TRES HERMOSOS LOCOS DE FIN DE SIGLO: OBSERVACIÓN DE LA LOCURA EN LA *SONATA DE PRIMAVERA* Y *KOKORO*

Fúmito Nakayama
YOKOSUKA (JAPÓN)
Saiko Yoshida
UNIVERSIDAD SEISEN (TÓKYO)

0. FREUD, VALLE-INCLÁN Y SOSEKI

Freud (1856-1939), que investigó durante toda su vida la dimensión del inconsciente en la mente humana, llegó a teorizar el sistema inconsciente con tres planos (*ello, yo, superyo*), explicando el *yo* como conciliador entre el *ello*, el *superyo* y la *realidad exterior*.[1] Dos escritores contemporáneos de Freud, uno español y otro japonés, describieron en sus obras personajes muy parecidos a los pacientes que trató Freud en su clínica: Valle-Inclán (1866-1936) en la «*Sonata de primavera*» (1904)[2] y Natsume Soseki (1867-1916) en «*Kokoro*» (1914).[3] El título de esta obra es ya por sí mismo expresivo, pues «*Kokoro*» significa «conciencia», y la obra trata precisamente el problema del «inconsciente» descubierto por Freud. Las dos obras ofrecen acusados paralelismos, y entre ellos, lo más importante es el hecho de que las dos presentan, como protagonistas, pacientes de las, por entonces, novedosas enfermedades psíquicas.

He aquí nuestra tentativa de interpretar dos obras según la teoría psicoanalítica de Freud. Con ello podríamos confirmar tanto el realismo de las dos obras como la veracidad o adecuación de las teorías freudianas.

1. PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN DE LA MUERTE DE MARÍA NIEVES

Hay un punto que nos deja perplejos en la lectura de la *Sonata de primavera:* la muerte de María Nieves. A diferencia de la muerte de Concha en la *Sonata de*

---

[1] Sigmund Freud, *Conferencias de introducción al psicoanálisis* (1915-1917), *Obras Completas*, vols. XV y XVI, trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976 (1996); y *El yo y el ello* (1923), vol. XIX, *id.*

[2] Para las citas del texto se sigue la ed. de la Colección Austral: Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de primavera - Sonata de estío*, Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

[3] Para las citas del texto se sigue el tomo 12 de las *Obras Completas* de Natsume Soseki, Iwanami-Shoten, Tokyo, 1956. Existe trad. inglesa por Edwin McClellan, Tuttle, Tokyo, 1957.

otoño o la de Maximina en la *Sonata de invierno*,[4] la muerte que trunca la vida de una niña inocente nos causa una impresión desoladora. Esta muerte y el subsiguiente enloquecimiento de María Rosario, constituyendo una verdadera tragedia, hacen que nos interroguemos sobre la intención de la obra.[5]

A primera vista, el Marqués de Bradomín parece el culpable del triste desenlace. Los insistentes intentos de seducción con que acosa a María Rosario llevan a ésta a invitar a su hermanita pequeña para que sirva de obstáculo a los galanteos del Marqués, pero la niña muere como una víctima accidental de los escarceos amorosos. Entonces la obra sería una historia del fracaso de Don Juan, y el final sangriento, un escarmiento para él. Pero tal interpretación no corresponde al carácter del protagonista, aun definiéndolo, no como héroe sino como antihéroe.

Por otra parte, en la conducta de María Rosario podemos plantear muchos interrogantes.[6] Siendo aparentemente una santa caritativa (págs. 35-37), regaña injustamente al mayordomo Polonio (pág. 31) al día siguiente de la primera seducción (págs. 28-29). Sabiendo muy bien la intención del Marqués, escribe una carta para detenerlo en el Palacio, siguiendo la orden de su madre la Princesa Gaetani, con una diligencia mayor que la requerida (pág. 38). En toda la obra María Rosario nunca rechaza a Bradomín sino que se limita a huir de él, y la huida, a diferencia del rechazo, refuerza en Bradomín el deseo de seducción: «Ella adivinaba mis intenciones, y alejábase cautelosa.. Viéndola a tal extremo temerosa, yo sentía halagado mi orgullo donjuanesco, y algunas veces, solo por turbarla, cruzaba de un lado al otro.» (pág. 49). En los momentos que no consigue huir, acude al poder ajeno: a la inútil vigilancia de Polonio o a la presencia de María Nieves, que termina muriendo.

