

La obra toda de Leonardo es una indagación, una pregunta. Tan expresivos son sus cuadros como sus investigaciones científicas de ingeniería, sus diseños de armas mortales, símbolos de aborto y filicidio. El drama preconceptivo de Leonardo se lee en su obra y se confirma en su homosexualidad.

La curiosidad y la ambivalencia, la escisión y la depresión, el desagravio y la venganza, el retoque y la superación —a través de una obra, de una denuncia, de un hijo— son otras tantas caras de un mismo proceso creativo. Podemos preguntarnos: ¿por qué tanto esfuerzo, tanta sangre, tanto sufrimiento, tanto afán de superación? Siempre hay preguntas por contestar, y el camino regio para la respuesta es la compulsión biológica y artística: *crear para indagar*.

La Isabel creadora, madre/artista, al vivir en sí (en su carne y en su talento) el proceso doble y a la vez único, no sólo indaga, sino que también encuentra: el hijo/obra ha sido la restauración de las fallas afectivas, la redención de las circunstancias adversas. Ha logrado así la máxima aspiración de la estética. El artista vence la depresión, embelleciendo a la vez la tiniebla de nuestro origen y el horror de nuestro irremediable destino final.

BIBLIOGRAFIA

- FEDER, L. (1964) *Simbiosis Reestructurada y Maternidad Reparadora en Creación Artística* (Inédito).
 — (1967) Madre-Hijo, su encuentro y reencuentro en torno a la hipogalactia. Síndrome de tres traumas básicos. Un estudio de la comunicación oral. En: *Cuadernos de Psicoanálisis*, Jul.-Sep., México, D. F.

Fantasia sado-masoquista en una pareja de El Decamerón

Dr. Ricardo Díaz Conty

El Museo del Prado, en Madrid, guarda cuidadosamente una serie de pinturas atribuidas al memorable pintor renacentista Sandro Boticelli, quien las hizo con motivo de una opulenta boda entre los Bini y los Medicis. Es la historia, gráficamente representada en un triptico, del cuento octavo de la Quinta Jornada de *El Decamerón* de Boccaccio. El cuento, denominado "El Infierno de los Amantes", se desarrolla así: En la antiquísima ciudad de Ravenna, Anastasio de los Onesti ama a una hermosa joven de la familia de los Traversari sin ser correspondido. Decepcionado, se refugia en Chiassi, lugar cercano a Ravenna, donde espera hallar lenitivo a su frustrado amor. Vive cerca de un bosque recordando a la amada ingrata cuando un día, de entre los árboles, oyó "un fuerte llanto y penetrantes quejidos lanzados por una mujer". Interrumpido su dulce pensamiento, levantó la cabeza y vio delante de sí venir a una hermosísima joven desnuda, desmelenada, llena de arañazos producidos por la ramas de los zarzales, llorando y pidiendo auxilio con fuertes voces. A ambos lados de ella dos enormes y fieros mastines la mordían, cruel y repetidamente, donde la alcanzaban. En pos de ella vio venir a un caballero con divisa oscura y retratada la cólera en el semblante. El caballero montaba un corcel negro, llevaba en la mano un estoque y amenazaba de muerte a la joven con atterradoras e injuriosas frases.

rio de la génesis de la obra de arte incluye la lucha entre la iluminación y la oscuridad, entre la exaltación maníaca y la depresión. Una y otra vez, en los diseños de Isabel, alternan regresión y recuperación (madres más bellas y padres idealizados). Aparecen también manifestaciones de su vieja cleptomanía: al lado de lo que ella saca de sus entrañas hay de pronto algo que toma de la Coatlicue, y otro poco del tocado de Neferiti. Hace retoques idealizados de sus objetos y de sí misma. Las múltiples bandas y adornos que pone en sus cabezas representan los distintos fardos que ella ha sublimado y llevado al nivel estético.

Isabel esculpe también las grandes preguntas y las grandes paradojas; detiene o congela el tiempo (lo inmortaliza); subyuga las experiencias traumáticas haciendo que sobre ellas triunfen los momentos idílicos. Con la fantasía de la destrucción del mundo, esculpe como pan apropiarse de una amplísima extensión territorial, hasta donde alcanza el ojo narcisista (o hasta donde el horizonte de los demás le imponen sus límites).

A lo largo del proceso creador ha habido muchas preguntas implícitas. Por ejemplo: "¿Por qué me habré dedicado a esto? La escultura es pesada, es laboriosa, y se origina en la memoria, en imágenes internas: no puede copiar de fuera. El material es caro, el procedimiento difícil. ¡Y el resultado es que vendo a mis hijos!" Pero hay una voz más profunda que contesta: "Te has comprometido y no puedes echar marcha atrás". Y esta respuesta equivale a la comprensión de que la madre cumplió con el compromiso de sus embarazos y que nunca (al parecer) se decidió por el aborto, aunque más de una vez lo haya necesitado y querido.

