



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA CONDUCTA



JIM MORRISON
NOVELA FAMILIAR Y PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.
UNA APROXIMACIÓN PSICOANALÍTICA

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

PRESENTAN

CISNEROS TORRES ARNOLD GABRIEL

No. Cta. 0712313

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ MARÍA YULY

No. Cta. 0611171

ASESOR

DRA. SUSANA SILVIA ZARZA VILLEGAS

TOLUCA, MÉXICO

OCTUBRE DE 2015

ÍNDICE

RESUMEN.	11
PRESENTACIÓN.	12
INTRODUCCIÓN.	14
CAPÍTULO I. ESTRUCTURACIÓN PSÍQUICA Y NOVELA FAMILIAR.	
1.1 El Inconsciente: Un descubrimiento Freudiano.	21
1.2 Las Instancias del Aparato Psíquico.	26
1.3 El Desarrollo Psicosexual Infantil.	31
1.4 Novela Familiar y Complejo de Edipo.	39
1.5 Teorización Lacaniana del Complejo de Edipo.	47
CAPÍTULO II. EL ARTE COMO EXPRESIÓN DEL INCONSCIENTE.	
2.1 El Arte y la Literatura.	57
2.2 Arte y Psicoanálisis.	66
2.2.1. Las pulsiones y su manifestación en el arte.	71
2.2.2 Fantasía y Creación.	82
CAPÍTULO III. JAMES DOUGLAS MORRISON: LA HISTORIA DE UN POETA AMERICANO.	
3.1 Primeros años y vida escolar.	89
3.2 El Frontman de The Doors.	94
3.3 Los últimos meses de vida.	105
CAPÍTULO IV. MÉTODO	
4.1 Tipo de Estudio	111
4.2 Objetivo	112
4.3 Planteamiento del Problema y Pregunta de investigación	112
4.4 Definición de Variables	113
4.5 Definición del Universo de Estudio	116
4.6 Definición de la Muestra	116

4.7 Diseño de la Investigación	116
4.8 Compilación de la Información	117
4.9 Análisis de la información	118
RESULTADOS	
1. Muerte, Mujer y Tristeza: temáticas centrales en la producción artística de Jim Morrison.	119
2. Novela Familiar de Jim Morrison	125
ANÁLISIS DE RESULTADOS	127
CONCLUSIONES	142
SUGERENCIAS	148
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
APÉNDICE	158

RESUMEN

La presente investigación tuvo como objetivo inferir la novela familiar de Jim Morrison a partir de las principales temáticas de su producción artística e historia de vida, considerando como aspectos principales de análisis el Complejo de Edipo y la figura femenina dada su importancia en la teorización psicoanalítica y como aspectos fundamentales de la novela familiar.

Para poder lograr lo mencionado anteriormente se hizo uso del método del psicoanálisis aplicado el cual permitió realizar inferencias que posibilitaron develar el contenido inconsciente plasmado en la producción artística a partir de un análisis sistemático.

Los principales textos consultados fueron elegidos en función de que facilitaran la comprensión de los conceptos fundamentales del psicoanálisis principalmente con lecturas de Freud, así como aquellos que propiciaran la profundización entre la relación del psicoanálisis con el arte partiendo de los textos de psicoanálisis aplicado de Sigmund Freud hasta trabajos de psicoanalistas contemporáneos que se han interesado por el estudio psicoanalítico del arte en sus diversas expresiones.

Finalmente, se encontró que la obra artística de Jim Morrison está matizada por tres temáticas principales, las cuales se repiten a lo largo de sus poemas y canciones, estas son: muerte, mujer y tristeza.

Estos temas sobresalientes facultaron la construcción de la novela familiar de Jim Morrison, la cual está elaborada en dos momentos, el primero de idealización y enaltecimiento de la mujer, en este caso la madre, y el segundo por la ruptura de esta idealización y la destrucción de todo vínculo familiar, todo esto mediatizado por el Complejo de Edipo.

PRESENTACIÓN

El presente trabajo está motivado debido a la enigmática cuestión del arte. Si bien crear es producto de una actividad humana, lo cual involucra capacidades motrices y motivaciones psicológicas, es común escuchar en las galerías o en museos preguntas como: “¿por qué se crea?”, “¿para qué se crea?” o “¿qué significado tiene ésta obra?”. Críticos del arte o simples espectadores pueden fascinarse y cuestionarse sobre el misterio encerrado en una escultura, pintura, novela, canción o poesía.

Dar respuesta a las cuestiones anteriores no es labor sencilla. En ocasiones el mismo artista no está seguro o no sabe en absoluto que quiere transmitir por medio de su obra; muchas veces se encuentra frente a la encrucijada de qué crear y que no, encontrando su inspiración en cosas que muchos no podrían entender; a pesar de estas implicaciones el producto final no es obra del azar, lo cual nos lleva a pensar que el crear y sus motivaciones van más allá del plano de la consciencia, y esto es precisamente lo que da al arte su carácter intrigante.

Una de las teorías interesadas por lo enigmático de la mente y de las formas de actuar del hombre es el psicoanálisis. La labor artística así como cualquier otra actividad del ser humano, están impulsadas, como diría Freud, por otra escena, es decir, por lo inconsciente: instancia que es más profunda a la consciencia y la superficie de las percepciones. Es por esto que el psicoanálisis es el medio más adecuado a utilizar en esta investigación, pues su interés teórico reside en la subjetividad individual y la profundidad del ser.

El quehacer del artista puede ser estudiado a partir de distintas disciplinas, tales como la neurología, antropología, sociología, historia, entre otras, pero, a diferencia del psicoanálisis, estos campos de la ciencia no podrían dar respuesta a las preguntas iniciales que dieron el interés para la realización de este trabajo.

El cuerpo teórico de este estudio comprende un primer capítulo titulado “Estructuración subjetiva y Novela Familiar”, el cual incluye conceptos fundamentales de psicoanálisis, mismos que facilitarán la lectura de su contenido a cualquier espectador experto o no en la materia del psicoanálisis y la comprensión del capítulo subsecuente, así como el entendimiento del desarrollo y estructuración subjetiva del ser humano, incluyendo el tema central de esta investigación, es decir, la novela familiar.

El segundo capítulo nombrado “El arte como expresión del Inconsciente” contiene conceptos básicos de arte, partiendo de lo general a lo particular, es decir, retomando las nociones de arte, artista, obra de arte, literatura hasta llegar a la poesía. Posteriormente se expone la relación existente entre arte y psicoanálisis y la explicación que este enfoque ofrece de la creación artística.

La historia de Jim Morrison se encuentra resumida en el capítulo tres que lleva como epígrafe “Jim Morrison: La historia de un poeta americano”, cuya base ha sido retomada a partir de los trabajos de su biógrafo Jerry Hopkins.

Estos capítulos conforman la base del análisis y las interpretaciones de las producciones artísticas de Jim Morrison. Los capítulos posteriores incluyen el método de investigación, presentación y análisis de resultados, para finalmente presentar las conclusiones.

INTRODUCCIÓN

El estudio del arte en el psicoanálisis permite explorar los lugares más recónditos del inconsciente apoyando el entendimiento del comportamiento humano desde una dinámica intrapsíquica integral, sin reducir las obras de arte como producciones estéticas, sino como objetos estrechamente ligados a experiencias anímicas particulares en la vida del ser humano.

Freud tuvo la inquietud de desarrollar sus postulados teóricos fuera del marco terapéutico, interesándose así en el arte cuando descubrió similitudes entre la historia de *Hamlet* y la *tragedia de Sófocles*. Comenzó así a realizar ensayos tales como “*El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen*” (1907), “*Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*” (1910), “*El Moisés de Miguel Ángel*” (1914), “*Un recuerdo infantil de Goethe en poesía y verdad*” (1917) y “*Dostoievski y el parricidio*” (1928) convirtiéndose así en el primer referente de la relación entre psicoanálisis y arte.

Las relaciones del psicoanálisis con el teatro y la literatura han sido desde el comienzo muy estrechas. Al escribir la interpretación de los sueños, Freud piensa en el teatro cuando propone la metáfora de la otra escena para referirse a la escena inconsciente. Incluso llamó “novela familiar” a las fantásticas historias familiares inventadas por los neuróticos, para decir que están estructuradas como novela (Sopena, 2004).

Considerando que la psicología tiene como instrumento de conocimiento a la propia persona con toda su subjetividad (De Tavira, 1996) es que el estudio de la personalidad creativa toma importancia, ya que el creador en su obra plasma indudablemente sus fantasías y deseos más recónditos.

En este sentido, el psicoanálisis es aplicado a una obra de arte con el fin de conocer de manera profunda a su creador y esto permitirá descubrir diversos aspectos desconocidos del mismo.

El poder sumergirse en el arte desde la óptica del psicoanálisis permite la apreciación de la obra desde una dimensión más amplia y enriquecedora más allá de una limitación contemplativa y pasiva.

Por otro lado en la relación de la diada psicoanálisis-arte González y Nahoul (2008) mencionan que los procesos artísticos pueden ser equiparados con los sueños, mismos que son formaciones del inconsciente, pues mediante ellos lo reprimido irrumpe en la conciencia sin un carácter aversivo, además, el inconsciente aporta un significado al sueño, buscando un símbolo preciso para expresarse con fuerza; en este sentido, el arte aspira a tener la misma precisión simbólica que tienen los sueños.

El estudio profundo de estos fenómenos por el psicoanálisis, la aplicación de las ideas, conceptos, hipótesis y teorías, nos permiten tener un encuentro con lo representado en la obra, y a la vez con lo oculto, con lo velado en el arte, con el inconsciente del artista (Salmerón, Rocha & Villegas, 2013).

Es por ello que el psicoanálisis es el enfoque elegido para realizar esta investigación ya que tiene como objeto de estudio el inconsciente, haciendo posible el análisis de sueños así como imágenes y metáforas elaboradas por la psique, ya sea desde un plano iconográfico, literario o poético. Por esta razón, el enfoque psicoanalítico se convierte en la disciplina más adecuada para el estudio detallado de cualquier producción artística.

“La obra artística es una expresión de los conflictos psíquicos infantiles y el arte lo es en general del antiguo conflicto de la humanidad con el padre primitivo. El arte se dirige al inconsciente, siendo el psicoanálisis quién explicaría tal deseo buceando en la influencia de la vida infantil del artista” (Palencia, 2008 p.p. 29).

Además de las producciones artísticas, se utilizó la biografía de Jim Morrison para dar sustento a las interpretaciones de sus obras pues tal como Freud (1917b)

señala en toda elaboración psicoanalítica de una biografía se consigue esclarecer de esa manera la significatividad de los recuerdos de la primera infancia.

La indagación psicoanalítica dispone, como material, de los datos de la biografía; por una parte, las contingencias de episodios y de influencias del medio, y por la otra, los informes sobre las reacciones del individuo (Freud, 1910).

Por todo lo anterior se pretende trabajar psicoanálisis aplicado al arte porque permite explorar, conocer y comprender los significados de las creaciones artísticas en relación con lo inconsciente o representación del contenido psíquico de su elaborador.

Ahora bien, se ha hecho mención de que el arte está vinculado con la vida infantil de su creador, esto sucede porque las vivencias de la primera infancia tienen un carácter estructurante y dicha estructuración culminará en el complejo de Edipo.

Freud (1900) señaló que el niño es absolutamente egoísta, siente con intensidad sus necesidades y se afana sin miramientos por satisfacerlas, en especial contra sus rivales; en este sentido aparece una etapa en el desarrollo del niño en donde los deseos sexuales que despertaron desde épocas muy tempranas se vuelcan hacia los padres, de esta manera los primeros apetitos infantiles del varón apuntaron a la madre, así para la niña apuntaron al padre y de esta forma el padre del sexo contrario apareció como un competidor estorboso.

De esta manera, se entiende por Complejo de Edipo como aquél suceso caracterizado por el deseo del niño hacia la madre y el odio hacia el padre, en la niña a su vez, existe el deseo hacia al padre y odio hacia la madre, lo cual ocurre en la fase fálica del desarrollo psicosexual infantil. El niño desea que la madre sea para él solo, es por esto que siente como molesta la presencia del padre, pues amenaza con arrebatarse la atención totalitaria de la madre, por otro lado, se enfada cuando el padre muestra ternura hacia la madre.

Los padres desempeñan el papel principal en la vida anímica infantil, y el enamoramiento hacia uno de los miembros de la pareja parental y el odio hacia el otro forman parte del material de mociones psíquicas configurado en esa época como patrimonio inalterable, cuya importancia residirá en la posterior sintomatología de la neurosis (Freud, 1900).

En este sentido se puede afirmar que la relación del niño con sus padres es lo que definirá su estructuración subjetiva.

La vida infantil así como las vivencias experimentadas por el niño durante el periodo de complejo de Edipo estarán relacionadas con lo que Freud llamó Novela Familiar.

La novela familiar está definida como el modo en que un sujeto modifica sus vínculos genealógicos, inventándose con un relato una familia que no es la suya (Roudinesco & Plon, 1998).

Freud (1909) refiere que el niño se desliga de la autoridad parental y que esta operación es necesaria y al mismo tiempo dolorosa. Durante este proceso, la actividad fantaseadora se apodera de las relaciones familiares.

La creación de novelas forma parte de algo que contribuye al desarrollo de capacidades creativas y simbólicas (Fudin, 2000).

Se trata entonces de ficciones que tienen relación con la verdad. Esta verdad se define no como una adecuación a los hechos sino como una verdad subjetiva que solo puede representarse a través de un relato de ficción (Maghid, 2012).

Podemos observar entonces que la novela familiar modifica la relación del niño con sus padres al fantasear su reemplazo por otros mejores, esto en miras de la nostalgia por el recuerdo de los padres enaltecidos.

En este mismo orden de ideas se puede afirmar que las fantasías están movidas por influencia de la vida infantil, al mismo tiempo que la creación en el artista está sujeta al fantaseo. Las fantasías de la persona adulta se relacionan con los recuerdos de la infancia y esto dispone la construcción de la novela familiar.

Con el objeto de llevar a cabo este ejercicio interpretativo, se eligió a Jim Morrison considerado como un caso interesante por ser un personaje representativo de una cultura y una generación en la década de los sesenta. Morrison pasó de ser un modesto estudiante universitario a ser un ícono musical y el portador de ideologías radicales e innovadoras para su tiempo. Su imagen ha traspasado las barreras del tiempo y continúa siendo portada sin discriminar edades, incluso en México su figura es conocida en diversos sectores poblacionales.

La vida de esta figura se caracterizó por sus múltiples enfrentamientos con la autoridad debido a su comportamiento rebelde y antagónico a la ley, además de siempre llevar sus conductas al límite, haciendo referencia a sus adicciones (alcoholismo y drogadicción), expresiones sexuales abiertas, rompiendo así con los paradigmas conservadores y tradicionalistas de la época. Por otro lado, sus relaciones familiares e interpersonales fueron siempre complicadas. El cargo militar del padre de Jim Morrison implicaba su ausencia dentro del seno familiar; era un hombre bastante comprometido con su trabajo, incluso mentalmente, por lo tanto nunca le dedicó suficiente atención a su hijo. La relación con su madre era conflictiva, existían constantes enfrentamientos y desacuerdos en los cuales la humillaba y agredía físicamente. El trato de Jim hacia sus hermanos no era muy diferente, le gustaba hacerles bromas pesadas, amenazarlos y lastimarlos físicamente. Existió un periodo de su vida en donde se aisló de su familia llegando al punto máximo de separación, incluso afirmando que habían fallecido (Hopkins, 2005).

El representante integrante de la banda de rock The Doors, creó poemas y canciones únicas y diferentes a lo que se escuchaba y leía en ese momento. Letras de muerte, locura, incesto, drogas, ideologías políticas, prostitución son algunas de las

temáticas incluidas en sus poemas y canciones. Es por eso que tanto su vida, sus relaciones familiares y producciones artísticas son considerados como materiales valiosos para poder analizar la novela familiar en un caso particular.

Sobre las bases de las ideas expuestas, el objetivo general de esta investigación fue inferir la novela familiar de Jim Morrison a partir del análisis de las temáticas centrales en su producción artística e historia de vida.

El psicoanálisis aplicado fue el método que permitió llegar a los resultados obtenidos. Consistió en recopilar los datos que nos permitieran tener un acercamiento a la historicidad del artista. Posteriormente se hizo el contacto con el relato del artista por medio del acercamiento y la lectura de la obra lo que fue posibilitando la comprensión del lenguaje y el contexto del autor. Después del proceso de selección de la obra, se realizó la fragmentación analítica de los poemas y canciones por medio de la elección de aquellos versos y estrofas que de acuerdo a su contenido pudieran ofrecer el material para la interpretación de los mismos. Finalmente se realizó el análisis de la producción artística de acuerdo a su contenido, el significado de palabras y frases y su relación con los acontecimientos importantes de la vida del autor lo cual fue dando como resultado hallazgos clínicos que por su repetición se infiere que implican un significado importante para el autor, permitiendo así la aplicación de conceptos psicoanalíticos a dichos hallazgos.

La identificación de las temáticas centrales de la obra de Jim Morrison las cuales son muerte mujer y tristeza significaron resultados importantes ya que estos conceptos son elementos relacionados con el complejo de Edipo, que al ser vinculados teóricamente con la historia de vida de este personaje permitieron llegar a la inferencia de la novela familiar.

Consecuentemente, la relevancia de esta investigación reside en el hecho de que se han llevado a cabo investigaciones en el campo de la psiquiatría respecto al

funcionamiento mental de Jim Morrison, sin embargo, no existen antecedentes de estudios psicoanalíticos del mismo o de sus producciones artísticas.

Si bien no hay trabajos de psicoanálisis sobre este poeta, existen otros trabajos que han tratado el tema de arte y psicoanálisis.

En la Universidad Nacional Autónoma de México se realizaron varias investigaciones sobre psicoanálisis y arte, entre ellas destacamos la investigación de 1994 titulada *“El caso Frida Kahlo. Voluntad de vivir creando. Aproximaciones Psicoanalíticas de su Personalidad”* de Ixtaccíhuatl Carrasco.

En el periodo de 1999 a 2004 la psicoanalista Vanessa Nahoul realizó diversos trabajos, entre los que sobresalen *“La importancia de la figura paterna en el artista pictórico exitoso”*, *“La recreación de la imagen materna en tres artista: Miguel Ángel, Vincent Van Gogh y Andy Warhol”* y *“La realidad inconsciente en la poesía de Sábines”*.

Dentro de este espacio universitario se encuentra la investigación de Salgado la cual fue denominada *“Análisis de simbolismo en la producción artística de Salvador Dalí, Estudio de caso.”*

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO I.

ESTRUCTURACIÓN PSÍQUICA Y NOVELA FAMILIAR

Para entender cómo es que el arte es una expresión del inconsciente, es necesario exponer algunos de los conceptos fundamentales de la teoría psicoanalítica, cabe mencionar que no se pretende realizar una reseña histórica de la creación de los conceptos, sino la clarificación de éstos para el entendimiento del funcionamiento del aparato psíquico, mismo que nos permitirá realizar el análisis de las producciones de Jim Morrison.

En este capítulo se revisarán la primera y segunda tópica propuestas por Freud, el desarrollo psicosexual y la noción del Complejo de Edipo desde su base freudiana y el aporte lacaniano así como la conceptualización de novela familiar.

El aparato psíquico tiene como base los postulados teóricos de la primera y segunda tópica de Freud, por esta razón se revisará en primera instancia los sistemas consciente, preconsciente e inconsciente. Tal como él mismo señaló en su trabajo titulado “El yo y el ello” (1923a) la diferenciación de lo psíquico consciente e inconsciente es la premisa básica del psicoanálisis.

1.1 El inconsciente: Un descubrimiento Freudiano.

Al hablar de aparato psíquico Freud propone una organización y funcionamiento de la psique a partir de diferentes “lugares” que no deben ser entendidos como localizaciones anatómicas sino como una descripción dinámica de lo que acontece en la mente, así como la ubicación de sus contenidos o representaciones.

Lo consciente de acuerdo con Freud (1923a) refiere una expresión puramente descriptiva que invoca la percepción más inmediata y segura. La conciencia es la superficie del aparato anímico.

La consciencia abarca solo un contenido exiguo; por tanto, la mayor parte de lo que llamamos conocimiento consciente tiene que encontrarse en cada caso, y por los periodos más prolongados en un estado de latencia; vale decir: en un estado de inconsciencia (Freud, 1915a).

Este sistema está en contacto con el mundo exterior, con la realidad, por añadidura está ligada con la percepción y por ende está al tanto de las sensaciones de placer y displacer que ocurren en tiempo presente. Por otro lado, el consciente permite dar cuenta también de lo que sucede al interior, por ejemplo, los sentimientos; se dice que también da cuenta de ellos ya que de acuerdo con Hall (2012) los sentimientos son experiencias que suceden en el presente.

El sistema consciente normalmente gobierna la afectividad así como el acceso a la motilidad, y realza el valor de la represión (Freud, 1915a).

Para que un contenido mental o psíquico sea consciente o inconsciente, dependerá de la cantidad de energía invertida en él y de la intensidad de la resistencia (Hall, 2012).

Ahora bien se debe precisar la premisa de Freud en donde explica que un acto psíquico atraviesa por dos fases de estado entre las cuales opera como selector una suerte de examen. En la primera fase dicho acto es inconsciente y pertenece al sistema inconsciente, si a raíz del examen es rechazado por la censura se le deniega el paso a la segunda fase; llamándose entonces reprimido y tiene que permanecer inconsciente. Pero si sale airoso de este examen entra a la segunda fase y pasa a pertenecer al segundo sistema, el sistema consciente aunque no es aún consciente sino susceptible de conciencia; vale decir, ahora puede ser objeto de ella sin particular resistencia toda

vez que se reúnen ciertas condiciones, esto caracteriza al sistema preconscious del que ahora se hablará con más detalle.

Los contenidos dentro del preconscious son accesibles a la conciencia porque la resistencia operante en ella es débil (Hall, 2012).

El preconscious es el nivel más cercano a la conciencia; están relacionados entre sí ya que disponen de cierta movilidad, pues los contenidos de este nivel pueden hacerse accesibles a la conciencia. No obstante, dado que los contenidos preconscious no están dentro de la conciencia, se habla también de contenidos inconscientes pero es diferente al inconsciente por el hecho de que éstos contenidos pueden acceder al sistema consciente.

Freud (1915a) precisa que un sector muy grande de lo preconscious proviene de lo inconsciente, tiene el carácter de sus retoños y sucumbe a una censura antes de que pueda devenir consciente. Otro sector del preconscious es susceptible de conciencia sin censura.

El sistema preconscious se rige por el proceso secundario, el cual es uno de los dos modos de funcionamiento del aparato psíquico, posee las cualidades de la psicología clásica como el pensamiento, la atención, el juicio, el razonamiento y la acción controlada. Posee una función reguladora debido a su sincronización con el principio de realidad: las pulsiones se ven postergadas por las exigencias del mundo exterior (Laplanche & Pontalis, 2004).

Este proceso del nivel preconscious opera de acuerdo a la lógica, a la temporalidad y hay discriminación moral, regulando las representaciones cosa, al hacer selectivo su paso por la conciencia, permite que la energía fluya de manera controlada.

De esta manera al sistema preconscious competen, además, el establecimiento de una capacidad de comercio entre los contenidos de las representaciones, de suerte

que puedan influirse unas a otras, el ordenamiento temporal de ellas, la introducción de una censura o de varias, el examen de realidad y el principio de realidad. También la memoria consciente parece depender por completo del preconscious, ha de separársela de manera tajante de las huellas mnémicas en que se fijan las vivencias del inconsciente (Freud, 1915a).

Ahora bien, ya que se ha mencionado que el sistema preconscious mantiene relación con lo consciente y lo inconsciente, es indispensable en este punto comenzar a profundizar en el concepto de inconsciente.

El adjetivo inconsciente se utiliza en ocasiones para denotar el conjunto de los contenidos no presentes en el campo actual de la conciencia. En sentido tópico el inconsciente está constituido por contenidos reprimidos, a los que ha sido rehusado el acceso al sistema preconscious-consciente por la acción de la represión.

Se ha hablado anteriormente sobre represión, y Freud (1923a) expone que es precisamente de la doctrina de la represión de donde se extrae el concepto de inconsciente. Lo reprimido es el modelo de lo inconsciente. Y llama represión al esfuerzo de desalojo de material no aceptable para la conciencia.

El inconsciente es la parte más arcaica y originaria del psiquismo, es la parte del ser humano que pugna por el placer, contiene todos los impulsos innatos de la persona.

El núcleo del inconsciente consiste en agencias representantes de pulsión que quieren descargar su investidura; por tanto, en mociones de deseo (Freud, 1915a).

Freud (1915a) describió las propiedades particulares del sistema inconsciente explicando que los procesos de dicho sistema son atemporales, es decir, no están ordenados con arreglo al tiempo, no se modifican por el transcurso de este ni, en general, tienen relación alguna con él.

Tampoco conocen los procesos inconscientes un miramiento por la realidad, están sometidos por el principio del placer, es decir, busca la rápida descarga de la excitación psíquica, tiende a la inmediatez de la satisfacción, su destino solo depende de la fuerza que poseen y de que cumplan los requisitos de la regulación de placer-displacer.

En resumen la ausencia de contradicción, el proceso primario, el carácter atemporal y la sustitución de la realidad exterior por la psíquica, son los rasgos cuya presencia son esperados en procesos pertenecientes al sistema inconsciente.

Si bien el sistema preconscious está regido por el proceso secundario, ya se ha mencionado que a diferencia del preconscious, el inconsciente está regido por el proceso primario, en el cual la energía psíquica fluye libremente pasando sin trabas de una representación a otra según los mecanismos de desplazamiento y condensación; tiende a recatectizar plenamente las representaciones ligadas a las experiencias de satisfacción constitutivas del deseo (Laplanche & Pontalis, 2004).

Los contenidos del inconsciente están censurados por el preconscious, por lo tanto no pueden tener acceso de manera directa a la conciencia, para ello el inconsciente los deforma de tal manera que puedan ser aceptables y adecuados para su manifestación en lo real.

Las formaciones del inconsciente se nos presentan como actos, palabras o imágenes inesperados que surgen bruscamente y desbordan nuestras intenciones y nuestro saber consciente; estos actos pueden ser actos fallidos, olvidos, sueños o incluso la aparición súbita de tal o cual idea y hasta la invención repentina de un poema o de un concepto abstracto, o también manifestaciones patológicas que causan sufrimiento como los síntomas (Nasio, 1999).

