cuatro niveles de integración, de nivel ascendente de complejidad: físico, biológico, psicológico y social. Sostienen que cada nivel emerge del anterior, dando un aspecto nuevo que no es explicable por simple suma de las partes. Esta “perspectiva de lo emergente” está también de actualidad en psicología y psiquiatría, sociología y otras ramas del saber. Nos ayuda a entender que ese progreso por los cuatro estadios de Mihura o por los tres registros de Lacan o por otros que postulásemos como hipótesis de trabajo, se produce de manera acumulativa pero no sólo acumulativa, sino emergente: dado un paso más, emerge una cualidad nueva. Pero no siempre, porque a veces, usando una metáfora común, se suspende la prueba y se queda uno vagando en fases anteriores. Lo que el escritor puede hacer, que lo diferencia de los comunes mortales, es volver a distintos estados de su yo, navegar por ellos, estar en distintas fases, aludir estéticamente a momentos que hemos vivido todos.

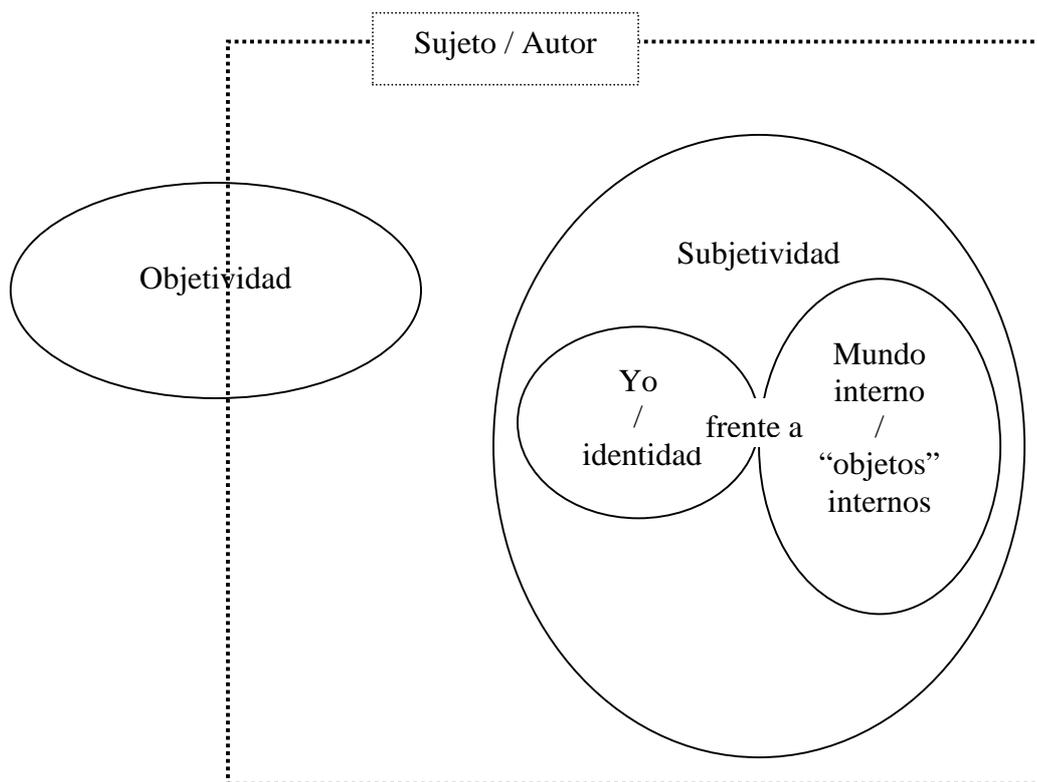
Los modelos que, a mi juicio, más acertadamente contribuyen a entender estas fases sucesivas son los que conceden especial relevancia al apego o a lo vincular. López Rubio sabía que nadie es nadie solo, y los psicólogos también lo saben. Desde ese punto de vista del psiquismo en relación, el modelo analítico-vincular del Dr. Nicolás

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ibidem.*

Caparrós¹²⁵, médico psiquiatra y psicoanalista, nos acerca una visión diseñada con la pupila atenta al mundo relacional del sujeto tal como el mismo sujeto lo vive.

Así, como trato de esquematizar abajo, la subjetividad será la culminación del nivel psicológico. La componen una identidad personal (yo / *self*) y unas formas interiores, un mundo interno, compuesto por los “objetos” (madre, padre, hermano...) tal como los hemos internalizado en el proceso de desarrollo. De la objetividad forman parte mi madre y las otras madres que conozco, pero los “objetos” que he internalizado (por ejemplo, “La madre”) son ideas abstractas, que vivo de forma ambivalente (la “madre buena” *versus* la “madre persecutoria”) y que constituyen dentro de mí algo así como una categoría para que mi psiquismo pueda comprender, relacionarse, subsistir, disfrutar. Esta forma de entenderlo da abundantes pistas en cuanto ayuda a ver si los objetos internos de un autor son más bien buenos, más bien malos, ambivalentes, etc. Por ejemplo, el objeto interno Madre que se deja ver en los textos de José López Rubio es predominantemente bueno, mientras el objeto interno Madre que se deja ver Mihura es confuso, divalente.



La psicocrítica ha de utilizar un modo de superponer los textos en que el juego dinámico de los personajes, sus conflictos, relaciones, fantasías y resoluciones, sea mirado desde

¹²⁵ Nicolás Caparrós, *La construcción de la personalidad. Las psicopatías*, Madrid, Fundamentos, 1981.

esa complejidad, y no desde construcciones arquetípicas o estructurales de orden superior. Me parece de hecho irrelevante tratar de encontrar algo así como el mito personal de un autor, tanto porque seguramente sean más de uno en casi todos los casos como porque si hay una nota característica de ser autor es, precisamente, la de saber sobrevolar, de modo más o menos consciente, por encima de varias islas míticas. Lo que sí me parece imprescindible es poner sobre los textos esa mirada, que es sustancia articuladora de nuestro *ECRO*.

En profundizaciones futuras de este trabajo, analizaré cómo ese juego dinámico de subjetividad y objetividad se concreta en los diferentes rasgos de personalidad. No lo haré aquí por falta de espacio. Lo que sí tengo que reflejar ahora es los distintos rasgos configuradores del carácter o personalidad, a los que ya he venido aludiendo. Siguiendo el modelo analítico-vincular de Caparrós ya mencionado, los siguientes momentos constituirían una breve guía de uso del código de circulación en la tarea psicocrítica:

Edad	0	3 meses	8-12 meses	18 meses- 2 años	3 años	4-5 años
Posiciones o núcleos de personalidad (eje paradigmático)	Aglutinada, simbiosis inicial	<i>Esquizo-paranoide</i>	Confusa	Depresiva	Inicios de la conflictividad edípica	Triangularidad edípica
Personalidades (eje sintagmático)	--	Narcisista Evitativa Paranoide Fóbica	Confusional Maníaca Explosiva	Dependiente Histriónica Obsesiva	--	Lo neurótico

Para esa breve guía de uso, hay una aclaración imprescindible en cuanto a las posiciones o núcleos. En la posición *esquizo-paranoide*, el *self* se percibe como bueno y el medio se percibe como amenazador¹²⁶; esto influye en las posibilidades de percepción de las personalidades ancladas en ese núcleo, ya que las formas interiores de su subjetividad son asimismo amenazantes, y sus valoraciones de lo objetivo, en consecuencia, están teñidas de defensa. En la posición confusa, el *self* está disminuido o hipertrofiado, el

¹²⁶ *Idem*, pág. 54.

medio está idealizado¹²⁷; las personalidades con base en ese núcleo serán cambiantes, con valoraciones del exterior que se trastocan fácilmente, con constantes acciones interiores de compensación. Por último, en la posición confusa el *self* está infravalorado y el medio aparece como respetable¹²⁸; puede decirse que la *objetividad* resulta vencedora, yo soy malo o soy poco, los otros son buenos, válidos.