En el *follow-up* y en el reanálisis Isabel ha logrado un nuevo parir a sí misma, una vida sin depresiones profundas (sustituidas por momentos de depresiones suaves y leves) y llena de compensaciones. Su relación con el mundo y con el marido es plenamente satisfactoria. En su interior siguen las preguntas (y seguirán, pues son señal de vida): "Si mis padres me hubieran querido en la forma que yo hubiese deseado, ¿me habrían exigido lo que me exigieron? Si me hubieran exigido menos, ¿me habrían formado? ¿Y qué fue lo que me condujo al psicoanálisis...?"

Ni ella ni nosotros lo sabemos todo aún, pero se están recogiendo cosechas de lo ya sembrado: las dudas sobre la etapa preconceptiva se aclaran ante los logros de la reproducción y la creación. Una madre férrea, por más que quiera conscientemente un hijo, puede llegar a

conscientemente al rechazo más violento. Ahora bien: no hay como ser madre para comprender a la madre. Y se puede decir que Isabel ha sido más "madre" como escultora que como paridora de hijos. El proceso creador y el proceso procreador se equivalen. Los rencores primitivos y las gratitudes adquiridas han encontrado su equilibrio, su justo medio adaptativo.

¿Se ha preguntado y se ha descubierto todo? Por supuesto que no. Lo que puedo afirmar es que Isabel ha sido una exploradora muy valiente de sus entrañas y que, cuando se detiene, lo hace a causa de su intrepidez misma. A veces hace falta valor para cerrar los ojos. No se pueden hacer estas dos cosas a la vez: parir y saberlo todo. Quitar todos los velos del misterio sería perder el sentido de la búsqueda, o sea desconocer la relación con la madre. La esperanza, que es la esencia misma de la vida, se guarda en la envoltura de lo incógnito. El placer del arte y de la indagación justifican y seguramente explican las zonas limítrofes entre lo genial, lo neurótico y lo simplemente humano. Moisés, el caudillo de su pueblo, llega a la frontera de la Tierra Prometida y no pasa de allí. Paralelamente Freud, al plantear en un estudio célebre las interrogantes sobre la génesis y la obra de Moisés, se detiene al llegar a su propia tierra prometida: los ambivalentes y conflictivos misticismos de la preconcepción humana. Toda indagación, lo mismo la científica que la artística, es movida por el modelo de la biología y, al igual que la vida, avanza a través de un inmenso laberinto en espiral. Necesitados de respuestas, urgidos de saber, avanzamos penosamente hacia lo que creemos el vértice de la espiral, sólo para descubrir que al llegar a ese punto se han abierto nuevas galerías con más y más interrogantes. Así se perpetúa el mensaje biogénico y biológico. El saberlo todo no es ningún certificado de creatividad.

Miguel Angel, en una especie de arrebato aún de corregir las obvias irregularidades de su propia *imagen* corporal, pone en su espléndido Moisés una perfección y una belleza que opacan aún más a las dos figuras maternas que lo flanquean, dicotomizadas por la ambivalencia del artista: Lia y Raquel son marcos desleídos, "objetos" heterosexualizados casi de prisa. (¡Qué contraste con el desplante homosexualizado en el David!). Leonardo da Vinci pinta en la ambigua sonrisa de su Gioconda a la vez su origen oscuro e ilegítimo y su adopción por una madre infértil, pero de alta alcurnia. Y su gran cuadro de Santa Ana y María —las dos madres, como las llamaba Freud— muestra, con la conspicua ausencia del padre, la radical ambigüedad del artista.

Termina su análisis en 1964, con muchos logros: desaparecen las migrañas y la úlcera gastrointestinal, y casi de la noche a la mañana se convierte en una gran escultora (dos exposiciones en Europa y una en Nueva York, con un 90 por ciento de obras vendidas). Pero luego vienen las tragedias: muere primero la madre, y cuatro años después el padre. Isabel está en un país sudamericano, donde su marido es embudo heroico, desarrolla un cuadro psicótico, es tratada con psicofármacos. La hija única, para la cual el abuelo muerto había sido un verdadero héroe, desarrolla un cuadro psicótico, es tratada con psicofármacos y muere en un desdichado accidente. Isabel y su marido quedan deprimidísimos. Compadecido, un sacerdote les consigue un hijo adoptivo, el primero de seis que acaban por tener, cuatro varones y dos mujeres.

