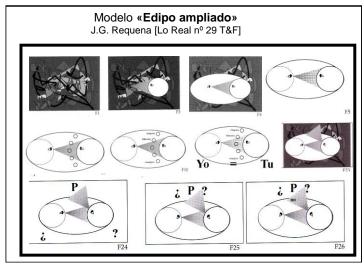
La mujer y la serpiente

Luis Martín Arias

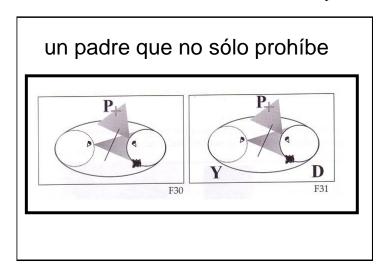
[Universidad de Valladolid]

En la Teoría del Texto, tal y como la hemos ido desarrollando desde hace años en T&F, está siendo de gran utilidad el modelo de "Edipo ampliado" (F.1) propuesto por Jesús González Requena. Construyéndolo a partir del canónico Complejo de Edipo en Freud, completado y precisado, ha sabido asimismo visualizarlo mediante un conjunto de esquemas y figuras (véase al respecto el artículo "Lo real" Revista T&F nº 29).



F.1

En este sentido, quizá la aportación más importante que ha introducido JG Requena se refiere al papel jugado por el padre (F.2), situándolo en el interior de una estructura narrativa que va más allá de la "novela familiar" de Freud para adentrarse en el modelo del relato simbólico de Propp. De este modo, señala JG Requena [Seminario II "Psycho" (2012) en: http://gonzalezrequena.com/], Freud "localiza al padre como prohibidor, no como destinador -donador de la promesa", pero "sucede que el arco del Edipo es más amplio de lo que en Freud puede leerse. Su modelo completo (...) puede encontrarse en el modelo del relato maravilloso que reconstruye Propp".

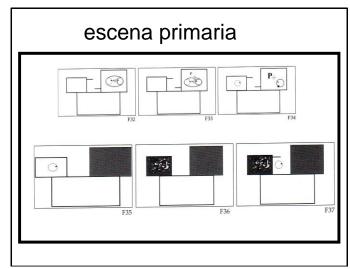


A partir de este modelo es factible llevar a cabo la representación del proceso subjetivo de adquisición de un Lenguaje doblemente articulado y simbólico; un proceso que se despliega asimismo como un relato en el que ese sujeto que se configura mediante el Lenguaje está ligado, como personaje esencial de dicho relato, a una promesa de sentido, a la recompensa final de un trayecto iniciático y heroico, tal y como ocurre en el cuento maravilloso; destino al que le aboca un donador, que es el padre. La función que cumple este relato, que permite ir más allá de la simple prohibición (como "amenaza de castración") del complejo edípico freudiano, JG Requena la explicita mediante el cuadro del siglo XV "San Jorge y el dragón" de Paulo Ucello (F.3), obra pictórica que, asimismo, ha analizado con precisión, situando a lo real y lo simbólico en relación con la diferencia sexual (véase: Revista T&F nº 16).

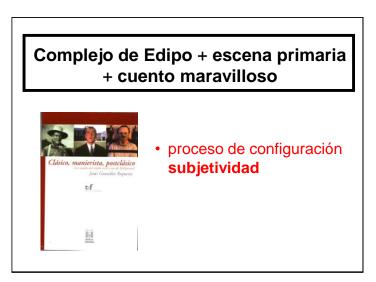


F.3

Finalmente, el modelo se completa, según JG Requena, con la "escena primaria" (F.4), representada mediante espacios (habitaciones) y conflictos (separación de la madre, conciencia del acto sexual..) que explicitan el drama, puesto en escena entre 3 personajes, que inevitablemente subyace en el sujeto que habla, como expresión de la dimensión fundadora del Lenguaje en el que es, en el que habita.

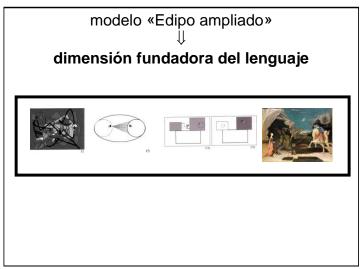


Para comprender la utilidad de este modelo tenemos que mencionar un libro, de referencia ya para el análisis textual del cine ["Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood" Castilla Ediciones, 2006], en el que JG Requena desarrolla una teoría del relato fílmico con la que verifica, en tres películas notables de la historia del cine, la capacidad explicativa de esta articulación entre el Complejo de Edipo, la escena primaria y el cuento maravilloso, como esquema que define al proceso mismo de configuración de la subjetividad en el ámbito de la experiencia estética (F.5)



F.5

Tenemos por tanto un fundamento teórico que, a partir de este modelo de Edipo ampliado, nos permite pensar la dimensión fundadora del Lenguaje en relación a un sujeto que, una vez fundado en lo simbólico, debe seguir enfrentándose a lo real de la diferencia sexual, de la violencia y de la muerte (F.6).



F.6

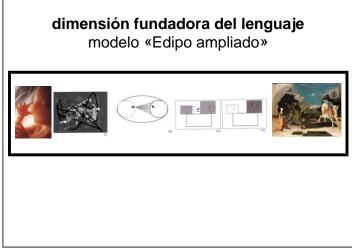
Pues bien, en relación con este esquema puede y debe jugar asimismo un papel importante la propuesta de Freud de las cuatro fantasías originarias (*Urphantasien*), como demuestra el hecho de que tres de ellas (escena primaria, castración y seducción) hayan sido integradas, de una u otra manera, en el modelo de Edipo ampliado que

manejamos en la Teoría del Texto. Sin embargo la cuarta, la fantasía de vida intrauterina, no parece que haya encontrado hasta ahora su lugar en el desarrollo del análisis textual (F.7).



Y sin embargo, durante este periodo intrauterino, la relación entre el sujeto humano en potencia, que empieza a conformarse, y el cuerpo materno es indudablemente muy intensa; un cuerpo, el de la madre, de cuya materialidad forman parte también los sonidos provenientes de su habla, que llegan al feto a través del líquido amniótico

sonidos provenientes de su habla, que llegan al feto a través del líquido amniótico modulados y amortiguados, sin significado, pero envueltos quizá en una sensación "oceánica". Por eso podemos y debemos colocar en el inicio mismo del esquema del Edipo ampliado esta fantasía de la vida intrauterina (F.8).



F.8

Y es que, a partir de las 17-18 semanas (19-20 semanas de embarazo) en el feto ya está desarrollado tanto el sentido del oído como un Sistema Nervioso Central que empieza a ser funcional, por lo cual ya puede captar y procesar perfectamente esos sonidos que le llegan, amortiguados y modulados al estar sumergido en el líquido amniótico, provenientes del propio cuerpo de la madre (latido cardíaco y otros sonidos de sus

vísceras). Junto a esos ruidos orgánicos, inevitablemente entremezclado con ellos, le llega también el sonido de las palabras maternas (F.9).