Habría mucho que añadir para explicar mejor todas estas referencias, pero quizá otro ejemplo cinematográfico, *La gran familia española*, de 2013, dirigida por Daniel Sánchez Arévalo (autor asimismo del guión), ayude a visualizarlo mejor. La película narra un día crucial en la vida de cinco hermanos con nombres bíblicos, detalle que acaso podría llevarnos por derroteros interesantes desde otras ópticas. En la mía, recorro a ella porque cuatro de esos hermanos funcionan en la narración como prototipos de estilos de personalidad; es decir, porque son útiles para mi intención meramente ilustrativa de contenidos a los que una psicocrítica actualizada debe prestar atención.

Adán es el primogénito de la familia y su vida está regida por la confusión; tiene una empresa ruinoso, está desesperanzado desde el abandono de su mujer, es padre de una hija con la que no sabe entenderse, e incurre en actitudes y acciones que lindan con lo inmoral; durante el día en el que transcurre la historia, planea alguna trampa que, según cree, arreglará todos sus problemas. Benjamín es el segundo hermano; padece una minusvalía psíquica, de orden cognitivo, y su papel en la película no destaca por su propia conflictividad (interna o con el exterior) sino por la labor de compensación que realiza, de un modo u otro, con los demás actantes de la trama. No me detendré más en Benjamín porque no sirve su función a los simples efectos que persigo mostrar. Caleb, el tercero, fue, según muestra el planteamiento inicial, el preferido de la mujer atractiva, madura y sincera (Cris) que ocupa el espacio central de la película desde lo femenino; sin embargo, Caleb, atractivo también, envidiado por algunos de los restantes personajes que pueblan la historia y con una brillante carrera como médico por delante, abandonó todo hace dos años, sin que nadie haya entendido nunca muy bien por qué, y se marchó a África, a trabajar como cooperante. Ahora regresa para la boda del hermano pequeño, Efraín. Lo que se encuentra es que el cuarto hermano, Daniel, el hombre serio de la descendencia, el responsable, el que se encargó de los negocios familiares cuando Caleb, que era el otro seleccionado, se marchó, tiene una relación de amor con Cris. Por

¹²⁷ *Idem*, pág. 59.

¹²⁸ *Idem*, pág. 60.

último, el más pequeño, Efraín, es un chico apocado, indeciso, pero capaz de todo, incluso casarse, por facilitar las cosas en la familia y el estado anímico general.

Una de las tensiones que articulan la trama es la competición entre Caleb y Daniel, no sólo por el amor de Cris sino también, como aclara una de las escenas cumbre, en el último tercio del metraje, por una rivalidad subyacente que viene de lejos. Daniel reprocha a Caleb haberse marchado, siendo ellos como eran dos hermanos bien avenidos y que tenían un futuro del que responder, siendo en esa dupla Caleb el llamativo y admirado, Daniel el trabajador poco visible. Daniel no entiende por qué Caleb se fue, y teme el riesgo de que ahora le arrebate, por su mayor carisma, a Cris. La tensión se sostiene, como en el caso de *Solo ante el peligro*, en una hipotética línea que trazan lo narcisista *versus* lo obsesivo, representados respectivamente por Caleb y Daniel. Éste vive en su interior y se relaciona con el exterior mediante diversos mecanismos básicos: reprime su agresividad; sostiene una ética construida sobre una idea de sociedad o comunidad (el bien común prima sobre el interés particular); se culpa cuando no da la talla; es poco pasional y alterable, en favor del deber; en suma, vive regido por un “ideal del yo” que le ofrece la mejor salida en su triangulación edípica. Si hablásemos de un eje paradigmático en la conformación de la personalidad, la de Daniel estaría edificada sobre un núcleo o “posición depresiva”. Sobre esta “posición depresiva”, que experimentamos cuando de manera definitiva nos sabemos (en torno a los dos-tres años) individuo solo, separado de una madre que antes nos conformaba y a la que ahora sabemos que ya no volveremos nunca, se yergue lo neurótico cuando lo edípico aparece en el horizonte y el yo encuentra mecanismos de resolución adaptativos. Aquí, la experiencia está teñida de una saturación general en que yo soy poco / malo / pobre, mientras el otro es mucho / bueno / rico. A ese eje paradigmático hay que sumar un eje sintagmático, en el que Edipo, como ya he dicho, es el regidor en el –neurótico obsesivo– actante Daniel.

Caleb es bien distinto. Vive en su interior y se relaciona con el exterior mediante mecanismos diferentes: se expresa con énfasis y sin vergüenzas, se sabe valioso y deseado y utiliza de sus habilidades y las ajenas con diligencia, sin cohibiciones; deja que su necesidad se imponga sin retenerse por pensar en otros; no se siente culpable pero sí siente que no entiende el mundo, por qué su “yo ideal” puede temblar, derrumbarse, fragmentarse, por qué la realidad es persistentemente así; ante tales datos, huye, no puede soportarlo, superarlo, superarse; en suma, vive regido por un “yo ideal” que, en cierto sentido, de la triangulación edípica no quiere saber nada. En el eje

paradigmático, Caleb tiene una personalidad estructurada sobre la “posición esquizo-paranoide”, en la que los demás son vividos como malos / poco / pobres, mientras el *self* se vive bueno / mucho / rico. En el eje sintagmático, el núcleo de la personalidad de Caleb es Narciso, quien nunca se mira en un espejo por temor a verse menor de lo que imagina; quien se mira sólo en otros para, mirándoles las partes defectuosas, sostener su auto-imagen grandiosa. De la veracidad de estas interpretaciones da cuenta el diálogo, en el tramo final de la película, entre Caleb y Cris.

Otra fuente de tensión en la película se concreta en las relaciones de Efraín con Carla, con quien se va a casar, y con Mónica. Los tres son amigos desde la infancia y la dificultad surge por la atracción del chico hacia las dos chicas. En el tramo final de la película, Carla va a hablar con él porque percibe que realmente es Mónica quien más gusta a Efraín, pero esto no tiene especial relevancia de cara a poder mostrar, como pretendo, elementos de personalidad. En un análisis más profundo, nos detendríamos en las figuras de ellas; Carla es más convencional, Mónica es la parte alternativa; descubriríamos al final que Carla no está embarazada, como fingen para justificar un tan temprano casamiento (cumple ese mismo día dieciocho años), y que Mónica calla su atracción por Efraín para no enturbiar la vida de sus amigos; ambas, con todo, juegan en el guión un papel secundario y aparecen más desdibujadas. Sería de mucho interés la comparación de esta película con otras, acaso algunas con guiones escritos por mujeres, para poder estudiar las distintas proyecciones puestas en juego. En ésta, es Efraín quien atrapa nuestra atención. Lo que encontramos es una imperiosa tendencia a definirse frente a un contrario impulso de deseo. Hemos de tener en cuenta que este trío cuenta con casi quince años menos que sus predecesores, el trío Caleb-Daniel-Cris al que ya me he referido. Este dato nos lleva a un particular aún poco definido por la psicología dinámica y para el que no hay espacio en este trabajo, el de la consolidación de la personalidad en las edades de definición expresa de roles sociales (estudios, trabajo, formación de familia, etc.) Con todo, sí podemos considerar sentadas las bases o pilares en la primera década de la vida, por lo que sigamos con Efraín. Observamos en su disposición a contraer matrimonio, pese a las sensaciones que le dicen que no, una tintura de esa “posición depresiva” a la que ya he aludido. Mientras en su misma contrariedad vemos un rasgo claro de histrionismo, término con el que en psicología se hace referencia a una versión moderna de la vieja histeria (que ya no encontramos prácticamente, en gran medida gracias a la conquista de mayor igualdad entre hombres y mujeres); en el histrionismo, con menos síntomas somáticos que en la histeria,