Por lo anterior, del inconsciente solo percibimos sus derivados (manifestaciones) y no el sistema en sí mismo.

1.2 Las instancias del aparato psíquico.

Posterior a la primera tónica, Freud planteó una segunda tónica llamada estructural, misma que es complementaria de la primera y que está conformada por tres instancias psíquicas: ello, yo y superyó.

La primera instancia a desarrollar es el ello. Podemos empezar diciendo del ello, que es la instancia encargada de la descarga de cantidades de excitación, cumpliendo así con el principio del placer, cuya finalidad es desembarazar a la persona de la tensión (Hall, 2012), es decir, de manera concreta, el principio del placer busca encontrar el placer y evitar a toda costa el dolor, la incomodidad, la frustración.

El ello está íntimamente relacionado con el inconsciente, ya que también se rige por el proceso primario.

Dado que el ello es incapaz de distinguir entre un recuerdo subjetivo y un recuerdo objetivo, es en los sueños donde logra reducir de cierta manera la tensión al revivir recuerdos y objetos pasados ligados a una sensación placentera.

De acuerdo con Freud (1923a), el ello es la fuente primordial de energía psíquica y sede de las pulsiones.

En el ello encontramos no solamente representaciones inconscientes de cosas grabadas en el psiquismo bajo el impacto del deseo de los otros, sino también representaciones innatas, propias de la especie humana, inscriptas y transmitidas filogenéticamente (Nasio, 1999).

Además Freud (1923a) explica que el material reprimido confluye con el ello, en este sentido lo reprimido es solo una parte del ello.

Dado que el ello está cargado de pulsiones y energía, los deseos que no son aceptables por el yo y la consciencia permanecen en él de la misma manera que los

contenidos inconscientes adquieren el carácter de reprimidos por la censura, por este hecho lo reprimido se considera una fracción del ello.

De lo anterior podemos elucidar que el ello se puede decir que es amoral e irracional, solamente desea y actúa. Es la parte con mayor cantidad de energía psíquica y conserva siempre su carácter infantil, es decir, no tolera la tensión y exige la gratificación inmediata de sus deseos; es la instancia egoísta y amante del placer.

Se ha mencionado que el ello es la instancia que posee superior cuantía de energía psíquica y esta premisa nos permite ahora acercarnos al concepto del yo quien toma energía prestada del ello para el cumplimiento de sus labores.

Freud (1923a) explica que el yo no está tajantemente separado del ello, mencionando que el yo es la parte del ello alterada por la influencia del mundo exterior. El yo se empeña en hacer valer sobre el ello el influjo del mundo exterior, afanándose por remplazar el principio de placer por el principio de realidad.

La finalidad del principio de realidad es demorar la descarga de energía hasta que haya sido descubierto o presentado el objeto real que satisfará tal necesidad. La institución del principio de realidad no implica que el principio de placer sea rechazado, solo se lo suspende temporariamente en interés de la realidad. El principio de realidad puede llevar al placer pero el demorar la acción significa que el yo debe ser capaz de tolerar la tensión hasta que esta pueda ser descargada por una forma apropiada de comportamiento y así obtener la gratificación deseada (Hall, 2012).

Así mismo el yo se rige por el proceso secundario, y por tanto es el representante de la razón y la prudencia y esto lo diferencia del ello que contiene y se moviliza por las pasiones.

A lo anterior Freud (1923a) añade que el yo establece el ordenamiento temporal de los estados anímicos y los somete al principio de realidad.

Es de importancia subrayar que el ello no puede tener contacto con el mundo exterior, es el yo la instancia que cumple esta función y por tanto está ligado al sistema percepción consciencia.

Por otro lado el yo suele transponer en acción la voluntad del ello como si fuera la suya propia (Freud, 1923a). En este sentido, podemos denotar que a pesar de que el yo supone una parte racional del aparato psíquico, no es una instancia totalitariamente consciente y por esta razón accede a las demandas del ello de manera encubierta.

Nasio (1999) describe al yo como una organización estructurada de las representaciones mayoritariamente inconscientes, pero igualmente conscientes y preconsciouses.

Si bien se ha dicho que el ello es únicamente inconsciente, el yo en contraposición puede ser inconsciente, preconsciouses o consciente.

El yo representa a su vez un polo defensivo de la personalidad y pone en marcha una serie de mecanismos de defensa motivados por la percepción de un afecto displacentero o señales de angustia.

Finalmente el yo mantiene una relación exclusiva con el cuerpo, por lo mismo que el yo se define como la proyección mental de la superficie del cuerpo propio, más exactamente como la proyección mental de los contornos de nuestro cuerpo (Nasio, 1999).

La tercera instancia de esta segunda tópica del aparato psíquico es el superyó, quien tiene un papel fundamental ya que posee una función enjuiciadora con respecto de los actos y pensamientos del yo.

Freud (1933) en su 31ª conferencia sobre la descomposición de la personalidad psíquica habla de una instancia particular que la distingue dentro del yo como conciencia moral, considerando autónoma a esa instancia, una de cuyas funciones

sería la conciencia moral y otra la observación de sí, indispensable como premisa de la actividad enjuiciadora de la conciencia moral. Designa superyó a esta instancia situada en el interior del yo.

El superyó goza de cierta autonomía, persigue sus propios propósitos y es independiente del yo en cuanto a su patrimonio energético (Freud, 1933).

Con respecto a la formación de esta instancia, Freud (1933) señala que el niño pequeño es notoriamente amoral, no posee inhibiciones internas contra sus propios impulsos que quieren alcanzar placer. El papel que luego adopta el superyó es desempeñado primero por un poder externo, la autoridad parental. El influjo de los progenitores rige al niño otorgándole pruebas de amor y amenazándolo con castigos que atestiguan la pérdida de ese amor y no pueden menos que temerse por sí mismos. Esta angustia realista es la precursora de la posterior angustia moral. En el lugar de la instancia parental aparece el superyó que ahora observa al yo, lo guía y lo amenaza, exactamente como antes lo hicieron los padres con el niño.

El periodo relativamente largo durante el cual el niño depende de sus padres favorece la formación del superyó. En este sentido, el superyó se desarrolla desde el yo como una consecuencia de la asimilación por parte del niño, de las normas paternas respecto de lo que es bueno y virtuoso y lo que es malo y pecaminoso (Hall, 2012).

La institución del superyó se describe como un caso logrado de identificación con la instancia parental (Freud 1933).

Al hablar de la formación del superyó y de la función de las figuras parentales, es preciso hablar en este sentido del Complejo de Edipo puesto que se considera que el superyó se forma y es heredero de este suceso, aquí se ponen en juego prohibiciones, identificaciones y objetos de deseo, sin embargo más adelante se estudiará con más detalle todo lo referente a dicho complejo.

Ahora bien, el superyó está compuesto por dos subsistemas el ideal del yo y la conciencia moral. El ideal del yo corresponde a los conceptos del niño acerca de lo que sus padres consideran moralmente bueno. La conciencia moral, en cambio, corresponde a los conceptos que el niño tiene de lo que sus padres consideran moralmente malo.

Freud (1933) enuncia que el superyó es el portador del ideal del yo con el que el yo se mide, al que aspira alcanzar y cuya exigencia de una perfección cada vez más basta se empeña en cumplir.

Con respecto a las funciones y formas de actuar del superyó Freud (1933) expuso que esta instancia aplica el más severo patrón moral al yo que se le ha entregado inerte, y hasta subroga la exigencia de la moralidad en general; así aprehendemos con una mirada que nuestro sentimiento de culpa moral expresa la tensión entre el yo y el superyó.

El superyó pone en vigencia recompensas y castigos al yo. Si la acción está de acuerdo con las normas éticas del superyó se recompensa al yo. Las recompensas y castigos empleados por el superyó son sentimientos de orgullo, de culpa o inferioridad respectivamente. Se puede recompensar o castigar al yo solo por pensar en hacer algo, un pensamiento vale lo mismo que un hecho a los ojos del superyó en esto se parece al ello al no hacer distinción entre lo subjetivo y lo objetivo (Hall, 2012).

Por otro lado, esta instancia posee un carácter tradicional y generacional pues Freud (1933) indica que el superyó del niño no se edifica en verdad según el modelo de sus progenitores, sino según el superyó de ellos.

El superyó es el representante de los valores e ideales tradicionales de la sociedad, tal como se transmiten de padres a hijos (Hall, 2012).

Las ideologías del superyó perviven el pasado, la tradición de la raza y del pueblo, que solo poco a poco ceden a los influjos del presente (Freud, 1933).

Por lo mencionado anteriormente, el superyó, al frenar internamente la ilegalidad y la anarquía le permiten a la persona convertirse en miembro observante de la ley de su sociedad (Hall, 2012).

De manera general podemos identificar esta instancia con la premisa de Freud (1933, p.p. 39) en la que menciona que “el superyó es para nosotros la subrogación de todas las limitaciones morales, el abogado del afán de perfección”.

La revisión de la hipótesis estructural nos permite precisar que las instancias mencionadas no son independientes al igual que lo consciente, lo inconsciente y lo preconscious, esta categorización y descripción de estas provincias nos faculta la comprensión de funciones, mecanismos y procesos de cada una, sin embargo, se continua hablando de un solo sistema, de una totalidad: el aparato psíquico. El yo, el ello y el superyó interactúan y se fusionan entre sí durante toda la vida.

1.3 El desarrollo psicosexual infantil.

En el desarrollo de la teoría epigenética Freud descubre que los actos realizados por toda persona conllevan un sentido sexual, debemos resaltar que lo sexual no está equiparado en el psicoanálisis al coito o a lo genital sino más bien a la búsqueda del placer no dirigida a la autoconservación. Freud se interesó en el origen de la pulsión sexual hallando así que la sexualidad es vivida desde etapas muy tempranas. Cabe mencionar que antes de Freud ningún autor reconoció la existencia de una función en la infancia con carácter de ley. Por lo tanto el psicoanálisis se convierte en la primera escuela que construye una teoría del desarrollo sexual en la infancia intentando explicarla y derivando de ella la constitución de una psicopatología. De esta manera propuso fases en las cuales la búsqueda del placer está orientada por características

específicas. Para poder entender estas fases es necesario en un primer momento comprender algunos constructos inmersos en el planteamiento de esta teoría.

La búsqueda del placer emerge desde los primeros meses de vida del niño y Freud (1905) planteó que el quehacer sexual se apunala primero en una de las funciones que sirven a la conservación de la vida, y solo más tarde se independiza de ella, esta función es la alimentación. Así la exteriorización sexual infantil nace apuntalándose en esta función corporal importante para la vida, por esta razón no se conoce un objeto sexual, pues es autoerótica y su meta sexual se encuentra bajo el imperio de una zona erógena. Se entiende por zona erógena un sector de piel o de mucosa en el que estimulaciones de cierta clase provocan una sensación placentera de determinada cualidad.

La meta sexual de la pulsión infantil consiste en producir la satisfacción mediante la estimulación apropiada de la zona erógena que, de un modo u otro, se ha escogido. La necesidad de repetir la satisfacción se trasluce por dos cosas: un peculiar sentimiento de tensión, que posee más bien el carácter de displacer y una sensación de estímulo o de picazón condicionada centralmente y proyectada a la zona erógena periférica. Por eso la meta sexual procurará sustituir la sensación de estímulo proyectada sobre la zona erógena, por aquel estímulo externo que la cancela al provocar la sensación de la satisfacción (Freud, 1905).

En un inicio el amamantamiento está ligado a la autoconservación y la alimentación, pero posteriormente la autoconservación se ve sustituida por la satisfacción que se produce en el bebé por las sensaciones implicadas en el acto de mamar, lo que nos lleva a la explicación de la primera fase cuya zona erógena es la boca, es decir la fase oral o canibalística.

En la fase oral la actividad sexual no se ha separado todavía de la nutrición, ni se han diferenciado opuestos dentro de ella. El objeto de una actividad es también el de la otra; la meta sexual consiste en la incorporación del objeto, el paradigma de lo que más

tarde, en calidad de identificación, desempeñará un papel psíquico importante. El chupeteo puede verse como un resto de esta fase (Freud, 1905).

Es común observar la tendencia de los niños en edades tempranas a llevar todo objeto a la zona de la boca, en especial objetos del propio cuerpo, es decir los dedos, la mano, el pie, etcétera; partiendo de esta explicación, la fase oral es considerada autoerótica. El chupeteo para Freud (1905) consiste en un contacto de succión con la boca (labios y lengua) repetido rítmicamente y que no tiene por fin la alimentación; por lo tanto, el chupeteo se convierte en la primera experiencia de placer.

La fase oral es considerada por Bleichmar (1999) como el primer momento de la vida sexual infantil y se considera a esta fase como una organización pregenital.

En esta etapa, el niño no ha adquirido la noción de “sí mismo” ni de los límites de su propio cuerpo, por lo tanto, ama todo sin lograr diferenciar a esos objetos amados de él mismo; este periodo es llamado oral pasivo u oral de succión; Bleichmar (1999) menciona que esto implica una absorción del objeto donde el tener se confunde para el bebé con el ser.

El conflicto principal durante esta etapa es el destete, el retiro del pecho o el biberón. El conflicto es de placer excesivo frente a la dependencia, con el temor de que lo dejen defenderse por sí solo (Larsen & Buss, 2005).

La aparición de la dentición marca el inicio del periodo oral activo o también llamado oral canibalístico. La principal característica de este periodo es que el niño gustará de morder todo objeto que entre en contacto con su boca, siendo esta su primer característica de agresividad.

El placer sexual de morder, a veces con rabia, completa el placer de la succión (Nasio, 1999).

La segunda fase es llamada anal, debido a que la zona erógena es la mucosa del intestino. Durante este periodo es vivenciado uno de los sucesos más importantes en el desarrollo infantil: el control de esfínteres, lo que le da una cualidad de ambivalencia a dicha etapa.

Freud (1905) plantea que en la organización anal la actividad es producida por la pulsión de apoderamiento a través de la musculatura del cuerpo y como órgano de meta sexual pasiva se constituye ante todo la mucosa erógena del intestino. Junto a ello, se practican otras pulsiones parciales de manera autoerótica. En esta fase, por tanto, ya son pesquisables la polaridad sexual y el objeto ajeno.

Los niños que sacan partido de la estimulación erógena de la zona anal se delatan por el hecho de que retienen las heces hasta que la acumulación de éstas provoca fuertes contracciones musculares y, al pasar por el ano, pueden ejercer un poderoso estímulo sobre la mucosa. Por otro lado, también existe la ganancia colateral de placer que se puede conseguir con la defecación (Freud, 1905).

El contenido de los intestinos tiene para el lactante todavía otros importantes significados. Evidentemente, lo trata como a una parte de su propio cuerpo; representa el primer “regalo” por medio del cual el pequeño ser puede expresar su obediencia hacia el medio circundante exteriorizándolo y su desafío rehusándolo (Freud, 1905).

La obediencia o desafío de la que se habló en el párrafo anterior permite al niño darse cuenta de su poder y de su propiedad, lo cual conlleva a un conflicto en el cual se ponen en juego la sumisión o la oposición frente a los deseos de la madre así como la búsqueda de la independencia por medio de la dominación.

Ya se han mencionado las fases oral y anal que son consideradas pregenitales; sabemos que existe una fase meramente genital, pero no podemos hablar de la misma sin antes exponer la fase fálica.

La principal característica de la fase fálica es que está compuesta por la antítesis fálico-castrado. Freud (1905) añade que para el varoncito es una cosa natural suponer que todas las personas poseen un genital como el suyo, y les resulta imposible unir su falta a la representación que tiene de ellas.

Para ambos sexos, solo desempeña un papel un genital, el masculino, por tanto no hay un primado genital, sino un primado del falo (Freud, 1923b).

Por lo anterior no existe un reconocimiento de los órganos sexuales femeninos, para el niño todo ser humano y todo ser vivo en general, posee un miembro idéntico al suyo. El pene se convierte en un órgano universal.

El desarrollo sexual del niño ha progresado a una fase donde los genitales han tomado sobre sí el papel rector. Pero estos genitales son solo los masculinos, más precisamente el pene (Freud, 1924).

Freud (1923b) explicó las reacciones del niño frente a las primeras impresiones de la falta de pene en las niñas. Dado que desconocen esa falta; creen ver un miembro a pesar de todo; cohonestan la contradicción entre observación y prejuicio mediante el subterfugio de que en la niña el pene aun sería pequeño y ya va a crecer, y después, poco a poco, llegan a la conclusión afectivamente sustantiva, de que sin duda estuvo presente y luego fue removido. Posteriormente la diferencia es percibida entre los que poseen el falo y quienes están castrados.

En la fase fálica la primacía del placer sexual recae en el pene en el varón y en el clítoris en la niña, la masturbación y manipulación de estos órganos, así como la postura de castigo y corrección de los padres hacia la conducta recurrente del infante, pueden propiciar la percepción de una amenaza de castración que se ha comprobado en aquellas niñas sin pene.

De esta forma como lo explican De Mijolla y De Mijolla (2003) el pene es concebido en mayor medida como un órgano portador de potencia o de completud que como un órgano estrictamente genital. El falo representa en el niño una sensación de un todo, y en contraste la castración implicaría una sensación de falta.

La posibilidad de perder su pene, la amenaza de castración permite al niño entrar en el Complejo de Edipo, suceso que acontece en este periodo fálico y que adquiere suma trascendencia en la estructuración del individuo.

Freud (1923b) explica que el niño en época temprana desarrolla una investidura de objeto hacia la madre, que tiene su punto de arranque en el pecho materno. Existe más adelante el refuerzo de los deseos sexuales hacia la madre que tuvieron su origen en este vínculo, el aumento de dichos deseos y la percepción de que el padre es un obstáculo para el cumplimiento de los mismos, nace el Complejo de Edipo. De esta manera la relación con el padre se vuelve hostil y se tuerca el deseo de eliminarlo para sustituirlo junto a la madre.

Esta percepción del padre como un obstáculo se deriva de la impresión de que a medida que el niño va creciendo la madre se ocupa menos de él, el padre demanda atención de la madre y además realizan juntos actividades en privado de las cuales se excluye al niño de participación.

El complejo de Edipo se trata de un drama de tres personajes cuyos protagonistas son la madre, el padre y el niño quienes van a alternar constantemente movimientos donde dos de ellos se aproximan en un movimiento de deseo y de amor que excluye al tercero, considerando así como rival a eliminar (De Mijolla & De Mijolla, 2003).

Parte del conflicto edípico, entonces, es que el niño ama al padre del mismo sexo, pero compite con él. Es más, el pequeño llega a temer a su padre debido, a que esta persona grande y poderosa podría impedir que suceda la unión entre madre e hijo, de hecho Freud afirmaba que los niños pequeños llegan a creer que sus padres podrían

realizar un ataque preventivo para quitar la raíz del conflicto: el pene del niño. Este temor de perder su pene llamado ansiedad de castración, impulsa al niño pequeño a abandonar su deseo sexual por mamá (Larsen & Buss, 2005).

El niño logra el abandono del deseo a su madre debido al temor a la figura paterna, la cual será esencial en la prohibición del incesto y esto además permitirá al niño establecerse en una identidad sexual masculina que posibilite su relación con otras mujeres.

La aceptación de la posibilidad de castración, la intelección de que la mujer es castrada, puso fin a las dos posibilidades de satisfacción derivadas del complejo de Edipo. Si la satisfacción amorosa en el terreno del complejo de Edipo debe costar el pene, entonces por fuerza estallará el conflicto entre el interés narcisista en esta parte del cuerpo y la investidura libidinosa de los objetos parentales (Freud, 1924).

“El resultado de todo este proceso es evidentemente lo que permite la constitución del sujeto, ya que, según como atravesase el complejo de Edipo se definirá como neurótico, perverso o psicótico” de ahí la importancia de este suceso (Vaccarezza, 2002. p.p.16).

Todo lo anterior nos permite comprender los aspectos más importantes del complejo de Edipo y su papel en la fase fálica así como el paso al periodo de latencia, sin embargo, más adelante se profundizará con más detalle en todos los procesos e implicaciones inmersos en dicho complejo.

La consumación del complejo de Edipo da finalización a la etapa fálica y el niño entra entonces en la fase de latencia que se desarrolla a continuación.

En el periodo de latencia los conflictos de los estadios precedentes persisten en parte, pero se muestran menos activos y actúan en menor medida, en razón de una modificación estructural de las pulsiones sexuales (De Mijolla & De Mijolla, 2003).

Este periodo da lugar a una nueva organización de la sexualidad, lo cual es posible debido al desplazamiento de los conflictos primitivos sobre sustitutos de las imágenes parentales.

La represión del interés sexual erótico va a permitir a la personalidad liberada a desplegar toda su actividad consciente y preconscious en la conquista del mundo exterior (Dolto, 2001).

Podría considerarse el periodo de latencia como una fase pasiva en el sentido de la disminución del interés sexual erótico, sin embargo posee también una cualidad activa puesto que la energía psíquica se pone al servicio de la sublimación y la adaptación social.

Se establecen formaciones reactivas que van a permitir al niño separarse poco a poco de los conflictos sexuales del periodo precedente. (De Mijolla & De Mijolla, 2003).

“La importancia y el valor de las sublimaciones de la fase de latencia son grandes. No solo porque en esta época es cuando se esbozan las características sociales del individuo, sino porque la manera en que un niño utiliza neurótica o normalmente este periodo hace que fije o no, exagere o haga desaparecer componentes arcaicos de la sexualidad y sus elementos perversos” (Dolto, 2001. p.p 41).

El trabajo de represión que permite las sublimaciones generan una desexualización progresiva de las ideas y de los comportamientos que dan lugar a una disponibilidad particular del niño para los aprendizajes pedagógicos, pero la energía de estos nuevos intereses surge, desde luego, de los intereses sexuales originarios. (De Mijolla & De Mijolla, 2003).

El periodo de latencia deviene con el inicio de la pubertad, y esta da lugar entonces a la fase genital.

Los cambios fisiológicos característicos de la pubertad favorecen la comprensión del rol en la reproducción tanto en el hombre como en la mujer. La relación con las personas a partir de la procreación es una característica fundamental de esta fase.

El interés intelectual se despierta, en efecto, en estos estadios sucesivos, por adhesión afectiva a sustitutos del objeto sexual a medida que se van presentando frustraciones orales, anales o uretrales impuestas por el educador y el mundo exterior (Dolto, 2001).

El sujeto en esta etapa puede amarse a sí mismo pero también puede amar objetos del mundo externo, por lo tanto el narcisismo de las fases previas suele disminuirse.

En esta última fase se reactiva la problemática edípica con desplazamiento sobre sustitutos parentales idealizados y reaparecen problemáticas pregenitales, especialmente las orales, así como los mecanismos de defensa arcaicos (De Mijolla & De Mijolla, 2003).

En el estadio genital el pensamiento se caracteriza por el buen sentido, la prudencia y la objetividad de la observación. Es el pensamiento racional (Dolto, 2001).

Las personas alcanzan la etapa genital solo si han resuelto los conflictos en las etapas anteriores, configurándose así la sexualidad adulta, asistiéndose una elección de objeto heterosexual.

1.4 Novela Familiar y Complejo de Edipo

El interés de este trabajo consiste en inferir a partir de los tópicos encontrados en la obra artística de James Douglas Morrison su novela familiar, por esta razón es imprescindible sumergirse detalladamente en dicho término.

En 1909, en un artículo redactado especialmente para la obra de Otto Rank titulada *El mito del nacimiento del héroe*, Freud llamó “novela familiar” a la construcción inconsciente en la cual la familia inventada o adoptada por el sujeto se adorna con todos los prestigios provistos por el recuerdo de los padres idealizados en la infancia (Roudinesco y Plon, 1998).

Así, Freud mostró interés por las fantasías que sus pacientes elaboraban acerca de sus padres, las cuales tenían su fundamento en el conjunto de sentimientos generados por la separación o relegación entre el niño y sus figuras parentales, así como por la rivalidad sexual; esto genera en el infante descontento y por ello enjuicia compara y critica a sus padres deseando, envidiando y/o creando vínculos parentales diferentes a los reales. Estas fantasías son lo que conforman la llamada novela familiar.

La “novela familiar” comienza a tomar forma en la infancia y la etapa pre-puberal, periodo de latencia sexual, desarrollándose y ampliándose en la pubertad, cuando el individuo es consciente de la sexualidad. Este fragmento de literatura silenciosa constituye una ficción imbricada en la constitución imaginaria del individuo como “yo-sujeto” y no se elabora sólo para superar la situación de crisis del idilio familiar (sensación de abandono o menosprecio, falta materna), sino para «aumentarla, exhibirla y vanagloriarse de ella (Olalla, 1999).

En añadidura, de acuerdo con Laplanche y Pontalis (2004 p.p.257) el concepto novela familiar, retomando la idea de Freud, hace referencia a las “fantasías mediante las que el sujeto modifica imaginariamente sus lazos con sus padres. Tales fantasías tienen su fundamento en el complejo de Edipo.”

La situación descrita en el párrafo anterior pone en evidencia que la novela familiar está profundamente ligada con los sucesos acontecidos en el Complejo de Edipo, es por esto que para poder seguir profundizando en el término novela familiar es necesario desarrollar en primer momento todo lo concerniente a la teoría del Complejo de Edipo.

El complejo de Edipo es uno de los conceptos básicos dentro del psicoanálisis y el entendimiento del funcionamiento psíquico. Freud comenzó a teorizar sobre el Complejo de Edipo por primera vez en la carta 71 que envió a Fliess el 15 de octubre de 1897. Más adelante en *“La interpretación de los sueños”* (1900) Freud retoma la hipótesis que le había planteado a Fliess y es hasta el año 1910 cuando aparece por primera vez la expresión Complejo de Edipo en su artículo *“Sobre un tipo especial de elección de objeto en el hombre.”*

Freud (1900) señaló que el niño es absolutamente egoísta, siente con intensidad sus necesidades y se afana sin miramientos por satisfacerlas, en especial contra sus rivales; en este sentido aparece una etapa en el desarrollo del niño en donde los deseos sexuales que despertaron desde épocas muy tempranas se vuelcan hacia los padres, de esta manera los primeros apetitos infantiles del varón apuntaron a la madre, así para la niña apuntaron al padre y de esta forma el padre del sexo contrario apareció como un competidor estorboso.