F.9

Como demuestran actualmente las extraordinariamente realistas ecografías "en 4D", el feto posee una vida muy compleja en el interior del útero materno, de tal modo que se puede apreciar en él una actividad propia y autónoma: chuparse el dedo, movimientos en los ojos, en la boca y otras expresiones faciales (F.10).



F.10

Inesperadamente, esta tecnología actual, desarrollada por la ciencia, nos suministra argumentos a favor de las propuestas filosóficas de Santo Tomás de Aquino (compartidas también por San Agustín), en el sentido de que Dios infundiría el "alma" humana (que puede traducirse como el Lenguaje doblemente articulado y simbólico) sólo cuando encontrase una "materia" preparada, un cuerpo con un determinado nivel de desarrollo orgánico que le permitiese recibir ese alma (es decir con el oído y el SNC ya desarrollados). Si bien Tomás de Aquino se basaba en una razón metafísica, la de que una forma no se genera (ni se infunde) en cualquier materia, sino sólo en aquella materia suficientemente dispuesta (idea tomada de Aristóteles en sus "Investigación

sobre los animales", libro VII, cap. 3), este razonamiento se puede asumir perfectamente a partir de una moderna teoría del Lenguaje; porque el feto en realidad crece en el útero, desde ese momento en el que procesa ya los sonidos hasta su nacimiento, completamente rodeado por las palabras de la madre, tal y como lo representa Leonardo da Vinci en un preciso (y precioso) dibujo (F. 11).



F.11

En definitiva, si la relación física entre el sujeto humano, que como feto empieza a conformarse, y el cuerpo materno es de fusión total, asimismo la relación sonora es indudablemente muy intensa. Esos sonidos que llegan al feto, reforzando seguramente una naciente sensación de unicidad y totalidad con el cuerpo de la madre, vendrían a ser los "cantos de sirena" en los que Eugenio Trías vio el origen de la música y de sus componentes estructurales básicos, como pueden ser el ritmo, la melodía y la armonía [en "El canto de las sirenas" (2007) y sus dos obras posteriores sobre filosofía de la música]. El líquido amniótico sería el «mar», origen de esa «sensación oceánica» ligada a la música (y al amor materno); un medio que hace posible la modulación acuática de los sonidos del cuerpo y del habla maternos, para producir en el cerebro, que se va configurando, la capacidad de reconocer elementos también esenciales de la música, como pueden ser el contrapunto, el tono, el timbre o el ritmo.

En nuestra opinión, la música estaría en el origen del lenguaje, pero tanto a nivel individual (*ontogenético*) como en relación con la evolución de la especie humana (*filogenético*). En este sentido, prácticamente existe unanimidad entre los expertos en afirmar que los Neandertales poseían ya lenguaje, entre otras cosas porque a partir de muestras fósiles de El Sidrón (España,) yacimiento de 43.000 años de antigüedad, se ha encontrado en la secuenciación de su genoma el gen FoxP2, relacionado con la posibilidad del habla. También se puede afirmar con cierto grado de certeza que los Neandertales poseían lenguaje por la disposición, determinada a partir de múltiples restos fósiles, de su aparato fonador (situación del cuello, disposición de la laringe y posición y suficiente desarrollo del hueso hioides). Ahora bien, del mismo modo, a partir de estos estudios se ha afirmado que dicho aparato fonador permitiría a los Neandertales únicamente la emisión de fonemas discretos, por lo cual tendrían un lenguaje mucho más tosco que en el Homo sapiens. Incluso se ha postulado, a partir de

la evidencia de que los Neandertales conocían la música, por las flautas de hueso que manejaban, presentes en el registro fósil (F. 12), que ese lenguaje sería musical: «Los Neandertales usaban una forma de comunicación prelingüística, basada en las variaciones del tono, el ritmo y el timbre de sus voces, un lenguaje musical que acompañaban con gestos y con el que expresaban emociones y fomentaban el sentimiento de grupo», ha afirmado Steven Mithen, Catedrático de Arqueología de la Universidad de Reading, autor del libro «The Singing Neanderthals» (traducido al español con el lamentable título de «Los Neandertales Cantaban Rap»)

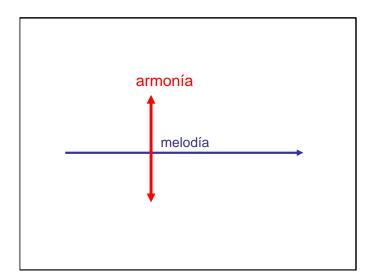


F.12

En cuanto a esta posible relación entre la música y el lenguaje, diversos y recientes estudios en el campo de la neurociencia, llevados a cabo por un grupo de la Universidad de Duke (USA), parecen confirmar que la música imita el habla humana. Así, se ha establecido que los espectros de los acordes mayores de la música son similares a los espectros encontrados en discursos verbales exaltados y que los espectros de los acordes menores se parecen a los discursos que expresan verbalmente estados emocionales de sumisión [D. Schwartz, C. Howe, D. Purves. Statistical evidence that musical universals derive from the acoustic characteristics of human speech. J. Acoust. Soc. Am. 113: 2326 (2003)]. Otro estudio de este mismo grupo de investigadores, ha demostrado la relación entre las escalas musicales y los tonos vocales del habla, partiendo de la pregunta de por qué, si los humanos distinguimos 240 tonos distintos a través de una octava en el rango medio de la audición -por lo cual en teoría sería posible un gran número de combinaciones tonales para crear música- en realidad en la música clásica, pop, folk y tradicional de todas las culturas se utiliza un número pequeño de escalas (que suele comprender entre 5 y 7 tonos) que se corresponden, precisamente, con los del habla, siendo la conclusión de este estudio que los humanos preferimos combinaciones tonales musicales similares a aquéllas que se encuentran en el habla, por lo cual una razón para explicar por qué apreciamos la música sería que ésta imita nuestro propio discurso verbal de tal modo que "nuestra apreciación de la música es un feliz subproducto de las ventajas biológicas del discurso y de nuestra necesidad de comprender su contenido emocional", es decir que "la comunicación emocional tanto en el habla como en la música enraíza en ambos casos en vocalizaciones no lingüísticas para la expresión de emociones" [K. Z. Gill, D. A Biological Rationale for Musical Scales. PLoS ONE 4(12): 2009].

Estos datos científicos parecen confirmar, por tanto, la idea de Eugenio Trías de que la capacidad para comprender y disfrutar la música, adquirida en el interior del cuerpo de la madre, está en el origen del lenguaje. Dicha capacitación musical se resumiría en las habilidades de percepción de la armonía y melodía, con cierta preeminencia de la primera, pues Trías nos recuerda que según Platón la música de define como la "ciencia de la armonía".