hallamos las características conflictivas típicas pero diluidas en el conjunto de la personalidad. Sea como sea, lo que tenemos en el carácter de Efraín, aceptada la dificultad de estar estos personajes en un momento crucial de sus vidas, es una tensión por la definición. Esta tensión se plasma en la lucha entre el eje paradigmático, con base depresiva y posibilidades ante lo edípico, y el sintagmático, con tendencia histriónica y por tanto regresiva. Efraín está sumido en una lucha interna, que trae indecisión, ansiedad y reacciones muy actorales, como su misma boda, porque no sabe si someterse al deber, al control, a la realidad, o al placer. Desde su histrionismo, el juego es de seducción hacia las dos amigas. Desde su carácter depresivo, el intento es arreglar las cosas de todos mediante su casamiento y una renuncia forzada.

Por último, tenemos al hermano mayor, Adán, gracias a quien tenemos además un ejemplo para aclarar un tema adicional, de índole terminológica: Adán es un personaje que se nos presenta como deprimido, pero es importante en psicocrítica ser cuidadoso con los términos, porque la “posición depresiva” a la que vengo aludiendo, término que acuñara Melanie Klein, no significa lo mismo que la depresión de Adán; ésta es un conjunto de síntomas, en cuyo centro está la desesperanza; aquélla, un momento evolutivo en el proceso de individuación. Así, e insistiendo de nuevo en cuestiones ya explicadas, téngase en cuenta que por esa “posición depresiva” hemos pasado todos, cada quien con su modo singular de acomodarse a tal realidad (la de ser uno y ser solo y poder contarlo). Deprimido, por otra parte, se puede estar desde cualquier núcleo de personalidad o posición, en virtud de las circunstancias vividas. En todo caso, la personalidad de Adán ejemplifica una posición más en el esquema, que no es la depresiva sino la “posición confusa”, en el eje paradigmático. Adán es una personalidad que emprende acciones y las abandona, poco sistemático y organizado, nada responsable; parece preocuparse poco por los otros, pero también poco por sí mismo, porque realmente es a causa de su mismo desorden interno que no puede sostener su atención en nada un tiempo suficiente; en suma, la polaridad entre “ideal del yo” y “yo ideal” no encuentra en él un cauce de delimitación. En el eje sintagmático, hablaríamos de Adán como personalidad “confusional”, tal vez límite o explosiva.

Obsérvese que, para todo lo que precede, todavía no hemos hecho apelación alguna a la biografía del guionista, aunque quizá ya sólo su nombre, Daniel, diera a entender hipotéticos procesos de identificación inconsciente... dejemos esto, poco tangible. Tampoco nos hemos limitado a algunas nociones más tópicas, porque serían insuficientes para esclarecer el origen de la tensión planteada, la complejidad de los

personajes, las vías posibles de resolución y la adecuación (placer-realidad o fantasía-realidad) de las planteadas *de facto* en el guión. Lo que hemos hecho es, gracias a cierta profundización en conflictos constituyentes de la persona y en los rasgos que de ello se derivan, elucidar fuerzas en contraste y clarificar aquello que, como espectadores, captamos, independientemente de que nos guste más o menos la resolución, de que interpretemos de una forma u otra la película. Dicho sea de paso, no me parece que las fuerzas en contraste, dada por lo demás la complejidad que comporta la tendencia *irónica* que predomina hoy en lo mimético artístico –como vio Frye–, sean fácilmente subsumibles en tipos de héroe; esto ya fue así en diferentes obras de teatro cómico en la posguerra española.

2.3. Teatro español de posguerra y grupo *Otra generación del 27*. Psicocrítica

Hace ya algún tiempo, mi admirado y querido Pedro Laín Entralgo [...] publicó en un semanario estas líneas: “ Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra Generación del 27, la de los ´renovadores´ –los creadores más bien–, del humor contemporáneo.”¹²⁹,

El grupo *Otra generación del 27*, que como ya dije no mereció tal nombre a Lázaro Carreter, sí constituía para López Rubio una categorización que él, por razones también personales, defendió en su discurso de ingreso en la Real academia española. Sobre el grupo, un aspecto digno de resaltar, porque ayuda a establecer un criterio de por dónde debe ir el análisis, es que estaban sus miembros asentados sobre unas posibilidades económicas y sociales, vitales, de un tipo determinado. Es el matiz que traía, en la definición de Mihura sobre el humor, aquel “gusto por el capricho, el lujo, la pluma de perdiz”. Esta base propició que se les llamase *los cosmopolitas*¹³⁰ en los ambientes culturales madrileños, pero también que en ocasiones se despreciase su obra por frívola o por convencional. No mostraron predisposición por temas sociales, no tenían acuciantes problemas económicos y desearon “vivir la vida”, su vida acomodada, hasta el punto de que su ideología pudo parecer un intento de no tenerla.

Sin embargo, aparte de otras muchas cuestiones que resultarían en ese sentido controvertibles, hay una que en este trabajo es central y se deduce de la comparación y

¹²⁹ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, pág. 8.

¹³⁰ Eduardo Haro Tecglen, López Rubio y los ‘cosmopolitas’, *diario El País de domingo 5 de junio de 1983* http://elpais.com/diario/1983/06/05/cultura/423612004_850215.html

superposición de obras literarias. Así, con la finalidad de lograr una mejor visibilidad, en las tablas de las dos páginas que siguen he tratado de resumir las notas más características de diversas obras de teatro de posguerra, de las que consigno su fecha de estreno. No todas las obras son de los cuatro autores (Neville, Jardiel, Mihura y López Rubio) a los que me vengo refiriendo, ni todas ellas son de talante cómico. Pretendo con esto tanto ofrecer un orden global de comparación como indicar notas preliminares de futuros análisis. Para cada obra, indico tema, tono o roles puestos en la ficción; así como el conflicto básico en juego y las fantasías de resolución ofrecidas al lector.

Conviene recordar, antes de pasar a la tabla, que Charles Mauron¹³¹ deducía tres fantasías de triunfo que daban lugar a situaciones dramáticas: sobre el padre (Comedia Antigua), sobre el amor prohibido (cornudo, Comedia francesa del siglo XVII) y sobre la madre terrible (Comedia Nueva). Las dos primeras responden al conflicto edípico, a las situaciones de triangulación; la tercera es una fantasía regresiva, que mira hacia etapas anteriores a lo edípico. La coincidencia de estas fantasías con las obras de mis tablas se deduce de los resúmenes descriptivos de cada obra, que por mor de brevedad he reducido todo lo posible. Más allá de esas coincidencias, mi intención es completar el cuadro con mayor precisión; para ello, anoto detalles nuevos que no siempre son fácilmente asumibles por el esquema mauroniano.

¹³¹ Charles Mauron, ob. cit.