De esta manera, se entiende por Complejo de Edipo como aquél suceso caracterizado por el deseo del niño hacia la madre y el odio hacia el padre, en la niña a su vez, existe el deseo hacia al padre y odio hacia la madre, lo cual ocurre en la fase fálica del desarrollo psicosexual infantil. El niño desea que la madre sea para él solo, es por esto que siente como molesta la presencia del padre, pues amenaza con arrebatarse la atención totalitaria de la madre, por otro lado, se enfada cuando el padre muestra ternura hacia la madre.

Los padres desempeñan el papel principal en la vida anímica infantil, y el enamoramiento hacia uno de los miembros de la pareja parental y el odio hacia el otro forman parte del material de mociones psíquicas configurado en esa época como patrimonio inalterable, cuya importancia residirá en la posterior sintomatología de la neurosis (Freud, 1900).

Como se mencionó anteriormente, el Complejo de Edipo es un concepto de gran importancia para el psicoanálisis pues su pasaje determina tanto su asunción de una posición sexual así como su elección de un objeto sexual. El Edipo se relaciona con las estructuras clínicas y como raíz de toda psicopatología, más adelante se profundizará al respecto.

El Complejo de Edipo tiene una estrecha relación con la sexualidad y ya se ha dicho anteriormente que la sexualidad infantil es diferente a la sexualidad en la vida adulta. Así, Freud (1917a) señala que la madre es el primer objeto de amor del niño, de amor hablamos en efecto, cuando traemos al primer plano el aspecto anímico de las aspiraciones sexuales y empujamos al segundo plano, o queremos olvidar por un momento los requerimientos pulsionales de carácter corporal o sensual que están en la base.

Ahora bien, a esta elección de la madre como objeto de amor se anuda todo lo que en el esclarecimiento psicoanalítico de las neurosis ha adquirido importancia tan grande bajo el nombre de “Complejo de Edipo” (Freud, 1917a).

En época tempranísima el niño desarrolla una investidura de objeto hacia la madre que tiene su punto de arranque en el pecho materno (Freud, 1923b). En el Complejo de Edipo se refuerzan los deseos sexuales que eran característicos de etapas más tempranas.

La primera elección de objeto es por lo general incestuosa; en el hombre, se dirige a la madre y las hermanas, y se requieren las más terminantes prohibiciones para impedir que se haga realidad esta persistente inclinación infantil (Freud, 1917a).

Se considera regularmente descabellado la idea de que el niño tenga deseos sexuales hacia la madre, sin embargo, la madre es el primer contacto que tiene el ser humano desde el inicio de su existencia, por ello puede considerarse posible que la madre se convierta en nuestra primera relación objetal.

Al mencionar que la relación del niño con su madre es incestuosa, podemos observar que el Edipo posee dos crímenes, el incesto con la madre es uno de ellos y el parricidio es el otro, esto es debido al deseo del niño de acaparar toda la atención de la madre, hecho que solo logrará eliminando a su padre. El niño siente tanto odio hacia su padre por ser esa figura que pone en riesgo tal relación amorosa, que tiene deseos de matarlo, de anularlo.

Ahora bien, el Complejo de Edipo se entiende como algo que vive subjetivamente alguien, dicho complejo está centrado en el chico, se los supone a éste un ente constituido en su sexualidad, cuya evolución de naturaleza biológica y predeterminada lo hace dirigirse hacia sus padres. Ésta conceptualización no describe cómo se constituye su sexualidad ni cómo se constituyen sus deseos, ni el papel que tienen los padres en la construcción de ésta sexualidad, para esto, es necesario introducir la noción de estructura edípica (Bleichmar, 1984).

Dentro del Edipo Estructural se da el Complejo de Edipo, y al hablar de estructura se debe hablar de las unidades que la componen. La familia es la forma social que se asume en esta época histórica la estructura del Edipo y las unidades que componen dicha estructura son: la función materna, la función paterna y el hijo (Bleichmar, 1999).

Este Edipo es estructurante del sujeto en un sentido como consecuencia de ésta sexualidad que se desarrolla en el seno de una situación edípica, como consecuencia de estos deseos de tipo incestuoso y hostiles, sentimientos que repugnan al sujeto, estableciendo así la concepción de la represión, de la censura, como mecanismo que constituye un tratar de colocar fuera de la consciencia del sujeto aquello que lo repugna. Desde este punto de vista el Complejo de Edipo es estructurante en el sentido de la primera tópica, ya que contribuye a la constitución del inconsciente (Bleichmar, 1984).

Podemos añadir que el sujeto se constituye como tal en el seno de la situación edípica, pues el superyó se forma a consecuencia de lo que pasa en ella, esta situación entonces aparece como condición estructurante del deseo ahora en el sentido de la segunda tópica.

Se ha mencionado qué es el Complejo de Edipo y su prehistoria, sin embargo algo crucial para el entendimiento de cómo es vivenciado por el infante es la diferenciación anatómica de los sexos. Se desarrollará únicamente lo acontecido por el niño debido a que este trabajo analiza la producción artística de un sujeto de sexo masculino.

En un primer momento, el niño asume que todo ser humano semejante a él posee el falo, a lo que se da el nombre de *primacía del falo*, posteriormente, conforme el niño lleva a cabo la observación de alguna compañera de juegos o cualquier otra mujer, da cuenta de que las mujeres no poseen el preciado falo, sin embargo el niño no lo acepta, cree que lo poseen pero que aún no se ha desarrollado del todo, más tarde llega a la conclusión de que a la mujeres el falo les fue cortado. A esto añade Freud (1923b) que en este estadio de la organización genital infantil hay algo masculino pero no algo femenino, la oposición reza aquí: genital masculino o castrado.

Es de destacar que la castración está representada o bien por una falta o bien por la insistencia en señalar el elemento fálico (Green, 1992). Si la castración se percibe como falta, da lugar a un sentimiento de incompletud en el infante, el señalar el elemento fálico implica la posición de tener, pero al mismo tiempo la posibilidad de perder.

En el momento en que un elemento de la realidad confirma la posibilidad de esa amputación, de esa castración, en la medida que descubre seres que no tienen pene, surge la posibilidad de que esa amenaza temida sea haga real (Bleichmar, 1999).

Además de la diferencia anatómica de los sexos Freud (1925) mencionó que la sofocación más o menos violenta por parte de las personas encargadas de la crianza hacia el onanismo de la primera infancia, activa el Complejo de Castración.

La masturbación es la descarga genital de la excitación sexual correspondiente al Complejo de Edipo. (Bleichmar, 1999). Esta descarga sexual implica también la posibilidad de ser castrado, pues la masturbación en el infante es reprimida por parte de los adultos que la consideran como inapropiada.

Así la castración adquiere la significación de un castigo, castigo frente a la actividad sexual del niño, castigo por sus deseos incestuosos.

Por otro lado, Freud (1928) planteó que la relación del muchacho con el padre es, ambivalente, junto al odio que querría eliminar al padre como rival, ha estado presente por lo común cierto grado de ternura. Ambas actitudes se conjugan en la identificación-padre; uno querría estar en el lugar del padre porque lo admira (le gustaría ser como él) y porque quiere eliminarlo.

Así el Complejo de Edipo es a su vez dependiente de la bisexualidad originaria del niño. El varoncito no posee solo una actitud ambivalente hacia el padre, y una elección tierna de objeto en favor de la madre, sino que se comporta también, simultáneamente como una niña: muestra la actitud femenina hacia el padre, y la correspondiente actitud celosa y hostil hacia la madre. La ambivalencia comprobada en la relación con los padres debiera referirse por entero a la bisexualidad. De esta manera la identificación-padre retendrá el objeto-madre del complejo positivo y simultáneamente, el objeto-padre del complejo invertido y lo análogo es válido para la identificación- madre (Freud, 1923b).

En cierto momento el niño comprende que el intento de eliminar al padre como rival sería castigado por él mediante la castración. Por angustia de castración, vale decir, en interés de la conservación de su virilidad, resigna entonces el deseo de poseer

a la madre y de eliminar al padre. Y es éste deseo, en la medida en que se conserva en lo inconsciente, el que forma la base del sentimiento de culpa (Freud, 1928).

Amenazada la virilidad por la castración, se vigorizará en tal caso la inclinación a buscar escapatoria por el lado de la femineidad, a ponerse más bien en el lugar de la madre y adoptar su papel de objeto de amor ante el padre. Solo que la angustia de castración imposibilita también esta solución. Uno comprende que sería preciso admitir la castración si quisiera ser amado por el padre como una mujer. Así caen bajo la represión ambas mociones, odio al padre y enamoramiento de él. El odio al padre es resignado a consecuencia de la angustia frente a un peligro exterior (la castración); en cambio, el enamoramiento del padre es tratado como un peligro pulsional interior, que, empero, se remonta en el fondo también a idéntico peligro exterior; es por ello que la castración es terrorífica tanto en su condición de castigo como en la de precio del amor (Freud, 1928).

Como se mencionó anteriormente, el sentimiento de culpa es la base de la resignación de poseer a la madre y de eliminar al padre introyectándose así las leyes de prohibición del incesto y del parricidio, pues tal como indica Freud (1923a) como resultado más universal de la fase sexual gobernada por el Complejo de Edipo, se puede suponer una sedimentación en el yo, que consiste en el establecimiento de estas dos identificaciones, unificadas de alguna manera entre sí. Esta alteración del yo recibe su posición especial: se enfrenta al contenido del yo como ideal del yo o superyó.

La aceptación de la posibilidad de castración, la intelección de que la mujer es castrada, puso fin a las dos posibilidades de satisfacción derivadas del Complejo de Edipo. Si la satisfacción amorosa en el terreno del Complejo de Edipo debe costar el pene, entonces por fuerza estallará el conflicto entre el interés narcisista en esta parte del cuerpo y la investidura libidinosa de los objetos parentales (Freud, 1924).

Las investiduras de objeto son resignadas y sustituidas por identificación. La autoridad del padre, o de ambos progenitores, introyectada en el yo, forma ahí en núcleo del superyó (Freud, 1924).

El ideal del yo o superyó, es la agencia representante de nuestro vínculo parental. El ideal del yo es, por lo tanto, la herencia del Complejo de Edipo y así, expresión de las más potentes mociones y los más importantes destinos libidinales del ello (Freud, 1923a).

El superyó conservará el carácter del padre, y cuanto más intenso fue el Complejo de Edipo y más rápido se produjo su represión, tanto más riguroso devendrá después el imperio del superyó como consciencia moral, quizá también como sentimiento inconsciente de culpa, sobre el yo. (Freud, 1923a).

1.5 Teorización Lacaniana del Complejo de Edipo.

En la teorización lacaniana del Complejo de Edipo se realiza la descripción de una estructura intersubjetiva la cual es una organización caracterizada por posiciones o lugares vacantes que pueden ser ocupados por distintos personajes. Estos lugares pueden verse como variables las cuales no son independientes sino que están mutuamente condicionadas. En la explicación de este proceso la lingüística y el estructuralismo cobran especial relevancia.

El Edipo Lacaniano es la descripción de una estructura y de los efectos de representación que esa estructura produce en los que la integran. El elemento circular entre los miembros de esta estructura edípica es el falo (Bleichmar, 1984).

En este sentido el falo cobra dos acepciones, en primer lugar como significante de una falta y en segundo lugar como significante del deseo.

Vaccarezza (2002) explica que el falo no existe, es un significante, un concepto psicoanalítico, un modo de decir la falta. Una falta que se origina en las teorías sexuales infantiles y que se inscribe en el inconsciente de los sujetos, tanto hombres como mujeres como idea de completud.

El falo no es el pene, sino que es la premisa universal del pene, una suposición que proviene de las teorías sexuales infantiles que tienen por objeto negar las diferencias sexuales, eludiendo así la castración. Castración que se apoya en la fantasía de la pérdida del pene; así, la niña es un ser al que le falta ya sea porque se lo han cortado o porque aún no le ha de crecer. Los que los tienen pueden perderlo, por lo que se sienten amenazados, y los que no lo tienen sienten envidia y desean poseerlo (Vaccarezza, 2002).

El pene adquiere su valor porque niño y niña mirándose uno en el otro suponen como completo a aquél a quien no le falta (Vaccarezza, 2002).

Cuando el falo imaginario (suposición de la fantasía de completud) adquiere un estatuto simbólico, es decir, como la inscripción del significante de la falta en el inconsciente, se transforma en un operador y es el motor del Complejo de Edipo. Muestra que el deseo del hombre es un deseo sexual, no genital, deseo de unión. Transformándose así, en el significante del deseo, es el reconocimiento de haber querido gozar de la madre, y la aceptación de la insatisfacción de ese deseo. El falo simbólico opera entonces como significante de la ley (Vaccarezza, 2002).

Para entender el falo como significante es preciso señalar que el significante es una traza material. Es una huella acústica, una imagen visual, algo del orden de lo sensible o capaz de convertirse en perceptible. Y en él y por medio de él algo queda inscripto, algo que es de otro orden, hay una transposición (Bleichmar, 1984).

De esta manera desde la subjetividad del sujeto aparecen dos posibilidades respecto al falo. Si está presente la imagen hay ilusión de completud, no falta nada; pero la segunda posibilidad al hablar de falo simbólico es la de que algo que está presente se pueda perder (Bleichmar, 1984).

De acuerdo al falo que va circulando, otorgando la máxima valoración, se puede entender cómo se van ubicando los distintos personajes frente a ese falo cuya posición

otorga una determinada satisfacción narcisista (Bleichmar, 1984). Debido a la ubicación de estos personajes se presenta el Edipo en tres diferentes tiempos.

En el primer tiempo del Complejo de Edipo el niño está fundamentalmente vinculado a la madre, en relación con el deseo de la madre siendo este, el deseo de la madre, el primer significante que se inscribe en el sujeto (Vaccarezza, 2002).

De cómo haya atravesado la madre su propia castración, dependerá el lugar que le dará al hijo. En este primer tiempo tiene lugar lo que Lacan denominó *la fase o estadio del espejo* la cual se la reconoce como formadora del yo. El yo, ese niño que se ve en el espejo, es una imagen anticipada de lo que será. Es en el espejo y sostenido por la mirada y las palabras de la madre donde ve algo diferente a lo que experimenta en su cuerpo, de ahí su júbilo (Vaccarezza, 2002).

Debido a la inmadurez neurológica del niño no tiene dominio de su cuerpo ni sensación de unidad, su incoordinación motora le impide reconocer como propias las partes de su cuerpo, de ahí la idea de fragmentación. Esta inmadurez lo deja absolutamente desvalido y dependiente de los cuidados del otro. Por lo tanto, se coloca estructuralmente a la madre como el primer Otro de la dependencia (Vaccarezza, 2002).

Lacan (1981) señala que en el segundo tiempo del Edipo el padre interviene como privador de la madre en doble sentido, en tanto priva al niño del objeto de su deseo y en tanto priva a la madre del objeto fálico.

Con respecto al niño, lo priva de su objeto de deseo, el niño deja de ser falo de madre, ve que esta prefiere a otro que no es él, porque supone que aquél tendría algo que él no tiene, en este sentido es esencial el que la madre desee al padre, o sea, que se vuelva del hijo al padre (Bleichmar, 1984).

Con respecto a la madre, para que haya privación efectiva del objeto fálico es esencial no solo que la madre cambie al chico por el padre, sino que este no quede ubicado como totalmente dependiente del deseo de la madre, de lo contrario se le conserva a la madre como madre fálica (Bleichmar, 1984).

Ocurre así un colapso narcisista que es la pérdida de la identificación con el valor fálico. En la castración simbólica el niño reconoce que a la madre le falta algo que lo debe buscar en otra parte, corresponde al momento en que el niño deja de ser falo y este pase a existir para él como entidad independiente de un personaje (Bleichmar, 1984).

La castración simbólica le sirve al niño para completarse, pues exige que el chico reconozca que hay algo más allá no solo de él, y reconoce a su vez que su madre está sometida a un orden que le es exterior. Esto es esencial de la castración simbólica: en el psiquismo del chico es el reconocimiento de la castración de la madre y de toda persona, incluido el padre (Bleichmar, 1984).

En este sentido, la función del padre posee un poder de invención estructurante desde el punto de vista de lo inconsciente, no se trata de un ser encarnado, sino de una entidad esencialmente simbólica, ordenadora de una función, poseyendo un carácter fundamentalmente operativo y estructurante para todos los humanos. El padre simbólico es universal y permite nuestra ordenación psíquica en calidad de sujetos (Dör, 1998).

El cargo del padre simbólico es la de asumir la delegación de la autoridad ante la comunidad extranjera madre-hijo. La instancia del padre simbólico es ante todo la referencia a *la ley* de prohibición del incesto (Dör, 1998).

El padre real aparece cada vez más ante el niño como alguien que tiene derecho con respecto al deseo de la madre. Sin embargo, esta figura solo podría actualizarse ante el niño sobre el terreno de la rivalidad fálica en relación con la madre. Rivalidad

fálica donde la figura paterna será triplemente investida por el niño bajo los atavíos de un padre privador, interdictor y frustrador (Dör, 1998).

De acuerdo con lo anterior, se puede señalar que la figura del padre durante la situación edípica es crucial pues éste será quien pueda hacer valer la ley, negándole al niño la posibilidad de realizar el crimen del incesto y obligándolo así a separarse de su madre permitiéndole subjetivarse.

Así pues, será fundamentalmente en calidad de padre imaginario como el niño percibirá en lo sucesivo a ese molesto poseedor de derecho que priva, prohíbe y frustra: o sea, las tres formas de investidura que contribuyen a mediatizar la relación fusional del niño con la madre (Dör, 1998).

Si el padre no es solicitado o si al ser solicitado no comparece, vence el plazo de esa comparecencia, el significante del nombre del padre quedará *forcluido*, es decir, su plazo quedará vencido (Vaccarezza, 2002).

La importancia de este tiempo se debe a que la función paterna instaure una ley, la prohibición del incesto. Esta prohibición hace que surja el deseo, deseo de aquello que nos es prohibido.

La pérdida, la carencia, la ausencia de ese objeto amado es requisito para que yo y otro devengan. Para que el deseo exista, para que se establezca la dialéctica del *Uno* y del *Otro* (Saal, 1998).

En el tercer tiempo al producirse la castración simbólica el hijo deja de ser falo, tampoco lo es el padre como lo era en el segundo tiempo; la madre deja de ser la ley, tampoco lo es el padre. En el tercer tiempo del Edipo quedan instauradas la ley y el falo como instancias que están más allá de cualquier personaje del triángulo edípico (Bleichmar, 1984).

Al no ser el chico el falo deja de estar identificado con el yo ideal y se identificará con el ideal del yo. El yo ideal es la imagen de perfección narcisista completa y omnipotente (Bleichmar, 1984).

Se entiende por ideal del yo una instancia simbólica que permite al sujeto salir del Edipo y que expresa el pasaje de un yo ideal imaginario (la persona ideal) a un simbólico (ideal de la persona) tomando e identificándose con algunos de los rasgos de las figuras parentales (Vaccarezza, 2002).

El tercer tiempo del complejo de Edipo en Lacan es equivalente a la identificación, la formación del superyó y el sepultamiento del complejo de Edipo en Freud.

El complejo de Edipo permite la puesta en movimiento de importantes cambios que pasan por la renuncia a la madre como objeto de amor, la identificación con el padre y la consiguiente destrucción o sepultamiento del complejo de Edipo, que deja constituidas en el sujeto esas instancias ideales que abren camino a las realizaciones en el campo de la cultura y que convalidan la promesa del acceso postergado a las otras mujeres, las no vedadas por la ley (Saal, 1998).

En relación con las implicaciones del Complejo de Edipo, podemos retornar en la teoría de la novela familiar.

Recapitulando el concepto de novela familiar Roudinesco y Plon (1998) refieren que esta expresión creada por Sigmund Freud y Otto Rank designa el modo en que un sujeto modifica sus vínculos genealógicos, inventándose con un relato o un fantasma una familia que no es la suya.

Desde 1898 Sigmund Freud observó que en los neuróticos en su infancia, tendían a idealizar a sus padres y a querer asemejarseles. A esta primera identificación le seguía el discernimiento crítico y la rivalidad sexual. En este estadio, la imaginación

infantil era movilizaba por una nueva tarea, consiste en desvalorizar a los padres reales y reemplazarlos por otros, fantasmáticos, más prestigiosos (Roudinesco & Plon, 1998).

Freud (1909) refiere que el niño se desliga de la autoridad parental y que esta operación es necesaria y al mismo tiempo dolorosa. Durante este proceso, la actividad fantaseadora se apodera de las relaciones familiares.

El fantasear con la modificación de los vínculos parentales se atribuye a la situación edípica; pues dichas fantasías surgen por la presión que ejerce el complejo de Edipo. Sus motivaciones precisas son numerosas y mixtas: deseo de rebajar a los padres en un aspecto y ensalzarlos en otro, deseo de grandeza, intento de soslayar la barrera contra el incesto, expresión de la rivalidad fraterna, etc. (Laplanche & Pontalis, 2004).

Como se expuso anteriormente el amor, la rivalidad y la identificación con los padres encuentra su fundamento en las experiencias vividas por el infante en el Complejo de Edipo, esto desembocará en la forma en que posteriormente el sujeto se inventara o fantaseará su novela familiar.

A esto añade Mahid (2012) Ya en esta obra temprana surge el Edipo como encrucijada de la subjetivación. Y esta subjetivación cobrará una forma peculiar en la manera de relatarse la novela familiar.

La novela familiar se va construyendo paulatinamente. Existe una primera etapa de la novela donde el niño enaltece la figura de los padres en el rey y la reina o cualquier figura de engrandecimiento. En este período inicial el niño idealiza a sus padres.

Más tarde cuando el niño puede percibirse menospreciado o relegado por sus padres. Si en dado momento el niño no recibe la atención que quiere, se enfrenta al nacimiento de algún hermano o bien mira en otros niños padres con las cualidades que

él desearía para los propios, la idealización se rompe y aparece una valoración negativa hacia los padres.

En este sentido, Fudin (2000) agrega que cuando posteriormente a la etapa de idealización el niño se siente relegado asociado al nacimiento de hermanos u otros motivos, aparece la crítica a sus padres.

La mención freudiana al desasimiento de la autoridad parental supone la decepción respecto de los padres idealizados del inicio de la vida y su sustitución por otras figuras (Maghid, 2012).

Así sucesivos momentos de las historias donde familiares, o padres idealizados de la primera etapa de la novela, pasan a la degradación y menosprecio de la segunda parte. La creación de la novela es el exponente de la ruptura de ese orden y un intento de ligadura. Da explicaciones sobre los orígenes y forma parte del proceso del ideal del yo (Fudin, 2000).

Entonces sobre la misma línea de ideas, podemos concretar que por diversas circunstancias en la vida del niño puede quebrantarse la idealización de los padres dando lugar a un sentimiento de decepción, esto desembocará en el intento de que el sujeto por medio de la fantasía pueda vincularse con otros padres que considera mejores y más merecidos.

El estadio siguiente donde se constituye la novela familiar propiamente dicha, en la prepubertad, fantasías que surgen en adultos como recuerdos o asociación libre, coexistiendo con otras ideas sobre su familia. La construcción de la novela tendría el móvil de librar al protagonista de sus padres menospreciados sustituyéndolos por otros de posición social más elevada, también aparece la idea de ser hijo bastardo o adoptivo. Configurándose dos familias: la original degradada y la ficticia enaltecida (Fudin, 2000).

En la etapa de latencia la concepción de un mundo previsible y lineal es irrumpida por fantasías puberales, la novela familiar propiamente dicha por Freud. La creación de novelas forma parte de algo que contribuye al desarrollo de capacidades creativas y simbólicas (Fudin, 2000).

Se trata entonces de ficciones que tienen relación con la verdad. Esta verdad se define no como una adecuación a los hechos sino como una verdad subjetiva que solo puede representarse a través de un relato de ficción (Maghid, 2012).

Así la novela familiar es una historia que se hace y se deshace en ilusiones permanentemente. Freud destaca con dos palabras diferentes la historia real y objetiva –que sería el “acontecer histórico”– y la historia vivencial –es decir, como ocurrió para cada hombre–. Así desde el punto de vista del acontecer histórico una familia es la auténtica y la otra la ficticia, la de la invención literaria. “Las dos familias son espejamientos de la propia” (Fudin, 2000).

La historia familiar no es una verdad inmutable, pues la significación creativa de las producciones fantaseadas destaca que de la familia con la que se convive y de la ficticia surge la propia historia familiar (Fudin, 2000).

La novela familiar es, por tanto, un mito individual, subjetivo, en el que se proyectan una serie de representaciones con las que se imagina y lucha al tratar de arrancarse del seno familiar Bellón (2009).

Se trata de un momento de caída del Otro primordial, dicha caída está relacionada particularmente con la rivalidad sexual y con el sentimiento del niño de ser relegado. De este modo Freud introduce la problemática edípica como motor para lo que llama la emancipación del niño (Maghid, 2012).

Finalmente, Freud (1909) explicó que bajo ligero disfraz, en la sustitución de los padres de la novela familiar acreditan la ternura originaria del niño hacia sus padres, que se ha conservado. Los nuevos y más nobles padres que adquiere o se inventa para

sí están íntegramente dotados con rasgos que provienen de recuerdos reales de los padres inferiores verdaderos, de suerte que el niño en verdad no elimina al padre, sino que lo enaltece. Y aun el íntegro afán de sustituir al padre verdadero por uno más noble no es sino expresión de la añoranza del niño por la edad dichosa y perdida en que su padre le parecía el hombre más noble y poderoso, y su madre la mujer más bella y amorosa. Entonces, se extraña del padre a quien ahora conoce y regresa a aquel en quien creyó durante su primera infancia; así, la fantasía no es en verdad sino la expresión del lamento por la desaparición de esa dichosa edad.

Lo anterior permite dilucidar que si bien el niño trata de desprenderse de la relación familiar con sus padres lo hace a modo de fantasía para poder tolerar la realidad que no le es grata, esto en función de la añoranza de los padres perfectos, idealizados en etapas anteriores al Complejo de Edipo, de tal manera que dentro de su novela familiar, los nuevos padres fantaseados conservan las cualidades de los padres reales del pasado, con quienes el niño poseía un sentimiento de completud.

CAPÍTULO II

EL ARTE COMO EXPRESIÓN DEL INCONSCIENTE.

Una vez expuestos los conceptos centrales de la teoría psicoanalítica, es momento de profundizar en el tema del arte y su nexos con el contenido psíquico de su creador.