Entonces, ¿sería María Rosario la culpable de la muerte de su hermana, y su enloquecimiento, el castigo de tal conducta? En tal interpretación el papel de Bradomín se reduciría al de mero obsevador-narrador, lo que no corresponde al peso del protagonista de la serie, además de lo incomprensible en la intención: ¿que mérito puede tener una obra literaria que critica a una joven por no ser tan valiente como para obedecer a su sentimiento amoroso?[7] Así pues, la explicación de la tragedia tendríamos que buscarla en otra parte.

---

[4] En estos casos, la muerte es la salvación para dos mujeres condenadas a vivir en el absurdo, si no hubieran aceptado el amor de Bradomín.

[5] Michael P. Predmore considera al Marqués de Bradomín *«como un importante vehículo de sátira»* «El modo dominante de las Sonatas de Valle-Inclán», *Genio y virtuosismo de Valle-Inclán*, ed. John P. Gabriele, Madrid: Editorial Orígenes, 1987 (reeditado en el «*Texto y sociedad: problemas de historia literaria*», Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990) y afirma la coherencia espiritual del autor en las *Sonatas* y en otras obras posteriores. Estamos de acuerdo con su opinión, aunque el presente trabajo se centra en torno a la búsqueda de la liberación humana por parte del autor. El trabajo de Predmore revisa y clasifica eficazmente las corrientes de la crítica sobre las *Sonatas*.

[6] El problema ha sido planteado en el estudio-apéndice de la versión al japonés de *Sonata de primavera*, por Saiko Yoshida, Seiwa-Shorin, Tokyo, 1986.

[7] A través de varias referencias el autor nos transmite que María Rosario está enamorada de Bradomín, aunque ella misma pretende no darse cuenta.

2. MARÍA ROSARIO, PACIENTE DE HISTERIA

Si acudimos al psicoanálisis propuesto por Freud, podríamos pensar que María Rosario, como consecuencia de la fuerte represión recibida sobre su sexualidad desde la infancia, está en el estado de trastorno neurótico conocido como histeria. La primera descripción de ella «...era pálida, con los ojos negros, llenos de luz ardiente y lánguida» (pág. 14) nos retrata una enferma que en el inconsciente intenta someter su impulso sexual a la represión.

La represión nace de la operación del *yo* que intenta no ser consciente del impulso, y la histeria es su consecuencia. Podríamos ver un ejemplo en la escena en que María Rosario reprende a Polonio (pág. cit.). La primera seducción de Bradomín, declarando su pasión en el corredor, la noche de la muerte de Monseñor Gaetani (pág. cit.) despertó el impulso erótico en María Rosario. Pero su represión no le permite admitirlo y le fuerza a tomar un comportamiento totalmente contrario a lo normal: en vez de ser caritativa, regaña al viejo mayordomo injustamente. Una clara señal de histeria.

Otra señal la podemos ver cuando Bradomín, sigilosamente, penetra por la noche en su dormitorio (págs. 52-53). Ella, después de dar un grito, se desmaya. El desmayo se puede considerar como un refrenamiento que ocurre al conseguir realizar inesperadamente el fuerte deseo del *ello*. El *ello* desea culminar el acto sexual con Bradomín, pero el *superyo* que domina el *yo* de María Rosario da un grito, que le sirve de justificación frente al mundo exterior.

La enfermedad somete a María Rosario, ya con veinte años, bajo el dominio de su fanática madre, la Princesa Gaetani. Ésta, encantada de tener una santa más en la familia, en lugar de sospechar la enfermedad en su hija primogénita, se contenta con su «virtud» mientras se queja de la vulgaridad de las otras hijas (pág. 15).

Es decir, a pesar de ser una enferma, María Rosario, hasta su encuentro con Bradomín, mantiene una relación normal con el exterior, hasta el punto de que se la considera como una santa. Tal vez el amor que mostraba hacia su hermana María Nieves o hacia los pobres le proporcionaba una satisfacción sucedánea de su impulso sexual, ya que éste admite substitutos.

María Rosario, entre sus hermanas, es la única parecida a su padre: «Las otras (hijas), en todo semejantes a su madre, tenían dorados los ojos y el cabello» (pág. 14), quiere mucho a su hermana más pequeña, María Nieves, y escoge la vida religiosa, o sea, vivir sin casarse. Todo ello nos hace pensar que María Rosario está sometida a un fuerte vínculo paterno. En tal caso, podríamos pensar que María Nieves es el substituto del hijo/hija que María Rosario habría deseado tener de su padre, y en su decisión de no casarse, compite en el inconsciente con su madre emulándola como viuda.[8] Por otra parte la vida religiosa es una proyección del *superyo*. El deseo de la vocación enmascara el deseo de convertirse en su fallecido padre (también encarnación del *superyo*).

---

[8] *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, t. XVI, ed. cit., pág. 304.