José López Rubio	Miguel Mihura	Enrique Jardiel Poncela	Edgar Neville
<p><i>Celos del aire</i> (1950) Dos hombres y sus mujeres. Infidelidad y celos, enredo. La mujer engañada crece. La mujer amante se deteriora. El hombre narciso decae. El conflicto es con la madre terrible. La fantasía es regresiva: regreso a la madre buena, <i>self</i> histriónico o dependiente.</p> <p><i>La venda en los ojos</i> (1954) Mujer abandonada, vida irreal. El marido, finalmente rechazado, enferma. Surge un nuevo pretendiente, simpático. El conflicto psíquico es el miedo al abandono (versión de la madre terrible.) La fantasía es de triunfo por el <i>self</i> histriónico.</p> <p><i>La otra orilla</i> (1954) Amantes y asesino (marido de ella). Martín, hombre maduro y su doncella. Mujer de Martín, con hermana y novio. Enredo. Ven la vida desde la muerte. Exponen sus conciencias, se conducen. El conflicto es con la desintegración (muerte) y con la ley (padre, edípico.) La fantasía regresiva, soslayando la ley real, es de evasión y triunfo.</p> <p><i>Nunca es tarde</i> (1964) Amor duradero entre hombre y mujer capaces. Jóvenes, contraste. Voces celestes. Final desafortunado, pero con esperanza abierta. El conflicto es con la muerte y con la edad. La fantasía es de triunfo por el <i>self</i> grandioso de rasgos histriónicos.</p>	<p><i>Tres sombreros...</i> (1952) Hombre en la víspera de casarse, conoce joven de vida disipada y a punto está de marcharse con ella. El conflicto es con el padre, ley. La fantasía de triunfo es del <i>self</i> grandioso, aunque el triunfo será de la ley.</p> <p><i>A media luz los tres</i> (1953) Hombre que busca el ideal de mujer y siempre fracasa; su amigo tiene gran éxito. El conflicto es de rivalidad con el igual y de madre terrible. La fantasía es de triunfo, regresiva a la madre buena y, gracias a ella, por identificación con el igual.</p> <p><i>Maribel y la extraña...</i> (1959) Prostituta que se enamora de un joven apocado y pueblerino. Pesadilla de la madre terrible. Fantasía de retorno madre buena.</p> <p><i>Ninette y un señor...</i> (1964) Joven llega a París y conoce a chica que cree descocada; pero resulta ser puritana. Conflicto psíquico con madre terrible y con la ley, la moral. Fantasía de regreso a la madre buena, <i>self</i> grandioso.</p>	<p><i>Eloísa está debajo...</i> (1940) Enredo, absurdo cómico. Relaciones de género contextuales estereotipadas, pero caracteres protagónicos capacitados. Conflicto con la realidad, subyace la pesadilla de la madre terrible. Fantasía de evasión, <i>self</i> grandioso.</p> <p><i>Los habitantes de...</i> (1942) Comedia de enredo, lindante con el absurdo. Relaciones de género contextuales estereotipadas, caracteres protagónicos femeninos en inferioridad. El conflicto es con la realidad, subyace la pesadilla de la madre terrible. La fantasía es heroica, <i>self</i> grandioso.</p> <p><i>Madre (el drama padre)</i> (1941) Comedia de enredo, lindante con el absurdo. Relaciones de género contextuales estereotipadas, caracteres protagónicos femeninos en inferioridad. El conflicto es con la realidad azarosa, subyace la pesadilla de la madre terrible. La fantasía de triunfo no existe; los caracteres exploran, expresan, se liberan –<i>self</i> grandioso–, sin posibilidad edípica.</p>	<p><i>Veinte añitos</i> (1954) Pareja que recupera la juventud gracias al diablo. Ser jóvenes no trae la felicidad. Conflictos: edad y perdurabilidad de amor. Fantasía de triunfo del “yo ideal”, <i>self</i> grandioso, sobre el tiempo.</p> <p><i>El baile</i> (1952) Trío compuesto por marido, su mujer y el amigo, enamorado también de ella. Tristeza: ella muere. Pero la hija la reemplaza en el amor de ambos. El conflicto es de rivalidad con el igual. La fantasía de triunfo es regresiva: sobre la muerte y por identificación con el igual gracias a la madre buena.</p> <p><i>Rapto</i> (1955) Padre que se enamora de la novia de su hijo, por él abandonada. Ella también se enamora y elige al padre. El conflicto es de edad y pánico al vacío. La fantasía de triunfo es de conquista de la madre buena, <i>self</i> grandioso .</p> <p><i>Alta fidelidad</i> (1957) Cambio de fortuna que trastoca los papeles de criado y señor. Mujer de poco escrúpulos, con exceso de apego al dinero. Conflicto psíquico: pánico de fragmentación y vacío, caída del <i>self</i> grandioso. Fantasía de triunfo del “yo ideal” frente a la madre terrible, victoria del <i>self</i> grandioso.</p>

Víctor Ruiz Iriarte	Alfonso Paso	Antonio Buero Vallejo	Alejandro Casona
<p><i>El landó de seis caballos</i> (1950) Tres mujeres y un hombre reciben una invitación a una extraña mansión en la que unos viejecitos viven anclados en el pasado. Enredo. Tipos estereotipados de personalidad femenina. Carácter masculino débil. El conflicto es con la madre terrible. La fantasía es de evasión, <i>self</i> histriónico.</p> <p><i>Esta noche es la víspera</i> (1958) Comedia de enredo en situación extrema. Amor y fidelidad, también moral, robo, religión. El conflicto psíquico es con la situación extrema y el encuentro con el otro (versión de la madre terrible, avanzada hacia situación edípica.) La fantasía es de triunfo sobre el otro. La resolución es edípica.</p> <p><i>El carrusell</i> (1964) Familia: padres de vida frívola (celos, infidelidad), desatienden a sus hijos, que deciden hacerles creer una serie de desdichas que... resultan ser reales. El conflicto es edípico. La fantasía es de triunfo narcisista, pero la lección moral es que esa fantasía se ve truncada.</p> <p><i>Un paraguas bajo la lluvia</i> (1965) Cuatro generaciones de Floritas en pos de sus maridos. Tópicos desde el mismo nombre. Recrea la pesadilla de la madre terrible a la luz de lo edípico. La lección es moral, la salida de sumisión a la ley.</p>	<p><i>Los pobrecitos</i> (1957) Pensión con varios inquilinos sin dinero. Dueña avara y antipática. Benefactora desconocida. Idea subyacente sobre las relaciones de pareja. Conflicto madre buena, madre mala. Fantasía regresiva.</p> <p><i>Usted puede ser un...</i> (1958) Hombre fuerte, hombre débil, mujeres estereotipadas. Enredo. Conflicto con la culpa, pre-edípico. Fantasía de triunfo <i>self</i> grandioso, narcisista.</p> <p><i>Juicio contra un...</i> (1958) Hombre-placer frente a mundo-moral falsa. Conflicto con la culpa, pre-edípico, pesadilla de la madre terrible. Fantasía de triunfo del <i>self</i> grandioso, narcisista.</p>	<p><i>Historia de una escalera</i> (1949) Trágica. Varias familias, con sus problemas económicos y sus problemas amorosos. Tono muy realista. Relaciones de género estereotipadas, por mimesis. Conflicto edípico. Fantasía de triunfo sobre el viejo, al lograr revertir la ley.</p> <p><i>En la ardiente oscuridad</i> (1950) Enfrentamiento entre dos ideas ante la propia deficiencia humana: aceptarla o renegar de ella. Conflicto entre mecanismos de defensa evolutivos (negación y luego represión) o regresivos (renegación). Planteamiento didáctico: victoria del lado más evolucionado.</p>	<p><i>La sirena varada</i> (1934) Hombre que intenta crear un mundo paralelo. El regreso de su pasado lo lleva a regresar de su ficción a la realidad. Conflicto edípico (realidad vs. placer.) Fantasía del <i>self</i> grandioso; pero triunfa la ley.</p> <p><i>Los árboles mueren de pie</i> (1959, Buenos Aires) (1963, Madrid) Hombre que toma la iniciativa de hacer justicia ante la estafa por la vía de crear un mundo irreal. El conflicto es edípico (realidad vs. placer.) La fantasía regresiva: triunfo por regreso a la madre buena, rasgos histriónicos o dependientes.</p>

