

Enfoque psicoanalítico sobre algunos aspectos de la obra de Gerardo de Nerval*

Rodolfo Agorio
(Montevideo)

Resumen

Toda la obra de Gerardo de Nerval está poderosamente influenciada por la imagen de la madre del poeta, cuya presencia gravita a lo largo de toda su existencia.

La influencia del padre es también indudable, pero se hace sobre todo a través de la fantasía de la pareja combinada.

La modalidad tan peculiar de Nerval de confundir la fantasía con la realidad, está vinculada a procesos de proyección muy típicos del poeta por medio de los cuales se esforzaba en librarse, aunque sin éxito, de sus objetos internos perseguidores.

* Este trabajo fue leído en la Asociación Psicoanalítica del Uruguay, el 23 de diciembre de 1964.

Summary

Gérard de Nerval's works are deeply influenced by his mother, whose image is everywhere apparent throughout his life.

His father's influence is also evident, but it manifest itself mainly through the phatnasy of the combined parental couple.

Gérard de Nerval's peculiar way of confusing fantasy and reality is connected with his quite typical projective processus, through which he tried, though unsuccessfully, to free himself from his persecutory internal objects.

INTRODUCCIÓN

Ya desde los comienzos del Psicoanálisis, la creación artística ejerció sobre los psicoanalistas, una atracción muy significativa.

En términos generales, siempre se trata de establecer un nexo, una relación, lo más clara y estrecha posible, entre la obra y la vida del artista: el conocimiento de la biografía de un autor pasa a ocupar así, un lugar de primera importancia.

Pero esta labor tiene sus riesgos, inherentes en gran parte, a la naturaleza misma de la investigación emprendida.

Beres (6) nos pone en guardia, por ejemplo, contra una tendencia muy natural de identificamos con el personaje estudiado, o de idealizarlo, como medio de gratificación de fantasías infantiles, y se muestra también muy reservado en el uso de biografías existentes, por su carácter muchas veces fantaseoso y cercano a la fábula. Yo pienso que para el logro de un psicoanálisis aplicado, es menester colocarse en una actitud lo más próxima posible a la asumida con un paciente. Desde luego, que el diálogo, en el sentido cabal de la palabra, no existe, pero en la encuesta realizada en la obra y vida de un autor es posible establecer relaciones que nos permitan, como en el análisis corriente, llegar a conclusiones plausibles.

Los peligros a que se refiere Beres están implícitos también en cualquier situación analítica; y en la habilidad del terapeuta para manejar los fenómenos transferenciales y contratransferenciales radica el buen éxito de la empresa.

Hay un hecho que no podemos perder de vista, y que constituye un factor importante en la relación entre el psicoanalista y el artista cuya obra se desea interpretar, y es la atracción que éste ha ejercido sobre aquél, anterior a todo interés científico manifestado ulteriormente. Nosotros conocemos la fascinación que ejercieron sobre Freud los grandes poetas y creadores a quienes dedicó tan bellos y sustanciosos estudios. Sin sentir simpatía por el autor estudiado, todo trabajo sería estéril como sería estéril, o aun imposible, toda tentativa de aproximación con un paciente por el que se experimenta desde el primer momento un rechazo irracional e insuperable. El psicoanalista abocado al estudio de una obra de arte debe analizar sus reacciones emocionales como si se tratase de un fenómeno contratransferencial.

A primera vista, podrá aparecer como bastante inadecuado vincular las emociones de un lector (o de quien contemple un cuadro o una escultura) a las reacciones contratransferenciales, ya que este último concepto se aplica concretamente a un fenómeno psicológico que surge en la situación analítica. Sin embargo, dada la presencia permanente del artista en su obra, el público en contacto con ésta, lo está también con aquél. Quien esté enfrascado en la lectura de una composición literaria, está recibiendo en realidad un mensaje del poeta y las emociones que experimenta están condicionadas por el contenido de la obra y las características personales propias. Por eso creo que un crítico que ignora las motivaciones profundas de su respuesta frente a una creación artística, difícilmente podrá alcanzar una comprensión plena de la misma, O dicho en otras palabras: la crítica sería más constructiva si quienes la ejercen se conocieran mejor a sí mismos.

En cuanto al peligro de echar mano a biografías fantaseosas, creo que en lo referente a Gerardo de Nerval, su posibilidad es muy remota, porque es el mismo poeta quien se encarga de intercalar en su vida elementos fantaseados que, si bien pueden desdibujarla, como creaciones del escritor nos ayudan a conocerlo.

CARACTERISTICAS GENERALES DE LA OBRA DE G. DE NERVAL

Pese a que, en sus obras de más prestigio y de mayores valores estéticos, G. de Nerval se colocó a sí mismo como personaje central, ya que toda su narrativa adquiere de esa manera el carácter de una autobiografía, muy poco se puede obtener en concreto sobre la vida misma del poeta. Tal vez no haya en la historia de la literatura contemporánea, un escritor en quien más se confundan la fantasía con la realidad. En sus relatos, se trastocan fechas, se invierte la cronología de los hechos, se alteran los escenarios de sus aventuras y se confunden los mismos personajes. Todo adquiere cierto aspecto nebuloso de irrealidad y ensueño, en el que parece esfumarse hasta la presencia del poeta. Son estos, posiblemente, los rasgos poéticos que más cautivan al lector.

En ese sentido, todos los autores que en los últimos tiempos se han ocupado de Nerval, están de acuerdo. Arístides Marie (22), a quien le debemos la primera biografía copiosa y minuciosamente detallada del poeta, señala la irrealidad no sólo de los personajes principales, sino también de muchos de los lugares descritos.

Leo Cellier (8) llama la atención sobre un entrecruzamiento tal de hechos fantaseados y de acontecimientos reales, que es imposible desglosar y separar unos de otros: “con Nerval parece imposible llegar al substratum de los hechos auténticos y distinguir de una manera neta en los textos escritos en primera persona, lo que es ficción de lo que es recuerdo”.

Gaulmier (16) escribe, refiriéndose a las “Hijas del fuego”:
“Las heroínas que nos presenta son otras tantas alusiones, otros tantos rostros de una experiencia recomenzada sin cesar y siempre decepcionante”. En el mismo sentido se pronuncian en fin, entre otros, Beguin (4) y Durry (9), el primero de los cuales reivindica el derecho del poeta a disponer de su vida a su agrado y, la segunda, insiste sobre frustraciones continuas de lo real, “de donde la tendencia a confundir el recuerdo de la realidad, con el recuerdo irreal; la vida actual con la reminiscencia, tal vez, de una vida anterior”.

Se puede afirmar pues, que el carácter más descollante de la actividad poética de Nerval es el de confundir los dos planos psicológicos como si fuera

incapaz de discriminar entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo que tiene existencia real, en el sentido corriente de la palabra, y lo que es sólo producto de la imaginación. Según el testimonio de sus amigos, esa actitud tan particular no se daba solamente en la obra, sino también en el vivir cotidiano del poeta. Gautier (15) escribe: “La invasión progresiva de los sueños hizo imposible, poco a poco, la vida de G. de Nerval, en el medio en que se mueven las realidades”.

Algunos críticos suelen presentar a esa modalidad de Nerval, como un escollo insalvable cuando se quiere profundizar en el conocimiento y comprensión de su obra. Sin embargo, desde el punto de vista psicoanalítico, las fantasías constituyen también una realidad: son expresión de experiencias internas y, por lo tanto, merecen la misma atención, por parte del investigador, que los hechos objetivos verificables por los demás. Si pudiéramos desentrañar el sentido de aquéllas, lograríamos un conocimiento valioso sobre la personalidad del poeta y su obra. Merece destacarse que el propio Nerval sentía que sus creaciones no podían desprenderse de sus profundas experiencias personales. En un pasaje de “Promenades et Souvenirs” (24) escribe: “En cuestión de memorias no se sabe nunca si al público le interesan, y sin embargo pertenezco al número de escritores cuya vida se mantiene íntimamente ligada a las obras por las que se dieron a conocer. ¿No se es también, sin quererlo, el protagonista de biografías directas o disimuladas? ¿Es más modesto pintarse en una novela bajo el nombre de Lelio, de Octavio o de Arturo, o traicionar sus emociones más íntimas en un volumen de poesías?”.

Los ensueños del poeta formaban pues, parte de su propia vida y tenían para él mayor gravitación que los sucesos y acontecimientos del vivir cotidiano.

“La frecuencia de las fantasías diurnas —dice Freud (10)—, nos ha facilitado el conocimiento de estas formaciones (los síntomas histéricos); pero además de tales fantasías conscientes, existen otras —numerosísimas— que por su contenido y su procedencia de material reprimido, tienen que permanecer inconscientes”, y agrega: “Como los sueños, son estas ensoñaciones,

realizaciones de deseos, tienen en gran parte, como base, las impresiones provocadas por sucesos infantiles y sus creaciones gozan de una cierta benevolencia de la censura. Examinando su construcción, comprobamos que el motivo optativo que ha actuado en su producción ha revuelto el material de que

se hallan formadas y han constituido luego, con él, ordenándolo en forma diferente, una nueva totalidad”.

EL CARACTER DE G. DE NERVAL

A. Marie (22) define a Nerval con estas palabras: “emotivo, con la mirada flotando en la vaguedad del sueño, no percibía, en los aspectos físicos, sino el reflejo de los espíritus y de las almas; sólo buscaba, en los paisajes vaporosos y nocturnos, el decorado del sueño interior. A los prestigios de las palabras y a las sonoridades de las rimas, prefería las armonías profundas, ecos del pensamiento íntimo y de la emoción secreta”. Era, al parecer, una persona reservada, salvo, tal vez, en los momentos de excitación que precedieron a sus episodios psicóticos. Se ha insistido sobre su natural afable y gentil, modesto y generoso, pero también que rehuía las más de las veces la compañía de sus amigos, como si prefiriera la de sus propios fantasmas. La carencia de sentido pragmático, su abulia, su desinterés, le hicieron perder buen número de posibilidades que le hubieran permitido evitar la miseria en que se debatió en sus últimos años. “Si Nerval no fue rico —dice Gautier (15)—, fue porque no quiso o desdeñó serlo.”

“No conocía ni la envidia ni el orgullo —dice Marie—, nadie, entre la agrupación irritable de los poetas, o las susceptibles hermandades de la prensa y del teatro, hubiera podido formular contra él, ni la sombra de un reproche; lejos de dañar la gloria, el éxito de otro, sólo buscaba borrarse, permanecer en la oscuridad, cediendo el paso, sobre el libro o el cartel, al más mediocre colaborador, dejando a veces que los demás se vistieran con sus despojos.”

Gautier (15) destaca otras cualidades: “Era de un natural alado, revoloteante, a quien la sombra de un vínculo aterraba, y que mariposeaba por encima de la realidad en un rayo de sol o de claro de luna, al gusto de su fantasía, sin posarse en ninguna parte. Su espíritu, cada vez más desprendido de la vida práctica y perdido en el infinito del sueño, ya no podía atenerse más a las relaciones humanas. Mismo la solicitud de la amistad le pesaba; como la golondrina, entraba cuando veía la ventana abierta y daba dos o tres vueltas alrededor del cuarto emitiendo pequeños gritos de alegría: pero hubiera

significado espantar su independencia, cerrar la ventana.