Melodía, contrapunto y armonía están totalmente interrelacionadas, de tal modo que, tradicionalmente, se entiende que la armonía funciona como acompañamiento, armazón y base de una o más melodías; siendo la melodía, definida como la «dimensión horizontal» de la música, en tanto que es una sucesión (de notas en el tiempo) de sonidos pertenecientes a acordes, que son enriquecidos con otros sonidos que adornan y suavizan, produciendo efectos expresivos gracias a las sutiles relaciones que entablan con los acordes en que se basa esa melodía (integrándose perfectamente con la armonía). Por contraposición, la armonía es la disciplina que estudia la percepción del sonido en forma «vertical» o «simultánea» en forma de acordes y la relación que se establece con los de su entorno próximo, siendo por tanto la armonía la «dimensión vertical» de la música. En resumen, se suele entender de manera general que la armonía se refiere al aspecto «vertical» (simultáneo en el tiempo) de la música, que se distingue del aspecto «horizontal» (la melodía), que es la sucesión de notas en el tiempo. La idea de lo vertical y lo horizontal configura una metáfora explicativa, relacionada con la disposición de las notas musicales en una partitura: verticalmente se escriben las notas que se interpretan a la vez, y horizontalmente las que se interpretan en forma sucesiva, pero lo que nos interesa es que ambos ejes de la música (F.13) recuerdan poderosamente a los ejes paradigmático (vertical) y sintagmático (horizontal) con los que representa la lingüística al lenguaje.

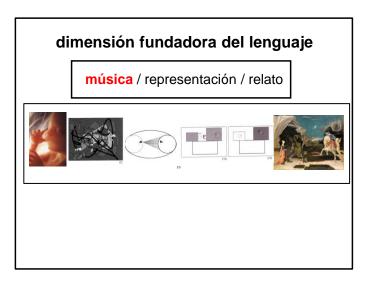


F.13

Finalmente, cabe recordar que, en el ámbito de la filosofía, fue F. Nietzsche quien estableció una relación –si se quiere conflictiva- en el campo del lenguaje –aunque sin señalarlo explícitamente como tal- entre la música (la *foné*) y la razón (el *lógos*). Así, en un fragmento de 1871, titulado "Sobre la música y la palabra", distinguirá entre el *tono* y el *gesto*. El tono sería la manifestación de algo primordial y emotivo, que acompaña

al discurso como su fondo, y es universal pues se produce independientemente de la lengua que se hable; mientras que a partir de ese fondo común tonal se habría desarrollado la simbólica del gesto, arbitraria y que ha dado lugar a la multiplicidad de las lenguas. Por eso, para Nietzsche, en cada acto lingüístico el discurso de cada lengua se yuxtapone a la melodía antropológica original.

En resumen, al situar a la música como origen *óntico* y fondo emotivo o emocional del lenguaje podemos completar el esquema de la «dimensión fundadora del lenguaje» (F.14), que actuaría como «patrón universal y subjetivo»; un patrón que es posible encontrar (en diversas formas y extensiones), mediante el análisis estético o poético en todo tipo de textos, desde la música a la representación (teatro, pintura, artes escénicas...) y, por supuesto, el relato (cuento tradicional, cine, literatura...).



F.14

No obstante, conviene señalar que, pese a completar nuestro modelo, incluso en el ámbito más explícitamente psicoanalítico, no ha sido muy estudiada, es más ni tan siquiera bien definida, esta propuesta de Freud de la «fantasía o escena de la vida intrauterina». En todo caso, se suele pensar casi siempre como una "fantasía donde el sujeto está dentro de otro, existiendo en un estado de nirvana". *Nirvana*, es decir un estado que produce una "liberación espiritual y del sufrimiento" (*dukkha*), un "estado supremo de felicidad" (F.15).



Pero, aunque tienda a olvidarse, la música no sólo tiene ese componente, digamos beatífico, placentero, que permitiría ponerla siempre del lado de una saludable sensación de felicidad. Recordemos que, como llamativo contrapunto, las mayores canalladas del ser humano suelen ir acompañadas de música: a todas las guerras se va cantando y con una banda, imprescindible en cualquier ejército. Abundando en este

aspecto y por poner un ejemplo actual, recordemos que los vídeos propagandísticos, en los que se muestran decapitaciones y otras brutalidades sobre rehenes indefensos, los terroristas yihadistas islámicos los acompañan de una canción pegadiza y con música ciertamente melódica, que se ha hecho muy popular en los países árabes.

Del mismo modo, es interesante reseñar que sigue sin explicarse bien el extraño fenómeno (mal estudiado y escasamente documentado) de la presencia insoslayable de la música en el Holocausto. Sabemos que en todos los Campos de Concentración nazis hubo bandas de música y de algunas de ellas incluso se conservan fotografías, como la de la banda de músicos prisioneros de Mauthausen (F.16). Aunque de los Campos de Exterminio no hay imágenes similares, es conocido que también hubo conjuntos musicales; por ejemplo en el Campo de Exterminio de Auschwitz (en realidad, un complejo de varios subcampos) llegó a haber seis orquestas de prisioneros: una orquesta compuesta por mujeres y otras cuatro o cinco de hombres, una de ellas la llamada "Orquesta gitana". En cualquier caso, parece documentado que en enero de 1941 se creó una orquesta masculina en Auschwitz en la que al principio no se admitía a judíos, aunque a diferencia de la orquesta femenina, la mayoría de los músicos de esta orquesta masculina eran profesionales, siendo uno de sus directores el director y compositor polaco Adam Kopycinski, quien, tras sobrevivir al Holocausto, con el tiempo llegaría a ser el director de la Filarmónica de Varsovia. La orquesta de mujeres, creada bajo los auspicios del comandante del campo, Josef Kramer y que contó con la SS-Oberaufseherin Maria Mandl como valedora, llegó a alcanzar un nivel muy superior a las de los hombres, contando entre las miembros de la orquesta con algunas músicos Lasker-Wallfisch (cello), Alma Rosé (viola), Esther como Anita Bejarano (acordeón) y Fania Fénelon (piano y canto). La orquesta femenina de Auschwitz, cuya historia aparece en novelas, documentales, dos largometrajes (de 1980 y 1992) y una ópera, tenía que dar todos los domingos conciertos orquestales para los SS, estando entre su público Josef_Mengele, gran amante de la música clásica, y con frecuencia el propio Franz Kramer. Además, "tenía que tocar todos los días por la mañana y por la tarde a las puertas del campo cuando los prisioneros marchaban hacia el trabajo o regresaban del mismo" (Fuente: Wikipedia).