He aquí una «viuda» de veinte años. Pero, el substituto del padre se traslada fácilmente al de la madre.[9] La aparición de Bradomín, que es un substituto del padre en cuanto ser masculino, provoca que María Nieves (el sustituto del padre) se transforme en el substituto de la madre, la Princesa Gaetani. El comienzo del conflicto dentro de María Rosario determina el momento de crisis, porque con solo un ataque revelará la enfermedad.

3. PROCESO DEL ENLOQUECIMIENTO

Por la conversación del último día (págs. 78-79), entre el Marqués y María Rosario, sabemos que esta negó a su madre la intrusión de aquél en su dormitorio. Podemos suponer que en ese momento ella ya tiene consciencia de su impulso sexual. Como consecuencia, el conflicto con la madre se hace patente. El impulso sexual, que hasta ese momento se halla en un estado de regresión dentro de una fantasía familiar infantil (ejerciendo ella el rol de madre de María Nieves), se desarrolla hacia otro estado: el narcisismo, como preludio del amor heterosexual.

Al día siguiente de aquella noche, el encuentro de los dos al borde de la fuente (págs. 61-63) es una escena simbólica del narcisismo. Dice que la fuente a María Rosario «la reflejaba toda entera» (pág. 62). El mismo énfasis de la expresión redundante «toda entera» sugiere que se veía en la fuente incluso el fondo de la falda.[10] Bradomín se inclina «sobre la fuente» (*ibid.*) y habla con la imagen, porque en este momento la imagen le atrae más. Es ella quien se está exhibiendo y es la primera manifestación del impulso sexual por parte de María Rosario, aunque tal vez sea inconsciente. En realidad el hecho oscila entre el consciente y el inconsciente, porque antes del acto «se calla ruborizándose» (pág. 63); una señal de ser consciente de lo que está haciendo.

El texto nos sugiere algo más. La descripción de la fuente, cubierta de musgo y rodeada de bojes plantados formando un círculo, evoca un símbolo sexual femenino. El texto puede ser un enigma que está pidiendo ser resuelto, y la respuesta es: Bradomín vio reflejada en la fuente la desnudez íntima de María Rosario. «El murmullo tímido» de la fuente sería el símbolo del trémulo deseo erótico de María Rosario, por lo cual parece asegurado que, en la etapa siguiente, ésta acepte la pretensión de Bradomín.

En el último día, María Rosario, para poner obstáculo a la seducción del Marqués, llama a María Nieves y la detiene a su lado (pág. 76). Ella sabe instintivamente que su hermana pequeña le sirve de freno a su deseo erótico: María Nieves tiene la función de alertar al *superyo* que le prohíbe dejarse llevar por el *ello*. Pero en el subconsciente de María Rosario existe un deseo latente de destruir esta función, porque, de lo contrario, le sería imposible consumar la relación heterosexual.

---

[9] *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, t. XX, ed. cit., pág. 21.

[10] La imagen femenina reflejada en el agua es un tópico erótico en la tradición literaria. *Cf.* Luis de Góngora, «Soledad primera», vv. 543-49.

María Nieves quiso marcharse y para detenerla, María Rosario «la estrechó contra su pecho alzándola del suelo» (pág. 79), pero sin poder sostenerla, la sienta sobre el alféizar de la ventana. Es una acción inconsciente, en el estado de éxtasis causada por la pretensión apasionada del Marqués. Pero si consideramos que se trata de un lugar donde creció ella, aun siendo inconsciente su acción, podría juzgar dónde había peligro. El *«dominio del inconsciente»* era el tema tratado por Freud, quien afirma que en las acciones inconscientes se realiza lo deseado en los sueños. Es posible que la caída de María Nieves fuera causada por María Rosario empujándola inconscientemente (págs. 79-80). ¿No asesinaría María Rosario a su hermana, en medio de la embriaguez del repentino desbordamiento erótico, al igual que el desbordamiento del agua rompe un dique?

No tratamos de determinar si fue un asesinato o un accidente. Lo importante es que ella deseaba la muerte de María Nieves. Ahí esta la explicación de su enloquecimiento. En este momento, ayudada por la presencia de su amante consigue realizar de repente su deseo inconsciente de matar a María Nieves, destruyendo así simbólicamente a su padre y su madre. Con la muerte de la niña, su amante y ella quedan unidos como cómplices. Él se quedará con ella para siempre.

El rostro muerto de la niña es blanco «como un lilio» (pág. 81). La sangre que mana de la rota sien es el símbolo de la pérdida de la virginidad. Al mismo tiempo, simboliza el triunfo del *ello* sobre el *superyo*, porque en la obra, el color rojo simboliza el *ello*, el blanco el *superyo* y el morado la *realidad exterior* (es decir, Bradomín).