Esta manera tan particular de conducirse, sus extravagancias y rarezas, hacían que, a los ojos de los amigos, Nerval apareciera como un personaje molesto por momentos, pintoresco siempre y en el fondo poco serio. Cuando se lee el comentario de Alejandro Dumas sobre la enfermedad mental del poeta y más todavía, el artículo que Janin escribió a propósito de la crisis de 1841, en el que anunciaba la muerte de Nerval, no puede menos que sorprender el tono de ironía y hasta de burla con que fueron redactados. El mismo Nerval los recuerda y comenta con amargura en las respectivas dedicatorias de “Les filies du feu” y de “Lomeley”.

Sin embargo, como se verá más adelante, tras este Nerval idealizado por unos, frivolidado por otros, se ocultaba otro totalmente opuesto y cuya existencia pasó desapercibida para sus contemporáneos.

LOS FACTORES QUE INFLUYERON EN LA FORMACION DEL CARACTER DE G. DE NERVAL

La crítica ha insistido sobre el contorno físico y el ambiente espiritual que rodearon la infancia del poeta. Son las “simientes místicas” a que se refiere Marie. Es el ambiente que ejerce sobre el alma del escritor, desde su infancia, un embrujo que se posesiona de todo su ser y que a la larga va a serle fatal. “Esta campiña —dice Marie (22)— se cuenta entre los más bellos paisajes de la Isla de Francia, el retiro del sueño elegido entre todos para el nacimiento de un alma de poeta.” Pero no es sólo el aspecto físico lo que importa, sino el clima espiritual que se encuentra indisolublemente unido a todo paisaje.

“Leyendas

maravillosas pueblan de apariciones y de fantasmas estos retiros, donde una raza de cazadores guardó mucho tiempo intacta el alma soñadora de las soledades”, escribe el mismo autor y agrega: “Transportado a este medio, a la edad de las impresiones decisivas, el «pequeño Parisino» se impregnará de todas las melancolías de esta tierra de leyenda”. Todo parece pues, propicio para que lo real y lo fantaseado formen una trama inextricable que termina por envolver a nuestro poeta y le hacen perder los límites que separan la realidad

de los sueños: “lo irreal y lo novelesco —escribe el mismo Marie—, se asocian así al surgimiento de su sensibilidad”. Este autor señala todavía otra influencia a la que fue sometido el espíritu de Norval, y que estima no menos funesta que el contorno geográfico, formando un eslabón más en la “cadena de fatalidades”: el iluminismo del siglo XVIII. Parece que Antonio Boucher, tío abuelo de Nerval, quien cuidó de su educación a partir de los dos años de edad, fue un gran lector de libros de ocultismo. Nerval, en el prefacio de “Les Illuminés” (25), expresa: “Fui educado en provincia, en casa de un viejo tío que poseía una biblioteca formada en parte durante la época de la antigua revolución. Una cierta tendencia al misticismo, en un momento en que la religión oficial no existía, había sin duda guiado a mi pariente en la elección de esta clase de escritos”, y agrega: “. . .demasiado joven todavía, absorbí mucho de este alimento indigesto o malsano para el alma; y aún más tarde, mi juicio tuvo que defenderse contra esas impresiones primitivas”.

Es pues el mismo Nerval quien atribuye al ambiente esta influencia mágica que había de forjar su destino. “Abandonado a menudo a los cuidados de los criados y de los campesinos, nutrí mi espíritu con creencias extrañas, leyendas y viejas canciones. Había en todo eso con que hacer un poeta, sólo soy un soñador en prosa.” [“Promenades et souvenirs” (24).] Sobre este mismo tema vuelve en “Aurelia” (24): “Mis primeros años estuvieron demasiado impregnados de las ideas surgidas de la Revolución, mi educación fue demasiado libre, mi vida demasiado errante, para que aceptara fácilmente un yugo (la religión) que sobre muchos puntos ofendía todavía mi razón. El país donde fui educado estaba lleno de leyendas extrañas y de curiosas supersticiones. Uno de mis tíos, el que tuvo la mayor influencia sobre mi primera educación, se ocupaba, para distraerse, de antigüedades romanas y celtas. A veces encontraba en su terreno o en los alrededores, imágenes de dioses y emperadores que su admiración de sabio me hacían venerar y cuya historia aprendía en sus libros”.

Richer (28), a quien debemos las más exhaustivas investigaciones sobre las fuentes de inspiración de Nerval, se inclina, también, a darle a los factores externos una importancia capital. Refiriéndose a las lecturas insaciables del poeta en materia cabalística y esotérica, afirma: “Lo leído, lo vivido, lo soñado se entremezclan, y las capas psicológicas superpuestas de la conciencia nervaliana evocan los estantes de una biblioteca constituida durante el curso

de una vida". Según el mismo autor, Gerardo fue una "víctima", un "aprendiz de brujo"; "solo y desarmado no llega a dominar las fuerzas terribles absorbidas en los libros de magia y que se libran en su cerebro a una diabólica farándula". Como vemos, se apunta ahora, no a la influencia perturbadora del paisaje, sino a otra mucho más peligrosa y difícil de neutralizar: el "satanismo" incorporado con las lecturas.

Es indudable que desde el punto de vista psicoanalítico, ese enfoque resulta por lo menos insuficiente, porque presenta al poeta y a su creación como demasiado pasivo frente a fuerzas o influencias ajenas que gravitan sobre él. El hombre no sufre el impacto del contorno, sea físico o moral, de una manera mecánica, si no que lo elabora internamente, le da un sentido, lo vive a su modo; y, cuando se trata de un artista, lo expresa luego en su obra.

Así pues cuando se señala cómo en la obra de Nerval la fantasía y la realidad se fusionan de tal forma que hace ingrata y penosa la tarea del historiador por desglosarlas, se nos está mostrando algo más importante, y es hasta qué punto es capaz el artista de remodelar el material que el mundo le ofrece. Sin embargo, se suele pasar por alto que el paisaje, impregnado con ese clima inefable de leyenda y de misterio, es en gran medida, creación del mismo poeta: su propio mundo interno proyectado. El crítico sucumbe también al embrujo de la creación artística y toma al pie de la letra las fantasías del escritor. En otras palabras: "las simientes místicas" no estaban en el paisaje, sino en la intimidad de Gerardo, así como el "satanismo" no yacía sólo en los libros leídos, sino también y principalmente dentro de sí mismo.

Desde el punto de vista psicológico, un paisaje no es una mera acumulación de cosas (árboles, praderas, montañas). Las emociones que despierta, las ideas y recuerdos que evoca, las reacciones afectivas que provoca, están en íntima relación con el mundo interno de la persona, de sus fantasías, de sus peripecias, de sus conflictos mismos, y es su proyección lo que da un sentido humano a lo que se contempla y lo que hace posible que un simple accidente geográfico se convierta en paisaje.

Garbarino (13) ha señalado ese proceso en un paciente en quien la función proyectiva le hacía ubicar en la escuela donde trabajaba como maestro, su núcleo autístico y actuar entonces, más que en consonancia con los objetos reales (los alumnos), con sus objetos internos. Pero no era en la escuela solamente donde se manifestaba esa curiosa proyección espacial. El paciente

había adquirido un terreno y fantaseaba con poblarlo de árboles frondosos para hacer de él un bosque maravilloso que en realidad, representaba a la madre idealizada. “Tiene también la fantasía del bosque, el carácter paradisiaco propio de los núcleos autísticos.” Es legítimo suponer que si el paciente de Garbarino fuera propietario de un solar profusamente arbolado, hubiera encontrado las condiciones óptimas para transformarlo en mucho más que un lugar agradable y pintoresco.

Los dinamismos proyectivos que actuaban en Gerardo de Nerval, nos permiten vislumbrar los motivos que lo empujaban a la actividad teatral. La obra dramática del poeta es la menos significativa, la más floja, según la opinión casi unánime de la crítica literaria, de toda su producción. Pero curiosamente, Gerardo se afanaba con insistencia en seguir por ese camino, pese a los fracasos continuados de sus piezas. Los comentaristas lo vinculan a la actividad soñadora del poeta. Richer (26) afirma:

“el teatro fue a menudo para él, un lugar y un medio de transfiguración de lo real, facilitándole el acceso a ese estado de conciencia superior que buscó siempre, tildado por él mismo de supernaturalista, donde el sueño y la realidad se funden en un mismo surrealismo”.

La hipótesis puede parecer seductora, pero me merece cierta reserva. A una naturaleza tan soñadora y fantaseosa como la suya, le hubiese sido fácil imponer al escenario esa atmósfera supernaturalista de que habla Richer: después de todo, cubrir la realidad con sus fantasías, ha sido el rasgo predominante en toda su creación literaria. Pero no era así. A Gerardo le disgustaba profundamente la forma como eran representadas las obras de teatro: soñaba con otros decorados, otros escenarios y otros ropajes para los actores. En una extensa amonestación contra la forma contemporánea de las representaciones teatrales, de la que extraigo los pasajes que a mi juicio son más significativos, dice Perégrinus (24) a su interlocutor “Ah si! . . . Les diré que de ninguna manera quedé deslumbrado por vuestras piezas, por lo poco que vi en ellas. La India y la China nos acostumbraron a representaciones más grandiosas: pero para sólo hablar de detalles, encuentro que vuestros teatros no hacen casi nada para el solaz de los ojos, con el pretexto de hacer mucho para el del espíritu y la razón.., y hallo que los primeros actores hacen extrañas economías de puntillas, de plumas y de diamantes, y agreguemos que el conjunto es de un gusto deplorable y carece por entero de grandeza y de

fantasía”. Se refiere luego a los ropajes de la ópera antigua y exclama: “Nos decimos que nada se acerca hoy a aquellas magnificencias y sobre todo a esa inagotable fecundidad de los decoradores y ornamentistas de la época. ¡Qué hechicerías! ¡Cuántas maravillas!

“Yo vi ejecutar en 1965, el «Ballet des Gueux»... Pero, qué arreglada, peinada y atildada, aparecía toda esa corte de los Milagros en el ballet. No se hubiera soportado entonces, en la Opera, un traje que no llevara bordados en oro. Los vagabundos del ballet tenían vestidos desgarrados, pero confeccionados con las telas más preciosas; sus muletas eran doradas, la piel de los mendigos se entreveía a través de desgarrones regulares en la seda y el brocado de sus vestimentas; los ladrones estaban tan lujosamente cubiertos, que mucha gente honesta no hubiera podido resistir la tentación de robarles.

Que éste era el sentir de Nerval, lo confirma un comentario acerca de un melodrama sobre Catalina II y que el poeta tituló “L’art ancien et l’art moderne” (26): “Me gusta mucho Marius, en la Comédie Française, representando a Philoctete con una piel de tigre, un carcaj y arco dorados, pero lo hubiera querido con peluca empolvada. Madame Mélingue estaría encantadora si quisiera representar Yocasta en miriñaque. ¡Cuánto ganarían las tragedias de la época de Luis XIV con esta innovación! Debéis saber que se usaban muy hermosos trajes, ricos, galanos, variados; cargados de encajes, de felpas, de mostasillas; corazas recamadas de oro, trusas tachonadas de pedrerías, cascos cargados de penachos que se agitaban magníficamente a cada gesto del héroe; todo esto tenía tanto de hechicería como de antigüedad a la vez; mucho más que estos horrorosos telones blancos a bandas rojas o rojos a bandas azules, que revisten tan económicamente, sobre nuestras escenas trágicas, hombres y mujeres, griegos y romanos”.