El psicoanálisis con la investigación clínica de pacientes neuróticos desarrolló los primeros acercamientos a pensar la producción inconsciente del artista, particularmente Freud se interesó en la aplicación de esta disciplina a campos diversos entre ellos el arte, posteriormente numerosos psicoanalistas continuaron contribuyendo al estudio del arte. Entre los trabajos destacados de Freud respecto al arte se encuentran: “*El delirio y los sueños en la <<Gradiva>> de W. Jensen*” (1906), “*Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*” (1910), “*El Moisés de Miguel Ángel*” (1914) y “*Dostoievski y el Parricidio*” (1927) entre otros.

Los tópicos a revisar en este capítulo comprenden la conceptualización del arte y su relación con el psicoanálisis, la influencia y expresión de contenidos inconscientes en los productos artísticos y la indagación específica del psicoanálisis en el campo de la literatura y la poesía.

2.1 El Arte y La Literatura

Considerando que el tema del psicoanálisis ha sido desarrollado previamente, es menester retomar el tema del arte, tomando en cuenta que para que ambas disciplinas converjan su conceptualización se vuelve indispensable, para ello a continuación se definirán los conceptos de arte, artista y obra artística.

El arte, de acuerdo con Lozano (2002) es definido como el conjunto de reglas para hacer algo bien; hablando en un sentido general el arte es toda actividad humana

que, basándose en ciertos conocimientos, los aplica el artista para alcanzar un fin bello. Puede ser concebido de tres maneras diferentes:

- a) *Actividad estética*. Cuya finalidad es producir lo bello por medio de la palabra, del sonido, de los elementos plasticográficos y cuyos resultados son aprobados por el buen gusto. En un sentido filosófico comprende la totalidad del hecho artístico.
- b) *Actividad estética plasticográfica*. El vocablo arte, entendido en una forma más restringida, implica las artes plásticas y gráficas, como son la arquitectura, la escultura y la pintura.
- c) *Actividad técnica u oficio*. Es la habilidad técnica u oficio llevada a la especialidad de ejecutar un trabajo.

Por otro lado, González y Nahoul (2008) ofrecen una definición en la que señalan que al hablar de arte se hace referencia tanto al proceso de creación como al producto que surge de la habilidad humana aplicada a cualquier actividad que satisfaga las normas de belleza de una sociedad.

Las definiciones anteriores pueden ser sujetas a controversia, puesto que coinciden en que el arte debe reflejar estándares de belleza, dando énfasis a lo estético según los cánones establecidos en la sociedad, sin embargo, la reducción del arte a lo estético impediría considerar otros aspectos inmersos en la creación y contemplación del arte.

A esto Salgado (2012) añade que el concepto de arte hace referencia tanto a la habilidad técnica como al talento creativo en un contexto musical, literario, visual o de puesta en escena y procura a quienes lo practican y a quienes la observan o perciben una experiencia no solo de orden estético sino también emocional, intelectual o una combinación de todas estas cualidades.

El arte designa toda actividad humana nacida en el momento en que el hombre, no contento ya con utilizar sus facultades solo para fines puramente prácticos, se

propuso dar satisfacción a su necesidad de comprender el mundo, calmar su angustia, comunicar sus emociones y vivir, en suma, conforme a sus aspiraciones espirituales (Cabanne, 1981).

La creación de una obra de arte involucra el aspecto emocional, lo que nos permite concretar que el arte trasciende lo estético; es una manera mediante la cual el artista y el espectador vivencian emociones y sentimientos.

De esta manera podemos entender que el arte es una forma de expresión de la psique humana y además es una forma de comunicación, pues como mencionan González y Nahoul (2008) el arte es una forma de catalizar, expresar y comunicar, mediante símbolos, todo aquello que existe, da forma y hace valiosa a la cultura; en el arte intervienen varios componentes: el emisor (artista), el receptor (el que contempla la obra de arte y recibe el mensaje del artista), el mensaje (contenido de la obra) y el código (conjunto de símbolos utilizados para que el receptor capte el mensaje).

El arte es un modo de expresión en todas sus actividades esenciales, el arte intenta decirnos algo acerca del universo del hombre, del artista mismo. El arte es una forma de conocimiento tan precioso para el hombre como el mundo de la filosofía o de la ciencia. Desde luego, sólo cuando reconocemos claramente que el arte es una forma de conocimiento paralela a otra, pero distinta de ella, por medio de la cual el hombre llega a comprender su ambiente, sólo entonces podemos empezar a apreciar su importancia en la historia de la humanidad (Read, 1990).

Puede observarse entonces que definir el arte no es un asunto sencillo, algunos autores enfatizan el aspecto estético, otros lo técnico y la habilidad pero como se ha mencionado, el arte va más allá, incluye la comunicación de un mensaje, la expresión de una emoción y en general un cúmulo de experiencias sensoriales, afectivas e intelectuales.

Por todo lo anterior, se concluye que el arte debe ser entendido desde una perspectiva más amplia, es decir, no debe ser reducido a términos estéticos, pues no solo se habla de arte cuando el producto final cumple con estándares de belleza, sino que deben ser considerados aspectos como el proceso creativo y el mensaje que el artista está comunicando tanto a nivel consciente como inconsciente.

Una vez que hemos hablado de arte, es momento de hablar de quien realiza la actividad artística.

Cabanne (1981) señala que el concepto de artista varía según las épocas y los estilos. El artista, considerado como un demiurgo, crea la obra de arte y al mismo tiempo la ejecuta. Pero en determinados casos, como el arquitecto o el compositor, puede limitarse a concebirla, dejando a otros al cuidado de su ejecución.

Se mencionó con anterioridad que el arte es una forma de comunicación y permite la expresión de diversos sentimientos, he ahí la importancia del artista como sujeto que crea la obra, que experimenta y permite experimentar emociones debido al producto de su trabajo.

Una parte normal de la labor del artista es el comunicar su experiencia a otras personas. Para hacerlo, debe tener medios de comunicación con ellas; y estos medios son algo corpóreo y perceptible, una tela pintada, una piedra esculpida, un papel escrito, etcétera. El artista es tal en tanto que logra afectar a su público de cierta manera. La tela pintada, el papel escrito, es el medio que adopta para este fin (Collingwood, 1993).

Entonces, quien crea, es un sujeto que busca comunicar un mensaje, la obra permite la expresión de ese mensaje, el cual posteriormente permite que sea percibido por los demás. El autor en su obra expresa contenidos que no podría expresar de otra manera.

Es una persona que se habla o se expresa a sí misma, y que permite a su público que lo oigan cuando habla. Que haya quien lo oiga o no, nada tiene que ver con el hecho de que el haya expresado sus emociones y que, por lo tanto, haya completado la labor en virtud de la cual es artista (Collingwood, 1993).

El artista es artista porque conmueve a su público, sin embargo, no es su objetivo primordial el tocar la afectividad de su audiencia; está en búsqueda de su expresión, y es esta la principal prioridad, el efecto de su obra en el público no es el fin príncipes que persigue sino un efecto colateral de la expresión en su creación.

Ahora bien, el hablar de arte ha exigido que se hable del artista, y al mencionar a éste es preciso enunciar la obra artística la cual de acuerdo con Cabanne (1981b) se entiende como toda producción de arquitectura, escultura, pintura, literatura, etcétera. Puede significar también el conjunto de las obras de un artista ejecutadas con una técnica concreta y a esto añade que entre la obra y el que la ejecuta existirá siempre una íntima relación de autenticidad; por ello toda obra autentica es signo de que el arte es un lenguaje específico.

El lazo íntimo entre creador y obra existe debido a la motivación en el sujeto para producir, y ésta motivación se encuentra anexada a los sentimientos y emociones de su ejecutante, que en el acto de crear está tratando de comunicarse de alguna manera. Artista y obra se unen en una relación distinta, en un vínculo que no podría sostener con ninguna otra persona u objeto.

De acuerdo a lo anterior Collingwood (1991) menciona que la obra de arte es algo que existe en la cabeza del artista, una criatura de su imaginación; una experiencia imaginativa.

La creación de una obra de arte inicia desde el momento en que aparece en la mente del artista y el producto final observable es el medio que permite la expresión de los sentimientos y contenidos mentales del autor. La imaginación y lo sensible se ponen

en juego cuando el artista coloca lo que tiene en la mente para convertirlo en un objeto perceptible (pintura, escultura, poesía).

La obra es aquel producto realizado por el artista en el cual quedan plasmados o expresados todas las experiencias subjetivas del artista convirtiéndose finalmente en una forma de comunicación.

Ahora bien, como se ha mencionado anteriormente hay polémica continua al ligar el arte con lo bello y se ha concluido que el arte no puede reducirse simplemente a lo estético, sin embargo dentro de algunas corrientes teóricas se hizo una distinción entre bellas artes y artes útiles.

Esta terminología implica que el arte está dividido en dos especies. Al respecto, Collingwood (1993) señala que las “artes útiles” son aquellas artesanías como la metalurgia, el tejido, la cerámica, etc. Y como su nombre lo indica están dedicadas a hacer lo útil, es decir, a tener una funcionalidad en la vida cotidiana del hombre. En lo que respecta a la frase “bellas artes” significa “artesanías dedicadas a hacer lo que es bello”.

El término “bellas artes” ha caído en desuso, excepto para algunas circunstancias especiales de las cuales no nos ocuparemos pues no es del interés del presente trabajo, sin embargo utilizaremos este término para identificar todas aquellas ramas o categorías del arte que se encuentran incluidos dentro de las “bellas artes”.

Desde el siglo XVIII las disciplinas que se consideraban “bellas artes” se han ido modificando y actualmente la clasificación más difundida es aquella que comprende la arquitectura, la danza, la escultura, la música, la pintura, la literatura y el cine.

Nos ocuparemos entonces de la literatura que es la forma de arte a estudiar en la presente investigación.

Hasta el siglo XVIII la palabra “literatura” —del latín *litterae*, que significa *letras*— se usaba para designar, de manera general, los “escritos” e, incluso, “el saber libresco”. La idea moderna del término data del siglo XIX, a partir de la cual se engloban los textos poéticos, narrativos y dramáticos de una nación o del mundo (De Teresa, 2006).

La literatura posee dificultad en su definición debido a su carácter inestable pues los criterios están sujetos a la cultura o momento histórico en el que aparecen los textos, así como en el momento en el que son leídos e interpretados.

Howard (citado por De Teresa, 2006) se basó en los cuatro elementos que intervienen en el proceso literario: autor, lector, obra y universo para formular una tipología de las principales definiciones del arte y/o la literatura en la cultura occidental afirmando la existencia de cuatro concepciones básicas de la literatura: la concepción mimética, la pragmática, la expresiva y la objetiva.

La concepción mimética es la más antigua de la que se tiene conocimiento y se refiere a la idea de que la literatura es una imitación. Imitación que, según la época y la corriente estética de la que se trate, puede ser de las acciones humanas, de la naturaleza o, bien, de la realidad (De Teresa, 2006).

Lo mimético refiere que la creación literaria toma elementos de la realidad, imita en el lenguaje las acciones, la naturaleza y la experiencia cotidiana y de ahí se estructura y se conforma el texto.

La concepción pragmática parte de la idea de que la literatura es un instrumento para conseguir una finalidad moral, de que la obra debe disfrazar una doctrina o una enseñanza, así como la búsqueda de una determinada respuesta en el público y obtener el máximo placer (De Teresa, 2006).

Desde esta concepción, se parte de la premisa de que la creación literaria se pone al servicio del público, pues la obra llevará consigo un efecto de enseñanza, conmoción o agrado para el espectador.

En la orientación expresiva se observa un desplazamiento del interés hacia el genio natural, la imaginación creadora y la espontaneidad del autor. En esta concepción, la subjetividad y las necesidades emotivas del poeta son, simultáneamente, la causa y la finalidad del arte. De esta manera, la contemplación interior se afirma como prioritaria, y junto con ella se valora toda experiencia íntima, emocional y fuera del control consciente y racional, como sería el caso del sueño, el éxtasis o el entusiasmo. Se asume también que la obra de arte es producto de la imaginación y no de la razón del poeta, de suerte que su funcionamiento responde a una lógica y una coherencia propias que no son racionales, y se expresa, fundamentalmente, mediante un lenguaje simbólico cuyo significado rebasa lo aparente, el cual se asume como única fuente de conocimiento verdadero (De Teresa, 2006).

La literatura desde esta corriente encuentra su creación a partir de los procesos internos del artista, no existe como punto de referencia el mundo real, sino más bien el mundo interno y la experiencia subjetiva, dejando de lado lo racional para dar prioridad a las emociones, la espontaneidad e imaginación del creador literario.

Por último, y como consecuencia de la valoración de “lo bello” como núcleo de la obra de arte, a fines del siglo XIX se empezó a concebir a la literatura como lenguaje con valor en sí mismo, considerándose como superfluo el mundo exterior al texto, su recepción por parte de los lectores, así como la intención o la subjetividad del autor. De esta manera, a partir del simbolismo se planteó la existencia de un arte que sólo respondiera al arte mismo, y que se define como una concepción objetiva (De Teresa, 2006).

El interés en esta orientación es la esteticidad del arte, es que la obra cumpla su carácter bello por sí misma sin importar la reacción del público, la emoción de su

creador o la imitación de hechos humanos o de la naturaleza misma, por ello su premisa principal es que el arte debe servir al arte.

Para efectos de este trabajo, la noción de literatura será retomada desde su orientación expresiva, pues ésta junto con el psicoanálisis enfatizan los procesos internos que se encuentran fuera de la conciencia, los cuales están sujetos a la individualidad y la subjetividad del artista.

Ahora bien, con respecto a las formas del discurso literario, existen dos tipos: el verso, que es una forma lingüística rítmica que conserva cierto metro y ritmo interno, y la prosa, que es la forma natural de la expresión lingüística, en enunciados y párrafos (Paredes, 2011).

Por otro lado, los tipos del discurso literario son el poema y el relato. La forma común del poema es el verso y la del relato es la prosa (Paredes, 2011).

Debido a que nuestro objeto de estudio son los poemas de Jim Morrison debemos proceder adentrándonos en la definición de poema.

Beristain (1997) plantea que un poema es una composición literaria de carácter poético, en general, escrita en verso o en prosa. El poema en verso rige su construcción por el principio organizador del ritmo o bien del metro y del ritmo. El poema en prosa desarrolla un asunto propio de la lírica y ofrece un conjunto armónico que proviene de la combinación de frases de ritmos variados que, sin embargo, generalmente se subordinan a la estructuración semántica y sintáctica del discurso.

Tanto el poema como el relato se pueden expresar en diferentes géneros que son el género lírico, el género épico, el género dramático y el género didáctico. El *género lírico* es propio de los poemas que expresan la subjetividad o sentimientos del autor; el *género épico* es propio de los relatos en que se expresan hechos objetivos ajenos, extrapersonales. Sus formas frecuentes de expresión son la novela, el cuento,

la epopeya y la leyenda. El *género dramático* es propio de obras teatrales, se presenta a través de diálogos y sus formas frecuentes de expresión son la tragedia, el drama y la comedia; el *género didáctico* tiene la finalidad de educar, inducir a la reflexión y convencer con argumentos, como el ensayo, o moralizar, como en la fábula (Paredes, 2011).

El repasar la teoría del arte y la literatura nos ha permitido entender desde la orientación expresiva y el género lírico que la expresión de emociones y la subjetividad es el motor y la finalidad del arte. Un artista establece una relación íntima con su obra y mediante ella expresa contenidos que no podría expresar de ninguna otra manera por ello, el significado de una obra artística rebasa lo aparente.

2.2 Arte y Psicoanálisis.

Ahora bien, el psicoanálisis tiene como principal objeto de estudio el inconsciente, y esto es lo que el psicoanálisis estudia en el arte. Cuando un artista crea una obra lo hace desde elementos del inconsciente.

“El delirio y los sueños en la << Gradiva >> de W. Jensen (Freud, 1907), es el primer estudio psicoanalítico publicado sobre una obra de ficción. Antes de la Gradiva, Freud había comentado Edipo Rey y Hamlet en la interpretación de los sueños (1900), y en su correspondencia con Fliess (Freud, 1887-1902) había examinado el cuento de Conrad Ferdinand Meyer “Die Richterin”, pero el trabajo sobre la Gradiva fue el primer estudio sistemático y en profundidad sobre este tema, y es evidente que a Freud le impresionaba lo asequible que era el trabajo de la fantasía en la interpretación psicoanalítica (Trosman, 1999).

Cuando consideramos la gama de las posibles aplicaciones del psicoanálisis al campo del arte, los psicoanalistas se han ocupado de tres áreas principales de investigación. En primer lugar, se han interesado por la biografía del autor, considerando la obra literaria como expresión de la persona del creador. La obra ofrece claves sobre componentes de la personalidad del autor que de otra forma seguirían

siendo oscuros, enigmáticos o incluso escondidos. La obra literaria se puede entender como un tipo de disfraz, y el trabajo del analista consiste en desenmascarar, como cuando levanta las resistencias en la situación analítica.

En este sentido, el psicoanálisis es aplicado a una obra de arte con el fin de conocer de manera profunda a su creador y esto permitirá descubrir diversos aspectos desconocidos del mismo.

En segundo lugar, los psicoanalistas también se han ocupado del análisis de la obra, este es el enfoque fundamental que sigue Freud en su análisis de la *Gradiva de Jensen*. En efecto otro de las importantes contribuciones de Freud en este campo, es el análisis del *Moisés de Miguel Ángel* (Freud, 1914) en donde examina los gestos y movimientos que sugiere el Moisés, para descubrir el significado subyacente en la postura del profeta (Trosman, 1999).

En esta manera de utilizar el psicoanálisis para investigar el arte, la obra es en sí misma el medio y el fin, es decir, el autor queda de lado para encontrar conceptos psicoanalíticos en la obra y sus características.

Por último, el psicoanálisis aborda el tema de los orígenes de la creatividad, tema que se anuncia en *“El poeta y los sueños diurnos” (El creador literario y el fantaseo)* (Trosman, 1999).

Esta última área de investigación pretende comprender y explicar psicoanalíticamente qué movimientos internos existen para que una persona tenga el deseo de crear.

Freud (1913) por su parte explicó que el nexo entre las impresiones de la infancia y peripecias de vida del artista, por un lado, y por el otro, sus obras como reacciones frente a esas incitaciones, constituyen uno de los más atractivos objetos del abordaje analítico.

De esta manera al tener en cuenta la dinámica del conflicto interno, el psicoanálisis puede establecer relaciones entre la vida y la obra de un artista y revelar en ambas significados que, de otro modo, podrían no ser evidentes.

Por otro lado, Kuspit (2003) sostiene la necesidad de una sensibilidad psicoanalítica al percibir el arte pues menciona que sin esta es imposible una sensibilidad sostenida hacia las emociones encerradas en el arte, y por tanto no puede haber ningún gran beneficio emocional del arte.

El poder sumergirse en el arte desde la óptica del psicoanálisis permite la apreciación de la obra desde una dimensión más amplia y enriquecedora más allá de una limitación contemplativa y pasiva.

Al respecto Kuspit (2003) menciona que una sensibilidad psicoanalítica puede abrirse paso entre las presunciones sociales que constituyen la superficie del arte hacia las profundidades emocionales subyacentes y a la irracionalidad que el artista mismo no era a menudo consciente de que estaba envistiendo en su producción.

En esta perspectiva las teorías psicoanalíticas que estudian el arte, la creación y el sujeto, enseñan la dinámica que existe entre la producción artística, el sujeto del arte y su entorno social. El estudio profundo de estos fenómenos por el psicoanálisis, la aplicación de las ideas, conceptos, hipótesis y teorías, nos permiten tener un encuentro con lo representado en la obra, y a la vez con lo oculto, con lo velado en el arte, con el inconsciente del artista (Salmerón, Rocha & Villegas, 2013).

Ahora bien, Desde el punto de vista del psicoanálisis el arte es un medio para expresar lo inconsciente del ser humano (González & Nahoul, 2008).

Todo aquello que concierne al arte está sujeto al sistema inconsciente del aparato psíquico pues tal como señalan Sandler y Sandler (1999) el producto artístico

deriva de la fantasía inconsciente. Más adelante se profundizara sobre el papel de la fantasía en el proceso de creación artística.

En este sentido, el arte, al estar sujeto al inconsciente, tiene el poder de transmitir lo que no puede ni verse ni decirse (Wajcman, 2010).

En palabras de González y Nahoul (2008) el artista comunica lo que inconscientemente percibe y ha reprimido su mente.

Debido a la relación que guarda el arte con lo inconsciente, se manifiesta en el proceso primario y por lo tanto no se encuentra regido por las leyes de la cronología o el concepto de contradicción por lo tanto no sigue las reglas de la lógica formal, admitiendo sucesos antitéticos.

Partiendo de la premisa anterior, podemos encontrar que existen semejanzas entre los mecanismos del sueño y los procesos artísticos y como establecen González y Nahoul (2008) dado que existen tales semejanzas, el análisis psicoanalítico de los sueños y otras imágenes y metáforas elaboradas por la mente pueden contribuir a un análisis artístico, sea iconográfico, literario o poético.

La función de la creación artística es análoga en varios sentidos a la función del sueño. Como este, en muchos casos representa la realización de deseos reprimidos, o un intento de elaborar situaciones traumáticas o de duelo y, a veces, de transmitir un mensaje (Infante, 1999).

El inconsciente aporta el significado al sueño, busca un símbolo preciso para expresarse con fuerza. El arte aspira a tener la misma precisión simbólica que tiene el sueño (González & Nahoul, 2008).

Una diferencia entre el sueño y la creación artística es que en el sueño el modo de pensamiento se basa abrumadoramente en el proceso primario, mientras que en la

obra artística debe haber una adecuada relación entre proceso primario y proceso secundario (Infante, 1999).

En suma podemos aclarar entonces que si bien el arte se encuentra en gran parte regido por las leyes del proceso primario, también es necesario un grado de balance con el proceso secundario para que la obra pueda consumarse.

Por otro lado, se debe tomar en cuenta que tanto las vivencias infantiles como la relación con los padres son cruciales en el desarrollo psíquico de todo ser humano, y que además dejarán una huella imborrable, por lo tanto estas serán expuestas en la obra del artista. Parte de las vivencias de la infancia incluyendo la relación con los padres, podrán ser de contenido consciente o de contenido inconsciente; ahora bien, retomando la idea de que todos los deseos y fantasías inconscientes serán expresadas en la obra es que se puede concluir que el psicoanálisis es una disciplina vasta para poder realizar un estudio del arte, incluso del mismo artista.

“La obra artística es una expresión de los conflictos psíquicos infantiles y el arte lo es en general del antiguo conflicto —insoluble—de la humanidad con el padre primitivo (asesinato del padre que da origen al sentimiento de culpabilidad). El arte se dirige al inconsciente, siendo el psicoanálisis quién explicaría tal deseo buceando en la influencia de la vida infantil del artista.” (Palencia, 2008 p.p. 29).

Como se mencionó anteriormente el objeto de estudio del psicoanálisis es el inconsciente y una de las maneras de acercarse al inconsciente es explorando la vida infantil del sujeto y al mismo tiempo los aspectos de la vida infantil se encuentran contenidos en el inconsciente. Por esta razón en numerosos estudios de psicoanálisis y arte se recurre a la biografía del artista para lograr interpretar las obras artísticas desde la perspectiva individual de su creador.

La indagación psicoanalítica dispone, como material, de los datos de la biografía; por una parte, las contingencias de episodios y de influencias del medio, y por la otra, los informes sobre las reacciones del individuo (Freud, 1910).

Sobre esta misma idea Freud (1910) estableció que el psicoanálisis basado en su conocimiento de los mecanismos psíquicos, procura sondear dinámicamente la naturaleza del individuo a partir de sus reacciones, poner en descubierto sus fuerzas pulsionales anímicas originarias, así como sus ulteriores transmudaciones y desarrollos.

Finalmente Freud (1917b) resalta que en toda elaboración psicoanalítica de una biografía se consigue esclarecer de esa manera la significatividad de los recuerdos de la primera infancia.

2.2.1 Las pulsiones y su manifestación en el arte.

Por su parte, el abordaje psicoanalítico discierne en el ejercicio del arte una actividad que se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados, y ello en primer término, desde luego, en el propio artista creador y, en segundo, en su lector o espectador (Freud, 1913).

El arte es una actividad encaminada a saciar deseos y pulsiones insatisfechas. En ese sentido, estos deseos y pulsiones se transforman en material artístico (González & Nahoul, 2008).

El recurso al arte por parte del psicoanalista, permite entender el arte como organización de lo real, permitiendo la teorización con los conceptos fundamentales del psicoanálisis, y específicamente la teorización de la pulsión. En otras palabras el arte es ejemplificador del circuito pulsional (Koretzky, 2010).

Para lograr un mayor entendimiento de las ideas contenidas en los párrafos anteriores, es preciso ahora adentrarnos al concepto de pulsión.

El término pulsión es un “concepto principal de la doctrina psicoanalítica, como designación de la carga energética que está en la fuente de la actividad motriz del organismo y del funcionamiento psíquico inconsciente del hombre” (Roudinesco & Plon, 1998 p.p. 883).

De Mijolla y de Mijolla (2003) refieren en primera instancia que la pulsión es una excitación para el psiquismo y posteriormente señalan que este concepto debe ser discutido en relación con los siguientes términos:

-De perentoriedad o sea, su factor motor, esto es, la suma de fuerza o la cantidad de exigencia de trabajo que representa.

-De fin, o sea, la satisfacción, que solo puede ser alcanzada por la supresión del estado de estimulación de la fuente de la pulsión.

-De objeto, o sea, la cosa en la cual o por medio de la cual puede la pulsión alcanzar su satisfacción.

-De fuente, o sea, aquel proceso somático que se desarrolla en un órgano o parte del cuerpo, y es representado en la vida anímica por la pulsión.

“La pulsión se define entonces por una noción fisiológica (excitación): condición necesaria pero no suficiente, puesto que esta excitación se transforma en pulsión justamente al acceder al nivel psíquico” (De Mijolla & De Mijolla, 2003 p.p. 189).

A su vez tenemos que la pulsión se hace presente en el psiquismo por dos “representantes”, la representación propiamente dicha, y el afecto (De Mijolla & De Mijolla, 2003).

Al respecto Freud (1915a) indica que si la pulsión no se enlazara a una idea ni se manifestase como un estado afectivo, nada podríamos saber de él.

Sobre el afecto también cabe puntualizar que este no es consciente dado que es un candidato a la represión ni tampoco es claramente inconsciente dado que no “habita”

en el sistema inconsciente de manera sedentaria y acabada; más bien tiene una función nómada e inclusive una vocación de intercambiador entre los sistemas (De Mijolla & De Mijolla, 2003).