F.16

Esta facilidad y hasta naturalidad con la que la música acompaña, aparentemente sin problemas, a los contextos más brutales y criminales nos sugiere en ella la presencia de

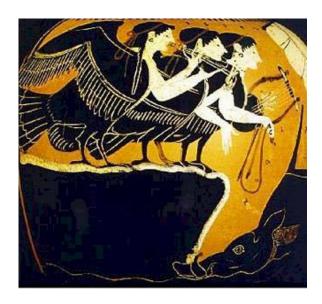
un aspecto siniestro, muy alejado de esa idealidad del nirvana y de la saludable felicidad completa que propiciaría. Y es que la música por su origen óntico, en el cuerpo mismo de la madre está en conexión directa con lo real. F. Nietzsche en "Sobre la música y la palabra" (1871) señala que la música está más cerca de la phýsis (de la naturaleza entendida como surgir, brotar, aparecer o como insurgencia), que la representación (el lenguaje de la razón, el logos), es decir la música está más cerca de lo real. Explorando la relación entre música y verdad, Nietzsche llegará a la exageración de decir que, puesto que la filosofía tiene por objeto conocer la naturaleza de las cosas, la música es, en cierta manera, más filosófica que el discurso (el lógos) -Dioniso también filosofa, dirá como justificación de su propuesta de pensar, mejor, con la música, en "Más allá del bien y del mal"-. El problema del discurso, del logos (del lenguaje verbal y escrito en definitiva), sería el de la representación, ya que para Nietzsche la esencia o meollo de la realidad sólo nos es accesible por medio de representaciones como la de la palabra, de tal modo que, al no haber una vía directa para establecer relación con la realidad, nuestro trato con ella siempre está mediado por la representación. Yendo más allá que Schopenhauer, para Nietzsche incluso el juego de nuestros instintos, sentimientos, afectos y actos de la voluntad es representación, siendo la propia expresión "voluntad" sólo una representación, aunque referida a la forma fenoménica más universal de algo completamente indescifrable para nosotros. Por lo tanto, en relación con esta hipótesis de que el ser hablante no puede salir del reino de la representación en el que le encierra el lógos, es como hay que entender la propuesta de Nietzsche de que en el tono se expresa el conjunto de sensaciones agradables y desagradables "que acompaña indefectiblemente" a todas las demás representaciones. El placer y el displacer son "manifestaciones de algo primordial que no podemos penetrar", pero sí simbolizar en el tono [musical] de nuestras palabras. Todas las demás representaciones "son indicadas por la simbólica del gesto". Ahora bien, si el gesto ha hallado su forma de expresión en el lenguaje, el tono por el contrario alcanza en el desarrollo de la música una expresión simbólica cada vez más adecuada; de tal modo que para Nietzsche la música es más fundamental que la palabra, por eso querer someter la música al dominio del concepto es invertir las relaciones naturales de las cosas (es como si un hijo pretendiera engendrar a un padre). Podemos decir, pues, que la música surge de la voluntad, como forma fenoménica originaria, y al mismo tiempo la expresa. "En este sentido puede ser considerada como una imitación de la naturaleza, pero de la forma más universal de la naturaleza"; la música no tendría por objeto expresar sentimientos, ya que su meta es más ambiciosa: quiere expresar la voluntad. [Gregorio Luri. "Nietzsche: El tono y el gesto". En el café de ocata. 22-8-2012.

En: http://elcafedeocata.blogspot.com.es/2012/08/nietzsche-el-tono-y-el-gesto.htm]

En definitiva, con la música estamos mucho más cerca del *ente* del que procedemos, en lo real, que del *ser* que puede advenir, para instalarse en lo que es su casa, el Lenguaje; por eso sorprende la insistencia en las virtudes, incluso terapéuticas, de la música, una idea en todo caso inscrita en una concepción del arte –en general- como herramienta de algún modo relacionada con el campo de la salud y la enfermedad; tradición terapéutica que va desde Aristóteles (hijo de médico) hasta Freud y Lacan (médicos ambos). Así, según nos recuerda Eugenio Trías en su obra "El canto de las sirenas", la música es entendida como "catarsis liberadora" en la "Politeia" de Aristóteles; mientras que para Platón (sobre todo en su diálogo "Fedro") la música es liberadora de la "enfermedades anímicas", pues proporciona "la salud del alma", es decir "la salud mental, la felicidad, la eudaimonia", por lo cual incluso "debe ser objeto preferente de consideración en toda reflexión cívica y política". De este modo, siguiendo una precedente tradición

pitagórica, la música estaría entre las "entidades que facilitan la liberación", que serían: "los números, las armonías musicales, las figuras geométricas y la contemplación de cuerpos celestes en movimiento" [Eugenio Trías. El canto de las sirenas. Coda filosófica, págs. 810-813].

El propio Eugenio Trías, olvidando de este modo el significado literal del título de su obra, "El canto de las sirenas", insiste en que "la música goza de ese poder evocador que facilita la reminiscencia" (pág. 821); pero las sirenas, representadas en la Antigüedad Clásica siempre como auténticas arpías, como una especie de entes demoníacos y animalescos armados con sus flautas y liras (F. 17), en realidad producían en sus oyentes un efecto devastador, con el que se perdía, precisamente, la memoria y el sentido del ser.



F.17

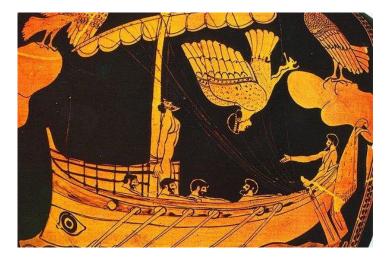
Recordemos lo que le dice la hechicera Circe a Ulises (Odiseo): "Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a sus hogares; sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo" [Odisea de Homero vv. 37 y ss. Canto XII].

Las sirenas, su canto y la música con la que atraen a los que las escuchan, están del lado de la pulsión de muerte. La música, entendida como canto de las sirenas, produce de este modo una especie de *atrapamiento óntico* que conlleva, literalmente, la imposibilidad de lo *ontológico*, es decir de la función paterna. Ulises sólo puede librarse de esta atracción fatal gracias a que se sujeta al mástil de su nave (F.18) y, así, como sujeto, como individuo sujetado, se libra del mortal atrapamiento, de esa fusión óntica, que la música facilita.



F.18

El origen de las sirenas es difuso e inconcreto. Si bien la primera referencia narrativa es la de la Odisea, existen representaciones más antiguas en monumentos funerarios, con lo cual su vínculo con la muerte parece claro: son cantoras del Más Allá, ninfas con plumas y con la más dulce, y a la vez mortífera, de las voces. Pero sobre todo cabe resaltar que las sirenas en la mitología griega eran mitad mujer, mitad ave: así aparecen en la cerámica antigua (F.17-18 y 19) y así fueron plasmadas por algunos pintores románticos, que se resistieron, durante un tiempo, al encanto de su más reciente representación como mujer-pez.