Si tanto decepcionaban a Nerval los espectáculos teatrales, si tan chata, incolora y burda, tan carente de imaginación verdaderamente artística se le antojaba la escenografía de su época, debemos preguntarnos qué era, al fin de cuentas, lo que buscaba en el teatro y qué motivos psicológicos lo llevaban a insistir en la actividad teatral.

En un comentario sobre los “Cuentos inmorales de Champavert”, de Pétrus Borel (27), obra llena de escenas truculentas, escribe: “Hoy, ya no hay más caracteres de una sola pieza, no más pasiones insensatas, eso puede ser un consuelo para la humanidad, pero es una desgracia para las artes”. En aquella

época, una nueva corriente literaria conquistaba los favores del gran público: la novela "íntima". Y sobre este particular, agrega: "Eso inunda ya las librerías y los catálogos. Todo el mundo escribe su poesía y sus decepciones de colegial, su existencia zarandeada de la buhardilla al salón; cada uno escribe su verdad con sus botas estropeadas, la inhumanidad de su sastre y las traiciones de su Griseta del barrio Saint-Jacques; luego, declamando como Hamlet, «la criatura maldita», maldiciendo a Dios, negando la virtud y la belleza, el héroe se vuelve libertino, vividor, y quiebra la existencia de alguna -mujer con una carcajada byroniana. He ahí el hilo de la novela íntima y no se romperá por mucho tiempo. Es más fácil proceder así que inventar tipos, combinar acciones y desarrollar escenas dramáticas, y la gente que preconiza esta clase de literatura, gustará muy poco de las salvajes creaciones del licántropo Champavert".

Confieso que esta diatriba produjo en mí cierta perplejidad. ¡Tan luego Gerardo de Nerval, el escritor "íntimo" por excelencia!

¿Qué había en su obra literaria que lo perturbaba al extremo de arrojarlo una y otra vez a esa febril actividad de dramaturgo donde sólo cosechaba fracasos y alguno que otro éxito efímero? Y sobre todo: ¿qué era lo que buscaba? Ya hemos visto como el mismo Nerval se consideraba profundamente comprometido en su obra, al punto de considerarla en gran parte como autobiográfica. Nerval se sentía identificado con sus personajes, todos ellos representan, pues, aspectos de la realidad interna del poeta. De estos hechos, era bien consciente, como lo expresa en la dedicatoria de "Les fules du feu" a Alejandro Dumas. Este se había referido en un artículo periodístico, aparecido en 1853, a la enfermedad de Nerval y había comentado burlescamente su particularidad de vivir y sentir como reales todo lo que producía su imaginación, "ni más ni menos que un fumador de opio de El Cairo o un tomador de haschisch de Argelia". En su respuesta, Nerval escribe: "Voy a tratar de explicarle, mi querido Dumas, el fenómeno del que habla más arriba. Como usted sabe, algunos narradores no pueden inventar sin identificarse con los personajes de su imaginación. Usted sabe con qué convicción nuestro viejo amigo Nodier contaba cómo había tenido la desgracia de ser guillotinado en la época de la Revolución: uno quedaba tan persuadido, que se preguntaba cómo había logrado pegarse de nuevo la cabeza. Y bien, comprenda usted que el

arretrato de una narración puede producir un efecto semejante y que uno llegue a encarnarse, por decirlo así, en el héroe de su imaginación, a tal punto que su vida es la nuestra y ardemos en las llamas ficticias de sus ambiciones y de sus amores.

No eran, por cierto, ajenos a la conciencia de Nerval, los peligros que lo amenazaban al dejarse llevar por esa proclividad tan particular a identificarse con sus creaciones y vivir las peripecias de sus personajes. Hasta se diría que llevó a vislumbrar, en la penumbra de su inteligencia vacilante, el desenlace de su aventura.

“Una vez persuadido —escribe al final de la carta a Dumas— que escribía mi propia historia, me puse a traducir todos mis sueños, todas mis emociones; me estremecí con este amor

por una estrella fugitiva que me abandonaba solo en la noche de mi destino, lloré y temblé ante las vanas apariciones de mi sueño. Luego un rayo divino brilló en mi infierno; rodeado de monstruos contra los cuales luchaba oscuramente, tomé el hilo de Ariadna y desde entonces todas mis visiones se hicieron celestes. Algún día describiré la historia de este «descenso a los infiernos» y verá que si siempre careció de razón, no está enteramente desprovisto de razonamiento.”

Mucho antes, refiriéndose a Jacques Cazotte (25), cuyo estudio venía publicando fragmentariamente desde 1845, escribe Gerardo de Nerval: “siguiendo después de todo, los gustos de su siglo más que su propia fantasía, he aquí que se dejó ir hacia el peligro más terrible de la vida literaria: el de tomar en serio sus propias invenciones. Esta fue, es cierto, la desgracia y la gloria de los más grandes autores de esa época; escribían con su sangre, con sus lágrimas; traicionaban sin piedad en provecho de un público vulgar, los misterios de su espíritu y de su corazón: representaban su papel en serio, como aquellos comediantes antiguos que manchaban la escena con verdadera sangre para mayor placer del pueblo rey”.

Y bien: toda obra dramática implica siempre una lucha entre caracteres opuestos, que cuanto más vigorosos sean, mayor será la intensidad que impriman a la acción. En Nerval, las escenas del drama transcurrían paralelamente en su interior, y como ya no se trataba de un héroe, sino de varios de caracteres opuestos y actuando simultáneamente, pendía la amenaza de una verdadera desintegración del Yo fragmentado por efecto de

sus identificaciones múltiples. Y para eludirla, Nerval recurría al teatro.

Al proyectar su mundo interno sobre el escenario, se defendía de aquel grave peligro, porque desplazaba sobre los actores sus propios conflictos, buscando librarse del desgarramiento interior. Al colocar en escena su drama íntimo, trataba de evitar los “monstruos contra los que luchaba” en sueños, de eludir su propia desintegración y de salvar su identidad. Marie nos narra Un curioso episodio que tuvo lugar durante el ensayo general de “L’Imagier de Harlem”. “Gerardo ocupaba una de las butacas delanteras, escuchando atentamente, como si se tratara de la pieza de otros, moviendo la cabeza o aplaudiendo, según se sintiera descontento a satisfecho.” En un momento dado abandona la sala y no reaparece en toda la noche. Se trataba del instante en que el protagonista principal le dirige a Aspasia, la bella y diabólica seductora, la siguiente estrofa:

“Moi, madame, avec vous a vécu ma pensee:

Déjà depuis longtemps, mes rêves, mes travaux,

Partout vous retrouvaient sous des attraits nouveaux,

Inconnue et présente a mon âme ravie,

Telle que je vous vois, vous habitiez ma vie.”

Marie se pregunta, pero sin dar una respuesta, si la alusión contenida en esos versos había despertado algún pensamiento ante el cual prefería huir. Me parece que este episodio expresa la situación vivida por el poeta. Asiste a la representación del drama, como si se tratara de la obra de otro autor, porque de esa manera podía contemplar sus conflictos como si no le pertenecieran, como si le fueran ajenos. Pero el recitado tan significativo de Laurent Coster, le recuerda a Nerval que está frente a sus propias creaciones y que debe asumirlas: aquellos personajes amenazan con invadirlo de nuevo, y al fugarse del teatro trataba, en realidad, de huir de sus fantasmas.

LAS HEROINAS DE GERARDO DE Nerval

Si entramos a considerar las características de las heroínas de Nerval, nos

llama mucho la atención algo muy significativo. Casi todas ellas, en efecto, llevan consigo como una fatalidad o, como si fueran instrumentos ciegos de un destino cruel, el sufrimiento y hasta la muerte. Son tanto más peligrosas, cuanto que suelen aparecer adornadas de las más bellas cualidades que realzan sus atractivos físicos y espirituales. Bajo una apariencia angelical, se oculta a menudo una criatura satánica. Se diría que tienen mucho del tabú de los viejos ídolos: son seres a los que es preciso evitar, de quienes es forzoso el apartarse, si no se quiere correr el riesgo de la destrucción.

En el drama “L’Imagier de Harlem” (23), ese tipo de mujer se perfila con caracteres muy nítidos. Laurent Coster, el inventor de la imprenta, abrumado por las deudas cae en el lazo tendido por Satanás, quien se vale, para el logro de sus fines, de la cortesana Aspasia, ante cuya presencia el desgraciado Coster cae perdidamente enamorado.

En cada uno de los cinco actos que componen la pieza, Aspasia, cuyo verdadero nombre es Alilah, reaparece bajo otras apariencias, jugando el papel de distintos personajes para perdición del inventor, pero éste es salvado siempre en última instancia por la presencia de su mujer, la piadosa Catalina, hasta que finalmente, en el último cuadro de la obra, Aspasia, bajo la forma de la cortesana Imperia, logra romper el influjo infernal y permite que Laurent se libere del pacto satánico. “Utilizada momentáneamente por Satán —dice Milner (23)— para perder al hombre de genio, Lilith, la Mujer eterna, reencuentra sus orígenes divinos y se reúne, sobre el carro del triunfador, con la mujer y la hija de Coster. Así, los dos amores entre los cuales se sentía dividido, se juntan y se completan. Ya no existe más, por un lado, la mujer infernal y por otro, la mujer celeste: la mujer infernal es también la celeste.”

Esta doble condición de mujer idealizada (celestial) y persecutoria (infernal) de Alilah o Lilith, nos está indicando su sentido psicológico profundo y su participación en el penoso drama que fue la vida de Nerval. Este se sintió poderosamente atraído y fascinado por esa creación de la Leyenda Árabe que es Ahlah y que el poeta recogió en su viaje a Oriente en 1843. En una carta dirigida al periodista Janin el mismo día del estreno de “L’Imagier de Harlem”, el 27 de diciembre de 1851 (24), dice:

“El inventor tiene cerca de sí, a dos mujeres: la mujer burguesa que no lo comprende y lo hace sufrir, pero que lo salva por el sentimiento religioso, y la mujer ideal, su sueño, el sueño eterno del genio dominado por el amor propio y

que el autor de Fausto había simbolizado por Helena, y que es aquí Alilah, es decir Lihith, la mujer eternamente condenada de la tradición árabe, y de quien se sirve el Demonio para seducir a todos los grandes hombres y hacerlos fracasar en sus propósitos”.

Es la imagen de la mujer capaz de llegar a la crueldad en la frustración. En ese sentido son muy elocuentes las palabras que la dama de Beaujeu, uno de los avatares de Alilah, le dirige a Coster:

“Pour toi, Coster, je suis la morne fiancée,
Blanche comme la neige, et comme elle glacée,
Et si ta main touchait ma chair, tu sentirais
Ces frissons que l’hiver met au fond des forêts.
Tout ce que j’ai promis jamais je ne le donne,
Feuille flétrie au vent d’un éternel automne;
Chaque jour je me mêle aux nuages de l’air,
Et qui veut me saisir n’embrasse qu’un éclair.”

Pero estas cualidades no se hallan reservadas a figuras femeninas de un origen o clase limitada que las hagan excepcionales, sino que se extienden a la mujer común, ya que, como lo dijimos más arriba, constituyen los rasgos habituales de sus heroínas.

Nerval (25), en acotaciones y comentarios al viaje a Oriente, recoge una versión árabe sobre el origen de la mujer, que nos da la pauta de lo que sentía el poeta a ese respecto. Una vez que Dios formó a Adán con barro y le comunicó vida con su aliento, le dio como compañera a Lilith, perteneciente a una de las razas preadamitas creadas con anterioridad al hombre. Pero bajo el influjo de Eblis (Satán), aquella fue infiel a su esposo y, por tal motivo, decapitada.