En *Tres ensayos de teoría sexual* Freud (1905) enunció un primer dualismo pulsional: las pulsiones sexuales gobernadas por el principio del placer y las pulsiones de autoconservación, también llamadas pulsiones del yo que están al servicio del principio de realidad, que tienen por fin la conservación del individuo y que participan en la defensa del yo contra su invasión por las pulsiones sexuales.

Laplanche y Pontalis (2004 p.p.332) definen por su parte a la pulsión sexual como: “Empuje interno que el psicoanálisis ve actuar en un campo mucho más extenso que el de las actividades sexuales en el sentido corriente del término. En él se verifican eminentemente algunos de los caracteres de la pulsión, que la diferencian de un instinto: su objeto no está predeterminado biológicamente, sus modalidades de satisfacción (fines) son variables, más especialmente ligadas al funcionamiento de determinadas zonas corporales (zonas erógenas), pero susceptibles de acompañar a las más diversas actividades, en las que se apoyan. Esta diversidad de las fuentes somáticas de la excitación sexual implica que la pulsión sexual no se halla unificada desde el principio, sino fragmentada en pulsiones parciales, que se satisfacen localmente (placer de órgano). El psicoanálisis muestra que la pulsión sexual en el hombre se halla íntimamente ligada a un juego de representaciones o fantasías que la especifican. Sólo al final de una evolución compleja y aleatoria, se organiza bajo la primacía de la genitalidad y encuentra entonces la fijeza y la finalidad aparentes del instinto. Desde el punto de vista económico, Freud postula la existencia de una energía única en las transformaciones de la pulsión sexual: la libido. Desde el punto de vista dinámico, Freud ve en la pulsión sexual un polo necesariamente presente del conflicto psíquico: es el objeto privilegiado de la represión en el inconsciente.”

Por otro lado como pulsiones parciales se designan a “los elementos últimos a los que llega el psicoanálisis en el análisis de la sexualidad. Cada uno de estos

elementos viene especificado por una fuente (por ejemplo, pulsión oral, pulsión anal) y un fin (por ejemplo, pulsión de apoderamiento). La palabra «parcial» no significa solamente que las pulsiones parciales constituyan especies pertenecientes a la clase de la pulsión sexual en general; debe tomarse sobre todo en un sentido genético y estructural: las pulsiones parciales funcionan al principio independientemente y tienden a unirse en las diferentes organizaciones libidinales” (Laplanche & Pontalis, 2004 p.p. 331).

Dentro de las pulsiones sexuales también encontramos la pulsión de apoderamiento. “Término utilizado ocasionalmente por Freud, en la que se entiende por tal una pulsión no sexual, que sólo secundariamente se une a la sexualidad, y cuyo fin consiste en dominar el objeto por la fuerza” (Laplanche & Pontalis, 2004 p.p. 328).

Más tarde, Freud (1920) con su artículo *Más allá del principio del placer* propone un nuevo dualismo pulsional que oponía pulsiones de vida y pulsiones de muerte.

Las pulsiones de vida son una “gran categoría de pulsiones que Freud contrapone, en su última teoría, a las pulsiones de muerte. Tienden a constituir unidades cada vez mayores y a mantenerlas. Las pulsiones de vida, que se designan también con el término «Eros», abarcan no sólo las pulsiones sexuales propiamente dichas, sino también las pulsiones de autoconservación” (Laplanche & Pontalis, 2004 p.p. 342).

A esto Nasio (1999) agrega que la meta de las pulsiones de vida es la ligazón libidinal, es decir el establecimiento de lazos entre nuestro psiquismo, nuestro cuerpo, los seres y las cosas. Las pulsiones de vida tienden a investirlo todo libidinalmente y asegurar la cohesión entre las diferentes partes de mundo vivo.

En contraparte las pulsiones de muerte “designan una categoría fundamental de pulsiones que se contraponen a las pulsiones de vida y que tienden a la reducción completa de las tensiones, es decir, a devolver al ser vivo al estado inorgánico. Las

pulsiones de muerte se dirigen primeramente hacia el interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente se dirigirían hacia el exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva” (Laplanche & Pontalis, 2004 p.p. 336).

Así las pulsión agresiva según Laplanche y Pontalis (2004 p.p.327) “Designa, para Freud, las pulsiones de muerte, en tanto que dirigidas hacia el exterior. El fin de la pulsión agresiva es la destrucción del objeto.”

La pulsión destructiva o destructora es un “término utilizado por Freud para designar las pulsiones de muerte*, desde una perspectiva más cercana a la experiencia biológica y psicológica. En ocasiones su extensión es la misma que la del término «pulsión de muerte», pero más a menudo califica la pulsión de muerte en tanto que orientada hacia el mundo exterior” (Laplanche & Pontalis, 2004 p.p. 330).

Finalmente, Nasio (1999) explica que tanto la pulsión de vida como la pulsión de muerte tienen la tendencia a reproducir una situación pasada, haya sido agradable o desagradable, placentera o displacentera, serena o agitada. Aspirando así a reestablecer un estado anterior en el tiempo.

Regresando a la cuestión del arte, se puede encontrar que la energía que utilizan los artistas para crear tiene su fuente en las pulsiones básicas del ser humano: las libidinales o agresivas (González & Nahoul, 2008).

Lo que el artista busca en primer lugar es autoliberación. Es verdad que figura como cumplidas sus más personales fantasías de deseo, pero ellas se convierten en obra de arte sólo mediante una refundición que mitigue lo chocante de esos deseos, oculte su origen pulsional y observe unas reglas de belleza que soborne a los demás con unos incentivos de placer (Freud, 1913).

Derivado de esto podemos entender que la actividad de crear en el artista trae consigo un efecto de alivio o reducción de tensiones.

La pulsión de muerte y los impulsos destructivos se satisfacen a través de las fantasías y por este motivo el verdadero goce de la obra creativa procede de la descarga de tensiones (Infante, 1999).

De esta forma Freud (1910) plantea que un artista es originalmente un hombre que se aleja de la realidad porque no puede aceptar la renuncia de a la satisfacción de las pulsiones que esta exige al principio y un hombre que permite a sus deseos eróticos y ambiciosos que actúen plenamente en la vida fantástica. Sin embargo, encuentra el modo de regresar a ese mundo de fantasía a la realidad utilizando unas dotes especiales para modelar sus fantasías y así se convierte en cierto modo en el héroe, el rey, el creador o el favorito que desea ser, sin recorrer el largo y tortuoso sendero que supone lidiar con la realidad y el mundo exterior.

Casi todos los artistas son, hasta cierto punto, desadaptados en el sentido de que se encuentran inconformes con la realidad que les tocó vivir. Por eso se alejan de ella a un espacio imaginario subjetivo en donde crean y luego regresan a dicha realidad con un producto nuevo: la obra de arte (González & Nahoul, 2008).

El arte constituye el reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos y el mundo de fantasía que los cumple, un ámbito en el cual, por así decir, han permanecido en vigor los afanes de omnipotencia de la humanidad primitiva (Freud, 1913).

De lo mencionado anteriormente, más tarde Freud (1910) enuncia que el arte da lugar a una reconciliación entre los dos principios; principio de placer y principio de realidad.

El arte determina en qué condiciones pueden atribuirse un estatuto de actualidad a las fantasías relegadas en la imaginación en razón de la negativa que opone la realidad a la exigencia impulsiva de placer. En suma, se puede afirmar que el impulso a la creación artística arranca de fuerzas instintivas reprimidas que buscan satisfacción en la producción artística, fantaseándose una realidad más grata (Palencia, 2008).

A este respecto queda de manifiesto que aplicar el psicoanálisis a las artes supone buscar deseos ocultos satisfechos o deseos ocultos frustrados (Palencia, 2008).

Por lo tanto, el trabajo artístico implica el almacenamiento de grandes montos de energía psíquica, lo que impulsa al artista a generar ideas que le permiten crear de manera continua, descargando así la energía contenida. Las pulsiones que entrarán en juego estarán relacionadas con su carácter agresivo o sexual procedente de su conexión con el Complejo de Edipo.

Ahora bien, en el artista pueden ocurrir mecanismos específicos durante el proceso de producción de una obra.

En primer lugar se encuentra la proyección en donde ciertos aspectos de la autorrepresentación se desplazan inconscientemente hacia la representación de un objeto (Sandler & Sandler, 1999).

En otras palabras, el artista coloca inconscientemente en sus objetos de creación aspectos de su propio self.

Esto sucede porque la función del artista gira en torno a que, a través de su trabajo, elabore una nueva mitología, propia, que hable y explique sus problemas (Salamanca, 2005).

En segundo lugar en algunos artistas puede suceder al crear el mecanismo de sublimación.

La sublimación es el mecanismo responsable de muchas actividades humanas, como la investigación científica y la creación artística que, aunque carezcan aparentemente de cualquier referencia a la sexualidad, derivan de las pulsiones sexuales parciales (Palencia, 2008).

Freud (1905) conceptualizó la sublimación para designar un tipo particular de la actividad humana: creación literaria, artística, intelectual o científica, sin relación aparente con la sexualidad, pero que extrae su fuerza de la pulsión sexual desplazada hacia un fin no sexual, invistiendo objetos valorados socialmente.

El mismo Freud en *El yo y el ello* (1923) explica que esto es posible ya que la energía del Yo, como libido desexualizada, puede ser desplazada hacia actividades no sexuales.

La sublimación en el arte puede verse porque el fin pulsional es inhibido. Pero hay artistas en quienes el proceso creativo se da sin sublimación y en ellos persiste el intento de elaborar o disfrazar pulsiones, además de que persiste el regreso a los objetos infantiles que no logran ser abandonados. Esto da por resultado una falta de flexibilidad en la temática de su obra y determinadas características fijas en los personajes que utiliza, así como en su conducta. Si la sublimación hubiera ocurrido, la libertad creativa en la elección del tema y su desarrollo tendrían otra dimensión (Nahoul, 1999).

A sí mismo el mecanismo de sublimación no es una condición necesaria para la labor artística. González y Nahoul (2008) añaden al respecto que la capacidad de sublimación varía de un artista a otro.

Otro punto a considerar es que en todo artista hay un afán por afirmar su existencia, expresando sentimientos, y emociones que no pueden ser transmitidos a través de los canales habituales de comunicación (Infante, 1999).

A esto Freud (1910) agregó que el artista expresa mediante sus creaciones mociones anímicas escondidas para él mismo.

En ocasiones, salen a flote diversos elementos psicopatológicos del artista, deseos agresivos hacia el entorno, pulsiones perversas y destructivas, necesidades de transgresión de las normas que se intentan encubrir o disfrazar con su obra (Salmerón, Serrano, Rocha & Villegas, 2013).

Por ello Colom (2006) recalca que el proceso creativo es doloroso para el artista pues el mismo hecho de crear supone un desgarró personal. La experiencia artística confronta al artista al desconocimiento sobre sí mismo, la confrontación al desconocimiento frente a lo que se producirá, duele.

Estas razones permiten discernir que algunas veces el proceso de creación no siempre resulta en una experiencia grata, pues en la obra artística pueden colocarse aspectos inconscientes, desconocidos o reprimidos que al quedar al descubierto pueden suponer un efecto displacentero en su autor.

Ahora bien, el artista para crear retira su atención y su libido del mundo externo y se concreta en sus procesos internos. La realidad interna incluye ideas, tendencias, afectos, sueños, fantasías, etc. En los artistas la realidad interna tiene más valor que la externa.

Por este motivo cuando en el artista predomina el proceso primario no existe el tiempo, solo existe el espacio inmediato para plasmar la obra de arte y así dar rienda suelta a su pulsión o a lo reprimido (González & Nahoul, 2008).

Dentro de este marco al enunciar que la producción artística estará relacionada con la historia y la subjetividad de su autor, podemos decir que pueden existir diversos tópicos en el arte de acuerdo al mundo interno del artista.

Al respecto Salmerón, et, al. (2013) refieren que no hay límites en las formas de expresión artística, hay más bien, posibilidades de que emanen los impulsos primitivos, el deseo inconsciente, la fantasmática, lo siniestro, lo perverso o psicótico.

Todo creador dirige su producción artística a alguien o algo afectivamente importante que se desplaza simbólicamente (González & Nahoul, 2008).

Los artistas eligen con frecuencia los motivos del complejo de Edipo porque la dinámica pulsional está en las relaciones libidinosas y agresivas infantiles respecto a sus padres (Palencia, 2008).

Podemos relacionar lo antecedente con lo mencionado por Infante (1999) quien indica que entre los factores que pueden influir positivamente en la productividad o en la cualidad del trabajo de un artista se ha señalado el efecto estimulante del amor o apoyo de otras personas, así como en ocasiones, el dolor de las pérdidas.

A esto Salmerón, et, al. (2013b) agregan que el contenido de una obra puede conllevar la pérdida del objeto representado. En el campo del arte se da cuenta del origen concebido como vacío, de una pérdida original que solo es posible su representación a partir del vacío, de la nada o la ausencia.

También en el arte puede darse una tentativa para abolir las reglas sociales para llegar a un estadio preedípico más allá de la ley y de la cultura (Hernández, 2006).

Estos últimos párrafos nos ejemplifican algunas de las posibilidades que se pueden representar en un producto artístico; ya sea amor, abandono, ternura o agresión, la variabilidad de la inspiración en las obras de arte irá en función de la individualidad del sujeto que las crea.

Cabe considerar por otra parte y de manera específica que es lo que nos dice el psicoanálisis acerca de la literatura y la poesía consideradas una de las siete bellas artes.

Como punto de arranque, tenemos la aseveración que Freud (1900) realizó en los inicios del psicoanálisis en donde al analizar dos obras literarias como Hamlet y Edipo Rey explicó que toda genuina creación literaria surgirá en el alma del poeta por más de un motivo o incitación y admitirá más de una interpretación.

Derivado de lo antecedente, podemos ver que Freud desde sus primeros trabajos dejó de manifiesto que entre el psicoanálisis y la literatura hay nexos muy estrechos.

Tenemos en común que la literatura y el psicoanálisis comparten el lenguaje como instrumento. Los novelistas, los poetas y los psicoanalistas utilizan la palabra como forma de comunicación cognoscitiva y afectiva (González & Nahoul, 2008).

Aquí puede notarse que el valor de la palabra no se halla solo en lo que dice, sino en el efecto que causa, es decir, aquello que evoca. En este sentido, la poesía le otorga nuevamente a la palabra su plena función de evocación (Koretzky, 2010).

En este sentido, la literatura, ofrece la materia prima con la que el psicoanálisis trabaja por excelencia: la palabra.

Es en la creación literaria donde los autores se sumergen a dar cuenta de la falta, el quiebre, la distancia, el silencio en la experiencia del lenguaje (Koretzky, 2010).

Los poetas expresan la función poética del sujeto, que es parte constituyente de su psiquismo haciendo referencia al valor intrínseco de los enunciados de cualquier persona, además de su espesor semántico en sí (González & Nahoul, 2008).

Visto de esta forma por medio de la colocación de las palabras en el papel, los poetas y novelistas pueden transmitir y dar cuenta a los lectores de sus sentimientos, ideas, deseos, así como otros aspectos más profundos de su subjetividad valiéndose del discurso y sus diferentes formas retóricas para conmover a su espectador.

González y Nahoul (2008) refieren que por medio de la literatura, se logra la satisfacción de deseos frustrados en la vida real, ya sea por obstáculos externos o por inhibiciones del mundo interno y esta al ser una forma de arte puede ser considerada como un medio por el cual se realiza la descarga pulsional y se tiene, al igual que el síntoma, un compromiso entre la descarga y la defensa contra esa descarga.

2.2.2 Fantasía y Creación.

Otro aspecto importante sobre el nexo entre psicoanálisis y arte, tiene que ver con la explicación que Freud ofrece para el entendimiento de la creatividad y el proceso de elaboración en las producciones de arte, específicamente las literarias.

En el texto de *El Creador Literario y el Fantaseo*, Freud (1908) establece que las fantasías tienen una labor fundamental en el trabajo de creación y fundamenta que el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva.

Según Freud, la fantasía es el origen de la creación artística y, además, los cuentos de hadas, los mitos y leyendas de las naciones contienen las fantasías colectivas o compartidas. Estas fantasías, en especial las asociadas a los deseos reprimidos, son las mismas que subyacen a los síntomas y los desórdenes de personalidad de los neuróticos (Blum, 1999).

Posteriormente, Freud (1910) siguió interesándose por la relación entre el arte y la fantasía y lo ilustró y ejemplificó magistralmente en el texto *Un Recuerdo Infantil de*

Leonardo Da Vinci. Dentro de este marco señaló que la fantasía, al igual que cualquier creación psíquica (un sueño, una visión, un delirium), por fuerza ha de poseer algún significado.

Además cuando descomponemos una fantasía de infancia, aspiramos a separar su real contenido mnémico de los motivos posteriores que la modifican y desfigura (Freud, 1910).

Hasta este momento se ha verificado la importancia de la fantasía dentro del quehacer artístico y ahora es preciso ahondar en el por qué la fantasía aparece como contenido psíquico y que función cumple.

En primer término Freud (1908) explica que en la vida anímica del hombre se sabe que no hay cosa más difícil para él que la renuncia a un placer que conoció. En verdad, no podemos renunciar a nada; sólo permutamos una cosa por otra; lo que parece ser una renuncia es en realidad una formación de sustituto o subrogado. Así, el adulto, cuando cesa de jugar, sólo resigna el apuntalamiento en objetos reales; en vez de jugar, ahora fantasea.

El mundo de la fantasía se desarrolla como resultado de la frustración, y la frustración es producto de la realidad. La realidad es insatisfactoria y, por lo tanto, es necesario retroceder y refugiarse en el ámbito de lo irreal para procurarnos las satisfacciones imaginarias, imposibles en el mundo real (Trosman, 1999).

Entonces es lícito decir que el dichoso nunca fantasea; sólo lo hace el insatisfecho. Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad (Freud, 1908).

Freud veía la fantasía como una función del Yo, que produce un contenido imaginativo en el esfuerzo para alcanzar el logro de un deseo insatisfecho, lo que puede ser consciente o reprimido (Infante, 1999).

La fantasía es una escena imaginaria en la que el sujeto es protagonista, representando la realización de un deseo (en último análisis un deseo inconsciente) de una manera distorsionada, en mayor o menor medida por los procesos de defensa (Laplanche & Pontalis, 2004).

La fantasía consiente o soñar despierto es una reacción a una realidad externa frustrante, en la que la realización de deseos en la imaginación produce una disminución temporal de la tensión instintiva, descartando la prueba de realidad pero con conciencia de ello (Infante, 1999).

Es probable que los sueños diurnos –sus derivados conscientes- tengan una cualidad marcadamente defensiva y procuren visiones de invulnerabilidad heroica, satisfacción placentera y pensamientos románticos e idílicos para proporcionar alivio ante las formas de fantasía más primitivas (Trosman, 1999).

Así, podemos ver que la fantasía es un escape que el sujeto realiza de manera controlada para alejarse de la realidad insatisfactoria hacia circunstancias más gratas. En este sentido, cuando fantaseamos a conciencia o soñamos despiertos lo hacemos en función de satisfacer deseos en el plano de lo imaginario; sin embargo el fantaseo consciente está ligado a procesos inconscientes.

Freud (1910) puntualizó que los recuerdos no entendidos de la infancia y las fantasías que una persona construye sobre ellos ponen siempre de relieve lo más importante de su desarrollo anímico.

En este sentido podemos entender que la fantasía es un fenómeno mediador entre consciente e inconsciente, en ella se combinan pulsiones y defensas y además es el objeto por excelencia de la interpretación psicoanalítica (Infante, 1999).

Debemos recordar que la interpretación de la fantasía inconsciente junto con la descarga de afectos fueron las claves originales para el insight y la curación en la primera época del psicoanálisis (Shapiro, 1990).

Ahora bien, las fantasías que son descriptivamente inconscientes pueden ser divididas en dos clases: las que tienen su origen en el sistema preconscious y que se forman paralelamente a los sueños diurnos conscientes y las que son relegadas al sistema inconsciente por la represión (Infante, 1999).

Cuando el deseo inconsciente surge, se moldea en los deseos, fantasías y relaciones internas de la vida anímica infantil, pero los objetos implicados son objetos del presente (Sandler & Sandler, 1999).

Por ello se puede afirmar que la fantasía es algo del mismo orden que la formación de compromiso, que posee por un lado el deseo y por el otro la censura y los mecanismos de defensa (Infante, 1999).

Los tipos habituales de fantasía inconsciente están a menudo relacionados con la sexualidad y se refieren al nacimiento, la existencia intrauterina, la escena primaria, la castración, y la seducción (Trosman, 1999).

La fantasía inconsciente se puede entender como una fantasía temprana que, en el curso del desarrollo, fue reprimida en el sistema inconsciente. Estas fantasías que ocurren durante los primeros años de vida existen detrás de la barrera de represión (Sandler & Sandler, 1999).

Dowling, (1990) hizo ver que los temas psicológicos que estimulan la formación de fantasías pueden ser divididos en grupos estrechamente relacionados. En el primer grupo están los temas que asociamos con la expresión de impulsos en diferentes niveles del desarrollo, oral, anal, fálico y genital, junto con sentimientos relacionados con curiosidad sobre concepción, nacimiento, competencia, retribución y muerte. En el segundo grupo están temas que resultan de experiencias de desamparo por abandono, pérdida, separación, castración o culpa.

Por todo lo anterior se puede aseverar que la causa eficiente de la fantasía es el deseo, su causa final es el cumplimiento del deseo y su causa material son los recuerdos. Los recuerdos de que están hechas las fantasías remiten fundamentalmente a la biografía infantil (Infante, 1999).

De este modo en lo que concierne al artista y su creación Trosman (1999) menciona que la tensión y la energía asociadas con los componentes inconscientes de la vida de la fantasía, están, con toda probabilidad, presentes en la intensidad de algunas de las preocupaciones creativas, y dotan a la propia actividad creadora de su fuerza y su componente idiosincrásico específico.

En el acto de la composición poética, el autor tiende a externalizar o actualizar aspectos de su ser y representaciones de objetos y de sus interacciones, tal y como existen en la fantasía inconsciente pertinente (Sandler & Sandler, 1999).

Además se pueden diferenciar las fantasías universales inconscientes de las particulares o idiosincrásicas que dependen directamente de los eventos biográficos, las primeras experiencias, y las realidades psíquicas específicas de los escritores y artistas individuales. De hecho la manera que tiene el artista de aproximarse a su obra, sus diversas preocupaciones en torno a ella, sus expectativas de lo que sucederá con el producto terminado pueden relacionarse específicamente con aspectos de la personalidad derivados de la fantasía inconsciente (Trosman, 1999).

En suma Sandler y Sandler (1999) recalcan que de todo lo anterior se desprende que la actualización de la fantasía inconsciente en el acto creativo debe proporcionar una especie de gratificación que satisfaga deseos, cualquiera sea el motivo de la fantasía de deseo.

A sí mismo Para Freud, la forma más profunda de placer era aquella asociada con la gratificación de la fantasía inconsciente. Los medios formales de los artistas creativos, se consideraban una prima de atracción, un medio estético para alcanzar el placer más profundo. (Trosman, 1999).

Tenemos pues que Freud (1908) explicó como una intensa vivencia actual despierta en el poeta el recuerdo de una anterior, las más de las veces una perteneciente a su niñez, desde la cual arranca entonces el deseo que se procura su cumplimiento en la creación poética; y en esta última se pueden discernir elementos tanto de la ocasión fresca como del recuerdo antiguo.

La insistencia, acaso sorprendente, sobre el recuerdo infantil en la vida del poeta deriva en última instancia de la premisa según la cual la creación poética, como el sueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño. (Freud, 1908).

De ahí pues que el soñar despierto sirva al poeta para crear y así cumplir aquellos deseos insatisfechos que están ligados a mociones inconscientes provenientes de la niñez.

En síntesis, podemos concluir que en el arte se pueden aplicar diversos conceptos de la teoría psicoanalítica debido a su carácter inconsciente y a todos los procesos psíquicos que se encuentran implicados en el artista para la creación de sus obras. Ya sea a nivel plástico o literario el artista plasma en sus producciones aspectos de la propia subjetividad que permiten entender y significar el arte más allá de sus cualidades estéticas o superficiales.

Como puntualiza Koretzky, (2010) la producción artística no es la revelación de la verdad oculta en el artista sino la mostración más auténtica de la verdad en su estructura de ficción.

CAPÍTULO III.

JAMES DOUGLAS MORRISON: LA HISTORIA DE UN POETA AMERICANO.

3.1 Primeros años y Vida escolar.

El padre de James Douglas Morrison, Steve era de Leesburg, Florida. Era un líder militar que respetaba todas las reglas.

Steve conoció a la madre de Jim, Clara Clarke, en Honolulu en 1941, poco después de haberse graduado de la Academia Naval de los Estados Unidos. En muchas maneras ella era lo opuesto a Steve. Incluso Clara vivió en una comuna cuando era chica. Clara era descrita como una buena chica que le gustaba divertirse, con una personalidad algo dominante. Ella conoció a Steve Morrison en un baile militar poco antes de que Pearl Harbor fuera bombardeado por los japoneses en 1941.

La madre de Jim, Clara Clarke, era una chica ligeramente alocada y amante de la diversión, hija de un rebelde abogado de Wisconsin. La madre de Clara murió cuando ella era adolescente.

Steve Morrison creció en un pueblito del centro de Florida y era único hijo varón de un propietario de lavandería muy conservador que también tuvo dos hijas.

Los padres de Jim se casaron en abril de 1942 y se fueron juntos a Florida. Al año siguiente Steve fue enviado a Pensacola, Florida, para ser entrenado como piloto, y justamente aprendió a volar antes de ser asignado a un portaaviones en el Pacífico. Jim nació el 8 de diciembre de 1943 en Melbourne, California. Su padre lo dejó a éste de seis meses de nacido. Durante los dos años siguientes, hasta que la guerra terminó él y su madre vivieron con sus abuelos paternos en Clearwater. Sus abuelos, Paul y Caroline Morrison eran abstemios y asistían a la iglesia, la casa, junto al Golfo de México, era regida de una manera cuidadosa hasta en los menores detalles, y sus habitantes vivían de acuerdo con varios clichés victorianos: los niños debían ser vistos

pero no oídos, la limpieza es señal de santidad. Los abuelos paternos de Jim se habían criado en Georgia y no fumaban ni bebían.