Comenzaré por destacar la nota que me parece más general: los comediógrafos de la *Otra generación del 27* comparten, a diferencia de la mayor variabilidad en los restantes autores que he recogido, una ubicación en zonas conflictuales pre-edípicas. Los conflictos planteados son de la primera infancia: tienen que ver sobre todo con la función materna, con el igual, con el abandono, con la muerte, con la propia apariencia, con la desaparición del *self*, con el deseo. Las fantasías de triunfo se muestran en sus distintas posibilidades: desde los núcleos *esquizo-paranoide* (narcisista –Neville– y evitativo –Jardiel–), confusional (Mihura) o depresivo (histriónico o dependiente –López Rubio–). Hay muestras excepcionales en Mihura y en López Rubio que, sobre todo; en el caso de este último, resultan explicables por la tendencia a lo dependiente, mientras en Mihura es su propia posición confusa la que parece justificar el hecho. La identificación femenina es acusada en José López Rubio, mientras Jardiel y Neville se inclinan del lado contrario, masculino, de distintas formas. Mihura devanea con ambas posibilidades, probablemente por su carácter idealista, platónico. Juan Ignacio García Garzón¹³², crítico en el diario ABC, nos cuenta que, en la autocrítica que se publicaba entonces antes de los estrenos, en el de *A media luz los tres*, Mihura escribió acerca de su protagonista, Alfredo: “[...] Él cree que le gustan todas y eso cree también un amigo suyo; pero nosotros sabemos que no; que a los hombres no nos gusta nada más que una mujer, aunque sea diferente.” Su sentido de realidad, más asentado que el de Jardiel, le imposibilita llevar esa idea a una resolución alternativa. Cuenta López Rubio que “[...] resguardó, entre los algodones del humor, su propio corazón, sin tomar en serio a las mujeres, más que lo preciso, `y así no hay modo de enamorarse, ni de nada´, con ese estribillo que repetía tanto.¹³³” El giro de Jardiel es más violento. Cuenta López Rubio que decía: “En las mujeres no hay nada personal. Todo es adquirido, inyectado del hombre que aman. [...]”¹³⁴ ¿Debemos leer en esa frase misoginia? Sí, como categoría conceptual. Pero la debemos entender también como producto de una personalidad anclada en lo *esquizo-paranoide* (evitativo); de ahí que sus comedias se hallen colmadas de personajes de los que nos podemos reír, más que podernos reír con ellos, y de ahí también la elevada estereotipia que encontraremos en ellas, sus comedias, en cuanto a roles masculinos y femeninos. El giro es también diferente al de Edgar Neville, que

¹³²http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-media-tres-mihura-media-y-ricamente-201607200130_noticia.html

¹³³ José López Rubio, *La otra generación del 27. Discurso...*, pág. 60.

¹³⁴ *Idem*, pág. 50.

escribe preocupado no tanto por mirar a los otros y verles los defectos como por verse a sí mismo y verificar sus virtudes. Adelina, una de las mujeres asertivas que es capaz de imaginar Jardiel, en *Madre (el drama padre)*, dice “Los hermanos tienen que tener cara de puerta¹³⁵”. Vemos ahí que el igual ha de ser mirado y clasificado, para que la amenaza que representa sea mínima. Por su parte, la Elvira de *Alta fidelidad* dice “Una mujer con dinero es casi un hombre¹³⁶”, a lo que Fernando contesta irónicamente: “Nunca acabarás de parecérmelo.¹³⁷” En Neville, el juego del autor es verse sólo lo bueno y proyectar lo malo sobre el otro (la otra); la estrategia narcisista de la proyección permite mantener su auto-imagen grandiosa.

En todo caso, esa preocupación esencial por conflictos del orden de lo pre-édipico es probablemente una de las razones que inclinó a la *Otra generación del 27*, en mayor medida que a los otros cuatro autores recogidos, hacia el terreno de la comedia. Alejandro Casona y Víctor Ruiz Iriarte, en cierta consonancia con José López Rubio, pusieron en sus obras una buena cantidad de fantasía a través del *self* grandioso con rasgos histriónicos o bien dependientes, pero sus zonas de conflicto están más llevadas hacia las relaciones triangulares y la salida, con la excepción de *El landó de seis caballos*, se vislumbra en la ley. De ahí, quizá, el carácter poético de Casona o el moralista y conformista que detecta Óscar Barrero Pérez¹³⁸ en Ruiz Iriarte. Una ley que –claro está– es distinta en un autor y otro, pero esto poco importa desde el punto de vista del psiquismo (y por tanto de la psicocrítica); otras miradas sobre lo literario se ocuparán de ello; para nosotros, desde esta perspectiva, lo relevante es que es ley, norma, moral, territorio del padre. De los Ricardo y Balboa de Casona; de los Florencio, padre José, Joaquín o el comisario de Ruiz Iriarte. José López Rubio, en otra de sus obras, la única trágica, *Las manos son inocentes*, se acerca mucho a este territorio. Es caso excepcional en él pero no obstante de gran interés, ya que prueba la fineza del autor para transitar por sus estados del yo y atender a los rasgos en juego. Paula y Germán, una pareja en apuros económicos, proyecta cometer un crimen para resolver su situación, pero cometerlo se torna innecesario porque la víctima muere de forma natural. En los instantes iniciales de la obra, Paula y Germán acaban de regresar a casa:

¹³⁵ Enrique Jardiel Poncela, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1968, pág. 391.

¹³⁶ Edgar Neville, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1968, pág. 445.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Óscar barrero Pérez, ob. cit., págs.

PAULA. (*Cerrando los ojos, obsesionada.*)— ¡Aquellos ojos! ¡Aquellos ojos...! Tú no te quedaste, como yo, a solas con su mirada.
 GERMÁN.— Fue sólo un instante. Volví enseguida...
 PAULA.— Entonces sí un instante... Pero ya es eterno... No me podré arrancar nunca aquella mirada. Estoy atravesada por sus ojos.
 GERMÁN.— Los ojos son lo último con que la vida trata de asirse, desesperadamente.¹³⁹

Los ojos, que son aquello mediante lo que en primer lugar nos relacionamos racionalmente (antes nos hemos relacionado a través de la piel, el olor, la voz, pero la racionalidad –consciencia de esa relación– era mucho menor), obligan a ver –y a saber que somos vistos. Obligan, pues, a saber del otro y a pensar (este es el aspecto *esquizo-paranoide*) en cómo seremos vistos. Curiosamente, la voz de Germán nos hace pensar en otra cosa: también son lo último con que nos asimos, mediante lo que nos desvinculamos. La *objetalidad* –una objetalidad acentuada, propia de un rasgo dependiente y/o histriónico que predomina– es una presencia constante en los textos de López Rubio. Esa *objetalidad* es, en esta personalidad, la que origina los instantes eternos, la que marca, a fuego, algo en nuestro yo. Instantes como el tiempo del inconsciente; eternos, continuos. En el final de la obra, la conversación entre Paula y Germán no ha cambiado de entonación. La disensión entre ambos por el manejo de la culpa, que Paula parece querer dejar de ver, es reconducida por Germán:

GERMÁN. (*Seguro.*)— Estarás aquí mañana... y después. Conmigo.
 PAULA.— Pero ¿es que no comprendes? ¿Qué puede haber ya entre nosotros?
 GERMÁN.— Esto. Nada más que esto, cada hora. En las miradas, en el pensamiento.... o en las mismas palabras, repetidas, iguales...
 PAULA.— ¿Hasta cuándo?
 GERMÁN.— Hasta la expiación.
 PAULA.— ¿De un crimen que no hemos cometido?
 GERMÁN.— Pero que hemos llevado en el corazón. Por eso es por lo que tendremos que pagar, no sé cuándo ni cómo... Si nuestras manos son inocentes fue contra nuestra intención. Y para esa intención ha de haber un castigo.
 PAULA.— O un perdón.
 GERMÁN.— No quiero el perdón gratuito, como un regalo... Sería demasiado fácil. Tengo mi orgullo. [...]
 [...]
 PAULA.— Y para nuestro castigo.
 GERMÁN.— Para merecer el castigo.
 PAULA.— Y así un día..., y otro...
 GERMÁN.— Siempre el mismo. [...]¹⁴⁰

¹³⁹ José López Rubio, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1969, págs. 335.