Comprendiendo el Señor que no podía unir a dos seres tan desiguales por su origen y por su naturaleza, resolvió modelar a la compañera de Adán sobre una costilla sustraída a este último. Cuando estaba curando la herida, un mono enviado por Eblis recogió la costilla que Dios había dejado descuidadamente en el suelo y huyó a través de los árboles de un bosque cercano. El Señor envió a un ángel a rescatarle, quien alcanzó a tomar al mono por el rabo, pero

éste se le quedó en la mano, mientras el animal se perdía en la espesura.

Ante semejante contratiempo, el Creador resuelve, a pesar de todo, seguir adelante con su empresa y “cediendo tal vez sin reflexionar a un amor propio de artista, transformó la cola del mono en una creación hermosa por fuera, pero llena por dentro de malicia y de perversidad”.

Ahora bien: este tipo de mujer, ambigua y de caracteres disonantes, es el que figura con mayor frecuencia a lo largo de toda la vida (real o fantaseada) del poeta, como si el destino de Gerardo de Nerval le hubiera arrastrado a tropezar siempre, para su desgracia, con aquella especie de personaje. Una mujer tuvo para Nerval una significación muy especial. Parece que fue su gran amor, aunque la discreción del poeta haya dejado en la sombra las vicisitudes de esa pasión. Sólo conocemos referencias indirectas desparramadas en sus obras y una colección de cartas en las que con tono patético nos habla de sus amarguras y de sus decepciones. Todo hace suponer sin embargo, que esas relaciones no salieron de un plano puramente platónico; pero lo que más interesa, son las cualidades con que Nerval adorna a su adorada, tanto en la realidad como en los múltiples avatares que le hace sufrir a través de sus creaciones. Se trata de Jenny Colon, una cantante de ópera de segunda categoría, que tuvo un pasaje fugaz por las tablas y que falleció, joven aún, en 1842. A esa mujer frívola y “complaciente”, según los historiadores, le dedicó Nerval “Le Monde dramatique”, revista que fundó con el propósito de exaltar la figura de la dama de sus sueños; una publicación que por otra parte, tuvo una vida efímera y a través de la cual, Nerval vio evaporarse los últimos francos de una modesta herencia.

He aquí un primer bosquejo que el poeta nos ofrece de la personalidad de Jenny (24): ... “uno de mis tíos, que vivió los penúltimos años del siglo XVIII como había que vivirlos para conocerlo bien, me previno desde muy temprano de que las actrices no eran mujeres, y que la naturaleza había olvidado hacerles un corazón”. Hablaba —aclara Nerval— de las de su época, pero “yo me habitué a pensar mal de todas sin tener en cuenta el orden de los tiempos”.

La doble naturaleza de la mujer, representada en su ídolo, debía por supuesto provocar esa especie de terror sagrado que su presencia ejercía sobre Nerval. En tal sentido, son muy significativas algunas páginas de su obra.

“¡Amor, ay! —exclama en Silvia (24)—, formas vagas, tintes rosados y azules, fantasmas metafísicos. Vista de cerca, la mujer real sublevaba nuestra

ingenuidad: era preciso que apareciera como reina o diosa, y sobre todo no acercársele.” El mismo Nerval se quejaba, refiriéndose a sus fracasos amorosos, de que siempre “había abandonado la presa por la sombra”, lo que de inmediato trae a la memoria los versos de la dama de Beaujeu, citados más arriba.

Los ejemplos pueden multiplicarse: en una carta a J. Colon (24) le relata un sueño tenido repetidas veces, en el que se le aparece la Muerte que lo esperaba “sonriente a la cabecera de una mujer adorada, no por la noche, sino por la mañana, luego de la felicidad y de la embriaguez”; y le dice: “¡Vamos, joven!; has tenido tu noche como otros su día; ahora ven a dormir, ven a reposar a mis brazos; no soy hermosa, pero soy buena y solícita, y no doy el placer sino la calma eterna

En “Octavia” (24) cuenta que una noche en Nápoles, conoce por azar a una joven de la que queda prendado por su parecido con la actriz, y la acompaña a su casa. Era una mujer rara que hablaba una lengua que el poeta no había oído antes y que se presentaba ataviada en una forma muy particular. “Esta mujer, de maneras extrañas, regimiento adornada, orgullosa y caprichosa, se me apareció como una de esas hechiceras de Tesalia, a quienes se les ofrendaba el alma por un sueño.” Y el desenlace de la aventura no se hizo esperar: “Me desprendí de este fantasma que me seducía y me aterraba a la vez; erré por la ciudad desierta hasta el sonar de las primeras campanadas”.

El poeta conoció a Octavia en el curso de un viaje a Nápoles. Una mutua simpatía los acerca, y se dan cita en Pompeya donde la joven acude sola. Pero aquél se dedica a enseñarle el templo de Isis y a explicarle los detalles del culto y de las ceremonias religiosas. “Ella quiso representar al personaje mismo de la Diosa, y yo me vi encargado del papel de Osiris, cuyos misterios divinos le explicaba.” Al volver del paseo, Octavia le reprocha a su amigo su frialdad, y éste aclara: “Entonces le confesé que no me sentía más, digno de ella. Le conté el misterio de esa aparición (se refiere al episodio de Nápoles) que un antiguo amor había despertado en mi corazón, y toda la tristeza que había sucedido a aquella noche fatal en que el fantasma de la felicidad sólo había sido el oprobio de un perjurio”.

Esta actitud de rechazo aparece todavía más explícita en un episodio narrado en “Aurelia” y repetido en “La Pandora” y en los “Amores de Viena”, en

donde los historiadores ven una referencia más o menos velada a las relaciones del poeta con María Pleyel, una pianista de renombre que triunfaba ampliamente en los círculos musicales de Europa.

Nerval cuenta que en cierta ocasión se vio arrastrado hacia el círculo de admiradores de una mujer famosa: "... me sentí enamorado de ella a tal punto, que no quise perder ni un instante en escribirle. ¡Estaba tan feliz de sentir a mi corazón Capaz de un nuevo amor! Copié con entusiasmo ficticio, las mismas fórmulas que, poco tiempo antes, me habían servido para pintar un amor verdadero y largo tiempo sentido. Una vez expedida la carta, hubiera querido retenerla, y fui a soñar en la soledad con lo que me parecía una profanación a mis recuerdos".

Como en "Octavia", el poeta arrepentido intenta reparar su gesto impulsivo con una explicación: "...me vi reducido a confesarle con lágrimas, que yo mismo me había engañado al seducirla".

Nerval repite la misma pauta de conducta en sus relaciones con la mujer: a una tentativa de aproximación sigue el alejamiento como si se encontrara frente a un peligro. Es a todas luces evidente que la "profanación de sus recuerdos" es un pretexto o una racionalización porque, como lo veremos más adelante, sus dificultades tienen raíces más profundas.

La actitud de Nerval con respecto a la mujer, toma a veces giros muy significativos. Uno de los pasajes más delicados y poéticos de "Silvia", se refiere a un episodio, que el poeta ubica en su infancia, en el que ambos se visten con los respectivos trajes de bodas de los tíos de Silvia. Esta farsa parece haber ejercido sobre Nerval una indudable atracción, y la misma escena, sea o no imaginaria, se repite con Franchette (24), su compañera de juegos; la relata en una carta dirigida a uno de sus amigos como recuerdo de su juventud aunque con otros personajes y en distinta ocasión (22); por último, reaparece como una ocurrencia infantil de Gabriela y Jorge, los héroes de Marqués de Fayolle (24).

Parecería que Nerval sólo se encontraba cómodo frente a la mujer en la medida en que esta relación apareciera simplemente como una fantasía o una travesura de niños, tal vez porque su peligrosidad se diluía y se atenuaba. La inocencia de la infancia y sobre todo su propia debilidad, la hacían menos peligrosa constituyendo así, una garantía contra las acechanzas traidoras del

sexo.*

Por momentos, el poeta intuye de manera sorprendente, el verdadero sentido del aspecto discordante o contradictorio de sus heroínas. Así, por ejemplo, J. Colon confundida con Adriana, la bella y casi etérea niña que Nerval vio durante breves instantes bañada por la luz de la luna, mientras entonaba un viejo romance de amor. “Este amor vago y sin esperanza, concebido por una mujer de teatro, que todas las noches me dominaba a la hora del espectáculo, para sólo abandonarme a la hora de] sueño, tenía su germen en el recuerdo de Adriana, flor de la noche abierta a la pálida claridad de la luna, fantasma rosado y rubio que se desliza sobre la hierba verde bañada a medias por blancos vapores.” Y exclama: “Amar a una religiosa bajo la forma de una actriz!.. . y si fuera la misma... Es como para volverse loco!” (24). Pocas veces se ha señalado, en una obra literaria, con tanta nitidez, el proceso que lleva a la disociación de los objetos. El poeta siente que Jenny y Adriana, no obstante sus caracteres psicológicos antagónicos, son la misma persona, y ante este descubrimiento cae en la perplejidad. Sabe entonces que, a partir de ese momento, sólo puede salvarse de la locura (en realidad, de la confusión y de la muerte) en la medida en que pueda mantener alejadas, una de otra, a aquellas dos representaciones. Comprende que las lleva dentro de sí y que toda su vida de poeta fue un oscilar permanente entre una y otra, al tiempo que se identificaba con ellas; o como lo expresa al final del “Desdichado”:

“Modélant tour a tour sur la lyre d’Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.”

Ahora va a entablar una lucha titánica para lograr lucidez, lucha que adquiere en “Aurelia”, su obra póstuma, rasgos realmente patéticos, pero en la que, finalmente, sucumbe.

GERARDO DE NERVAL Y LA MADRE

* Uno de mis pacientes, con dificultades en su vida sexual, tuvo la fantasía de entablar una relación amorosa con una compañera de estudio. La joven tenía un aspecto físico muy aniñado, lo que en el fondo significaba para aquél, tener una peligrosidad menor que el resto de sus congéneres. De esa manera trataba de esquivar el obstáculo mayor, estableciendo un vínculo con una persona que por sus rasgos infantiles, dejaba de ser una amenaza.

Sebillotte (32), en un libro en el que intenta realizar un estudio psicológico de la obra del poeta acudiendo a algunas nociones psicoanalíticas, estima que el trastorno fundamental, que le impidió el logro de una vida amorosa satisfactoria, fue la impotencia sexual. Sobre ésta se desarrolla todo un proceso de idealización de la amante que adquiere así, el carácter de un sustituto materno y es rechazada por temor al incesto. “Pero si la divinización de la amante volvía sacrílega la idea de una unión carnal, su cualidad de madre reforzaba más aún la prohibición y, por horror al incesto, constituía un tabú destinado a frenar toda pulsión que habría de correr el riesgo de un nuevo fracaso. Representa, pues, un mecanismo de defensa neurótico, creado por la conciencia moral para legitimar una impotencia y quitarle todo lo que tenía de humillante.”

La idea de una conciencia moral que crea la neurosis para “legitimar” una impotencia primaria, no me parece aceptable. La experiencia psicoanalítica nos enseña, y el caso de Nerval no constituye una excepción, que la impotencia es la resultante de todo un proceso neurótico y no la inversa. Por otra parte no hay que olvidar que el carácter penoso de la impotencia sexual, no lo es tanto por el sentimiento de “humillación”, como por la angustia ligada a las fantasías inconscientes del enfermo.