F.19

Este cambio en su representación se produjo en la Edad Media, cuando en un bestiario anglosajón titulado 'Liber monstruorum' (siglo VII-VIII), aparecen por primera vez como mujer-pez (quizá por error o quizá como consecuencia de una solitaria fantasía monástica: la mujer con escamas, la mujer escurridiza, la mujer sensual sin sexo, la mujer peligrosa). Las sirenas comienzan a aparecer en los capiteles románicos y en las miniaturas: es la mujer inquietante, que atrae con el cuerpo y mata con el canto. Las sirenas darán la vuelta al planeta cuando las carabelas españolas y portuguesas inician la circunvalación de los océanos [Fuente: Wikipedia]. En todo caso, ligadas por una

posible asociación de ideas al mar, aparecerán ya a partir de ese momento representadas como mujer-pez (F.20).



F.20

Pero la presencia de la «mujer-ave» como plasmación de algo ligado a lo femenino va más allá de las sirenas en la Antigüedad Clásica greco-latina, y se encuentra en otras representaciones, por ejemplo de la diosa *Ishtar*, tal y como puede observarse en el British Museum (F.21). Isthar, diosa mesopotámica del amor sexual y la guerra que, con sus extremidades de ave y los búhos que la acompañan, ha sugerido a muchos una conexión con *Lilith*, la primera esposa de Adán, que aparece en el folklore judío extrabíblico [Fuente: wikipedia].



F.21

El personaje de Lilith ha inspirado numerosos discursos ideológicos, sin ir más lejos en el feminismo actual, así como muchos textos artísticos especialmente en el siglo XIX. El pintor prerrafaelista inglés John Collier, por ejemplo, nos ofrece a una hermosísima

Lilith, rodeada por una serpiente, en su cuadro de 1892, titulado así, escuetamente: "Lilith" (F.22). Se muestra en esta pintura a una mujer desnuda, cuyo cuerpo casi está fusionada con el del reptil; una mujer cuyo rostro expresa sensualidad y un cierto goce.



F.22

La incógnita que aquí se plantea, de nuevo, es cómo se ha dado ese salto de la Liliht, primera mujer, Eva antes de Eva, diosa primordial materna que era concebida inicialmente como mujer-ave, a la Liliht decimonónica representada como atractiva mujer rodeada por una serpiente (F.23). En todo caso se trata de una asociación de ideas equivalente a la que se produjo con las sirenas, que pasaron a representarse como mujeres-peces en vez de como mujeres-aves, si bien ahora lo que más nos interesa

señalar es que nos encontramos, en definitiva, con un repertorio de imágenes (Mujerave, Mujer-pez, Mujer-reptil) que muestran al cuerpo femenino, como "madre en potencia" que siempre es (dando un sentido aristótelico a la palabra "potencia") situado del mismo lado que la naturaleza animal; una naturaleza orgánica, biológica, de la que sin duda procedemos en el plano del ente, de lo óntico.

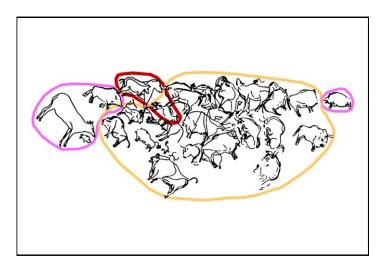




F.23

La conexión entre el cuerpo femenino y lo natural animal (fusionados en el plano de lo óntico) es tan profunda y esencial que la podemos encontrar ya en los mismos orígenes (sagrados) del arte. En efecto, esto es lo que nos sugieren los interesantes postulados del llamado «análisis estructuralista» del arte rupestre prehistórico que llevó a cabo André Leroi-Gourhan, mediante una interpretación simbólica de las imágenes rupestres como significantes binarios que se oponen, se alternan y se complementan. Para Leroi-Gourhan estos elementos eran lo masculino y lo femenino [Leroi-Gourhan, André (1969). «Les rêves et l'aube de la pensée religieuse». *La France au temps des mamouths*. París, Hachete. Collections Ages d'Or et Realités. (páginas 187-203)].

Según Leroi-Gourhan, en un santuario típico, pintado de una vez, hay dos tipos de «animales centrales»: los femeninos son los uros y los bisontes, y los masculinos son los caballos. Estos animales centrales suelen ir acompañados de «animales periféricos» mucho más variados y ambiguos: ciervos, jabalíes, cabras... Todo el conjunto se completa con *ideomorfos* y, a veces, de *antropomorfos* [Leroi-Gourhan, André (1972). «Considerations sur lórganisation spatiales des figures animales dans l'art parietal paleolitique». *Actas del Symposium Internacional de Arte prehistórico* (Santander) (página 464)]. De este modo, Leroi-Gourhan pudo analizar la organización del gran panel de las Cuevas de Altamira (Cantabria), en el que el animal central es el bisonte (la mujer), con algunos caballos complementarios (el hombre); siendo acompañados de animales periféricos, en este caso jabalíes y ciervos (F.24).



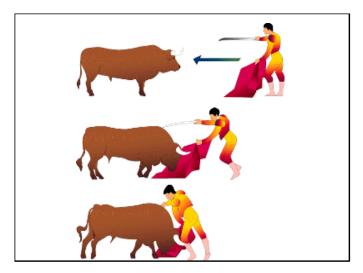
F.24

Como se ha señalado, "la parte más argumentada de la hipótesis de Leroi- Gourhan es, precisamente, la más sorprendente: el hecho de que animales con cuernos, asociados a cierta fuerza y empuje, sean símbolos femeninos" [Jérôme Million (1992)]. Una paradoja que nos recuerda la interpretación de la corrida de toros del antropólogo inglés Julian Pitt-Rivers, según la cual en el momento de la verdad, al final de la lidia, se desvelaba la naturaleza femenina del toro, que se expresa como tal durante este último tercio en relación al acto sexual, pues se hace perceptible la posición femenina que adopta el toro frente a la masculina del torero (F. 25).



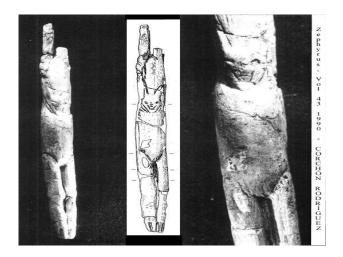
F.25

Por tanto, en este lance crucial, decisivo, de la fiesta de los toros, el animal adopta una posición pasiva, de espera; mientras que el torero, al menos cuando ejecuta la suerte del volapié (las más habitual, sin duda, a la hora de entrar a matar en la corrida moderna) se muestra como la parte activa, dinámica, volcándose con valor (es el instante de más riesgo en toda la corrida) sobre el morrillo del toro, para hundir en él su estoque, llevando a cabo un rito cruento que recuerda, incluso explicitando toda su violencia, al acto sexual (F. 26).