Cuando Steve Morrison regresó al término de la guerra, él y su familia comenzaron el típico estilo de vida militar, mudándose frecuentemente gracias a sus asignaciones. Jim tuvo una hermana, Anne, y después un hermano Andy. Vivieron en Albuquerque, Nuevo México, y entonces en Los Altos, California; después brevemente en Washington DC, regresando de nuevo a California, a Claremont, cerca de los Ángeles.

A la edad de 5 años Jim viajaba en auto con su padre y su abuela cuando observaron un accidente, en el que había indios quejándose. Jim estaba bastante afectado por ello, quería hacer algo; su padre llamó a la policía de la carretera y a una ambulancia, pero él quería hacer más. Estaba tan alterado, que su padre le dijo que todo había sido un sueño.

Los Morrison tenían una regla, la cual consistía en no hablar del trabajo en la casa. Jim resintió la desavenencia resultante de las largas ausencias de su padre y de los secretos. Steve puso a la Naval sobre su familia, así como la forma militar de educar a los niños.

Sus padres decidieron nunca castigar físicamente a los niños, sino buscar otra manera. La forma que eligieron era “desnudarlos” (una frase militar), y decirles todo lo que habían hecho mal una y otra vez hasta que llorarán. Jim aprendió a contener el llanto. En otras ocasiones las medidas disciplinarias eran un severo regaño o un silencio glacial.

A principio de 1953 Jim era un joven muy apuesto, cuya inteligencia, encanto natural y buenas maneras lo habían hecho el consentido de los maestros y el Presidente del quinto año de la escuela, sin embargo, también podía sorprender y alarmar a sus mayores con sus exageraciones y fanfarronería.

Después de que los Morrison regresaron a Albuquerque, Clara consiguió un empleo de medio tiempo como secretaria. Jim estaba inscrito en una escuela pública de la localidad, donde, entre 1955 y 1957, estudió los grados séptimo y octavo. De acuerdo con un familiar, fue precisamente en esos años cuando los hermanos Morrison se unieron más estrechamente “como un mecanismo defensivo contra tantos cambios”, y cuando por primera vez los padres de Jim se dieron cuenta del aislamiento del muchacho. Fue en Nuevo México donde perdió el interés en sus lecciones de música, se negó a participar en los actos familiares, comenzó a leer vorazmente.

En septiembre de 1957, los Morrison se mudaron nuevamente, esta vez a Alameda, en el norte de California. Esta fue la novena ciudad donde vivió Jim, y fue aquí donde pasó su primer año y medio de preparatoria.

Su mejor amigo se llamaba Fud Ford; hacían todo juntos. Se hacían los graciosos en el club de oficiales de la Naval para avergonzar a los amigos de los padres de Jim. Robaron sus primeros tragos de una botella de ginebra. Hacían miles de travesuras en el cine local y jugaban bromas en la escuela. Encontraron la manera de espiar a una compañera de clase mientras se ponía su traje de baño.

Jim mostraba interés en la escritura y en el arte, donde el tema, generalmente, era sexual o escatológico. Dibujó a un hombre con una botella de Coca-Cola por pene, un abrelatas por testículos y baba saliendo de su ano. Otro dibujo mostraba a un oficial de la Naval bizco y babeando.

A la mitad de terminar su segundo año escolar, los Morrison se mudaron de nueva cuenta, esta vez a Virginia.

Jim atormentaba constantemente a su hermano Andy, cinco años menor que él. Una vez le puso cinta adhesiva en la boca mientras dormía, pues le molestaba el ruido que hacía debido al asma que padecía. Lo golpeaba con piedras. Le embarró en la cara heces de perro aunque eran de plástico. Repetía todo lo que su hermano decía.

También atormentaba a su novia, Tandy Martin; le quitaba los zapatos y las medias. Decía cosas para sorprenderla y apenarla. Usaba malas palabras frente a la madre de Tandy. En las noches, se paraba afuera de la casa de su novia y se quedaba mirando hacia la ventana de su habitación.

Un día abandonó una de sus clases diciendo que debía ir a casa pues en la tarde tendría una cirugía en el cerebro. Su novia le preguntó el porqué de sus bromas y él le dijo “tú no estarías interesada en mí si no lo hiciera”.

El cuarto de Jim estaba en el sótano. Salía a la escuela en la mañana sin ser visto. Pasaba la mayor parte de su tiempo libre solo. Tenía su propio refrigerador donde guardaba cerveza y vino.

Pintaba lo que resultaban ser copias de desnudos de DeKooning, autorretratos y pinturas impresionistas de amigos.

Leía poetas y novelistas como Balzac, Rimbaud, Moliere, Joyce, Camus y Baudelaire.

Las calificaciones de Jim eran buenas pero no excepcionales. Su porcentaje escolar era de 88.32. Jim vociferó a sus padres: “hey, saben, la única razón por la que ustedes quieren que saque buenas calificaciones, es para que puedan ir a su club de Bridge y presumir de ello”. Su cociente intelectual era de 149. Jim también se negaba a ir a las ceremonias de graduación, algo que apenaba demasiado a sus padres.

Al finalizar el año escolar fue enviado a Florida a vivir con sus abuelos y asistió a la St. Petersburg Junior College; durante las tardes y fines de semana, Jim se dedicaba a molestar a sus abuelos; constantemente llegaba ebrio tarde por las noches. Se burlaba de sus conceptos de higiene personal, negándose a afeitarse, a cortarse el cabello o a cambiarse la ropa. Los hacía enojar cada vez que tenía oportunidad.

Pasaba sus tardes en una cafetería cuyo dueño era conocido por ser homosexual. Este hombre le dijo que cuando él salía en busca de chicos, siempre iba sin ropa interior, diciendo, “siempre enseña tu carne”. Este consejo años más tarde, lo utilizaría al ser estrella de rock.

Jim nunca compartía nada de su vida con sus abuelos, no hablaba sobre la escuela, sus amigos, sus intereses o sus planes futuros.

En septiembre de 1961 Jim comenzó sus clases en la Universidad Estatal de Florida. Permaneció solo un año en esta universidad. Se graduó en artes teatrales.

Jim tenía tendencias exhibicionistas, pues solía orinar en una fuente pública frente al cine poco después de que la película había terminado y la gente iba pasando por ahí. Caminando a través del campus, él bajaba sus manos hacia el frente de sus pantalones cuando sus compañeras se acercaban. Silbaba a la secretarias en el centro de Tallahassee, y cuando ellas volteaban él chasqueaba sus dedos frente a sus partes y reía. Cuando niñas pequeñas llegaban a la puerta en noche de brujas, Jim las saludaba llevando puesta solo una bata. Entonces después de darles los dulces les proponía “truco o trato” y abría su bata.

Los compañeros de cuarto de Jim le pidieron que se fuera y él se mudó a un remolque con techo de lámina detrás de la casa de huéspedes de las chicas. Más tarde, se mudó a un hotel de paso con reputación de hospedar prostitutas, esa reputación le gustaba.

En sus clases estaba fascinado en asuntos como la peste negra, sus aspectos sangrientos y sus implicaciones en Europa así como en un autor holandés llamado Hieronymus Bosch, un artista que consideraba el mundo una especie de infierno por el cual pasamos a través del sistema digestivo del diablo.

Jim experimentaba con el alcohol, tratándolo de la misma manera en que lo hacía con cualquier cosa que le interesara: compulsivamente, excesivamente, peligrosamente. En una ocasión, cuando algunos compañeros comenzaron a batirse en duelo con sombrillas, se introdujo en una patrulla y robo la sombrilla de un policía por lo que fue encarcelado con los cargos de hurto menor, perturbar la paz, resistirse al arresto y embriagarse públicamente.

Durante su estancia en la universidad solo fue dos veces a casa, en donde su madre le insistía para que se cortara el cabello y él le enseñaba bromas sucias a su hermano menor.

Estaba interesado en el cine y se volvió conocido por su punzante grafitti en el baño para caballeros. Ingresó a la Universidad California, Los Ángeles a estudiar en la división de películas del departamento de Artes Teatrales. En sus tiempos libres frecuentaba un bar cerca del hospital de veteranos, donde se emborrachaba y molestaba a los veteranos en silla de ruedas. Orinaba frente a las mujeres en la biblioteca pública. Escalaba altos edificios en el campus, borracho, y lanzaba su ropa desde lo alto al suelo.

En su fascinación por el cine decía que la cámara era un Dios que todo lo veía; satisfacía una anhelante omnisciencia. Escribió que la atracción del cine se basa en el temor a la muerte, ya que ofrece la ilusión de la intemporalidad...una especie de eternidad bastarda.

3.2 El Frontman de The Doors.

Para la primavera de 1965, cuando estaba concluyendo su primer semestre en UCLA, los Estados Unidos estaban bombardeando constantemente el norte de Vietnam. Su padre había zarpado en su portaaviones hacia el Golfo Tonkin. En ese año Jim conoció a Ray Manzarek quien lo convenció de unirse a una banda en la cual solo

tenía que fingir tocar la guitarra, ganó 25 dólares al final de la noche y dijo que había sido el dinero más fácil que había obtenido.

Poco después tuvo la iniciativa de formar un grupo de rock la cual quería llamar The Doors, justificando “está lo conocido y lo desconocido. Y lo que separa a los dos es la puerta (door), y eso es lo que yo quiero ser. Quiero ser la puerta”. La banda no logró formarse.

Cuando Jim abandonó UCLA con su título en Artes Teatrales comenzó a experimentar con cualquier cosa que pudiera tragar o inhalar. Tenía un amigo cuyo padre era farmacéutico y comenzó a experimentar con un polvo que usaban los asmáticos para aliviarse en situaciones de ataques. Estaba dispuesto a experimentar con todo.

Jim fue a Venice, una pequeña comunidad en la playa viviendo en el techo de un edificio de apartamentos, comiendo muy poco y perdiendo 20 libras de peso en tres meses. Tomaba LSD o fumaba marihuana o ambas, casi todos los días, mientras escribía poesía en un cuaderno. Eventualmente estos poemas se convirtieron en canciones.

Jim se encontró nuevamente con Ray Manzarek en la playa y le recitó uno de sus poemas llamado “Moonlight Drive”. Jim dijo que había estado escribiendo poemas y Ray le pidió que cantara uno. Cuando terminó, Ray dijo que esa había sido la mejor letra de rock and roll que había escuchado en su vida, y sugirió que iniciaran una banda y que ganaran un millón de dólares. Jim dijo que eso era precisamente lo que tenía en mente, exceptuando el millón de dólares, que no eran tan importantes. Quería elevarse como una vela romana, iluminar y desaparecer.

Posteriormente se unieron a la banda John Densmore y Robby Krieger, ambos del área oeste de Los Ángeles, provenientes de estilos de vida clase media, similares al

de Jim y Ray. Jim era tímido y su voz era débil y no entrenada, pero trataba de mejorar y sus letras eran imponentes.

Jim escribió una carta a su padre diciéndole que había conocido a unos muchachos y que había comenzado una banda. Dijo que había tratado de conseguir trabajo después de graduarse y, con todo y su título en cine, no obtuvo nada. Su padre le contestó y le dijo que había pagado el colegio y que jamás había hecho nada musical en su vida, y “ahora me dices que después de pagar por cuatro años en el colegio ¡estás comenzando una banda! ¡es una tontería!”. Jim nunca tomó bien la crítica así que jamás escribió de nuevo. Su padre se sintió mal después, pero dijo que en el momento pensó que era lo correcto.

En junio de 1966 dormía básicamente donde lo atrapara la noche, o con quien fuera que él había estado al final de la noche y seguía fumando marihuana.

Tuvo una relación con una mujer llamada Gay Blair. Era una relación violenta, tenían peleas a golpes, se jalaban la ropa, se aventaban lámparas, le escupía en la cara, pero poco después se volvió dulce con ella.

Tiempo más tarde conoció a la mujer más importante en su vida: Pamela Courson, la hija de un director de secundaria del Condado de Orange, que había conocido durante el verano en Venice Beach. Jim la tomó bajo su cuidado, presentándola a las drogas psicodélicas y a la poesía, le pronunció su eterno amor, describía su relación como “pareja cósmica”. Pamela frecuentemente lo acompañaba y bailaba un poco en uno de los clubes, hasta que él le insistía que lo dejara de hacer. Para entonces ya compartían un pequeño departamento en Laurel Canyon.

En ese mismo año Jim fue bombardeado por el LSD y actuó de manera que lo despidieron en el bar donde tocaban. No se presentó para el primer turno, y cuando sus compañeros fueron a buscarlo, lo encontraron gateando sobre sus manos y rodillas. Lo llevaron de regreso al club y durante la interpretación de “The End” fueron despedidos.

El resto de la banda estaban acostumbrados a esperar de Jim lo inesperado, así que estaban listos para improvisar alrededor de él, asentando su poesía con apropiados teclados, guitarra y batería. Cuando cantó el verso en donde susurra a su padre “quiero matarte” y a su madre “quiero fornicarte” la audiencia quedó perpleja, hipnotizada. Terminaron su actuación cuando el dueño del bar les dijo que estaban despedidos y que nunca más trabajarían ahí.

Poco después The Doors logró firmar para la disquera Elektra y comenzaron a grabar las canciones que ya tenían ensayadas.

The Doors estaba formando una imagen en la cual la música era solo una parte, el resto de ello era Jim. Cuando Elektra pidió algo del clásico material biográfico para la prensa, insistió en que toda su familia había muerto. En las entrevistas sobrellevaba algunas preguntas, prefería hablar sobre su filosofía, comentando que le gustan las ideas de rompimiento o de echar abajo el orden establecido. “Siempre me han atraído las ideas acerca de revueltas en contra de la autoridad. Estoy interesado en cualquier cosa que tenga que ver con revuelta, desorden, caos, sobretodo en actividades que no tengan significado alguno”.

Comentaba que proponía un mundo como el salvaje oeste. Un mundo sensorial y diabólico. Extraño y aterrador. Insinuaba en contraste con la música del momento que en el mundo no todo era brillo de sol y paletas de caramelo.

Cuando el sencillo “Light my Fire” entró a la radio The Doors se convirtió en una de las bandas más importantes en los Estados Unidos. Gloria Stavers, quien trabajaba para una revista popular acerca de rock, se enamoró de Jim, con quien se relacionó posteriormente. En una ocasión casi pelean por que ella quería peinar su cabello, él le gritó “¡jaleja de mí ese peine!”. También tuvieron una sesión fotográfica en la casa de ella. La idea de ser fotografiado le encantaba; fue al guardarropa y se puso los abrigos y joyas de aquella mujer.

En 1967 The Doors estaba en la cima de su carrera. Este también fue el año en que el padre de Jim llegó a la cima de su carrera militar al ser promovido a almirante; casi simultáneamente, descubrió que el mayor de sus hijos era una estrella de rock. Los Morrison aprendieron acerca de la nueva vida de Jim cuando Andy llegó a la casa con el primer álbum. No habían visto o sabido de él en dos años. Su padre escuchó el álbum y después de un rato no mencionó nada.

Después de esto, su madre lo fue a buscar en Washington DC en donde había fastidiado a las personas cercanas para lograr llegar a él, sin embargo su hijo había dado estrictas órdenes de no dejarla pasar. Consiguió un lugar en primera fila y finalmente Jim la reconoció y cuando la banda tocaba "The End" susurró, "padre quiero matarte", hizo una pausa y, mirándola directamente a la cara, le gritó, "madre quiero fornicarte". Jim jamás vio, o hablo a su madre de nuevo.

Su hermano Andy consiguió verlo y comentó acerca de lo mal que se había sentido su madre cuando se rehusó a verla, a lo que contestó que si llamaba una vez por teléfono ellos esperarían que lo hiciera cada mes y agregó "o rompes o eres parte de la familia, no hay medias tintas. O hablas con ellos todo el tiempo, o no lo haces para nada".

Tiempo después los Doors aparecieron en la revista Life, no por su talento musical, sino por el arresto de Jim. Este fue el hecho que cimentó la posición y papel de la banda en contra de la cultura, era una imagen contraria a la de buen comportamiento.

En Nueva Inglaterra habló en el escenario acerca de algo que le había ocurrido esa noche. Comentó que conoció a una chica en el camerino con quien quería privacidad, entraron a un cuarto de lavado cuando un policía entró y entonces lo roció en los ojos. Cuando terminó su relato la policía de New Heaven apareció y se lo llevaron, fichándolo por obscenidad. Enfrentó a un policía sobre el escenario, sosteniendo el micrófono en la cara del oficial retándolo a decir algo.

Cuando la banda apareció en *The Ed Sullivan Show* se les pidió que cambiaran la letra de "Light my Fire" reemplazando el verso "*niña ya no podrás elevarte más*" por el de "*niña, ya no podrás ponerte mejor*". Jim aceptó. También se les pidió que sonrieran, pero él les dijo que eran una especie de grupo malhumorado. El programa era transmitido en vivo y cuando interpretaron "Light My Fire" cantó *niña, ya no podrás elevarte más*".

Jim parecía divertirse por aquella época. Una y otra vez, se le presentaban oportunidades para arremeter en contra de lo establecido, de decirle a la autoridad que besara su trasero. Tal como ocurrió en el encuentro con los policías en New Haven, a nivel nacional en *The Ed Sullivan Show* y justo en la cara de su madre. De esta manera, el vino a encarnar la protesta de su generación.

Cuando los Doors entraron nuevamente al estudio de grabación Jim recitaba sus poemas ebrio, anunciaba: "si tuviera un hacha... hombre, mataría a todos...excepto...ah...a mis amigos...". Cuando la noche comenzaba, exclamaba "¡soy el rey lagarto, puedo hacer lo que quiera!".

Para 1968 ya no experimentaba con drogas, ya había hecho la elección de su predilecto y continuaba consumiendo de manera excesiva: el alcohol. Debido a que Jim era un alcohólico, la mayor parte del tiempo estaba y pasaba su tiempo con pluma, papel y máquina de escribir, generalmente con máquina de escribir. A pesar de que la mayor parte del tiempo estaba sobrio, sus episodios alcohólicos no podían ser ignorados ya que eran frecuentes y violentos. Esto le causaba constantemente problemas con la policía. Destrozaba lugares todo el tiempo. La situación se puso tan mal durante las sesiones de grabación que los otros tres miembros de Doors amenazaban con renunciar. Finalmente decidieron contratar una persona para que lo cuidara y lo llevara a donde debiera estar, sobrio y a tiempo, pero esto no funcionó.

Jim Morrison se había convertido para 1968 en el cantante masculino más popular en Estados Unidos, pasaba la mayor parte de sus noches sin dormir y borracho, viviendo en un Motel.

Pamela trataba de ejercer influencia sobre él, pues odiaba la idea de que fuera una estrella de rock y lo apresuraba a que se saliera de la banda para que se dedicara a escribir. Por esto ella no era cortés con los miembros de Doors. Intentó que Jim pasara más noches con ella en su departamento. Se quejaba por la forma en que se veía, fastidiándolo para que lavara más seguido su ropa. Se ponía celosa cuando lo veía con otra mujer. Pam frecuentemente salía con otros hombres. Aun así, era con Jim con quien ella estaba comprometida. Ella no toleraba que pudiera hacerse pública la faceta de Jim como alcohólico.

Jim fue invitado a ser el anfitrión de un programa de radio y cuando llegó ahí, apareció sobrio y asustado. Mostraba pánico escénico a pesar de que solo sería escuchado y no observado. Después del programa se fue a embriagar con John Carpenter, quien estaba a cargo del programa; pensó que hubiera sido mejor grabarlo ebrio.

Las reuniones de trabajo entre The Doors y sus representantes eran complejas, difíciles, y Jim sugería que estas reuniones se realizaran en el bar nudista que se encontraba junto a las oficinas de los Doors. Estaba interesado en bailarinas nudistas y en lo que sentían. Sentía una gran empatía por ellas.

Al estar de gira fuera de Estados Unidos, en Amsterdam, había consumido hashís y alcohol permaneciendo sentado en el piano y mostraba problemas para mantenerse en pie. El staff trató de hacer tiempo para que se recuperara, pero finalmente tuvieron que anunciar que no podía actuar esa noche debido a fatiga y enfermedad, sin embargo, ambas actuaciones se realizaron aunque sin él.

Fue llevado al hospital y decía que simplemente estaba cansado de actuar. El doctor sugirió que sería buena idea programar un número menor de actuaciones.

Pamela había seleccionado los poemas que él escribió. A ella no le gustaban las malas palabras en su poesía, y las que él había escrito, ella las suprimió. Jim comenzaba a depender de Pamela.

Jim planeaba autoeditar su poesía y deseaba hacerlo para una audiencia grande. Estaba preocupado por la venta de sus poemas teniendo como base que él era una estrella de rock. Quería que cuando su libro apareciera no estuviera su fotografía en la portada sino que dijera "Por James Douglas Morrison". Además dijo que el libro estaría dedicado a Pamela. Aunque él no era fiel a Pamela; eran tiempos en donde compartía cama con otras mujeres y recibía a extrañas en su cuarto del motel.

Se mostraba bueno con las mujeres, pero después de este periodo de bondad se mostraba sádico, esforzándose por herir sus sentimientos. Una ocasión le llamó a una de las chicas con las que se había acostado, ella fue a su habitación del motel en donde todo estaba a oscuras. Finalmente cuando lo encontró en la penumbra estaba en la cama con otra mujer.

A Jim no le gustaban las mujeres que no fueran femeninas. No le gustaba cuando una mujer se ponía insolente.

Los Doors fueron a tocar a Miami, en donde las condiciones del auditorio eran deplorables, esto enfureció a los Doors y Jim estaba ebrio cuando llegó al auditorio, de hecho demasiado ebrio para actuar. Durante el show los Doors trataron repetidamente de llevarlo al camino musicalmente, comenzando y abandonando diversas canciones cuando no quería o no podía cantar. Mientras tanto Jim interactuaba con la audiencia compartiendo tragos con los que estaban más cercanos al escenario. Llamó a la audiencia "una bola de pinches idiotas". Más adelante abrió sus pantalones de piel, llevaba unos bóxeres debajo de ellos, algo inusual pues raramente usaba ropa interior.

Se debate la versión de si realmente mostró su pene al público o si fue detenido antes de tal suceso. Hizo de todo durante ese concierto, incluso aventó al público la gorra de un policía como freezebee. Mucha gente asegura que Jim si expuso sus genitales.

Poco tiempo después, el 5 de marzo de 1969, se emitió una orden para su arresto, acusado de comportamiento lujurioso y lascivo, exposición indecente, falta de respeto abierta y ebriedad. Un día después se añadió otro cargo, simular copulación oral con su guitarrista.

Al principio los Doors pensaron que se trataba de una broma, estaban extrañados pues Ray dijo: “no había nada de lo que él hizo en Miami que no hubiera hecho muchas veces antes”.

A finales de marzo, el FBI entró en el caso, acusándolo de vuelo ilícito del país. Al mismo tiempo, un movimiento de decencia floreció en Miami arremetiendo contra los Doors y su cantante. El movimiento recibió atención nacional y los medios comenzaron a escribir historias acerca de las majaderías y la caída de pantalones de Morrison.

Para Jim, todo esto era una bendición pues la cancelación de conciertos le dio tiempo para trabajar en sus demás proyectos y en los siguientes meses, publicó privadamente dos colecciones de su poesía. El primero era una reproducción de sus apuntes y notas de sus cuadernos de UCLA. Tenía cien copias de cada libro “The Lords” y, “The New Creatures”. Estaba emocionado. También durante ese periodo, cambió su imagen y accedió a dar dos entrevistas claves. Quiso promover su poesía en una de estas entrevistas llevadas a cabo por la revista *Rolling Stone*.

Jim quería ser tomado en serio. Dio una apariencia racional e inteligente en *Rolling Stone*.

Comenzaba a alejarse del rock dando prioridad a su carrera como escritor y aunque esto no le daba mucha ganancia él se preocupaba por la publicación de sus

poemas, por cómo se vería el libro y por la calidad que mostraría el libro al ser publicado.

Por otro lado, seguía peleando con Pamela y ambos pasaban mucho tiempo con otras parejas sexuales. Cuando peleaban Jim lanzaba sus libros por la ventana, pero a la mañana siguiente levantaba sus libros y los volvía a poner en su lugar.

Los Doors produjeron un nuevo álbum y algunas canciones a pesar de la dramática relación estaban inspiradas en Pam, también en este álbum Jim refirió el recuerdo de su infancia sobre la muerte de los indios en la carretera de Nuevo México y capturaba su filosofía: vive-rápido-muere-joven-y-sé-un-cadáver-bien-presentable.

En noviembre apareció en Miami en la sala de juicios para declararse no culpable a los cargos que salieron del concierto de marzo. Mientras se trataba de regresar a los Doors a los conciertos, trató de hacer algo de cine y expresaba a gente cercana “si no encuentro una nueva manera de desenvolverme creativamente en un año, solamente seré bueno para la nostalgia”.

Jim se había interesado después de esto en el cine, produjo una pequeña película en donde él era el actor principal y después comenzó a reunirse con gente que se dedicaba a las películas y que veían en él potencial como director, escritor, productor o actor, pero el problema era su falta de disciplina y su gusto por el alcohol.

La relación de Jim con el resto de la banda comenzó a ser tensa y el conflicto creció a partir del incidente de Miami, del cual todos lo responsabilizaron y comenzaron a pensar que él había arruinado sus carreras. Gente cercana trató de convencerlo para que dejara la banda, incluso muchas disqueras lo querían para un proyecto solista, sin embargo a pesar de los problemas, siempre fue leal.

Jim tuvo otro juicio, esta vez por hacer disturbios ebrio arriba de un avión en Phoenix, donde finalmente fue acusado de delito menor. Al terminar el juicio, su amigo

de fiestas y su abogado se fueron a emborrachar y comenzaron a decir que se llevarían a las chicas que los demandaron al desierto para desnudarlas, fornicarlas, orinar sobre sus cuerpos desnudos y abandonarlas ahí.

El juicio de Miami fue una desilusión para él, pues sus fanáticos locales no lo apoyaron. Muchos consideraron que el juicio fue el ocaso de una súper estrella.

En el veredicto de este juicio fue encontrado culpable de exposición y falta de respeto. En todos los demás cargos, incluyendo ebriedad, fue encontrado inocente. Sobre este juicio Jim añadió que el concierto de Miami fue su declaración de independencia. La audiencia estaba ahí no para escuchar música, sino para verlo hacer algo fuera de lo común, y él les estaba diciendo que despertaran. De acuerdo al veredicto Jim tuvo una sentencia de seis meses en la prisión Rainford y una fianza de 500 dólares.