Es otro el camino que debemos seguir para aclarar el problema de las relaciones de Nerval con la imagen materna. En primer lugar, quiero señalar un hecho sobre cuya importancia me parece superfluo insistir: Gerardo de Nerval fue puesto al cuidado de una nodriza y enviado al país de sus abuelos, al día siguiente de nacer. Varios meses más tarde, la madre sigue a su esposo, el Dr. Labrunie, cirujano de la “Grande Armée”, a través de Europa y muere al cabo de dos años, en 1810, en Gbgau, una localidad de Silesia.

Creo que le asiste razón a Béguin cuando, en el prefacio a las obras completas de Nerval, señala la identificación de las criaturas, reales o fingidas, del poeta, con su madre. “Tanto Jenny, como otras después y María Pleyel antes, sólo fueron la figura efímera de una primera muerta, la única, aquella que desapareció un día en la fría Silesia”; y refiriéndose a la traducción de Fausto hecha por Nerval: “la lengua alemana no tenía a sus ojos otro prestigio que el de ser hablada en ese país donde estaba la tumba materna”. El mismo autor, en una nota biográfica escrita para el “Diccionario de Autores” (5), dice:

“se puede decir que todo lo que escribió, todo lo que vivió, representa una búsqueda de la madre perdida. La busca en las mujeres que conoce, en las divinidades femeninas de las religiones que estudia; y el último viaje de este gran viajero fue el que lo llevó a Glogau, a la tumba materna

A título de ejemplo citaré el episodio narrado al principio de “Aurelia”, donde el poeta describe la iniciación de su primera gran crisis nerviosa. “En seguida, al bajar los ojos, vi delante mío a una mujer pálida, de ojos excavados, que me parecía tener los rasgos de Aurelia.” Pero en un pasaje eliminado del texto definitivo, escribe: “Una mujer vestida de negro aparecía ante mi lecho y me parecía que tenía los ojos huecos. Solamente, en el fondo de sus órbitas vacías, creí notar que surgían lágrimas que brillaban como diamantes. Esta mujer era para mí, el espectro de mi madre, muerta en Silesia”.

De lo expuesto se deduce que si las heroínas de Nerval representan de alguna manera, a la imagen materna, ésta tiene que participar necesariamente, de los mismos rasgos opuestos que ya señalamos y constituir también, para el poeta, una figura temida. Gerardo de Nerval se esforzó por darnos una imagen idealizada de su madre y esta actitud nos muestra, a su vez, otro aspecto que permanece oculto, porque como lo señala Klein (17), “los aspectos buenos del pecho son exagerados como salvaguardia contra el temor al pecho perseguidor. La idealización es así, el corolario del temor persecutorio”.

Los estados depresivos del poeta, alternados con rápidos períodos de exaltación durante los cuales expresaba ideas de omnipotencia, nos dan una idea de sus problemas internos.

Nerval mostraba una evidente dificultad para elaborar un duelo y superar su depresión. Con motivo de la muerte de la abuela materna, publica en 1834 una poesía de la que extraigo los pasajes más significativos:

“Voici trois ans qu’est morte ma grand- mère
—La bonne femme— et, quand on l’enterra,
Parents, amis, tout le monde pleura
D’une douleur bien vraie et bien amère.

Moi seul j’errais dans la maison, surpris
Plus que chagrin; et, comme j’étais proche
De son cercueil, quelqu’un me fit reproche

De voir cela sans larmes et sans cris.

Agrega que al cabo de tres años, otros acontecimientos y otras emociones borraron el recuerdo de la muerte, del corazón de quienes tanto la habían llorado el día del deceso, y termina:

“Moi seul j’y songe et la pleure souvent:

Depuis trois ans, par le temps prenant force, Ainsi qu’un nom gravé
dans une écorce

Son souvenir se creuse plus avant.”

En un primer momento, Nerval no responde a la desaparición de la abuela con la tristeza y la depresión, sino con un sentimiento de sorpresa como si en el fondo el hecho lo hubiera tomado desprevenido y se viera imposibilitado de adecuarse a la situación. En realidad, con su actitud, negaba la muerte y por consiguiente no podía edificar su duelo. Pero al cabo de tres años es él el único que la recuerda, y la bellísima imagen con la que pone punto final a esa poesía, nos habla ahora de sus dificultades para elaborar y superar la depresión: la figura interna de la abuela en vez de diluirse, se ahonda con el tiempo; vive y gravita perennemente en él. No creo necesario insistir sobre el particular, ya que es un hecho definitivamente adquirido por la investigación psicoanalítica, que en la fuerza de las pulsiones hostiles y en la persistencia de mecanismos disociativos no superados, radican las dificultades para la reparación de los objetos y, por lo tanto, la liquidación del duelo. En un pasaje de “Aurelia”, Nerval nos relata su congoja al querer visitar la tumba de la heroína (en realidad Jenny Colon). Un día que vagaba distraído por las calles, tropieza con un cortejo fúnebre y se une a él. No sabía quien era el muerto y ni siquiera conocía su nombre, pero se sintió invadido por una intensa emoción y lloró como si fuera “uno de los mejores amigos del difunto”.

“¡Oh lágrimas benditas, cuya dulzura desde hace mucho tiempo me había sido negada!” Quiso el azar que el sepelio se realizara en el mismo cementerio donde yacían los restos de Aurelia. Tuvo la idea de visitar su tumba, pero pese a su esfuerzo no la pudo encontrar. Por un momento atribuye su fracaso a que las disposiciones del cementerio habían sido alteradas, pero reconoce que se

trataba de un olvido. Y a partir de ese instante se reactiva la angustia de su drama íntimo. “Me parecía que este azar, este olvido, se sumaban todavía a mi condena. No me atreví a dar a los guardianes el nombre de una muerta, sobre la que no tenía religiosamente ningún derecho.” Recuerda entonces que tenía en su casa, dentro de un cofrecillo, junto con la última carta de Aurelia, un papel donde estaba anotada la ubicación precisa de su tumba, pero al dirigirse de vuelta al cementerio, un pensamiento lo hace cambiar de propósito. “No, me dije, no soy digno de arrodillarme sobre la tumba de una cristiana: no agreguemos una profanación a tantas otras! . . . Y para apaciguar la tormenta que rugía en mi cabeza, me fui a varias leguas de París. . .” Por la noche tuvo una pesadilla en la que se veía en un lugar solitario, rodeado de densas tinieblas. Oye voces que le dicen: “Se ha perdido!”. “Comprendo: ella hizo un último esfuerzo para salvarme; perdí el momento supremo en que el perdón era todavía posible.” “Ella se ha perdido para mí y para todos!” Al otro día destruyó los papeles que la víspera había sacado del cofrecillo. Ya era imposible localizar el sepulcro.

Y bien, este pasaje, de una rara belleza poética, nos muestra con clara visión psicológica, el escollo en que naufragan los esfuerzos de Nerval para elaborar su duelo y lograr una salida para sus conflictos: un sentimiento de culpa abrumador e insalvable. Fue demasiado grande el daño realizado para que se sienta capaz de repararlo, de conseguir “el perdón”. Por eso lo que no logró en ocasión de la muerte de la abuela, lo alcanza mientras acompaña el sepelio de un desconocido, porque contra éste no podía experimentar ni hostilidad, ni odio, lo que le permitió identificarse con sus deudos y acompañarlos con su llanto reparador. De esa manera se hacía, sin duda, la ilusión de llorar a sus propios muertos, ilusión que tan dolorosamente pierde instantes más tarde. La asombrosa intuición psicológica de Nerval le permite señalar estos dinamismos. Cuenta que una noche que cenaba con un grupo de amigos en una aldea de los alrededores de París, una mujer se acercó a su mesa a cantar y no sabe por qué, la encontró parecida a Aurelia (24). “Quién sabe si su espíritu no está en esta mujer!, y me sentí feliz por la limosna que di”; y agrega: “si los muertos perdonan, es sin duda, a condición de abstenerse de hacer el mal y de reparar todo el que se hizo”. Y más adelante escribe: “La alegría que recibí de esta reparación me hizo un bien extremo: en adelante tenía un motivo para vivir y actuar; de nuevo tomaba interés en el mundo”.

Desgraciadamente esa alegría fue efímera, expresaba más una negación hipomaniaca que una verdadera superación:

“la masa de las reparaciones por hacer —dice elocuentemente— me aplastaba en razón de mi impotencia”.

Ante la imposibilidad de soportar el peso tremendo de la culpa, Nerval recurre para eludirla a mecanismos de disociación y proyección. Como lo señala Klein (18), “los procesos de introyección y proyección (por estar dominados por la agresión y ansiedades que se refuerzan unas a las otras) conducen a temores de persecución de objetos terroríficos: a estos miedos se agrega el temor de la pérdida de los objetos amados y es así como surge la posición depresiva” y agrega que “la introyección de todos los objetos amados hace surgir la preocupación y el dolor por temor de que estos objetos puedan ser destruidos (por los objetos malos y por el ello)”. En la depresión, estos dos grupos de sentimientos, sus fantasías concomitantes y sus defensas respectivas, actúan a veces en forma simultánea y otras alternadas, pero son en realidad inseparables porque se condicionan mutuamente. Mantener a los objetos buenos separados de los malos para evitar su destrucción, es el primer paso dado por el yo, seguido de la proyección de los perseguidores internos; pero también el objeto bueno e idealizado debe ser defendido de los _ impulsos destructivos del ello. En este momento, la situación puede mostrarse muy ambigua porque, como lo señala W. Baranger (1): “El yo se siente esclavo del objeto, no se siente valor _ ni vida propia, se reduce a una costra superficial, a una cáscara envolviendo el objeto idealizado”. Se llega, así, al proceso del encapsulamiento, y el yo, al consagrarse por entero a la preservación del objeto bueno, se le somete transformándose en su siervo. Dice Baranger que en casos más o menos graves, el objeto idealizado “llega a ejercer una función persecutoria” aunque no del mismo género que la realizada por el objeto malo que quiere destruir el yo, sino de otro tipo, ya que su finalidad es esclavizarlo (al yo) y “vivir a expensas de él”. Pero, si como lo sostiene Baranger, el objeto idealizado se vuelve perseguidor, deja de ser, sea cual sea su finalidad última, un objeto bueno.

Es esta circunstancia, lo que más tarde lleva al mismo autor a introducir el concepto, a mi juicio muy feliz, del muerto-vivo (2), que tiene con el objeto idealizado muchos rasgos en común, aunque su función sea opuesta.

Tanto el uno como el otro, “que se alimentan del yo y lo empobrecen”,

están presentes en Nerval, y determinan su conducta muchas veces extraña. Es indudable que la existencia del muerto-vivo en el alma del poeta, se ve corroborada por la presencia permanente de la madre en su obra y por su persistente búsqueda a través de la misma. Pero el episodio de la tumba de Aurelia, nos muestra los peligros del posible reencuentro y de ahí su olvido. Nerval traslada, como es habitual en él, su drama íntimo al mundo externo. El mismo es la tumba que guarda al muerto-vivo, temido en la medida en que su muerte total puede provocar la suya propia; pero también conserva, al mismo tiempo, el objeto idealizado de quien debe alejarse para preservarlo de sus impulsos destructivos.*

En el manuscrito del “Desdichado” se encuentra escrita, al lado de la palabra viudo (veuf), la palabra Mausol, el rey de Cama a cuya memoria su mujer hizo erigir el célebre monumento funerario (el mausoleo), una de las siete maravillas de la antigüedad. A. Rousseaux (31), en un comentario al respecto, señala que Mausol no es el viudo, sino el muerto: “no el sujeto de la viudez, sino el objeto”, y piensa que en realidad, Mausol aparece allí porque evoca la palabra tumba en la segunda estrofa de la poesía. No creo que la explicación sea tan simple. El poeta es ciertamente el viudo porque perdió sus buenos objetos (Adriana, Aurelia, etc.), pero es al mismo tiempo el mausoleo que los guarda en su interior y que si no los alimenta permanentemente, corre el riesgo de correr su suerte (muerte total) y convertirse a su vez en Mausol.