¹⁴⁰ *Idem*, págs. 406-408.

La tensión emana de la asunción del coste, de las facturas que tendremos que pagar por lo hecho o pensado, mostrando otra vez algún solapamiento con el desvelamiento psíquico ilustrado en *Sólo ante el peligro*, *IQ84* y *Emaús...* En argot psicoanalítico, dicho sea de paso, la expresión “pagar las facturas” suele referirse a las consecuencias que sobre el carácter tiene no haber podido elaborar de manera sana el conflicto interior que supone una fase del proceso de individuación. Aquí, ese es precisamente el problema, y Germán es el llamado a hacernos ver que *algo* ha sido desvelado. La culpa, que alumbró otra sección de lo que tiene relación con la personalidad. Pero hay distintos modos de vivir la culpa. Hay una culpa interiorizada, que sentimos sin necesidad de experimentar consecuencias materiales adversas, que es descendiente de lo edípico y conforma el carácter obsesivo. Y hay culpas pre-edípicas, que son en realidad temor a la retaliación, no hay –o no tan sólida– introyección. Habrá, sin duda, varios grises de por medio, y no es éste lugar para detenerse tanto. Sin necesidad de profundizar, se percibe cómo el rasgo dependiente de López Rubio le lleva a una culpa rayana en lo edípico pero asida todavía a lo diádico, a la retaliación, al castigo. En ese movimiento de asumirlo está el acceso definitivo a lo edípico. Es el final de *Las manos son inocentes* y López Rubio revela, en este ejercicio literario que se plantea con el conflicto edípico, que entrevé la salida de introyectar la culpa, aunque duda ante ella. Germán insiste en que algo malo les pasará, alguna vez, y sólo ellos comprenderán claramente por qué. Pero dice también: “[... No debemos ir al encuentro de la expiación., porque no sabemos qué expiación nos está destinada y corremos el riesgo de confundirla. Hay que esperar. [...]¹⁴¹” Es el individuo que está pidiendo su acceso a sujeto, tratando de introyectar, *algo* le está siendo desvelado. Paula, por su parte, le dice: “Sí. Tienes que llevarme de la mano. Estoy ciega... y tú empiezas a ver.¹⁴²” Por eso es también excepcional (no sólo por ser trágica –aunque probablemente ambas cosas tengan que ver–) esta pieza entre las de López Rubio. Lo confirma por ejemplo Beatriz, en *La venda en los ojos*, en donde tenemos algo de tonalidad diferente. Cuando habla con Quintana, su marido al que por fin reencuentra, para rechazarle, le dice entre otras cosas: “[...] Puedes irte con tus culpas... Y llévate, de paso, las mías, que también te pertenecen.¹⁴³” Por un lado, nos encontramos ante un precioso movimiento de afirmación de la mujer, en tiempos nada proclives a ello, que debería anotarse para recomponer las enciclopedias. Pero, por otro

¹⁴¹ *Idem*, pág. 407.

¹⁴² *Idem*, pág. 408.

¹⁴³ *Idem*, pág. 228.

lado, sentimos una renegación de la culpabilidad, es decir, el recurso a un mecanismo de defensa del yo más antiguo, que todavía no vislumbra lo edípico. Una aclaración: puede entenderse que Beatriz no tiene por qué sentirse culpable, y bien cierto sería; ese es el precioso movimiento de autoafirmación. Pero no nos quedemos sólo en este personaje; pensemos en la obra de López Rubio en general, superpuestas varias de sus piezas, y veamos si el terreno en que se mueven considera la culpa y de qué manera. La cuestión que la psicocrítica permite discernir es que el problema no está en discutir la culpa de Beatriz: ha sido ella quien ha decidido, tras ser abandonada, vivir diez años fuera de la realidad y, aunque sólo sea por esto, algo de culpa, por sí misma o por sus tíos, puede sentir; pero no está ahí lo que tenemos que atender, sino en lo que López Rubio escribe, vez tras vez. En *Celos del aire*, en el tramo final de la obra, doña Aurelia y don Pedro, la pareja de ancianos que asiste al enredo como si fuese nuestro espejo dentro de la historia y al mismo tiempo el espejo de las dos parejas cruzadas en la trama, van a rememorar su reencuentro años atrás:

DON PEDRO.— Venía con el corazón en la mano.

DOÑA AURELIA.— Porque acababas de recuperarlo, y aún no sabías qué hacer con él.

[...]

DON PEDRO.— Volvía como si acabara de nacer...

DOÑA AURELIA.— Yo, en cambio, acababa de morirme... Esperaba una palabra tuya....

DON PEDRO.— La que yo no quería pronunciar.

DOÑA AURELIA.— Por lo que te hubiera dolido después?

DON PEDRO.— Menos que a ti escucharla.

DOÑA AURELIA.— Ni siquiera me pediste perdón....

DON PEDRO.— ¿Era preciso?

DOÑA AURELIA.— No; pero para que no tuviera que ponerlo yo todo....¹⁴⁴

¿Qué apreciamos? Que la culpa y su gestión en la relación no se están manejando en el tablero de juego edípico. Traigo algo muy grande, desmesurado, mi corazón en la mano, para retribuirte. Le restas importancia, te muestras superior a mí, me exiges. Pero yo soy muy grande, no puedo postrarme ante ti, sería reducirme. Y al final me cedés el perdón, sin más palabras, y regreso a tu seno. La culpa y el perdón no se han asimilado como forma de relación y todo sigue en el juego de madre y self que se imagina grandioso, se compara, se mide, compensa, actúa, se esconde. Si siguiéramos revisando la producción del autor por este método, aventuro que encontraríamos igualmente ese esquema, que terminaré de explicitar poco más adelante. El motor de las obras, sus estructuras, ese

¹⁴⁴ *Idem*, pág. 123.

habitual juego con la especularidad (de la obra, hacia dentro y hacia fuera –hacia el lector o espectador–), lo imaginario, su salida esperanzada, la propia tensión dramática existente, siempre de tono bajo, los recursos evasivos, remiten permanentemente a posiciones regresivas: no avanzan hacia lo edípico. Valga reafirmarlo con un último ejemplo, extraído de *La otra orilla*. Ana, la mujer infiel cuyo marido ha sido su asesino y el de Leonardo, el amante, y Martín, un hombre “[...] tranquilo, reposado [...]”¹⁴⁵ que pasaba por allí, habla con este último justo antes de irse ambos hacia el más allá:

ANA. (*Recordando.*)– Todos dijimos que no querríamos volver a vivir. Todos menos usted. Usted no dijo nada.

MARTÍN.– No. No dije que yo tampoco quería seguir viviendo.

ANA.– ¿Por qué? Usted no tenía ninguna culpa. Su vida se reanudaría igual que antes.