Se recordará que la actriz Josephine Baker llegó a adoptar once). Isabel regresa a México en 1976 y reaprende su análisis conmigo. Los dos hemos madurado un poco. Yo he avanzado en mis investigaciones sobre "atlantes" y "cariátidas", o sea sobre los hiperresponsables. Ella, hastiada de sus éxitos, se siente abrumada por la necesidad de immortalizar en escultura a sus muertos. Sin embargo, renuncia a la escultura en el momento mismo en que acepta dentro de sí la muerte de su hija. Llega entonces —creadora al fin— a una transacción: será pintora. La pintura será a la escultura lo que los hijos adoptivos a la hija de su vientre: ni tanta "gloria" ni tanta "pena". Por lo demás, sabe ha recuperado su apatencia sexual y está preparada su segunda exposición de pintura. (Para sorpresa mía, los hijos adoptivos no han presentado problemas).

¿Cuál es el momento propicio para que se plasme el "objeto idílico" para que se encienda la chispa del descubrimiento y de la creación? En el caso de Isabel el último de sus abortos (el que tuvo hacia el comienzo del tratamiento) fue seguido por un año de gran depresión y de tanto constante. Durante el segundo año, estando de vacaciones con un marido a orillas del mar —el mar, el origen mismo de la vida—, Isabel siente un buen día que sus adentros y sus afueras llegan a un equilibrio. Percibe entonces un cúmulo de imágenes, tan irresistibles, que se pone a dibujar con el dedo en la arena, y a modelar primero en plastilina luego, la misma tarde, en arcilla. El día siguiente es todo como una lebre: Isabel observa su obra, corre al mar, oye una y otra vez en la playa un viejo jazz tocado en un viejo gramófono; de regreso en el hotel, al abrir la puerta de su cuarto, lo primero que ve es su escultura. ¡El grito "¡Puedo esculpir, puedo esculpir!" señala su triunfo sobre la depresión. Nunca antes había esculpido; ni dibujado siquiera. Su nar-

cisismo voyeurista y exhibicionista se regodea al máximo. Y cuando logra su primera escultura en bajorrelieve prominentemente, prueba palpable de que el recién nacido talento es una realidad y no una alucinación, Isabel se frota los ojos, como una madre que entre brumas de anestesia comprueba que de sus propias entrañas sale el hijo.

Vienen más tarde momentos de duda, de ambivalencia ("¿Podré seguir esculpiendo?" "¿Podré tener otro hijo?"). Vienen épocas resistentes de silencio furioso. Me ocultaba sus esculturas, así como las ideas que tenía para elaborarlas, en la misma forma que antes me escondía sus fantasías incestuosas y adulteras. Su resistencia, equivalente al velo abdominal, era una defensa: ¡qué nadie se asomara a las motivaciones e intenciones de lo que en su castigado útero intelectual se gestaba! ¡Que nadie fuera testigo del drama de su ambivalencia, su lucha interna entre aborto y procreación! Pero a partir de la tercera escultura, vencidos los temores, Isabel empieza a asumir su identidad "reparativa" de escultora.

¿Y qué es lo que esculpe? Esculpe su psiquismo, sus dudas, sus temores, su caracterología, su familia. Immortaliza sus pérdidas. De su parte hiperresponsable brota una construcción piramidal de cinco cuerpos (el número que fueron ella y sus hermanos). Su simbiosis familiar y sus necesidades de individuación y separación la hacen esculpir cinco cuerpos humanos con una sola cabeza. Su voyeurismo indagatorio viaja entre dos continentes anatómicos que, como ella insiste, tienen un solo significado: el vientre y sus contenidos, y la cabeza y sus contenidos (dos continentes misteriosos pero que se aclaran el uno al otro: lo que uno oculta, lo revela el otro). Hay también vientres —cajas y vientres— nuevos con rendijas móviles por donde se asoman caritas que son la propia Isabel ("Durante todo el análisis tuve la sensación de estarme pariendo a mí misma"). Hay grandes construcciones con prehistóricos animales-fetos chupando la síntesis de concavidades estomacales y uterinas; volúmenes opacos combinados con zonas transparentes, ecuaciones entre útero y mente; historias románticas e incestuosas; todo un cortejo de semen —padre y hermanos— alrededor de un útero expectante y provocativo. Más allá del voyeurismo de la escena primaria, más allá de la curiosidad por la relación sexual de la pareja, las esculturas de Isabel parecen incursionar en la zona misma de las intenciones inconfesables.

Pero al deseo de saber se opone el miedo de indagar, simbolizado en las limitaciones materiales y espaciotemporales del artista. El miste-