Hay en la vida de Nerval un episodio que parece calcado del de la tumba de Aurelia. En efecto, en mayo de 1854, emprende un último viaje a Alemania que se prolonga hasta el mes de julio y que, de acuerdo con su correspondencia, se extendió hasta Leipzig. Este sería el punto más lejano a donde llegó el poeta en su peregrinaje hacia el Este. Si hubiera tenido la intención de visitar la tumba de su madre, ese sería, por lo menos, parte de su itinerario, y si quedó a mitad de camino fue también por las mismas razones que lo detuvieron en la búsqueda de la tumba de Aurelia. Las etapas de este viaje fueron escrupulosamente anotadas en una serie de cartas que, como lo señala Marie, “están entre las más conmovedoras de su correspondencia” y

* Por eso cabe preguntarse si, después de todo, ambos objetos, el muerto-vivo y el idealizado, no son dos aspectos de una misma realidad interna.

traducen “una mezcla de alegría y tristeza, de confianza y ansiedad, de vuelta a la vida y de sombrío desaliento” alternativas del humor que bien pudieran estar ligadas, en esta ocasión, a la proximidad del lugar temido. Richer (y como vimos, Seguin comparte su opinión) supone que Nerval pudo haber realizado un viaje a Glogau, y aunque se carezca de datos concretos que lo confirmen, hay un hecho muy llamativo que vendría a confirmar la tesis de aquellos autores: la recaída grave que el poeta sufrió a principios de julio y que motivó su último ingreso a la clínica del Dr. Blanche. Al acercarse al lugar prohibido, el poeta pudo sufrir una violenta conmoción interna como si hubiera violado un tabú.

Todavía hay, en la obra de Nerval, otras páginas que nos muestran de manera, a mi entender, diáfana, las relaciones del Yo con el objeto idealizado y encapsulado y la dinámica de dichas relaciones. En un pasaje de “Silvia” nos narra su vagar solitario, en la noche, por un bosquecillo que se extiende cerca de Loisy, hasta que resuelve esperar el día descansando en el lugar. Al despertarse, y a la luz incierta de la mañana, reconoce “la larga línea de muros del convento de Saint-S. . .” Y su vista le sugiere la idea de que allí, tal vez, estaba recluida Adriana. “El repicar de La campana matinal estaba aún en mi oído y sin duda me había despertado. Tuve por un instante la idea de echar una ojeada por encima de los muros, trepando hasta lo más alto de las rocas; pero pensándolo mejor, me guardé de ello como de una profanación.”

Marie, comentando estas páginas, dice que se trata, sin lugar a dudas, del viejo convento de Saint-Sulpice-du-Désert y agrega:

“Pero Gerardo no puede ignorar, él que conoce tan bien los lugares, que este convento estaba destruido desde hacía mucho tiempo y que la pequeña comunidad, no de religiosas, sino de monjes de la orden de Santa Brígida, se había dispersado antes de la Revolución”.

Es muy significativo el hecho de que la idea penosa de la profanación aparece en estas páginas en un contexto que nos recuerda la búsqueda abandonada de la tumba de Aurelia. Ponerse en contacto directo con el objeto idealizado, o dicho de otra manera, romper el encapsulamiento (en el relato, encaramarse por encima de las etapas del convento), es profanarlo, en realidad exponerlo a la destrucción por sus impulsos sádicos y transformarlo en perseguidor. Para evitar esta contingencia se impone el alejamiento.

La contraparte del episodio de Saint-Sulpice, lo constituye un cuento fantástico titulado “Retrato del Diablo” (24) y publicado en 1839. El personaje central, el pintor inglés Eugenio, es una réplica de Gerardo. Hijo de un médico distinguido que le proporcionó una vasta educación humanista, pero que al mismo tiempo quiso imponerle su profesión, Eugenio fracasaba en los estudios médicos y, como tenía aptitudes relevantes para el dibujo, aprendió pintura y se hizo pintor. En esa época, el padre de Eugenio lo presenta a la familia de un oficial retirado de cuya hija Laura se sintió de inmediato profundamente enamorado, siendo correspondido por la joven. Pero cuando la pidió en matrimonio al padre de su amada, el aristócrata militar lo expulsó con desprecio de su casa. Luego, padre e hija, realizan un viaje por el continente y Eugenio resuelve seguirles, aunque con muy poca suerte. Tuvo entonces la fantástica idea de descubrir el paradero de un cuadro, pintado doscientos años atrás y existente en algún lugar de Venecia. La historia aseguraba que el autor había querido representar a la Novia de Satán y que, al poner término a su obra y examinarla atentamente, la encontró tan extraña, que perdió la razón y puso fin a sus días. Se comentaba que el cuadro estaba depositado en un sótano y luego de mucho indagar, Eugenio descubrió que tal lugar pertenecía a una vieja iglesia en ruinas, frecuentada por vagabundos y mendigos, y que tenía además, la fama de ser visitada por los espíritus. Un día, Eugenio, vestido con los harapos que le proporciona un mendigo, se mezcla con toda esa gente, penetra en la iglesia y allí le indican la ubicación precisa del sótano. Por la noche, provisto de una linterna y de un pico, levanta la losa que cubría la entrada y se deja caer en su interior. Al pasear la linterna a su alrededor descubre, colgado de una pared, un cortinado oscuro; se echa sobre el telón, tira de él y queda frente a la Novia del Diablo, quien muestra ante la mirada aterrada del pintor, los rasgos inconfundibles de Laura. Y dice Eugenio al término de su relato: “No sé cuanto tiempo lo miré. Era de una frescura tan brillante como si acabara de ser quitado del caballete. . el infierno estaba allí, si es que el infierno fue alguna vez vislumbrado por un mortal”. El pobre pintor huye despavorido del lugar, pero inútilmente porque “desde esa noche terrible, este retrato es mi único pensamiento: me persigue hasta en mis sueños, está delante mío cuando me despierto y... y... aquí está! aquí está!”. Finalmente, acosado sin tregua por esa visión, Eugenio termina por quitarse la vida.

Aquí el objeto idealizado y encapsulado debe ser mantenido rigurosamente

oculto, tanto más cuanto que está rodeado de objetos muy peligrosos (vagabundos, mendigos y malos espíritus). Al violar su aislamiento y entrar en el santuario de la imagen idealizada, el protagonista introduce con él a sus malos objetos (todo su odio y toda su agresión): de esta manera la imagen angelical se transforma en diabólica. Como Eugenio, tampoco Nerval tuvo paz, y en el desenlace del cuento, parece que se hubiera anticipado en casi dieciséis años a su trágico fin.

Insisto sobre las fantasías y pulsiones hostiles de Nerval, porque son éstas un aspecto de su vida psíquica que rara vez es mencionado por los críticos. Como ya lo señalé, la semblanza del poeta que nos legaron sus contemporáneos y suelen recoger los historiadores actuales, es la de un ser inquieto e inconstante, pero al mismo tiempo dulce y gentil, de una bondad que impresionaba a quienes le conocían. Era considerado, en la realidad, como un tipo pintoresco e inofensivo: “le fol délicieux”.

Sin embargo, algunos autores modernos, aunque los menos, han llamado la atención sobre la violencia en la obra y la vida de Nerval. Durry (9) escribe: “En este mundo intenso e irreal de luz y sombra, de vida y de muerte, de amor y de soledad, de desesperación y de esperanza, se incubaba una rebelión”. “El pequeño Gerardo —como escribía María Pleyel—, aquel “que era incapaz de ocasionarle una pena a nadie”, tenía los mismos movimientos indomables que colocó en “Admirán”, y señala con justeza el furor, la rabia, el deseo de venganza que destilan algunas de sus poesías más famosas. A mi juicio, las visiones apocalípticas que pueblan sus pesadillas en la obra póstuma, nos hablan en el mismo sentido. A pesar de todo, aun en artículos de inspiración psicoanalítica, se pasa por alto ese aspecto. En una comunicación al VII Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Franceses, J. Richer (29) desarrolla el tema Nerval ante el psicoanálisis. Richer es un erudito en literatura esotérica y cabalística y cree sacar mayor provecho para el conocimiento de Nerval, recurriendo a la psicología de Jung. Toda obra de arte corresponde a un proceso de integración. “Tal proceso —dice— comienza por una regresión, vale decir, una vuelta progresiva a la infancia, un movimiento para atrás que favorece la liquidación de lo que pertenece al inconsciente personal. En seguida aparecen las grandes imágenes del inconsciente colectivo, que son el bien común y hereditario de todos los hombres.” Así pues, la “regresión a la infancia” tiene el sentido de un hundirse en el mundo de los arquetipos que

pueblan el “inconsciente colectivo”. Este proceso constituye el “descenso a los infiernos”, expresión que los comentaristas de Nerval tomaron del poeta; la labor del psicólogo estaría destinada a desentrañar el sentido oculto de los símbolos. La obra de J. Richer, sobre Nerval y las doctrinas esotéricas, es un buen ejemplo de esa orientación. El hombre alberga así, un mundo infernal de cuya elaboración no es responsable. Si alguien como Nerval “desciende a los infiernos” sin haber sido iniciado en sus misterios, corre el riesgo de quedar prisionero para siempre de “los demonios”: será su víctima, pero no su inventor o creador y no tiene por qué asumir la responsabilidad de su neurosis. Parecería que los autores que sustentan estas ideas, temieran reconocer la existencia de un instinto de muerte dentro de sí mismo, más que ninguna otra cosa, y que por ese motivo no supieron ver la violencia de Nerval. Yo me pregunto finalmente, si ésta no será la razón de esa fuerte proclividad de los jungianos a hipostasiar las fantasías inconscientes del individuo para transformarlas en entidades casi materiales, estáticas y perennes acumuladas en el “inconsciente colectivo”.

LA MADRE EN LA VIDA DE GERARDO DE NERVAL

Ya nos referimos al abandono que hizo la madre de Nerval de su hijo después de darlo a luz. Es indudable, que en ese instante, la situación traumática se agravó porque al nacimiento se agregó, casi de inmediato, el alejamiento del regazo materno. Este episodio es el origen de la fantasía de la madre perseguidora y peligrosa, fantasía que expresa la agresividad ante la frustración.