Podríamos suponer que, en este momento, María Rosario presenta el síntoma de la *represión* dentro de la neurosis. El síntoma se explica como un mecanismo de defensa por el que el *yo*, para escapar del castigo del *superyo*, abandona toda su función cuando la dominación del *ello* sobre la *realidad exterior* se consigue por completo. En tal momento, un pianista no podría mover dedos, un oficinista no podría teclear, y una santa inteligente, ¿qué podría hacer sino enloquecer? El enloquecimiento de María Rosario equivale a lo que pasa, en la explicación de Freud, a una cocinera que es incapaz de trabajar tras haber sido seducida por su amo. Si María Rosario creyera de veras que «fue Satanás», aun en medio de la tristeza, lo acusaría responsabilizándolo de la muerte de su hermana, en vez de enloquecerse.

4. *KOKORO* DE NATSUME SOSEKI, OTRA VISIÓN DE LA NEUROSIS

Kokoro trata también un caso de enloquecimiento después de cumplirse un deseo morboso. El protagonista es un caballero, denominado *Sensei*[11] por el joven narrador. Sensei, hombre muy culto, a pesar de disfrutar todavía de una edad en su plena madurez, vive muy retirado con su bella mujer. El narrador empieza a visitarlo en su casa, atraído por el misterio que lo envuelve, el cual nunca se aclara. Un

[11] El término *Sensei* está incluido en el *Oxford English Dictionary* (1989). Es un tratamiento respetuoso, que suele equivaler a *«profesor»* o *«maestro»*).

día el joven, estando en su pueblo cuidando a su padre enfermo, recibe una carta muy larga del Sensei. En la carta, que ocupa la segunda mitad de la obra, el protagonista confiesa el secreto de su vida. Así se resuelve el enigma a modo de una novela detectivesca.

Cuando era universitario Sensei vivía, junto con su amigo K, en una pensión regentada por la viuda de un militar que tiene una hija muy hermosa. El suceso ocurre dentro de esta pensión y con estos personajes: un claro paralelismo con la *Sonata de primavera* , ya que ocurre en un espacio cerrado dentro de la ciudad. Pero en el caso de Kokoro, la enfermedad la padecen dos jóvenes que ambicionan ser un Napoleón en el mundo intelectual.

Los dos son huérfanos de padre. Sensei mantiene su vida estudiantil gracias a la herencia, aunque un tío suyo le robó buena parte de ésta. K, perdida la protección de su tío por no querer hacer la carrera de médico, costea sus estudios de filología trabajando como maestro en una escuela nocturna. A pesar de la notable diferencia en sus condiciones económicas, K siempre ganaba, desde su infancia, en las notas y competiciones. Por otro lado, ambos sufren una represión sexual tan fuerte como la de jóvenes novicios.

Un día K confiesa ante Sensei que está enamorado de la chica de la pensión. De ahí comienza el conflicto interior en Sensei. El también está atraído por ella pero, por un sentimiento que no sabe explicar, no tiene valor para confesarlo a su amigo. Podría suponer que entre Sensei, estudiante cien por cien, y K, que ha comenzado a vivir trabajando, ha surgido una relación parecida a la de hijo y padre. Sensei se manifiesta sádico ante K, como si fuera un hijo recién enterado del nuevo casamiento de su madre. Sensei reprocha a K que ha abandonado sus ambiciones enamorándose de una chica, y al mismo tiempo, subrepticiamente, consigue de la dueña de la pensión permiso para casarse con su hija. K, al enterarse del asunto a través de la dueña, no exterioriza ningún sentimiento, pero unos días después, se suicida dejando una carta a Sensei donde le expresa su agradecimiento y le encomienda todo acerca de sí mismo.

En este momento Sensei, igual que María Rosario, consigue el triunfo repentino del *ello* . Su deseo era matar a su padre y acostarse con su madre. Su petición de la mano de la hija a la dueña no es espontánea sino impulsada precisamente por la confesión de K. Su consorte tenía que ser, para él, la consorte del padre. Ello explicaría también por qué Sensei, al principio, invitó a su amigo K a vivir en la misma pensión e incluso, atraído él mismo por la hija, casi incitó a K a la seducción. Sensei, para enamorarse de ella, necesitaba transformarla en un ser especial, es decir, convertirla en su madre. Tras la muerte de su amigo, Sensei entra en su cuarto, lo halla muerto boca abajo sobre el escritorio, cubierto de sangre, se acerca y llega a levantarle la cabeza para contemplar la cara. En este hecho podríamos ver una embriaguez del triunfo, parecida a la de un héroe antiguo que pasea sobre el muro del castillo arrastrando ostentosamente el cuerpo de un enemigo excelente.[12] K se po-

[12] El hecho se puede interpretar como una manifestación de una relación homosexual entre ellos.

dría comparar con un padre bondadoso que presencia la escena del acto sexual de su propio hijo. La escena sangrienta del suicidio, cometido con un cuchillo, es el símbolo del *superyo* de Sensei.