MARTÍN.– ¿Valdría la pena?

ANA.– ¿La asusta la ruina que le tiene preparada su sobrino?

MARTÍN.– Si recobrara con la vida la memoria de esta hora, mi sobrino no podría hacer nada...

ANA.– Entonces lo que teme usted es volver sin recordar...

MARTÍN.– No. Eso sería mi salvación. Lo que no quiero imaginar es lo que iba a ser el resto de mi vida con este recuerdo....¹⁴⁶

En este caso, la dignidad con que Martín ha sabido entrever el yo de Ana es lo que reviste la obra de un nuevo ejercicio de afirmación de la mujer, como es tan habitual en las comedias de López Rubio, revolucionarias para aquel tiempo. Pero, más allá de eso, la imposibilidad es la misma, de mirar hacia lo que implica lo edípico; la necesidad idéntica, de regreso a estadios anteriores, de negación y renegación.

Páginas atrás, he relacionado esta posición evolutiva con las de Casona, muy cercana, y Ruiz Iriarte, que se inclina más hacia lo edípico en sus muestras textuales. Por contraste, Buero Vallejo es el autor, de los contemplados en mi investigación, que se mantiene más en el terreno edípico; llega incluso a poner en la trama, como en *En la ardiente oscuridad*, el enfrentamiento de la validez de unos u otros mecanismos de defensa. Mientras, el narcisismo de Alfonso Paso lo deja sumergido en el tiempo más alejado y regresivo, más remoto, muy próximo al de Neville. Laura, la mujer de Juan, protagonista de *Juicio contra un sinvergüenza*, reconoce su culpabilidad del siguiente modo:

LAURA.– Una neurosis, una horrible y espantosa neurosis. Medio loca, sí. ¿Quieres que todos lo sepan? Lo sabrán. No. No era del todo culpable en abandonarme. Le

¹⁴⁵ *Idem*, pág. 244.

¹⁴⁶ *Idem*, págs. 320-321.

he rechazado una y otra vez; me he complacido en hacerle daño, en despreciarlo, antes de que él me engañara con una sola mujer. Pregunten al médico. Dirá que neurosis, que complejo de inferioridad, que maternidad frustrada. No es culpable. Cualquier hombre hubiera soportado menos que él. Pero ahora, cuando lo he necesitado, cuando he intentado levantar ese teléfono para decirle: “Juan, me encuentro sola..., por piedad”..., ha habido algo, siempre ha habido algo que me detenía la mano. Como había algo que no me dejaba volver a médico. Y algo que no me dejaba pensar en esta espantosa verdad. Yo soy la culpable de que Juan se alejara de mí. (*Una pausa.*) ¿Es eso, Juan, lo que buscabas?

JUAN.— No tanto. Gracias. (*LAURA se ha dejado caer en un sillón. JUAN ha vencido de modo terrible. Todos están callados, mirándole, sin fuerzas.*) [...].¹⁴⁷

En donde puede percibirse la tendencia retaliadora que se proyecta sobre el personaje de Laura, encarnación de la madre terrible, mala, que no es capaz de ser lo que le corresponde ser y tampoco de perdonar el error del niño. Así como la auto-imagen grandiosa que este proyecta sobre el auditorio. Visto cuando superponemos diversas obras del autor, esta conflictiva crucial con una culpa pre-edípica, que no se introyecta, que funciona por simples mecanismos de deseo y victoria, está en un plano diferente al de la igualdad entre los géneros. Responde a la reiteración de obsesiones del autor, guiada por su psiquismo. Dentro del marco social e histórico en que la creación fue producida, su concreción depende de esa reiteración. La misoginia, que venía dada por la época, era vista de modo muy diferente por unas u otras personalidades.

José López Rubio fue, en ese contexto, es autor de creaciones y situaciones en las que brillan, como ha sido destacado por Óscar Barrero¹⁴⁸, sus diálogos vivos, perfectamente plausibles, ajustados en el ritmo del habla y en la cadencia del tono, en la conjugación del humor tendencioso y el humor inofensivo. Ese énfasis en el diálogo es una última nota que debemos considerar. La personalidad de base en la posición depresiva, que se hipovalora al tiempo que concibe como muy estimables a los otros, conduce probablemente a tal énfasis, así como a sus posibilidades de creación más limpias, más liberadas de estereotipos. Jardiel Poncela careció de esas notas predominantes, y quizá de ahí su tendencia a las situaciones escénicas apabullantes, intrincadas, que requirían de artilugios e ingenios para la escena innovadores y llamativos. Neville, desde su carácter narcisista, planteó relaciones (estructuras relacionales) tópicas y centradas (vinculadas) desde su propio yo, su *self*. Miguel Mihura estuvo a caballo de todo ello.

¹⁴⁷ Alfonso Paso, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1971, págs. 357-358.

¹⁴⁸ Óscar Barrero Pérez, ob. cit.

3. CONCLUSIONES

Espero con este trabajo haber podido realizar una maniobra centrípeta, diría Frye, para la crítica como disciplina autónoma que toma a su vez por objeto a una estructura autónoma del lenguaje, la literatura. Interpreto que propuestas de la magnitud de la de Frye han incurrido en lo que podríamos llamar la “paradoja eficiente” la que sucede, ¿siempre?, cuando buscamos el fin último de la vida –la vida entendida como un todo, todo lo que en la vida humana acaece; lo noten todos o sólo unos cuantos de nosotros. Cuando hacemos esto, solemos inevitablemente llegar a planteamientos que el propio Frye tildaría de tautológicos: “literatura es literatura porque es literatura”. El diálogo subsiguiente se parecería más a un juego vocal entre besugos: “¿Y eso qué es?” “Literatura” “¿Y por qué?” “Porque es literatura”. “¿Y quién lo dice?” “Yo.”

Si el diálogo lograra continuar, Frye argumentaría que es literatura cualquier estructura verbal autónoma en la que “[...] las cuestiones de hecho o verdad se subordinan al fin primordialmente literario de producir una estructura de palabras por mor de sí misma y los valores de signo que tienen los símbolos se subordinan a su importancia como estructura de motivos conectados entre sí.¹⁴⁹” Nada que objetar a esta definición; pero, paradójicamente, Frye no se da cuenta de que en la misma acción de suponer un fin ha supuesto una intención, que no duda en su argumentación en conceder al escritor o escritora. Pero, al pretender encontrar en la literatura todo lo relativo a ella, como si ella misma fuese la portadora de esa intención, ha postulado la existencia de una causa final distinta.

Podría decirse que Frye derrapa y erige una efigie más, la literaria, olvidando así al súbdito, el escritor o escritora –y a todos sus vasallos y vasallas. No es lo peor que la argumentación contenga falacias lógicas, sino que oculte el componente más humano de la literatura y edifique una nueva teología. La lectura de su obra es apasionante y proporciona una visión global del hecho literario y del hecho crítico en la literatura occidental. Sin embargo, la derivación hacia la efigie literaria no resulta atinada. Por ejemplo, en el segundo de los cuatro ensayos que componen su *Anatomía de la crítica*, referido a la que llama *crítica ética: teoría de los símbolos*, sostiene que “[...] el hecho de que *Le malade imaginaire* sea una comedia es la única razón para convertir en

¹⁴⁹ Northrop Frye, ob.cit., p.103. [Inserto un añadido para lograr corrección.]

hipócrita a la mujer de Argan –hay que sacársela de encima para que la obra tenga un desenlace feliz.¹⁵⁰” Resulta por obvio innecesario insistir en la parquedad de esta conclusión. Que sea una comedia, que lo sea de una época, forma parte del magma genético de la literariedad, pero la estructura psíquica del genio creador de Molière, en interacción con ese magma poliédrico, y vivo, también. La “paradoja eficiente” ha echado raíces en la erudición del crítico.