En estas circunstancias, la madre (el pecho) adquiere para Nerval un carácter muy persecutorio y de extrema peligrosidad, pero al mismo tiempo, la frustración sufrida por la ausencia de un pecho bueno deja como sedimento una avidez nunca saciada y una búsqueda perpetua que sólo termina con la muerte. Nerval expresa esa fantasía en un pasaje de “La Pandora” (24):

“Yo adoraba las pálidas estatuas de estos jardines que coronan la glorieta de María Teresa; y las quimeras del viejo palacio arrebatában mi corazón, mientras admiraba sus ojos divinos y esperaba amamantarme en sus senos de

mármol brillante”. La frase es de por sí tan significativa que casi huelgan los comentarios. A sus ansias de amor, el poeta sólo encuentra un pecho frío, de piedra; debe conformarse con contemplarlo a la distancia, para no experimentar el rechazo y tal vez, la muerte.*

Desgraciadamente, muy poco o nada se conoce de la manera como Nerval vivió las relaciones con su nodriza. A primera vista podría suponerse que esta última significó para el poeta una madre buena, la antítesis de aquella que lo abandonó. Sin embargo, dudo que haya sido así. Creo más bien que la imagen de la nodriza se fusiona con la de la madre. Por lo que conozco, de acuerdo a mi experiencia, el ama de cría es vivida a menudo, como un objeto degradado y por lo tanto, peligroso:

es la “madre mercenaria” que sólo da cosas buenas a cambio de dinero, pero que en el fondo, es incapaz de dar amor. Pero hay todavía más: en la fantasía, el propio lactante es quien más contribuye a la degradación de la nodriza, al mismo tiempo que despoja al hijo de la misma del alimento que le pertenece. Esta situación llega a originar un sentimiento de culpa, a veces muy fuerte, que más tarde puede motivar pautas de conducta muy significativas. Uno de mis pacientes, dedicaba buena parte de su actividad en ayudar en toja forma a su hermano de leche, tratando de esa manera, aun a costa de grandes sacrificios, de reparar el daño infligido al “robarle” la leche materna.

Gerardo de Nerval se muestra muy parco cuando se refiere a ese lejano periodo de su vida; sin embargo, en “Silvia” se entrevé una actitud en consonancia con lo que escribí más arriba: me refiero al episodio donde recuerda al “Crespo” (“le grand frisé”), el hermano de leche del poeta. Un día se encontraba reunido para el almuerzo con algunos vecinos invitados, entre quienes se contaba el “grand frisé” y papá Dodu, un viejo leñador que sabía relatar lindas historias. Durante la conversación de sobremesa, éste hace alusión a un repostero presente, y como Nerval le pregunta donde está, le responde: “Mira a tu lado: un muchacho que ambiciona establecerse”. “Mi hermano de leche —continúa Nerval— parecía molesto. Yo comprendí todo. Era una fatalidad, que me estaba reservada, el tener un hermano de leche en

* W. Baranger (3), a propósito de las fantasías de un paciente sobre la “Esfinge de los hielos”, de J. Verne, señala: “Esta esfinge imantada que fascina a los hombres y detiene el tiempo (congelación), expresa una fantasía muy arcaica de la madre —o pecho— como objeto de contemplación”. Pero, es objeto de contemplación (idealizado) porque es, al mismo tiempo, peligroso.

un país ilustrado por Rousseau, que quería suprimir las nodrizas. Papá Dodu me informó que ya se hablaba de las bodas de Silvia con el «grand frisé», quien deseaba fundar una repostería en Dammartin. No pregunté más.” A la mañana siguiente el poeta abandona el lugar y regresa a París. “Silvia se me escapaba por mi culpa.”

Lo que es muy llamativo en todo este episodio, es la negación de su hermano, a quien no reconoció cuando todos se reunieron para el almuerzo: hubo que presentárselo. Su presencia, que ya no podía ser negada, reactualizó en el poeta, posiblemente, su culpa; de ahí, la vuelta precipitada a París, dejando el campo libre a su rival. Voluntariamente sacrifica su felicidad, saldando de esta manera, una vieja deuda.

EL PADRE

EN LA VIDA DE GERARDO DE NERVAL

El primer encuentro de Nerval con su padre tiene lugar en 1814, cuando el poeta tenía alrededor de 7 años de edad. Tal es lo que nos cuenta en “Promenades et Souvenirs”: estaba jugando frente a la casa de su tío, cuando ve acercarse a tres soldados envueltos en sendos capotes; uno de ellos lo abrazó con tanta efusividad, que el niño exclamó: “Padre mío, me haces mal!”. Desde ese día, pretende que su destino cambió. Para algunos autores, este episodio tiene un significado clave para comprender las difíciles relaciones del poeta con su progenitor. “Nosotros pensamos —escribe Sebillotte (32)— que esta hostilidad contra el padre, nacida del terror del primer contacto, del reproche de haberlo privado de su madre, de haberla matado, tal vez, por la violencia de su abrazo amoroso, esta hostilidad que no tomó una forma agresiva, determinó ese rechazo de una identificación cuyas consecuencias iban a ser mucho más graves que el desacuerdo a propósito de los estudios.”

Esta opinión es compartida por Cellier (8), quien escribe:

“Pero los psicoanalistas acordaron con razón una atención particular al grito extraño del niño, una importancia mucho más profunda a la reflexión final, y debemos admitir con ellos, que la vuelta a París no hirió a Gerardo sólo porque cambió bruscamente su modo de vida; el niño verificó que su madre estaba

muerta y en su inconsciente no pudo menos que hacer responsable de ello, al que “volvió”. Y agrega: “El drama de su vida se presenta, en efecto, como una lucha contra el padre”.

Sobre este particular no puede negarse que, a lo largo de toda la obra de Nerval, hay índices elocuentes de la profunda animosidad sentida por el poeta hacia la figura paterna. El padre, adusto y amenazante, se encuentra presente de muchas maneras, desde las viejas canciones que tanto lo cautivaron en su infancia, hasta aquellas páginas en las que el espíritu “satánico se revela con mayor nitidez. Toda la historia de la “Reina de la mañana y Solimán, príncipe de los Genios” (25), resume la lucha tremenda y por momentos desalentadora, contra la autoridad arbitraria de un Dios celoso y cruel, así como la rebeldía impotente de los personajes. Las palabras que Adonai (Jehová) le dirige al antepasado de Adomiram, anunciándole implacable, el destino que le tiene deparado a su descendencia, nos lo muestra como un Dios de extrema crueldad, y esa misma versión de un Dios cruel, reaparece más tarde en algunas páginas de Aurelia con acentos desesperados de blasfemia. El papel que se le asigna a Jehová en aquella historia, parece confundirse con el de Satán en “L’Imagier de Harlem”.

Las dos figuras se confunden porque representan, en realidad, al padre, a pesar del significado aparentemente opuesto de ambas. Aquí, los rasgos de Jehová son más diabólicos que celestiales.

“No es preciso apelar a mucha agudeza analítica —escribe Freud (11)— para comprender que, en su origen, Dios y el Diablo eran idénticos, una personalidad única que más tarde se dividió en dos figuras dotadas de cualidades opuestas. En los tiempos ancestrales de las religiones, el mismo Dios aun tenía todos los rasgos pavorosos que más tarde fueron reunidos en su contrincante.”

Un índice elocuente del alejamiento que Nerval experimentaba con respecto a sus padres, es la fantástica ascendencia que se había fabricado y que alcanzó contornos delirantes en el árbol genealógico que él mismo diseñó, y que Marie reproduce al final de su libro: “Frente al árbol paterno cuyas raíces están formadas por los tres caballeros del emperador Otón; erige el tronco materno sobre el «granito» de la tierra de Nerval o Nerva”. De esta manera, el modesto solar de los abuelos maternos de donde el poeta tomó el seudónimo, se convierte en un feudo cuyo origen se remonta al emperador romano Nerva y

que se transforma con el correr del tiempo en el señorío de Mortefontaine. A ese árbol pertenecen, entre otros, el príncipe Condé y José Bonaparte, rey de Nápoles y de España...

Freud (12) nos enseña, cómo a medida que progresa el desarrollo del niño, éste descubre las imperfecciones de los padres e incluso llega en su fantasía a suponer que ellos no son los suyos verdaderos. En los neuróticos, el alejamiento de los padres puede dar origen a una verdadera novela familiar, en la que sus progenitores reales son sustituidos por otros de mayor jerarquía y poder. En estas fantasías, la venganza y la retaliación, los celos y la rivalidad, juegan un importante papel, pero el mismo Freud aclara que: "La infidelidad y la ingratitud son sólo aparentes, pues si se examina en detalle la más común de estas fantasías novelescas, es decir, la sustitución de ambos padres o sólo del padre por personajes más encumbrados, se advertirá que todos estos nuevos padres aristócratas están provistos de atributos derivados exclusivamente de recuerdos reales de los verdaderos y humildes padres, de modo que en realidad el niño no elimina al padre, sino que lo exalta".

Parecería que estas últimas consideraciones sólo podrían aplicarse a Nerval con muchas reservas, pues éste no conoció a la madre y del padre tomó recién conocimiento a los 7 años de edad. Sin embargo, no se puede descartar la posibilidad de que el abandono de que fue objeto al nacer, haya provocado una violenta repulsa de sus padres, que solamente puede calmar la presencia de antepasados tan ilustres como los que hace figurar en su árbol genealógico. Creo que la novela familiar del neurótico no significa tanto una exaltación de los padres, como la expresión de la ambivalencia del sujeto: los padres grandes y poderosos ocultan a los degradados o destruidos y, por consiguiente, peligrosos. Se trataría en suma, de una idealización, más difícil de apreciar tal vez en el neurótico, pero que en el delirio de Nerval se muestra con mayor claridad. No creo, sin embargo, que se pueda limitar al padre solamente el problema de Nerval, porque los hechos demuestran por el contrario, tal como lo señalé en páginas anteriores, la importancia de la figura materna.

Estas consideraciones nos llevan a otro aspecto interesante: la fantasía de la pareja combinada, en la obra de Nerval.

La serpiente que aparece en las visiones al final de "Aurelia", "que rodea al Mundo y es ella misma bendita, porque afloja sus anillos y sus fauces abiertas aspiran la flor de anxoka, la flor azufrada, la flor brillante del sol", que reaparece

con el mismo aspecto en el manuscrito de "Aurelia", excluido de la edición definitiva y que según las notas inconexas del carnet del viaje a Oriente, representa a la raza de Caín (Caín hijo de la serpiente); le representa al poeta mismo, o mejor dicho, la lleva en su interior en la medida en que se identifica con Adoniram, el rebelde. Confieso que en este punto me es muy difícil seguir a Nerval por todos los vericuetos de su pensamiento tortuoso. Pero, si nos atenemos al significado de la serpiente, podemos ver que no es simplemente el símbolo fálico que por lo común se le asigna.

Tiene razón Milner cuando señala que dicho animal, tal como se le presenta al poeta en sus visiones, tiene más el sentido que posee en las antiguas cosmogonías, que en el Génesis bíblico. Se trata en realidad, de una figura doble, andrógina: femenina y masculina al mismo tiempo. Cárcamo (7), a propósito de la serpiente emplumada de los mayas, escribe: "Ella es la representación mágico religiosa de los dos principios generadores fundamentales, masculino y femenino, los que al unirse constituyen una divinidad simbólicamente andrógina formando un todo orgánico". Según el mismo autor, en este símbolo, "se realiza el sueño humano de la perfección y de la satisfacción suprema

La serpiente expresa, en realidad, la fantasía infantil de la pareja combinada de los padres en un abrazo permanente y en coito ininterrumpido. Koolhaas (20) señala con mucho acierto:

"Las serpientes no son una negación de la mujer castrada, sino una afirmación de la mujer castradora, simbolizando los penes paternos, el contenido peligroso adentro de la mujer".

Se trata, en suma, de la mujer fálica, y esta fantasía no constituye en la práctica un "sueño humano de perfección", como afirma Cárcamo, sino terrorífico y persecutorio.