Seguidamente se presenta el síntoma de la represión de la neurosis. Sensei, que era tan estudioso, se convierte en una persona indolente. Se casa con la hija, pero pasa toda su vida sin trabajar ni estudiar. Lo único que hace es visitar ritualmente una vez al mes el sepulcro de K. Ahora este sepulcro es el *superyo* y el padre de Sensei. La vida indolente de Sensei equivale a la vida enloquecida de María Rosario. La única diferencia es que Sensei está consciente de su culpabilidad, por eso, cuando se entera de que tras la muerte del emperador[13] el General Nogui comete suicidio poniendo fin al oprobio y vergüenza que mortificaban su vida, decide suicidarse él también, y dedica diez días a escribir su larga carta de confesión.

5. PERSONAJES COMO TERAPEUTAS: A MODO DE CONCLUSIÓN

La carta de Sensei es en sí enigmática. Los lectores no entendemos ni cuál es el objeto de su confesión ni tampoco el motivo de su anunciado suicidio, a pesar de toda la explicación dada por el protagonista. Pero fijémonos en la función del joven narrador/oyente (narrador respecto al lector y oyente frente al protagonista). Él asume, frente al protagonista, el papel de terapeuta psiquiátrico. La actitud de Sensei en la primera mitad de la obra, el silencio total sobre su vida, es la resistencia del paciente neurótico, y la carta, la locuacidad como reacción frente al mutismo anterior. Cuando el joven conmovido por la cultura del protagonista le recomienda participar en la actividad social, este muestra la resistencia típica en la neurosis contestando: «no tengo dignidad para hablar frente a la gente» (pág. 25). Pero la confesión de su delito la cierra con un gesto heroico: «Recuerde usted por favor que he vivido así.» (pág. 231). Todo esto nos hace recordar la terapia freudiana mediante la conversación, y nos preguntamos: ¿morirá el protagonista después de echar la carta? Parece que no, con mayor probabilidad. Porque la confesión es un método para sobrevivir. Quien puede reconocer algo que le oprime y se le revela en el consciente, empieza a curarse de su enfermedad neurótica.

En la *Sonata de primavera* la función de terapeuta la encarna el Marqués de Bradomín. Su seducción, que se realiza con las palabras, es la terapia mediante la conversación. Pero, a diferencia de *Kokoro*, la terapia queda frustrada. María Rosario se queda en su locura para siempre y el terapeuta se retira condenado por su fracaso. Ahí esta la tragedia de la obra.

No queremos decir, de ninguna manera, que Valle-Inclán o Soseki hayan concebido su respectiva obra tal como las hemos interpretado ahora, sino que sus obras resultan así. Porque los dos, inconscientemente, buscan librarse de la opresión: esto es precisamente el método de curarse de la neurosis, el que buscaba precisamente

[13] El emperador murió el 30 de julio de 1912. Nogui, junto con su esposa, se suicida el 13 de agosto, día en que se celebra el funeral del emperador, tratando de limpiar la humillante afrenta sufrida durante la guerra ruso-japonesa al serle arrebatada la bandera imperial.

Freud. Tampoco queremos decir que los dos literatos, en el momento de escribir estas obras, hubieran sido influidos directamente por Freud, sino simplemente que eran coetáneos y compartían la mentalidad de fin de siglo, con reconocimiento de un mundo enfermo, y que habrían buscado el método de sanarlo a través de la liberación de las inhibiciones eróticas. Los tres intelectuales, cada uno en su campo y en su sitio, compartían el problema de la época y se adentraron en el dominio del inconsciente. Así, tanto *Sonata de primavera* como *Kokoro*, al igual que las obras de Freud, son resultado de una búsqueda sincera por parte de ambos autores, si bien –tendríamos que añadir– los caminos seguidos por cada uno de ellos se separaron posteriormente: Soseki se orienta hacia la resignación metafísica, teñida por la filosofía Zen, mientras que Valle-Inclán se inclina hacia el compromiso social en favor del socialismo.[14]

[14] Agradecemos a Juan Miguel Benavides (Universidad Seisen) el haber colaborado amablemente revisando la redacción de este trabajo.