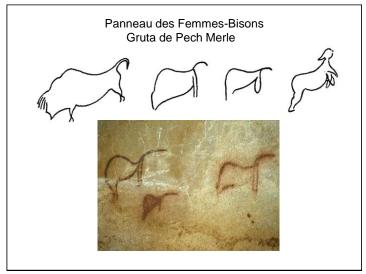
F.26

En relación con esta asociación, tan aparentemente contraintuitiva, «mujer – asta de bóvido», y volviendo al arte rupestre, en este caso mobiliar, cabe pensar en la llamada «Venus de las Caldas» (Cueva de las Caldas, en los alrededores de Oviedo), un relieve realizado en asta de cérvido con cuerpo femenino estilizado y un rostro animalizado de cierva, que ha desconcertado a muchos analistas del arte paleolítico (F.27).



F.27

Aunque, para establecer la analogía mujer — bóvido el etnólogo francés se basó sobre todo en el arte rupestre parietal y especialmente en el que se encuentra en un área de la Gruta de Pech Merle (la llamada de las "mujeres bisonte") donde se percibe una silueta femenina de color rojo a partir de la cual se va realizando una transición gradual hasta las imágenes de bisontes (F.28): «la permutación de las formas en que las líneas verticales, después de convertirse en bisonte, sugieren una figura femenina con sus patas delanteras», de tal modo que «no se puede imaginar una ilustración más elocuente que la cercana asimilación de los dos símbolos en la "serie" femenina» [André Leroi-Gourhan (1992). L'Art pariétal: Langage de la Préhistoire. Grenoble, Jérôme Million, pag. 300].



F.28

En esta misma gruta aparecen ideomorfos (puntos de color ocre rojo) junto a una impronta de mano izquierda en negativo, realizada mediante soplado del mismo pigmento ocre rojo utilizado en los ideomorfos (F.29). Bachofen veía en la mano izquierda "el símbolo del aspecto materno de la materia" y para apoyar esta idea citaba a Plinio, que vinculó el lado izquierdo del cuerpo humano con el principio femenino. Sugiriendo una relación con la Diosa Madre, Bachofen aludía a un pasaje de Apuleyo donde se narra que en la procesión egipcia de Isis, la Diosa Madre egipcia, los sacerdotes portaban una representación de una mano izquierda de gran tamaño. Es más, según Baumann, "la consideración del lado derecho como masculino y del izquierdo como femenino es casi una concepción universal de la humanidad". En este sentido, investigaciones recientes parecen confirmar la relación entre todas estas representaciones en color ocre rojo y lo femenino, ya que han permitido demostrar que esa mano izquierda era la de una mujer.



F.29

Mujer-bisonte. Conexión entre lo femenino y una fuerza tremenda, temible, de la naturaleza animal, representada por el bisonte, el cual, como señala Leroi- Gourhan, se coloreaba con ese mismo pigmento de color ocre rojizo (F.30).



F.30

La interpretación del color ocre rojo que hace Leroi-Gourhan nos lleva al siguiente motivo sobresaliente en el arte paleolítico, las "venus"; estatuillas femeninas entre las que sobresalen las llamadas "esteatopigias" (con grasa en las nalgas) que presentan ciertas partes anatómicas muy desarrolladas y exageradamente grandes: abdomen, vulva, nalgas y mamas, y en las que otras partes del cuerpo no aparecen o están desdibujadas (por ejemplo la cara, los brazos y los pies). Entre las más importantes y significativas están la Venus de Willendorf (F.31), la cual hoy sabemos que estaba pintadas con ocre rojo, un hecho que la relaciona directamente con las mujeres – bisonte de Leroi, confirmando su llamada "interpretación binaria" del arte rupestre.



F.31

También podemos traer aquí como ejemplo a otra famosa Venus, la de Laussel (F.32), una de las obras básicas para comprender el Arte Paleolítico que fue descubierta en el año 1909. Representa a una mujer desnuda, que en su mano derecha sostiene un cuerno de bisonte, que refuerza esa conexión entre lo femenino y el poderoso animal. En la plaqueta que la rodea algunos investigadores han creído ver trece hoyuelos bordeando a la silueta de la mujer, que podrían simbolizar un año lunar o menstrual.



F.32

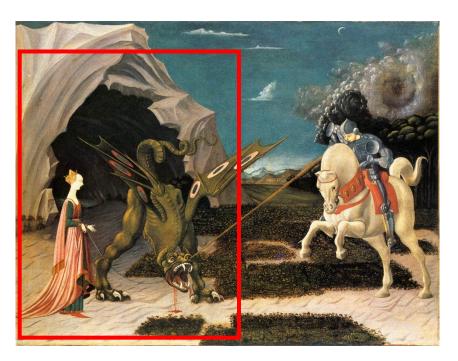
En todo caso, y a simple vista, la figura tiene aún muchos restos de color ocre, por ejemplo en el pecho izquierdo (F.32), aunque cuando se ha analizado toda la plaqueta de piedra se ha comprobado que estuvo completamente recubierta por ese mismo pigmento ocre rojizo que aparece como representación de lo femenino en el arte parietal (bisontes) y en otras Venus como la de Willendorf.



F.33

En definitiva, tenemos ya reseñado un amplio repertorio que va de la mujer-bisonte, a la mujer-ave, para llegar a la mujer-pez y a la mujer-serpiente; sin olvidarnos de la estrecha relación que existe entre la mujer y el dragón en el ya citado cuadro de Ucello

(F.34), según el sugerente análisis del mismo llevado a cabo por JG Requena; en el que lo femenino, situado en la mitad izquierda del cuadro, se puede agrupar como un conjunto formado por la gruta, la dama y el dragón, que aparece como subordinado a ella, encadenado y dirigido por su mamo que lo muestra al caballero, como diciendo, este es el temible obstáculo que me separa de ti. El dragón o serpiente monstruosa como parte de lo femenino, con su boca abierta sangrante, cuyo color rojo rima con los zapatos y el vestido de la mujer.



F.34

Mujer que, en tanto que cuerpo en el origen biológico, óntico, de todo sujeto, está asimismo presente en el fundamento de la música. La música procede de los sonidos emergentes en el interior del cuerpo materno, de una madre óntica con la que el propio cuerpo del sujeto creció fusionado, y que remite, simultáneamente, a lo más sublime y a lo más siniestro, a lo real mismo.