Klein (19) señala que "el pene en el interior de la madre representa una combinación de padre y madre en una sola persona, y esta combinación es considerada particularmente amenazadora y terrorífica". Esta fantasía está alimentada por un fuerte sadismo dirigido contra los padres, tanto junto como separados. Por eso agrega la misma autora: "Además, estos impulsos sádicos contra el padre y la madre en copulación, hacen que el niño espere castigo de los padres. En este estadio, no obstante, su ansiedad sirve para intensificar su sadismo y para aumentar sus impulsos a destruir los objetos peligrosos, así

que se vale de una cantidad mayor de deseos sádicos y destructivos, para atacar a sus padres conjugados y correspondientemente, se asusta de ellos como entidad hostil". Creo que en base a estos descubrimientos de M. Klein, podemos comprender mejor la impresión producida en Nerval por el abrazo de su padre. El abrazo no es sólo peligroso porque hubiera destruido a la madre en el coito, sino porque representa en última instancia, al abrazo mortal de la serpiente, o sea al abrazo de la pareja combinada dirigida ahora al hijo, amenazándolo de muerte como castigo por los ataques sádicos dirigidos contra ellos.*

El tema de los padres combinados, se nos da todavía en otras creaciones del poeta. Al comienzo de "La Pandora se refiere a un enigma cabalístico grabado "sobre la piedra de Bolonia", que según Richer, Nerval la obtuvo de la lectura de un artículo publicado por un alquimista del siglo XVII, Nicolás Barnaud, pero que Rinsler 30) lo vincula con un pasaje del "Anticuario", de W. Scott: "Ni hombre ni mujer, ni andrógino, ni doncella, ni joven, ni vieja, ni casta, ni loca, ni púdica, sino todo eso junto". He aquí, lo que bien pudiese ser una representación de los padres conjugados, quienes se convierten en la fantasía, en una especie de monstruo indefinido, en el que se dan las cualidades más contradictorias. A su carácter persecutorio, se suma la confusión, lo que sin duda refuerza las ansiedades primeras. Este extraño personaje tiene para el poeta, una existencia real: está encarnado en "La Pandora". "Todos vosotros la habéis conocido, amigos míos, la bella Pandora del teatro de Viena. Sin duda os dejó, como a mí, recuerdos crueles y dulces. Era bien a ella, tal vez (en verdad, a ella) que podía aplicársele el indescifrable enigma grabado sobre la piedra de Bolonia." El clima de confusión y delirio que domina el relato de Nerval, se produce porque en el personaje principal, aparece reforzada con caracteres siniestros, la figura terrorífica de la pareja combinada, más amenazante que nunca.

En "La Pandora", como luego en "Aurelia", la mujer de teatro asume todos los aspectos negativos de los primeros objetos del poeta.

Por eso cabe preguntarse si, en un sentido más profundo, las heroínas de Nerval con las características antagónicas que señalé en páginas anteriores,

* En otro plano, expresa también el sometimiento homosexual al padre despótico y las ansiedades persecutorias y de castración que aquella actitud despierta.

no son también representaciones de los padres en conjugación.

Y por último, en las primeras páginas de “Aurelia” relata una pesadilla que finaliza en los siguientes términos: “Un ser de un tamaño descomunal —no sé si hombre o mujer— revoloteaba penosamente en el espacio y parecía debatirse entre nubes espesas. Falto de aliento y de fuerza, cayó al fin en medio del patio oscuro, engancho y rozando sus alas a lo largo de los techos y de las balustradas.

Pude contemplarlo un instante. Estaba coloreado de tintes rojizos y sus alas brillaban con mil reflejos cambiantes. Vestido con una larga túnica de pliegues antiguos, se parecía al Ángel de la Melancolía, de Alberto Dürero. No pude evitar gritos de terror, que me despertaron en un sobresalto”.

Que el Ángel de Dürero, tenía para Nerval un significado muy especial, lo prueba el hecho de aparecer en una viñeta en la portada del “Mundo Dramático”. Según Winterstein [citado por Garma (14)], la figura alada del grabado representa a la madre del artista. No parece ser ésa, sin embargo, la impresión recogida por el poeta durante el desarrollo del sueño. No sabía si era hombre o mujer; por consiguiente, el carácter femenino del personaje alado no se imponía con nitidez. Por el contrario, creo que en la mente del poeta, aquél participaba de la misma ambigüedad que la criatura enigmática de la “piedra de Bolonia y era también una figura terrorífica. Después de todo, los rasgos impresos por Dürero en el Ángel, pueden muy bien favorecer la impresión de lo uno y lo otro (el enigma y el terror) y podemos inferir que, para Nerval, el ser alado que no era hombre ni mujer, era ambas cosas a la vez, como La Pandora. Creo pues *que* para Nerval, el Ángel de la Melancolía es otra representación de la pareja combinada con todas sus características terroríficas y amenazantes. Creo que la caída del Ángel, expresa la destrucción de la pareja y al mismo tiempo su propia aniquilación, compartiendo de esta manera por su culpa, la suerte de los padres: de ahí la angustia del despertar.

CONSIDERACIONES FINALES

Luego de este rápido estudio sobre los rasgos psicológicos más salientes

de la obra de Nerval, nos enfrentamos a un problema cuya importancia me parece obvia: el carácter traumático del abandono de que fue objeto.

White (33) enfatiza el papel que tuvo en la psicosis de Schreber las crueles frustraciones que la madre, por instigación del padre, le imponía a su hijo, con el pretexto de enseñarle “el arte del renunciamento”. *Supone además que, tanto* la madre como su esposo pudieron haber demostrado hacia su hijo una conducta muy ambivalente e inconsistente. Por otra parte, tanto Winnicott (34) como Lampl de Groot (21), han insistido últimamente sobre la importancia que para el desarrollo normal del psiquismo infantil, tienen todos aquellos gestos con que la madre acompaña el acto del amamantamiento. Se deduce de estas investigaciones, que los trastornos neuróticos de la madre que inconscientemente determinan la *conducta* de ésta para con el hijo, pueden provocar trastornos, a veces muy graves, en el psiquismo infantil.

Estas consideraciones nos obligan a cuestionar la salud mental de los padres de Gerardo de Nerval y a preguntarnos si, como en el caso de la madre de Schreber, no se daba también en la madre de Nerval, la presencia de sentimientos ambivalentes para con su hijo. Me parece en efecto muy insólita, la conducta de una madre que abandona al hijo recién nacido para acompañar al esposo en aventuras guerreras.

Como desgraciadamente *no tenemos* datos al respecto, no podemos contestar la interrogante. De cualquier modo, el problema queda planteado.

BIBLIOGRAFIA

1. BARANGER, W.—Asimilación y encapsulamiento. “Rv. Urug. de Psic.”, T. 1, N° 1, 1956.
2. BARANGIÁR, W.— El muerto-vivo. “Rv. Urug. de Psic.”, T. IV, N° 4, 1961-62.
3. BARANGER, W.— La noción de “material” y el aspecto temporal prospectivo de la interpretación. “Rev. U. de Psic.”, T. IV, N° 2 1961-62.

4. BEGUIN, A.— “Gérard de Nerval”. J. Corti, París, 1945.
5. BEGUIN, A.— “Diccionario de Autores” (artículo Nerval). Edit. González Porto y Bompiani, T. II, Barcelona, 1963.
6. BERES, D.— The contribution of Psycho-Analysis to the biography of the artist. “The International Journal of Psycho-Analysis”, Vol. XL, I 1959.
7. CARCAMO, C. E.—La serpiente emplumada. “Revista de Psicoanálisis”, a año, N° 1, Buenos Aires, 1943.
8. CELLIER, L.— “Gérard de Nerval”. Hatier Boivin, París, 1956.
9. DURRY, M. J.— “Gérard de Nerval et le Mythe”. Flammarion, París, 1956.
10. FIREUD, S.— “La interpretación de los sueños”, T. II, pág. 223. Edit. La Americana, Buenos Aires, 1943.
11. FREUD, S.— “Una neurosis demoníaca del siglo XVIII” (Obras completas), T. XVIII. Edit. Americana, Buenos Aires, 1943.
12. FREUD, S.— “La novela familiar del neurótico” (Obras completas), T. XXI. 8. Rueda, Buenos Aires, 1955.
13. GARBARINO, H.—Fantasía y realidad. “Rev. Urug. de Psi.”, T. III. N° 2-3 1960.
14. GARMA, A.— Investigaciones psicoanalíticas en la melancolía y estados afines. “Rev. de Psicoanálisis”, T. 111, N° 3, Buenos Aires, 1946.
15. GAUTIER, Th.— “Souvenirs romantiques”. Garnier F., Paris, 1929.
16. GAULMIER, J.— “Gérard de Nerval et les Filies du Feu”. Mizet, Paris, 1956.
17. KLEIX, M.— Notas sobre algunos *mecanismos esquizoides*. “Rev. Psicoanálisis”, y. VI, N° 1, Buenos Aires, 1948.
18. KLEIN, M.— El duelo y su relación con los estados maníacodepresivos. “Rev. de Psicoanálisis”, Y. VIII, N° 3 Buenos Aires, 1949.
19. KLEIN, M.— “El psicoanálisis de nidos”. Asociación Psicoanalítica Argentina, pág. 148, Buenos Aires, 1948.
20. KOOLHAAS, G.— Priapismo. Sobre las fantasías inconscientes de a erección. “Rev. Urug. de Psic.”, 1. 1, N° 1956
21. 21. LAMPL DE GROOT, J.— Formation de symptomes et formation du caractere. “Rev. Française de Psychanalyse”, T. XXVII, N° 1, 1963.
22. MARIE, A.— “Gérard de Nerval”. Hachette, Paris, 1955.
23. MILNER, Max.— “Le Diable dans la Littérature Française”, T. II. J. Corti,

- París, 1960.
24. NERVAL, G.— “Euvres”, T. I . *La Pléiade de, Paris, 1960.*
 25. NEIVAL, G.— “Oluvres”, T. II. La Pléiade, Paris, 1956.
 26. NERVAL, G.— “La vie du théâtre” (Euvres complémentaires), T. II. Lettres modernes, Paris, 1961.
 27. NERVAL, G.— “Champavert. Coutes immoraux, par 1'. Borel, Le Lycanthrope”. La vie des Lettres, ÇEuvres complémentaires, T. 1. Lettres modernes, Paris, 1959.
 28. RICHER, J.— “G. de Nerval et les doctrines ésotériques”. Griffon d'or, Paris, 1947.
 29. RICHEB, J.— “Nerval devant la Psychanalyse”. Cahiers d l'Association Internationale des Etudes Françaises, N° 7 Paris, Juin 1955.
 30. BINSLER, N.— O. de Nerval and Sir Walter Scott's “Antiquary”. « Rev.. de Littérature comparés”, N°3, Paris, 1960.
 31. BOUSSEAUX, A.— “Le monde classique', 1. II.A. Mieliel, Paris, 1946.
 32. SEBILLOTTE, L. II.— “Le seeret de t3. de Nerval”. J. Corti, Paris, 1948.
 33. WHITE, 11. R— The mother conflict in Schreber's psychosis. “The Int. Journal of Psycho-analysis”, Vol. XLII, P. 1-2, 1961.
 34. WINNICOTT, W.— La théorie de la rclation parent-nourrisson. “Rev. Franç . de Psychanalyse”, N° II 1961.