Morrison después del escándalo en Miami mandó sus libros de poesía a Patricia Kennealy, la editora de revistas que había conocido en Nueva York, y llevaron una relación sentimental. Ella le dijo que era una bruja y le explicó lo que ello implicaba. En junio de 1970 se casaron en el departamento de ella dentro de una ceremonia de brujas. Parados a la luz de una vela frente a un alto padre de la congregación de Patricia, ambos se pincharon las manos y vertieron sangre en un vaso de vino, que ambos compartieron.

Dos meses después Patricia lo llamó diciendo que estaba embarazada. Inicialmente Jim evadió a Patricia. Él reconoció que el niño probablemente era suyo, dijo que no quería ser padre o casarse, y se ofreció a pagar un aborto y prometió estar a su lado durante la operación, y entonces dijo, tímido, "tú sabes, sería un chico increíble". Este comentario hizo que discutieran acerca de las razones para tener un niño o no, pero finalmente Patricia rechazó hablar del tema y fueron a un bar a emborracharse. Él no estuvo presente cuando Patricia tuvo el aborto.

Jim había regresado a las drogas y Pam estaba muy involucrada con la heroína. Él comenzó a usar coca y el consumo se volvió desenfrenado con el paso del tiempo.

En uno de sus episodios con los narcóticos fue a casa de una mujer con coca y champaña y le sugirió beber un poco de sangre, la mujer se cortó pero Jim no se atrevió a cortarse él mismo, pues temía a cualquier dolor, así que ella fue quien le hizo los cortes.

En otra ocasión bebió una botella completa de escocés ridiculizando y destruyendo la historia que había propuesto un socio para realizar una película con él, después de esto salió a la calle a dirigir el tráfico con su abrigo, utilizándolo como si los carros fueran toros.

3.3 Los últimos meses de vida.

Poco después en su cumpleaños 27 fue a grabar algo de poesía con el ingeniero que había trabajado en las primeras grabaciones de The Doors. Al grabar, estaba bebiendo una botella de whiskey y al finalizar la noche salieron con una cinta de seis horas de grabación, la mayor parte inservible por la ebriedad.

Una noche comenzó a buscar en las alacenas del departamento, cuando le preguntaron qué hacía argumentó que estaba buscando cuchillos y tijeras para que pudieran castrarlo. Reunió las cosas filosas en un sillón hasta que se quedó dormido.

Jim se volvió un hombre descuidado, era voluminoso, pasado de peso, barbado y con ropa arrugada; continuó solo y borracho la mayor parte del tiempo, simplemente dejando que la vida pasara.

Él y Pam mostraron interés en París, Pam fue la primera en hablar de ello. Jim estaba enamorado de muchos poetas y novelistas franceses y París parecía ofrecerle

un confortable lugar para esconderse, un refugio, un lugar en el cual relajarse y poner todo en orden. Voló a París a principios de marzo.

Después de pasar un par de semanas en un pequeño hotel, rentaron un departamento cerca de la Bastilla, y en las semanas siguientes, Jim vagó por la ciudad, visitando museos, localizando hogares y pistas de sus héroes literarios.

Desarrolló una amistad con dos cineastas franceses, se quitó su barba y perdió algo de peso, su vestimenta lucía como un viejo estudiante universitario. Durante cuatro meses, no hubo grandes incidentes aunque continuó bebiendo exageradamente. Seguido, estaba ebrio durante días en esa época.

Raras veces llamaba a California y le decían que la crítica amaba el nuevo álbum y que se estaba vendiendo bien, se emocionaba. A pesar de ello, él pasaba horas sentado frente a su cuaderno abierto, mirando por horas una página en blanco y sin poder escribir una sola palabra. Se sentaba en un escritorio todos los días a la misma hora, esperaba a que algo se creara libre y espontáneamente, incluso contrató una secretaria pero nada funcionó.

Se deprimió. Esto sucedió a mediados de junio de 1971. No se veía bien y tenía problemas para respirar. Estaba familiarizado con el mundo subterráneo de los adictos por las tabernas en las que decidía tomar unos tragos.

Algunas fuentes señalan el hecho de que Jim murió por sobredosis de heroína pues consumió un producto 30% puro. Se metió la heroína en el baño de un bar, cayendo después en un estado comatoso. Los adictos presentes lo levantaron y después lo pusieron en un taxi en la calle. En este punto los entrevistados coincidieron que aún estaba vivo. La historia termina cuando Jim regresa a su departamento y es dejado en una tina llena de agua fría tratando de revivirlo. Esta es una de las versiones de cómo murió.

Una segunda versión declarada a la policía parisina subsecuentemente descrita como la versión oficial de la muerte señala que Pam y Jim regresaron del cine al departamento alrededor de la una de la mañana, fueron a la cama cerca de las dos treinta de la mañana y se quedaron dormidos mientras escuchaban unos discos.

Esto declaró Pamela y continuó la narración diciendo que se despertó por la ruidosa respiración de Jim, pensó que quizás se estaba ahogando y lo sacudió. Él no se despertó. Le dio unas cachetadas y lo volvió a sacudir. Finalmente, abrió los ojos. Le dijo a Pam que no se estaba sintiendo bien y después de pasear en la recámara por uno o dos minutos, le dijo que quería tomar un baño caliente.

Una vez en la tina, dijo que tenía náuseas y ella trajo una olla de cocinar para que vomitara. Pamela limpió la olla en el lavadero del baño y Jim vomitó de nuevo, expulsando un poco de sangre. De nueva cuenta limpió la olla y la tercera vez que vomitó, salieron unos pequeños coágulos de sangre. Entonces dijo “se acabó”; se sentía mejor y no quería llamar a un doctor, quería terminar su baño y le insistió para que ella regresara a la cama. Pamela dijo que el color le había vuelto a la cara y se sintió tranquilizada, así que hizo lo que sugirió, quedando dormida.

Tiempo después se despertó de un sobresalto y se dio cuenta de que estaba sola en la cama. Se levantó y fue al baño, donde encontró a Jim aún en la tina. Sus ojos estaban cerrados y estaba sonriendo, su cabeza estaba echada hacia atrás sobre la orilla de la tina, volteando hacia un lado. Ella le dijo que era una broma muy tonta, que sabía lo que estaba haciendo; él trataba de asustarla. Lentamente se fue asustando. Vio un poco de sangre debajo de una fosa nasal. Lo agitó y trató de sacarlo de la tina, pero no pudo. Fue entonces cuando entró en pánico, ya que no hablaba francés y no podía pedir ayuda por teléfono. Habló con uno de sus amigos quien ayudó a conseguir una ambulancia.

Había bomberos en el lugar de los hechos quienes acudieron por una llamada de asfixia o sofocación, se removió el cuerpo de la tina y fue llevado hacia la recámara, lo

colocaron en el piso y llevaron a cabo la resucitación cardiopulmonar. Cuando era claro que había muerto, movieron el cuerpo a la cama.

La declaración oficial del doctor, indicó que la muerte se debió a causas naturales. Él noto la sangre alrededor de las fosas nasales, pero dijo que no había señales de trauma. El doctor conjeturó que había problemas coronarios, agravados por la bebida exagerada y que el cambio de la temperatura presentado por el baño tibio tuvo como resultado un infarto al miocardio.

En la declaración de Pamela en el cuartel de la policía detalló que antes de mudarse al departamento, Jim tenía un problema respiratorio, acompañado de una tos crónica. Le fue prescrita medicina que normalmente usan los asmáticos. Agregó que a Jim no le agradaban los doctores y que nunca se cuidó. Ninguna autopsia fue requerida y Pamela obtuvo el permiso para seguir adelante con los arreglos funerarios.

Una tercera versión decía que Jim no había muerto, que seguía viviendo gracias a una elaborada y brillante farsa. Él mencionó en diferentes entrevistas la posibilidad de fingir su muerte y cambiar su identidad.

La indagación con personas cercanas a él mostraba que la depresión era real, que muchos proyectos que se habían planeado se dejaron inconclusos y que además estaba demasiado gordo, era alcohólico e impotente. La constante bebida solo agravó la depresión. Uno de los últimos escritos de Jim decía “deja el sentido informado en nuestro despertar/sé el Cristo en esta gran gira/el dinero vence al alma/últimas palabras, fuera últimas palabras”.

Durante todo el fin de semana, el cuerpo de Jim permaneció en la cama doble de la habitación principal, cubierto con hielo, de acuerdo a los deseos de Pamela. El representante de Doors, Bill Siddons, ayudó a Pamela con los arreglos funerarios, compró un lote en el cementerio Père-Lachaise, el cual Jim había visitado previamente y había expresado su deseo de ser enterrado ahí, para que pudiera compartir su última

morada con Chopin, Bizet, Edith Piaf, Oscar Wilde, Balzac y Moliere. La muerte se mantuvo en secreto de la luz pública, se resguardó su identidad. Durante el entierro solo hubo cinco dolientes presentes.

Jim hizo un pequeño testamento en 1969 nombrando a Pamela como su única heredera, pero en caso de que ella muriera primero, su fortuna sería compartida equitativamente por su hermano y hermana.

Cuando Pamela murió la cuarta parte de las futuras ganancias de los Doors fueron destinadas a sus padres. Casi inmediatamente los padres de Jim demandaron su parte según lo establecido en el código testamentario de California. En 1975, los padres de ambos firmaron un acuerdo dividiendo equitativamente las ganancias de la cuarta parte que le correspondía a Jim con respecto a todos los ingresos de los Doors, pero fue hasta 1979 cuando los padres comenzaron a recibir el dinero.

La muerte de Jim Morrison está rodeada de mitos, la misma Pamela cambió la historia repetidas veces en distintos momentos y con distintas personas, por lo tanto habrá que quedarse con la versión oficial de acuerdo con la declaración de Pamela a la policía de París y el reporte del médico que revisó el cadáver.

James Douglas Morrison a lo largo de sus 27 años de vida, se transformó de un brillante pero recalcitrante estudiante, en poeta y escritor de canciones; de cantante en leyenda del rock and roll; de creador de películas en escritor exiliado.

Jim era una artista trabajador. Grabó siete álbumes de canciones, la mayoría de las cuales escribió él; hizo giras y actuó en el escenario a través de Estados Unidos, Europa, Canadá y México; produjo dos películas premiadas, grabó su poesía durante horas en un estudio y publicó 4 libros. A través de todo ello manejo una imagen pública que alcanzó proporciones absurdas y finalmente aplastantes.

El hilo constante de la vida de Jim fue escribir. Para el verano de 1971 había escrito más de 1600 páginas de poemas, anécdotas, epigramas, letras de canciones, ensayos, cuentos, bosquejos para obras de teatro y guiones cinematográficos.

Para Jim la poesía era un oficio que había que practicar y perfeccionar, los poemas eran trabajados y vueltos a trabajar, les agregaba, les quitaba y los fundía con otros. Los borradores eran corregidos, revisados y copiados a mano de una libreta a otra. El proceso para un solo poema podía extenderse durante varios años y media docena de libretas, sin embargo, ninguna libreta fue fechada, numerada o identificada cronológicamente.

CAPÍTULO IV.

MÉTODO

4.1 Tipo de Estudio

El tipo de estudio es descriptivo a partir de una investigación documental desde la perspectiva idiográfica.

El estudio descriptivo consiste en describir fenómenos, situaciones, contextos y eventos; esto es, detallar como son y se manifiestan, buscando así especificar las propiedades, características y los perfiles de personas, grupos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis (Hernández, Fernández & Baptista, 2010).

La investigación documental depende fundamentalmente de la información que se recoge o consulta en documentos, entendiéndose este término, en sentido amplio, como todo material de índole permanente, es decir, al que se puede acudir como fuente o referencia en cualquier momento o lugar, sin que se altere su naturaleza o sentido, para que aporte información o rinda cuentas de una realidad o acontecimiento (Cázeres, Christen, Jaramillo, Villaseñor & Zamudio, 2000).

La perspectiva ideográfica supone el estudio de hechos particulares; este tipo de análisis permite el conocimiento del pasado del sujeto gracias a la revisión de documentos personales que al permitir el conocimiento profundo de un individuo particular, se pueden suscitar hipótesis de orden general (Grawitz, 1984 a).

Shaughnessy, Zechmeister y Zechmeister (2007) añaden que el estudio de los individuos permite identificar aquello que es único.

4.2 Objetivo

Inferir la novela familiar de Jim Morrison a partir de las temáticas centrales de su producción artística e historia de vida

4.3 Planteamiento del problema y pregunta de investigación.

El Complejo de Edipo marca la culminación de la estructuración psíquica y el devenir de una persona como sujeto deseante. De esta manera, el ser humano se conducirá a lo largo de su vida de acuerdo a los sucesos dinámicos que tienen lugar en su aparato psíquico, entre ellos el sistema inconsciente.

Las implicaciones dolorosas del Complejo de Edipo preceden entonces la construcción de lo que Freud (1909) denominó novela familiar, explicando que en esta el niño de acuerdo con el recuerdo de los padres idealizados puede deformar o modificar su historia familiar y sus vínculos parentales por medio de la imaginación y la fantasía como recursos inconscientes para confrontar la separación con sus progenitores.

Se puede notar entonces que la novela familiar está relacionada con huellas psíquicas, contenidos inconscientes y la relación ambivalente del niño con sus padres durante la fase edípica; Freud (1913 p.p. 231) en este sentido resalta que “en el Complejo de Edipo se conjugan los comienzos de la religión, ética, sociedad y arte, y ello en plena armonía con la comprobación del psicoanálisis de que este complejo constituye el núcleo de todas las neurosis, hasta donde hoy ha podido penetrar nuestro entendimiento”.

En este mismo orden de ideas se puede notar que al hablar de arte en el contexto general de su exposición, es contemplado y analizado desde su valor estético, siendo objeto de crítica desde la noción subjetiva de belleza de cada persona, sin embargo, la pintura, la escultura y la literatura se conectan íntimamente con los lugares

más profundos de la psique de su creador y desde la observación superficial se ignora la representación, el significado recóndito, el vínculo íntimo entre artista y su creación.

Carrasco (1994) menciona que el artista es un ser dotado de cualidades perceptivas excepcionales, que le permiten sumergirse en su propio mundo interior y rescatar de éste contenidos que expresará en su obra, especialmente aquello que por doloroso se desea ignorar, como la soledad, la angustia, el sufrimiento y la muerte, siendo posible la aproximación a aspectos de la subjetividad y el psiquismo de una persona a través de su creación artística. De esta manera el psicoanálisis desde su aplicación teórica a la disciplina del arte pretende examinar el significado de las obras más allá de sus cualidades estéticas y su dimensión superficial.

Por lo dicho anteriormente se puede entender que las vivencias del desarrollo del niño así como los acontecimientos del Complejo de Edipo dejan una huella que se hace presente en la edad adulta de toda persona en sus formas de actuar así como de pensar y fantasear como en el caso de la novela familiar y también en las actividades en las que se desenvuelve, entre estas se considera el arte, producto del trabajo humano. Así surge entonces el interés por conocer la novela familiar como construcción inconsciente que se infiere se proyecta en el quehacer artístico en este caso de Jim Morrison.

Con base en lo anterior se plantea la siguiente pregunta de investigación:

- ¿Cómo es la novela familiar de Jim Morrison a partir de las temáticas centrales en su producción artística e historia de vida?

4.4 Definición de Variables.

Debido a que ésta investigación es de corte cualitativo las variables se denominan categorías de análisis, las cuales son conceptualizaciones analíticas desarrolladas para

organizar los resultados o descubrimientos relacionados con un fenómeno o experiencia humana que está bajo investigación (Hernández *et al*, 2010).

A continuación se definirán las categorías de análisis.

- NOVELA FAMILIAR

“Expresión creada por Freud para designar fantasías mediante las que el sujeto modifica imaginariamente sus lazos con sus padres tales fantasías tienen su fundamento en el complejo de Edipo” (Laplanche & Pontalis, 2004, p.p. 257).

“Sigmund Freud observó que los neuróticos, en su infancia, tendían a idealizar sus padres y querer asemejarsele. A esta primera identificación le seguía el discernimiento crítico y la rivalidad sexual. En este sentido, la imaginación infantil era movilizaba por una nueva tarea, consistente en desvalorizar a los padres reales y reemplazarlos por otros, fantasmáticos, más prestigiosos.” (Roudinesco & Plon, 2008, p.p. 745).

“Freud llamó “novela familiar” a la construcción inconsciente en la cual la familia inventada o adoptada por el sujeto se adorna con todos los prestigios provistos por el recuerdo de los padres idealizados de la infancia.” (Roudinesco & Plon, 2008, p. 745).

“El término biográfico o historia de vida es una elaboración externa al protagonista generalmente narrada en tercera persona. Los documentos más utilizados en este tipo de método son los relatos de vida y cualquier otro tipo de información o documentación adicional que permita la reconstrucción de la forma más exhaustiva y objetiva posible” (Albert, 2007. p.p. 198).

Pujadas (1992) diferencia los siguientes documentos:

- Documentos personales. Se trata de cualquier tipo de registro no motivado o incentivado por el investigador durante el desarrollo de su trabajo que posea un valor afectivo o simbólico para el sujeto analizado. Entre ellos podemos destacar: autobiografías, diarios personales, correspondencia, fotografías, películas, videos u objetos personales.
- Registros Biográficos. Se trata de aquellos registros obtenidos por el investigador a través de la encuesta: historia de vida (de relato único, de relatos cruzados o de relatos paralelos), relatos de vida y biogramas.

La historia de vida permite profundizar en el mundo de los valores, de las representaciones y subjetividades que escapa a la atención de las ciencias sociales en nombre de datos. (Giménez, 2006).

La historia de vida de Jim Morrison se extrajo de los libros de su principal biógrafo titulados “El rey lagarto. Lo esencial de Jim Morrison” (2005) de Hopkins y “Nadie sale vivo de aquí” (1981) de Hopkins y Sugerman.

La novela familiar se obtuvo por medio de la inferencia realizada a partir del análisis, revisión y discusión de la obra artística matizada por las temáticas centrales encontradas así como su relación con la historia de vida de Jim Morrison y la vinculación realizada a partir de la fundamentación teórica del psicoanálisis.

- PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Se entiende como toda producción de arquitectura, escultura, pintura, literatura, etcétera. Puede significar también el conjunto de las obras de un artista ejecutadas con una técnica concreta y a esto añade que entre la obra y el que la ejecuta existirá siempre una íntima relación de autenticidad; por ello toda obra auténtica es signo de que el arte es un lenguaje específico (Cabanne, 1981b).

Jim Morrison compuso la letra de 32 canciones de The Doors. Al mismo tiempo, fue autor de cientos de poemas sin embargo solo se tuvo acceso a 160 poemas extraídos únicamente de los libros “Wilderness” (soledad) y “An american prayer” (Un orador americano).

4.5 Definición del Universo de Estudio

El universo de estudio comprendió 160 poemas retomados de los escritos de Jim Morrison titulados “Wilderness” y “An American Prayer”. Por otro lado, las canciones que escribió Morrison es un total de 32, ubicadas a lo largo de seis producciones discográficas que comprenden los álbumes “The Doors” (1967), “Strange Days” (1967), “Waiting for the sun” (1968), “The Soft Parade” (1969), “Morrison Hotel” (1970) y “L.A Woman” (1971).

4.6 Definición de la Muestra.

Después del análisis realizado, la muestra quedó conformada por 11 poemas y 3 canciones.

4.7 Diseño de la Investigación.

- Elección del tema
- Delimitación del objeto de estudio.
- Selección del título del proyecto
- Planteamiento del problema.
- Elección de enfoque teórico y tipo de estudio.
- Planteamiento de objetivos.
- Redacción del proyecto de investigación.
- Revisión, observaciones y aprobación del proyecto de investigación.
- Construcción del marco teórico referencial.

- Búsqueda de documentos.
- Lectura y selección de información.
- Identificación de la temática principal en cada poema y cada canción
- Construcción de categorías de análisis:
 - Elaboración de tablas de frecuencias de cada tema.
 - Elección de temas más frecuentes en poemas.
 - Elección de temas más frecuentes en canciones
 - Elección de temas que coincidieran tanto en poemas como en canciones.
 - Elección aleatoria de los poemas y canciones con los temas más frecuentes.
- Definición y análisis de las temáticas principales identificadas en la obra a partir de la teoría psicoanalítica.
- Análisis de la obra artística en relación con las temáticas centrales y revisión de la historia de vida.
- Inferencia de la novela familiar
- Redacción y presentación del apartado de resultados, discusión y conclusiones.
- Integración del documento final.

4.8 Compilación de información.

Con el fin de acercarse a material importante y significativo para su análisis desde la teoría psicoanalítica se siguieron los pasos descritos a continuación:

- Lectura de los libros biográficos de Jim Morrison.
- Identificar los datos más relevantes de la vida de Jim Morrison.
- Elaboración del resumen de la historia de vida de Jim Morrison.
- Lectura del universo de estudio (producción artística de Jim Morrison) conformado por 160 poemas y 33 canciones
- Identificación de las temáticas en cada una de las obras.
- Identificación de las temáticas que se repetían.
- Como primer criterio de selección se recurrió a las producciones con temáticas más frecuentes. Reduciéndose la muestra a 114 poemas y 28 canciones

- Como segundo criterio de selección, se compararon las temáticas frecuentes para cada una de las producciones y se eligieron aquellos que compartían temas en común. De los cuales quedaron 57 poemas y 13 canciones.
- Finalmente se conjuntaron las producciones artísticas y se obtuvo la muestra final de manera aleatoria, resultando 11 poemas y 3 canciones.

4.9 Análisis de la Información.

Consistió en recopilar los datos que permitieran tener un acercamiento a la historicidad del artista. Posteriormente se hizo el contacto con el relato del artista por medio de la lectura de la obra lo que fue posibilitando la comprensión del lenguaje y el contexto del autor. Después del proceso de selección de la obra, se realizó la fragmentación analítica de los poemas y canciones por medio de la elección de aquellos versos y estrofas que de acuerdo a su contenido pudieran ofrecer el material para la interpretación de los mismos. Finalmente se realizó en análisis de la obra de acuerdo a su contenido, el significado de palabras y frases y su relación con los acontecimientos importantes de la vida del autor lo cual fue dando como resultado hallazgos clínicos que por su repetición se infiere que implican un significado importante para el autor, permitiendo así la aplicación de conceptos psicoanalíticos a dichos hallazgos.

RESULTADOS

Los resultados de esta investigación se dividen en dos partes. En primer lugar se presentan los temas centrales o recurrentes en la obra de Jim Morrison y en segundo lugar se presenta la inferencia de la novela familiar de este personaje a partir de lo encontrado en las obras y los datos biográficos consultados.

1. Muerte, Mujer y Tristeza: temáticas centrales en la producción artística de Jim Morrison.

Si bien es cierto que un artista está plagado de creatividad, no se puede negar que los artistas tienden a repetir ciertas temáticas en sus producciones, hay temas de mayor interés o mayor mención. En el caso de Jim Morrison, los temas a los que más frecuentemente alude son la muerte, la mujer y la tristeza, que son aspectos significativos como características subjetivas en cualquier persona, sin embargo en este personaje, cobran mayor relevancia debido a que influyen en él como elementos presentes en su aparato psíquico, en las condiciones de placer, displacer y castigo, abarcando también sus actos y formas de intentar adaptarse a la realidad desde su infancia hasta el término de su vida.

De acuerdo con Laplanche y Pontalis, “lo que se repite son experiencias manifiestamente displacenteras, y resulta difícil comprender, en un primer análisis, qué instancia del sujeto podría hallar satisfacción en ellas; aunque se trate de comportamientos en apariencia incoercibles, caracterizados por esta compulsión que es propia de todo lo que emana del inconsciente(...)”. (Laplanche & Pontalis, 2004, p.p. 69).

Retomando la idea anterior, se puede pensar que todo aquello que se repite tiene un significado inigualable para el sujeto y que, por otro lado, es material meramente proveniente del inconsciente; dicho lo anterior, se denota la importancia que tuvo el retomar las principales temáticas en las canciones y poemas escritos por Jim Morrison,

lo que permito obtener una idea general de cuestiones conscientes e inconscientes que posibilitaron conocer los ejes desde los cuales este personaje se relacionaba con la realidad.

Muerte.

La muerte es un fenómeno universal y natural en todo ser vivo. Su conceptualización es variante considerando aspectos tanto sociales como culturales, por ejemplo, la civilización egipcia cree en la resurrección, cree que los muertos regresarán aunque no en su forma original, sino ahora en forma de algún animal; de acuerdo con la cultura mesoamericana, se cree en la muerte como una ofrenda a los dioses; en el plano religioso, se cree en la vida después de la muerte, en que los muertos habitan en el cielo o bien en el infierno, etc. Sin embargo, el Diccionario de la Real Academia Española (2001, p.p.1550) define la muerte como la “cesación o término de la vida; como la destrucción, aniquilamiento, ruina.”

Ahora bien, ese es el concepto básico de muerte; no obstante, el enfoque psicoanalítico ahonda en el significado de la muerte y ofrece una interpretación distinta y más profunda de dicho concepto.

Freud en *“Más allá del principio del placer”*, introduce el concepto de “pulsión de muerte”, la cual se trata de una tendencia del ser vivo a volver a la estabilidad de lo inorgánico, a un estado anterior, una tendencia a la reducción completa de las tensiones. Freud dice: “todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas (...) La meta de toda vida es la muerte; y retrospectivamente, lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo”. (Freud, 1920, pp. 38).

Las pulsiones de vida tienen como meta la ligazón libidinal, haciendo referencia al establecimiento de lazos entre nuestro psiquismo, nuestro cuerpo, los seres y las cosas. En contraste, Nasio (1999) describe las pulsiones de muerte como aquellas

orientadas a desprender la libido de los objetos, a su desligazón y al retorno del ser vivo a la tensión cero.

Las pulsiones de muerte representan la tendencia del ser vivo a encontrar la calma de la muerte, el reposo y el silencio (Nasio, 1999).

En síntesis, se puede decir que este retorno al punto de partida, al nivel mínimo de excitación, es en cierto modo el regreso al origen, al estado inorgánico primario de no vida, es decir, a la muerte.

Con respecto a la obra, en las menciones que Morrison realiza de muerte, de manera textual, la define como el fin de algo y el comienzo de algo nuevo e ilimitado. Libertad, agonía, desesperación, calma, aceptación. Como algo misterioso, lo asemeja a dormir. Es un sueño, una conquista, un viaje a un mundo extraño, pero también una caída, dulce negrura; un reclamo, un castigo, un vuelo. Por otro lado lo asocia con pestilencia y descomposición. Es extinción. Los muertos vigilan a los vivos. Vida perfecta. Renacer. Despertar. La muerte es una vieja amiga, es el mundo, muriendo vivimos, la muerte nos hace ángeles, nos da alas. Es un reino.