Pues bien, en relación con lo materno original representado por la mujer y la serpiente en Lilith (madre primordial y mujer en toda su completad) se ha representado a Harmonía -término que describe a la perfección para nosotros este periodo de construcción subjetiva intrauterina y su relación con la música- como una bella mujer desnuda, con el cuerpo rodeado por una serpiente, tal y como la podemos ver en este cuadro de 1877 de la pintora prerrafaelista Evelyn De Morgan (1855–1919), titulado así, "Harmonía" (F.35). Explorar lo que sugiere esta hermosa e inquietante iconografía de la diosa Άρμονία (Harmonía), hija de Venus y Marte (o de Ares y de Afrodita) y su relación con otras imágenes de nuestro universo simbólico en las que aparece una mujer y una serpiente (Eva, o la Virgen María) es el objetivo del resto de nuestro análisis.



F.35

De la apócrifa Lilith a la bíblica Eva, la madre primordial se representa junto a una serpiente, como en este cuadro del siglo XV, "La Tentación" de Hugo van der Goes (F.36), en el que una criatura antropomorfa, mitad mujer mitad lagarta, adquiere los rasgos de Eva para convencerla y engañarla mejor.



En la obra "Adán y Eva" de Rubens (1598-1600), que se expone en la Casa de Rubens en Amberes (F.37), "las piernas cruzadas son símbolo de sexualidad. Rubens otorga a la invitación de Eva a comer de la manzana un carácter sexual; una pequeña serpiente se enrosca alrededor del tronco del árbol, casi convirtiéndose su cola en un rizo del cabello de Eva, y su cuerpo roza la mano de ella, que también se curva, como una serpiente, alrededor de una rama. Eva es, aquí, la serpiente del sexo" [Anne Baring y Jules Cashford. El mito de la diosa. Ed. Siruela, 1992; pág. 593].



F.37

La conexión, que llega casi a la fusión, de la mujer con la serpiente, se acentúa en otras obras más modernas, como "The Temptation and Fall of Eve" de William Blake (F.38). En este cuadro Eva y la serpiente, perfectamente entrelazadas y fundidas con el árbol, aparecen de cara, frente a nosotros, en primer término; mientras que Adán está lejos, de espaldas y al fondo, mirando al cielo. Eva, que mira al suelo, hacia abajo, parece acoplarse con la serpiente en un beso satánico, compartiendo las dos una manzana.



Volviendo a Άρμονία (Harmonía), cuya referencia musical tiene que ver asimismo con el cuerpo de la madre y el origen del lenguaje que marca el inicio del proceso de subjetivización, no podemos olvidar que la serpiente que aparece rodeando su cuerpo es, según la mitología clásica, la de su amante Cadmo, el héroe masculino, que representa en el inicio del relato mítico al principio ontológico. En efecto, en la mitología griega Cadmo (en griego antiguo Κάδμος) es rey de una tribu de Canaán (es decir, es de origen judío o hebreo) y su importancia radica sobre todo en ser el fundador de Cadmea, que posteriormente llegaría a ser Tebas. Aunque para nuestro análisis es mucho más interesante el hecho de que se le atribuya a Cadmo la introducción del alfabeto en Grecia, al igual que la del arado, la fundición de metales y la agricultura. Tenemos aquí, por tanto, una representación casi completa de lo ontológico, de aquello que crea la cultura, ese medio ambiente humano, esa casa del ser que es el Lenguaje. Además Cadmo, situado ahora en el plano de la acción, consigue casarse con la diosa Harmonía porque vence a una serpiente monstruosa, un dragón que vivía en una cueva cerca de una fuente de agua, de tal modo que, rememorando esa hazaña habitualmente se le representa luchando contra la serpiente (F.39).



F.39

En este cuadro (F.40), pintado por Hendrick Goltzius (1558-1617), vemos a Cadmo venciendo al dragón, después de que el monstruo haya matado y devorado a algunos de sus hombres, que habían ido a la fuente a por agua. La iconografía que representa a Cadmo está relacionada, sin duda, como antecedente de la posteriores imágenes de San Jorge y el dragón y en todo caso remite al relato mítico del Caballero que consigue a la Dama (como Cadmo a Harmonía) tras vencer ese poderoso obstáculo óntico, a esa serpiente monstruosa metafóricamente unida a lo femenino (pues generalmente ambos, la mujer y el dragón está encadenados entre sí).



F.40

Pero, finalmente, lo óntico demuestra su poder ante la fragilidad de lo ontológico, pues el propio Cadmo será condenado a convertirse en esa serpiente que rodea el cuerpo desnudo de Harmonía, un final del mito que resuena en otros textos, como en el cuento «La serpiente» del Marqués de Sade, que comienza así: "Todo el mundo conoció a principios de este siglo a la señora presidenta de C..., una de las mujeres más agradables y bonitas de Dijon, y todos la han visto acariciar y acoger públicamente en su lecho a la serpiente blanca que va a ser la protagonista de esta anécdota". Dicha serpiente, que cohabita en la cama con la bella mujer, es, como nos aclara más adelante Sade, su amante, que murió en la guerra y ha retornado a ella bajo esta forma de reptil.

Como la bella mujer que se mete en la cama con la serpiente, la abundante iconografía moderna basada en el tema recurrente de la mujer y la serpiente remite a la puesta en escena de una mujer que goza, satisfecha, en su completud. Una mujer que se complace, imaginariamente, con esa serpiente porque esta parece aportar esa parte masculina que le faltaba. Así, y en un terreno cercano al ámbito estético, podemos citar la fotografía de Nastassia Kinski, realizada por el gran fotógrafo Richard Avedon en 1981 para la revista Vogue (F.41).



Más banal es esta reciente imagen promocional de la actriz Jennifer Lawrence, realizada por el fotógrafo especializado en moda Patrick Demarchelier en julio 2015 (F.42).



F.42

Y es que, precisamente en el campo de la moda y de la publicidad han proliferado estas imágenes (F.43), sin duda banales pero extremadamente sugerentes, de mujeres satisfechas que parecen gozar con la serpiente, cuya presencia -que tiene algo de demoníaco- configura a una mujer que lo es todo, a la que no le falta nada (pues la serpiente, como «falo» imaginario y monstruoso, parece cubrir su falta).



F.43

Mujer poderosa, total, que remite finalmente a un referente bíblico, a la mujer diabólica y apocalíptica, presente en un pasaje del "Apocalipsis según San Juan"; esa Gran Babilonia o Prostituta de Babilonia, una mujer que cabalga o monta a una bestia o dragón (el demonio) de varias cabezas y que, desde allí arriba, en alianza con el mal somete a los reyes de la tierra, que se postran sumisos ante ella (F.44), pues todas las naciones la obedecen, adorándola como a una diosa.