Llamo la atención sobre el hecho de que, de alguna manera, la intuición de Frye contiene en su capacidad taxonómica una aguda percepción de la evolución del ser humano: el modo *mítico* bien podría ser la filogénesis; los modos *romántico*, *mimético elevado*, *mimético bajo* e *irónico* agrupan la ontogénesis, las cuatro edades del hombre: infancia, juventud, madurez y vejez, respectivamente. Y ello pese a ser tan reacia su posición a la utilización de la psicología en la crítica. Por mi parte, la maniobra centrípeta ha sido devolver a la psicocrítica, como simple método de entre los posibles en investigación literaria, a un lugar que entiendo lógico y justificado. Creo haber contribuido a sostenerlo de mejor manera, posicionándolo entre los muchos e interesantes que existen. Entiendo que de su uso se derivarán mejoras para el esclarecimiento de la *literariedad*.

Por otra parte, mi trabajo ha atendido al teatro español que fue posible realizar a sus autores en época de posguerra española. He tenido en cuenta el marco contextual de referencia, con especial atención a los papeles consignados a hombres y mujeres y en las relaciones amorosas, porque si hay un hecho claro es que todos los dramaturgos de la época, de forma más central o más periférica, situaron en torno a ese tema gran parte de su producción. Pero, como he mostrado, aquel tiempo trajo los temas y limitó sus posibles tratamientos, mientras que fue el psiquismo de los autores el encargado de las decisiones efectivas finales. Así, creo haber mostrado la posición innovadora de José López Rubio en ese contexto, así como haber arrojado algo de luz sobre la valía o no del marbete, que pareció prescindible a Lázaro Carreter, *Otra generación del 27*. Como he comprobado, las tensiones planteadas, las fantasías puestas en juego y las resoluciones posibles guardaban cierta concordancia dentro de ese grupo, aunque la coincidencia con algún otro comediógrafo y algunas divergencias internas harían pensar en su inadecuación. La unión de resultados obtenidos por la vía psicocrítica con los de otras perspectivas, en futuros trabajos, podrán continuar clarificando el asunto.

¹⁵⁰ Northrop Frye, ob.cit., p.153.

4. BIBLIOGRAFÍA

Obras literarias objeto de estudio

JARDIEL PONCELA, ENRIQUE, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1968.

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1969.

MIHURA, MIGUEL, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1967.

NEVILLE, EDGAR, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1968.

Fuentes discursivas

LÓPEZ RUBIO, JOSÉ, *La otra generación del 27. Discurso leído el día 5 de junio de 1983, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. Don José López Rubio, y contestación del Excmo. Sr. D. Fernando Lázaro Carreter*, Madrid, Real Academia Española, 1983.

Obras literarias utilizadas como marco referencial

BUERO VALLEJO, ANTONIO, *Historia de una escalera. Las meninas*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

BUERO VALLEJO, ANTONIO, *En la ardiente oscuridad*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

CASONA, ALEJANDRO, *La sirena varad. Los árboles mueren de pie*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

PASO, ALFONSO, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1971.

RUIZ IRIARTE, VÍCTOR, *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer, 1967.

Obras fundamentales de teoría literaria, psicoanálisis o psicocrítica

BARRERO PÉREZ, ÓSCAR, *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*, Madrid, Istmo, 1992.

CAPARRÓS, NICOLÁS, *La construcción de la personalidad. Las psicopatías*, Madrid, Fundamentos, 1981.

FRYE, NORTHROP, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila editores, fecha de edición sin determinar. La edición original de la obra es de 1957.

LAPLANCHE, JEAN, y PONTALIS, JEAN-BERTRAND (bajo la dirección de Daniel Lagache), *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1996.

- LÓPEZ MONDÉJAR, LOLA, *Una espina en la carne. Psicoanálisis y creatividad*, Madrid, Psimática, 2015.
- LÓPEZ MONDÉJAR, LOLA, *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*, Murcia, Cendeac, 2009.
- MARTÍN GAITE, CARMEN, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- MAURON, CHARLES, *Psicocrítica del género cómico*, Madrid, Arco/Libros, 1998.

Otras referencias teóricas y de investigación

- CABO ASEGUINOLAZA, FERNANDO, y RÁBADE VILAR, MARÍA DO CEBREIRO, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid, Castalia, 2006.
- ECHAVARREN, ROBERTO, “La literariedad: Respiración artificial, de Ricardo Piglia”, en *Revista iberoamericana*, 125, octubre-diciembre 1983, págs. 997-1008.
- FAGES, JEAN-BAPTISTE, *Para comprender a Lacan*, Madrid, Amorrortu, 1993.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO, y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, TERESA, *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1994.
- GASCÓN VERA, ELENA, *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid, Pliegos, 1992.
- GÓMEZ GARCÍA, PEDRO, “Antropología y religión en el pensamiento de Mircea Eliade”, en *El genio maligno*, nº 2, marzo de 2008, 105-115
- GONZÁLEZ, JOSÉ FÉLIX, *El héroe del wéstern crepuscular: dinosaurios de Sam Peckinpah*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- HARO TECGLÉN, EDUARDO, *López Rubio y los ‘cosmopolitas’*, diario El País de domingo 5 de junio de 1983.
- JARDIEL PONCELA, ENRIQUE (ed. María José Conde Guerri), *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- LLANOS LÓPEZ, ROSANA, *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro*, Oviedo, Kassel Edition Reichenberger, 2005.
- PARAÍSO, ISABEL, *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.
- PIGLIA, RICARDO, “Los sujetos trágicos (literatura y psicoanálisis)”, en *Formas breves*, Barcelona, Debolsillo, 2014, págs. 55-67
- RAMBAUT, LEO, *Diccionario crítico de psicología social según la teoría del doctor Enrique Pichon-Rivière*, Buenos Aires, Ion, 2013.
- RUIZ CÁRDENAS, MERARI, *Aproximación psicocrítica a la obra de Francisco L. Urquiza: Memorias de campaña y H.D.T.U.P. (Hay de todo un poco)*, México D.F., Universidad

Autónoma Metropolitana Iztapalapa (División de ciencias sociales y humanidades, Posgrado humanidades), 2014.

SELDEN, RAMAN; WIDDOWSON, PETER y BROKER, PETER, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987 y 2001.

SEMERARI, ANTONIO, y DIMAGGIO, GIANCARLO (Eds.), *Los trastornos de la personalidad. Modelos y tratamiento*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2008.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.

Otras menciones literarias

BARICCO, ALESSANDRO, *Emaús*, Barcelona, Anagrama, 2011.

MARZAL, CARLOS, *Ánima mía*, Barcelona, Tusquets, 2009.

MASOLIVER, JUAN RAMÓN, *Las trescientas. Ocho siglos de lírica castellana que recoge Juan Ramón Masoliver*, Barcelona, Yunque, 1941.

MURAKAMI, HARUKI, *1Q84*, Barcelona, Tusquets, 2011.

PIGLIA, RICARDO, *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama, 2001.

ROJAS, GONZALO, *Metamorfosis de lo mismo. Poesía completa*, Madrid, Visor, 2003.

SALINAS, PEDRO (edición de Montserrat Escartín), *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, Madrid, Cátedra, 2001.

VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Obra poética 1. Punto cero (1953-1976)*, Madrid, Alianza, 1999.

VILARIÑO, IDEA, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2016.

VITALE, IDA, *Cerca de cien. Antología poética*, Madrid, Visor, 2015.