F.44

Esta figura mítica y apocalíptica aparece asimismo en múltiples textos artísticos, por ejemplo, en la película "Metrópolis" de Fritz Lang (F.45), donde es puesta en escena montada sobre una monstruosa serpiente de múltiples cabezas, dragón diabólico que le da todo su poder para reinar en la tierra e instaurar en el mundo un dominio del mal.



F.45

Diosa todopoderosa y maligna que, sin embargo, es adorada por los hombres, que parecen sostenerla con sus brazos en su peana o pedestal, tal y como se representa en esta impactante imagen de "Metrópolis" (F.46) en la que la diosa aparece en su demoníaco altar, rodeada de esos pezones que se muestran al fondo, los cuales remiten, de modo metafórico, a su condición de madre óntica, de diosa que lo es, que adquiere su inmenso poder, por estar ahí en cuanto presencia misma del cuerpo materno, como ente absoluto.



F.46

El "Apocalipsis" es un texto simbólico, un mito, que cierra un texto más amplio que se abre con otro mito, el del "Génesis" en el que encontramos esta promesa proveniente del Dios padre y dirigida a la serpiente: "Haré que haya enemistad entre ti y la mujer, entre tu descendencia y la suya. Ella te pisará la cabeza (..)" (Génesis 3,15). El problema está en la palabra "Ella", ya que se puede referir tanto a la descendencia de Eva, es decir a Jesús, como a la propia mujer, representada por su madre, la Virgen María. Esta controversia, de si era Jesús o María quien aplasta la cabeza de la serpiente, separó a la cristiandad, ya que los católicos han insistido siempre en el papel que juega María en la redención de la humanidad, mientras que los protestantes se han empeñado en resaltar la unicidad de Cristo. La polémica estaba muy presente cuando Caravaggio en 1606 pintó la "Virgen de la serpiente". Tanto es así que el Papa Pio V en 1569 promulga la Bula Consueverunt Romani Pontifices, conocida por su doctrina sobre el rezo del Rosario, estableciendo que era María la que aplastó la serpiente con la ayuda de Jesús. Y esto también es lo que pinta Caravaggio en su magnífica obra: María aplasta la serpiente con su pie, pero con la ayuda del piececito del Niño Jesús (F.47).



F.47

En todo caso, nos interesa señalar la presencia en el "Apocalipsis" de dos figuras de lo femenino, la ya comentada de la Gran Babilonia, la mujer sostenida en la bestia óntica y, frente a ella, la otra mujer apocalíptica, su contrapunto absoluto, esa otra figura femenina eminentemente ontológica, que es la de la Mujer celestial que cumple la promesa del Dios padre, ya que su presencia supone la inmediata expulsión de la serpiente diabólica: "Y una grande señal apareció en el cielo: una mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. (...). Y fue lanzado fuera aquel gran dragón, la antigua serpiente, que se llama Diablo y Satanás, el cual engaña á todo el mundo; fue arrojado en tierra (..)" [Apocalipsis (capítulo 12, versículos 1-17)].

Esta mujer celestial, que libra al mundo del demonio, venciendo a la serpiente, ha sido asociada en el universo simbólico católico con la Inmaculada Concepción de María, tal y como aparece en este magnífico cuadro, titulado precisamente "Inmaculada Concepción" de Giovanni Battista Tiepolo (1767- 1769), óleo sobre lienzo de estilo Rococó – o barroco italiano del XVIII- expuesto en el Museo del Prado, en el que se representa a la Virgen tal como se narra su aparición en el "Apocalipsis, 12:1-17" (F.48).



F.48

El dogma de la Inmaculada o Purísima Concepción –que no debe confundirse con la doctrina de la maternidad virginal de María, que sostiene que Jesús fue concebido sin

intervención de varón y que María permaneció virgen antes, durante y después del embarazo-, es muy reciente, pues está establecido por la bula *Ineffabilis Deus*, de 8 de diciembre de 1854, del Papa Pío Nono. Sin embargo esta creencia es muy antigua, sobre todo en España, y sostiene que María, madre de Jesús, a diferencia de todos los demás seres humanos, no fue alcanzada por el pecado original sino que, desde el primer instante de su concepción, estuvo libre de todo pecado. Al desarrollar la doctrina de la Inmaculada Concepción, la Iglesia Católica contempla la posición especial de María por ser madre de Cristo, y sostiene que Dios preservó a María libre de todo pecado y, aún más, libre de toda mancha o efecto del pecado original, que había de transmitirse a todos los hombres por ser descendientes de Adán y Eva [Fuente: wikipedia].

Ahora bien, ¿cómo llegó a asociarse a la Inmaculada Concepción con la Mujer celestial apocalíptica? Pues partiendo de dos representaciones de la Virgen, como son la *«Tota Pulchra»* del "Cantar de los cantares" y la llamada *«Amicta Sole»* o mujer apocalíptica, tipo de iconografía, esta última, que servía para mostrar a la Virgen bajo diversas advocaciones, especialmente, al menos en España, la de la Asunción (véase, por ejemplo, alguna de las Asunciones que pintó El Greco). Sin embargo la hibridación de la *tota pulchra* y la *amicta sole*, es decir la *amicta sole* como la mujer apocalíptica aplicable a las representaciones de la Inmaculada, aparece también en El Greco, que nos muestra a esa mujer apocalíptica (aparece incluso San Juan) identificada con la Inmaculada; aunque fue en el siglo XVII cuando se establece el modelo icónico que hoy en día reconocemos como prototípico de la Inmaculada, con pintores, sobre todo sevillanos, como Pacheco, Velázquez o Murillo.

Parte esencial de la representación del mito es que la Inmaculada, precisamente por serlo, es decir por ser una mujer (humana y no diosa, este detalle es importante) y ontológicamente nacida ya sin pecado original, vence a la serpiente que es la causa de dicho pecado. La Inmaculada, tal y como se muestra en el cuadro de Tiepolo (F.49) es la mujer que pisa a la serpiente origen del pecado (tiene la manzana en su boca), derrotándola, sometiéndola. Sin embargo, desde la ideología se sigue insistiendo en ver a María no como mujer, como ser humano ontológicamente constituido, sino como diosa: "María es la diosa madre no reconocida de la tradición cristiana" [Anne Baring y Jules Cashford. El mito de la diosa. Ed. Siruela, 1992; pág. 620].



Recreando esta iconografía consolidada a lo largo de todo el periodo barroco, la Inmaculada Concepción ha cristalizado simbólicamente en obras magníficas, como en este hermoso cuadro de Rubens (F.50) y por eso es, pese a esas manipulaciones ideológicas que la presentan como una supuesta diosa, un poderoso símbolo de lo femenino construido en el plano de lo ontológico, para comparecer así como una Madre Simbólica que contribuye a hacernos Ser en el Lenguaje; en contraposición al ente real del que procedemos, a esa madre óntica directamente ligada a lo orgánico animal, a la serpiente.



F.50