Mujer.

El término mujer hace mención a una persona del sexo femenino en edad adulta y frecuentemente está asociado a aspectos tanto fisiológicos como socioculturales. La mujer se distingue del hombre corporalmente poseyendo senos, la cadera es más ancha; etcétera. Probablemente, una de las mayores diferencias sea la capacidad de gestar. Al hablar de mujer, no se puede omitir aquello a lo que llaman feminidad. Ser mujer es sinónimo de ser femenina: usar zapatos de tacón, vestidos, usar el cabello largo, maquillarse, ser dulce, tierna y comprensible.

La RAE (2001, p.p. 1551) precisa que la mujer es una “persona del sexo femenino que ha llegado a la pubertad o a la adultez, misma que tiene las cualidades consideradas femeninas por excelencia”.

Sin embargo, el psicoanálisis ofrece una perspectiva distinta. Sigmund Freud (1932) toma la masculinidad como paradigma, pues afirma que hay solo una libido, que es masculina, y que el desarrollo psíquico de la niña es al principio idéntico al del varón, y solo diverge posteriormente. La feminidad es entonces lo que diverge del paradigma masculino, y es considerada una región misteriosa, inexplorada, un continente negro.

Freud, en su 33ª Conferencia titulada “*La feminidad*” enuncia que el psicoanálisis no busca definir el concepto de mujer sino que se pregunta cómo llega a ser, cómo se desarrolla una mujer a partir de un niño con una disposición bisexual, y es a esto a lo que da respuesta (Freud, 1932). Recordemos que la teoría psicoanalítica plantea la idea de que todos, en un inicio, somos bisexuales, esto en el sentido psicológico, por lo que las diferencias anatómicas, físicas y/o biológicas son escasas para la explicación de lo que es ser mujer, de lo que es la feminidad.

El padre del psicoanálisis sostenía que en el estadio infantil la niña desconoce la presencia de la vagina y le atribuye al clítoris el papel del pene, por tanto cree que posee un órgano castrado.

La bisexualidad, que es corolario de esa organización monista de la libido, afecta a los dos sexos. No sólo la atracción de un sexo sobre el otro no deriva de una complementariedad, sino que la bisexualidad disuelve la idea misma de una organización de ese tipo. De allí los dos modos de la homosexualidad: femenina cuando la niña queda “soldada” a la madre al punto de escoger un *partenaire* del mismo sexo, y masculina cuando el varón realiza una elección semejante por negar la castración materna (Roudinesco & Plon, 1998, p.p. 992).

Así mismo, la teoría lacaniana plantea que la posición femenina no es de uso exclusivo de las mujeres, es decir, un hombre considerando los aspectos fisiológicos

puede tener rasgos femeninos, por tanto, no existe la sexualidad femenina ni la sexualidad masculina. Sin embargo existe lo que se denomina posición femenina y posición masculina de la sexualidad en un mismo sujeto (De la Pava, 2006).

En conclusión, retomando el enfoque psicoanalítico, no se puede obtener una definición o conceptualización de mujer, empero, gracias al psicoanálisis se puede comprender cómo un ser bisexual llega a definirse mayoritariamente en la posición masculina o la posición femenina: cuando la mujer traspasa su amor, su deseo hacia la figura paterna y posteriormente busque *partenaires* del sexo contrario, diremos que ese ser bisexual ha adoptado mayoritariamente la posición femenina.

Con respecto a la obra, en las menciones que Morrison realiza de mujer, de manera textual, la define como una zorra. Alguien que obtiene dinero a cambio de sexo. Prostituta. Sin lágrimas, sin miedos. Infeliz, abandonada, encerrada. Reina de los ángeles. Alguien a quien desea y necesita. Alguien sabio que sabe qué hacer. Dueña de él. Alguien en búsqueda de libertad. Chilla como pájaro y gime como gato cuando quiere ser escuchada. Alguien a quien ama y es muy guapa. Objeto sexual. Inquieta, caprichosa, voluntariosa y pasiva. Cambiante. Apartada. Exiliada. Exótica, con ropajes provocativos. La relaciona con la luna al decir que “la luna se transformó en el rostro de una mujer”. Todas tienen magia. Como lugar, tierra o espacio donde habitar. De arreglo limpio y modales desaliñados. Se conduce con desdén. Sus pensamientos giran en torno a ella. Alguien que se va y lo ha dejado solo. Todos codician su amor. Temor de la muerte.

Tristeza.

Las emociones son parte fundamental de todas las personas y están presentes en todo momento. Se entiende por emoción a una “alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática” (RAE, 2001, p.p. 883). Entre las principales emociones se encuentra el enojo, la alegría, el miedo y la tristeza.

En esta ocasión, nos encauzaremos hacia la explicación de la tristeza. Una persona triste es alguien “afligido o apesadumbrado, de carácter melancólico” (RAE, 2001, p.p. 2232).

El enfoque psicoanalítico no propone dentro de su constructo teórico un concepto de la palabra tristeza, sin embargo plantea el término de melancolía. Roudinesco y Plon (1998) conciben la melancolía como una palabra que designa locura caracterizada por el ánimo sombrío, es decir, por una tristeza profunda, un estado depresivo que incluso puede llevar al suicidio, y por manifestaciones de temor y desaliento que pueden o no tomar el aspecto de un delirio. Freud en su texto de 1915b titulado “*Duelo y melancolía*” define como “desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autoreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo (Freud, 1915b, p.p. 58).

En este texto Freud relaciona el duelo con la melancolía, concluyendo que la melancolía es la forma patológica del duelo; en el duelo, el sujeto logra desprender su líbido del objeto perdido de manera gradual, por el contrario, en la melancolía se culpabiliza por la muerte, la niega, se cree poseído por el difunto o afectado. En síntesis, el yo se identifica con el objeto perdido, al punto de perderse a sí mismo. (Roudinesco & Plon, 1998).

A partir de lo mencionado anteriormente, se puede pensar que la melancolía es una forma de tristeza patológica, y si bien dentro de todo lo mencionado anteriormente no se llega a comprender o conceptualizar la tristeza normal, si se puede conocer cuándo una persona está experimentando tristeza profunda.

Con respecto a la obra, en las menciones que Morrison realiza de tristeza, de manera textual, se lee: días llenos de dolor. Infelicidad por estar solo. Estar en una prisión. Amargo invierno. Un estado ocasional. No comprendido. Cansado de pensar. Querer dormir. Necesita de alguien que no sabe dónde está. Frágil enfermedad.

2. Novela Familiar de Jim Morrison.

El concepto “novela familiar” es definido como la construcción inconsciente en la cual la familia inventada o adoptada por el sujeto se adorna con todos los prestigios provistos por el recuerdo de los padres idealizados en la primera infancia (Roudinesco & Plon, 1998).

Freud (1909) refiere que el niño se desliga de la autoridad parental y que esta operación es necesaria y al mismo tiempo dolorosa. Durante este proceso, la actividad fantaseadora se apodera de las relaciones familiares.

El concepto “novela familiar”, hace referencia a las “fantasías mediante las que el sujeto modifica imaginariamente sus lazos con sus padres. Tales fantasías tienen su fundamento en el Complejo de Edipo” (Laplanche & Pontalis, 2004, p.p. 257).

La mujer como figura importante para Jim Morrison es idealizada debido a sus cualidades de protección al ser la persona que satisface los deseos del niño y le brinda cuidado y amor.

Esto facultó la construcción de una fantasía en donde Jim Morrison consideraba que debía estar siempre con su madre de manera exclusiva en un vínculo de unión permanente lo cual implica la idealización de esta figura considerándola una persona de la realeza, maravillosa y extraordinaria.

Esta unión con la madre implica el tener que deshacerse del padre a quien Morrison considera como alguien indigno de los afectos y atenciones de la madre.

Sin embargo, el padre defiende su posición junto a su esposa realizando la separación madre-hijo y por esta razón Morrison se considera desalojado y abandonado.

El hecho de que la madre se quede con el padre y este último frustré los deseos de Jim Morrison provoca en él descontento, reemplazando la idealización por una actitud escindida frente a la madre a quien considera buena y mala al mismo tiempo y como consecuencia actúa de manera ambivalente hacia esta persona.

Finalmente, para lidiar con la realidad que deniega sus deseos, Jim Morrison recurre a la construcción de la novela familiar modificando el vínculo con sus parientes, rompiendo toda relación con ellos inventando la fantasía de su muerte como un intento de eliminar o controlar sus impulsos sexuales y agresivos y así reducir la sensación experimentada de displacer.

ANÁLISIS DE RESULTADOS

De acuerdo a la teoría psicoanalítica a continuación se presenta la inferencia de la novela familiar de Jim Morrison a partir de las temáticas centrales de su obra: muerte mujer y tristeza presentando fragmentos de canciones y poemas en conjunto con los datos de su historia de vida.

Jim Morrison concebía a la mujer como un lugar cómodo y protector, como una figura brillante, y bella, lo que permite el discernimiento sobre una relación cercana y placentera entre madre e hijo que facilitó en él la fantasía de unión simbiótica así como el enaltecimiento de la madre.

*la tierra femenina era brillante,
toda hinchada hasta el punto más cómodo
y protector.
(Ver Apéndice 4.2.2)*

En esta estrofa Jim Morrison ve en la figura femenina a una persona feliz, jubilosa y radiante, lo cual era cómodo y agradable para él pues esto le permitía sentirse amado, protegido y feliz. Esto resalta la añoranza por esta mujer con la cual podía sentirse libre de tensiones y esto puede resultar en una tendencia de Morrison a regresar a etapas anteriores del desarrollo en relación con la madre. A su vez esto puede relacionarse con la tendencia de las pulsiones de muerte las cuales optan por retornar a un estado de tensión cero.

*Las muchachas jóvenes adoran,
exóticas, indias, con ropajes
que nos hacen sentir tontos
por actuar con nuestros ojos.
(Ver Apéndice 4.2.4)*

Esta estrofa puede referir algún momento en el cual Morrison vio a su madre seductora con ropa que él consideró atractiva, tanto, que incluso lo llevó a actuar de manera imaginaria algún tipo de acercamiento con la madre, por otro lado, el hecho de verla desde lo erótico puede considerarse una realización de sus deseos. Él se siente tonto al ver a su madre, porque el atractivo visual implica la inhibición racional del yo para dejarse llevar por el deseo y el placer de mirar impulsados por el ello. Jim ve a su madre no solo como una persona que da amor y cuidados sino como alguien que también seduce y provoca.

El cariño percibido por parte de su madre le facultó a Morrison el colocarse en una posición especial, como el hijo predilecto, como el elegido, el merecedor del amor incondicional y con estos antecedentes comenzó su fantaseo sobre el linaje de su familia.

Así, la madre se convirtió en una reina y su padre en un rey, sin embargo resalta que la reina es la verdaderamente noble pues posee sangre azul. Caso contrario a su padre quien es un hombre común de sangre roja que solo logró su posición debido a su matrimonio con la reina.

En este sentido, continuando con el relato de los reyes, Jim Morrison al ser producto de la unión entre la reina de sangre azul y el rey de sangre roja deviene su existencia como el hijo prodigo y sobresaliente, portador de sangre dorada, más noble que la azul, de mayor importancia que la roja.

La concepción de la reina como la mujer noble y del padre como la del hombre común dio pie a pensar que él por ser de sangre dorada es quien debería tener el derecho de poseer un lugar junto a la reina. Para él el padre no era merecedor de tener por esposa a la reina, no era una pareja a su altura.

Morrison en su fantasía cree que el amor de la madre se debate entre él y su padre, siente que cuando su padre está ausente, él al quedarse como “el hombre de la casa”

por ser el mayor de sus hermanos su madre le atribuye parcialmente ciertas cualidades del esposo, pero la desilusión deviene cuando se da cuenta que esta posición es parcial y momentánea, y que el padre al regresar siempre tendrá el privilegio de tener a la madre para sí.

Por ello entró en batalla con el rey, el resultado de esto culminó en la coartación de su posición privilegiada, perdiendo la oportunidad de colocarse junto con la madre.

*Un lugar, un arrecife,
detrás de la puerta del cuarto de los niños,
fuera de la recámara principal-
“esas son las del mayor”
“somos proscritos”
(Ver Apéndice 4.1.6)*

El rey cortó la posibilidad de la unión del hijo con su madre y esto Jim Morrison lo considera como un destierro; “proscrito” significa sacado de la tierra de origen, esa tierra es la madre, y cuando el padre no permite el hurto de su posición, de su lugar en la familia, Morrison queda separado de los padres, tenía el impedimento de entrar a la recámara principal pues ese lugar pertenecía “al mayor” recordando que ese era el rango real de su padre en la milicia, en este sentido, el niño no puede acceder a todo aquello que el padre posee.

*Las botas del mayor están donde él
las dejó.
(Ver Apéndice 4.1.6)*

En este sentido el padre aseguró su lugar, lo resguardó impidiendo así verse reemplazado por su hijo. Por ello encontramos que los deseos de tener a la madre de manera exclusiva consecuentaron la existencia de sentimientos de culpa, haciéndose acreedor al castigo del padre para poder seguir viviendo:

*Misterio de sana muerte
que me haces escribir.
Tren lento, la muerte de mi verga
da vida.
Sacrificio mi pene
en el cambio del silencio.
(Ver Apéndice 4.1.3)*

Así, la culpa y el castigo se hacen presentes, la castración representa algo doloroso, mortuorio y fatal, pero es solo esta castración lo que devendrá como forma de castigo y mitigará o acallará la culpa que resultó como consecuencia de sus deseos. En relación con la muerte y castigo se puede relacionar la estrofa siguiente:

*Indios esparcidos al amanecer
en la carretera sangrado.
Fantasmas poblaron la mente frágil
como una cáscara de huevo
del joven chico.
(Ver Apéndice 4.1.2)*

Jim Morrison a la edad de cinco años presencié la muerte de nativos americanos mientras viajaba por carretera con su familia, su padre se bajó a ayudar y él también quería ofrecer auxilio, fue una escena de sangre y sufrimiento, la cual significó en su vida el primer acercamiento real a la muerte. Ya en su edad adulta reproduce esta escena una y otra vez en diferentes canciones y poemas lo cual es indicio de la huella de esta vivencia. Posteriormente construyó una fantasía acerca de que el día del accidente los indios que murieron entraron en su mente e hicieron posesión de su cuerpo. En torno a esta fantasía, Morrison pensaba que entre los Indios que lo poseyeron se encontraba el jefe quien le dio poderes de chamán, volviéndose así el elegido para convertirse en chamán. Esto denota la existencia de un pensamiento mágico omnipotente. En muchas ocasiones se refiere a sí mismo como chamán en sus

escritos e incluso en el escenario con The Doors se comportaba como un indio danzante en algunas de las canciones. En la frase “fantasmas poblaron la mente frágil del joven chico” hace referencia a la impotencia, vulnerabilidad, fragilidad precisamente que sintió al presenciar la muerte de los indios, y de ahí en adelante la muerte sería una idea constante que rondaba por su mente. Además de acuerdo con las fases de la sexualidad infantil, a los cinco años los niños están vivenciando o comenzando el sepultamiento del complejo de Edipo, en este sentido el mirar la muerte en los indios pudo haber despertado culpa en él al ver lo que le podría ocurrir a su padre por los deseos de muerte que dirigía hacia esta figura, característicos del periodo edípico.

*Muerte, vieja amiga
la muerte y mi pene
son el mundo.*

(Ver Apéndice 4.1.3)

La estrofa anterior está relacionada con la escena de la muerte de los indios. La llama “muerte vieja amiga” debido a que las ideas de muerte lo han acompañado desde aquel suceso, en este sentido es una vieja conocida, y es el mundo porque la muerte lo es todo, porque ha estado siempre ahí para ocupar su mente. Respecto a la segunda parte “mi pene es el mundo” hace referencia a la gratificación que siente a partir de la estimulación de esa zona erógena, característica de la etapa genital del desarrollo psicosexual, por esta razón puede entenderse esta frase como una fijación. De acuerdo con los datos de su biografía, Morrison siempre estaba en busca de obtener experiencias y gratificaciones sexuales, tuvo numerosas parejas y conquistas amorosas es por ello que la concepción de su pene como el mundo hace referencia a la importancia de este órgano en tanto que es el que permite la obtención del placer.

LAMENTO

*¿Puede cualquier infierno ser mas
horrible
que ahora
y real?*

(Ver Apéndice 4.1.3)

Aquí desde el título del poema podemos encontrar pesadumbre, el lamento es producto de una persona afligida. Además describe en su poesía, un momento horroroso, insufrible, el cual considera que no puede ser peor de lo que es ahora, en esta producción describe una ocasión de melancolía y malestar en su ser por la separación con la madre.

*Cementerio frío y tranquilo
Odio abandonar
tu sagrado contorno
Temor a la lechosa llegada del día.
(Ver Apéndice 4.1.2)*

La frase “odio abandonar tu sagrado contorno” hace referencia al malestar que implica para él el tener que separarse del regazo de la madre.

*Ámerica, estoy entregado
a tu pecho frío blanco de neón,
y chupo como serpiente hasta la
aurora,
me arrastran de regreso a casa
tu hijo en el exilio
en la tierra del despertar.
(Ver Apéndice 4.1.6)*

La estrofa anterior confirma el sentir de Morrison al ser arrastrado fuera del lugar junto a su madre, y por otro lado, comienza la ruptura de la idealización de la mujer describiéndola como alguien de “pecho frío”.

Muñeca metálica.

*La noche es una máquina de acero
rechinando sus lentas ruedas manchadas.
El cerebro está lleno de relojes, y taladros
y agua por los desagües.
(Ver Apéndice 4.1.5)*

La muñeca es un símbolo de la figura femenina. Así como en este ejemplo, en muchas otras de sus producciones Jim Morrison habla de elementos relacionados con la noche, el frío y el acero. De esta manera podemos observar características negativas en la mujer como fría, distante, inmovible. Esto da lugar a que Morrison se sienta desprotegido, en calidad de abandono y con la imposibilidad de acceder a los afectos de la mujer de metal. Por otro lado, la frase “el cerebro está lleno de relojes y taladros” puede hacer referencia a un predominio de ideas obsesivas y de tormento o sufrimiento psíquico.

Esto también da lugar a un cambio en la percepción de su madre, que pasa de ser una mujer brillante a ser una mujer infeliz y más tarde se convertirá en una mujer fría, alejada y que abandona. Este primer cambio en su percepción puede notarse en el fragmento de la siguiente canción:

*Chica infeliz
Dejada tan sola
Jugando a solitarios
Jugando a celador de tu alma
Estas encerrada en una prisión
De tu propia invención*

*Y no puedes creer
Lo que me está haciendo
verte llorando.
(Ver Apéndice 4.2.1)*

Morrison plasma en esta estrofa la imagen de una madre triste e infeliz, abandonada, lo cual puede estar sustentado con el hecho de que su padre se iba de casa por temporadas largas. Al llamarse “celador”, puede hacer referencia a ser él quien protegía a la madre ante las ausencias del padre. Por otro lado, se muestra conmovido ante la situación de la madre, incluso la tristeza que ella muestra le afecta. Esto es indicio de empatía y preocupación por la figura femenina, en este caso la materna. Al mismo tiempo existe una identificación con su madre en el aspecto melancólico pues él es también ese chico infeliz abandonado por el padre.

*Haber nacido precisamente
para la belleza y ver tristeza.
¿Qué es esta frágil enfermedad?
(Ver Apéndice 4.3.2)*

Jim Morrison consideraba que la existencia debía suponer la apreciación del mundo y la vida como algo bello, experimentó la tristeza desde pequeño muchas veces relacionado con la separación o abandono. Su padre tuvo que irse por la guerra cuando él tenía sólo seis meses de nacido y también la separación con la madre implicaba para él una condición de melancolía, percibía en su madre a una persona triste por las constantes partidas de su padre, esto lo llevó a la concepción de un mundo triste, incluso se manifestaba en contra de la música predominante en la década de los sesenta cuyo contenido era de amor y felicidad, al respecto mencionó que no todo era brillo de sol y paletas de caramelo. Finalmente debido a que la tristeza era un estado constante en el que se encontraba, la juzgaba entonces como una frágil enfermedad.

Por lo anterior, encontramos que a pesar de ser desterrado de la tierra materna, él no renuncia a ello y busca obtener la unión con este lugar incitando a la madre a irse con él, invitándola a otorgar la posibilidad de que estén juntos. Representando para él una oportunidad para unirse con su madre nuevamente, y coloca en la canción la invitación para dejar atrás al padre.

*Chica infeliz
rasga tu tela de araña
cierra todas tus barras
derrite tu celda hoy.
Estas metida en una prisión
de tu propia invención.
(Ver Apéndice 4.2.1)*

De esta manera, con el anhelo de regresar a tiempos más placenteros en donde él y su madre estaban fuertemente enlazados, lo lleva a representar la escena edípica en miras de deshacerse del estorboso rival y poder unir su cuerpo con la madre a través el incesto. Y ahora la invitación va más allá de solo pedir a la madre que se libere y deje de ser infeliz; además de eso, está la incitación de estar con él. Hijo y madre juntos otra vez, representándolo de la siguiente manera en la estrofa de esta canción:

*El asesino despertó antes de que amaneciera,
se puso las botas,
cogió una cara de la antigua galería,
y bajó hasta el vestíbulo.
Entró en la habitación en que la vivía su hermana,
y entonces él
visitó a su hermano, y entonces él,
él bajó hasta el vestíbulo y,
y llegó hasta una puerta,
y miró dentro.*

*Padre, ¿si hijo?, quiero matarte
Madre... quiero... fornicarte.
Vamos nena, aprovecha la oportunidad con nosotros
. (Ver Apéndice 4.1.7)*

Esta parte en su producción artística configura un parteaguas en la construcción de la novela familiar, pues la madre de alguna manera no accedió a la invitación del hijo, negándole la unión en el presente de la antigua situación de la primera infancia. Morrison escribió al respecto:

*Este es el final
Duele dejarte libre,
pero tú nunca me seguirás.
Este es el final.
(Ver Apéndice 4.1.7)*

La imposibilidad de reunirse con la madre implica para él algo fatal, la muerte. Se dio cuenta de que el padre a pesar de su ausencia seguía ejerciendo su poder, separando a la madre del hijo.

Retomando entonces la negativa de la madre a acceder a sus invitaciones se infiere el cambio en la percepción de la figura femenina, la renuencia de la madre a estar juntos dio pie a que el la transformara en un objeto frío, que abandona, distante, insuficiente y debido a esta decepción la mujer se vuelve el depósito de una dualidad de amor y odio, de ternura y cariño al mismo tiempo de agresión y destrucción. Teniendo como consecuencia el quiebre de la idealización materna.

*Ahora te has ido
completamente sola
a explorar el desierto
y me dejaste solo aquí. Ahora que te has ido*

*o extraviado-
Me siento, y escucho el siseo
del tráfico e invoco
en este cuarto quemado
y destripado a algún fantasma, algún
vago parecido de un tiempo.
(Ver Apéndice 4.3.1)*

Estas estrofas refieren la pérdida y ausencia de una persona, en este sentido equipara la tristeza como un cuarto quemado en el que se encuentra habitando, y para poder escapar o salir de ello, invoca o trata de tener presente las memorias de figuras importantes en su vida que le permitan eliminar la ausencia y evitar el sentimiento de tristeza.

*Te he llamado para anunciar la tristeza
cayendo como carne quemada.
(Ver Apéndice 4.1.4)*

En estos versos Jim Morrison describe la presencia de tristeza y la describe como un afecto que cae sobre él para hacerlo sentir tensión o displacer en una sensación que explica como tormentosa, como “carne quemada”, como algo que le duele experimentándolo no sólo como un malestar psicológico sino también corporal que buscaba apaciguar con las drogas y el alcohol.

*Amo a mi chica.
Está muy guapa, está realmente guapa
Te amo, vamos
Comercias tus horas por un puñado de pesetas.
Vamos a hacerlo, nena, en nuestro florecimiento.
(Ver Apéndice 4.2.3)*

Los sentimientos ambivalentes de Morrison y su percepción escindida hacia la mujer aparecen a lo largo de la producción artística como pudo observarse en la atribución de características en los versos “tierra femenina brillante” y “muñeca metálica”. Ahora en esta estrofa se puede llegar a la misma inferencia. En un primer momento se muestra cariñoso con la mujer, la ama y la considera una persona verdaderamente atractiva. Posteriormente considera que la mujer es una prostituta al llevar a cabo intercambio de compañía por dinero. En este sentido se presenta a la mujer como objeto de afecto por un lado y por el otro como objeto de satisfacción sexual, lo cual es una visión narcisista centrada en el goce.

*la oreja de la Reina- un falo
desnudo metido en su trasero.
(Ver Apéndice 4.1.6)*

En estos versos se puede notar que para Jim Morrison la mujer no es solo un objeto de descarga de pulsiones sexuales y mociones tiernas, sino que a su vez es un objeto al que dirige en diversas ocasiones pulsiones de carácter agresivo y/o destructivo. En su historia de vida podemos observar ejemplos de esto en sus relaciones de amor y odio con sus parejas sentimentales, el ser detallista por un lado y el tener arranques de violencia física y verbal por el otro. Estas reacciones son parte de la percepción escindida que tiene de la mujer, en primera instancia con su madre y posteriormente con sus parejas y las féminas en general.

En este orden de ideas la novela familiar cambia, quedando como puntos centrales el destierro, el abandono y la soledad, cuestiones que Jim Morrison colocó en la realidad al evitar la convivencia en familia lo cual puede observarse en la siguiente estrofa:

*Gentilmente ellos se agitan,
gentilmente ascienden.
Los muertos están renaciendo*

despertándose.
(Ver Apéndice 4.1.4)

De lo anterior se puede entender la noción de Jim Morrison de poder volver a existir después de la muerte. Por otro lado, cuando Jim Morrison comenzó a hacerse de fama como vocalista de The Doors y se le preguntaba acerca de su origen y su familia, él afirmaba que ellos habían muerto, fantaseándose la desvinculación con su familia por medio de la muerte. Recordando que para el superyó un pensamiento equivale lo mismo a una acción, de manera simbólica mató a sus familiares tratando de sepultarlos con el conjunto de mociones libidinales y agresivas relacionadas con la dualidad que tenía con su familia. Los mata y se aleja de ellos para protegerlos de su propia agresión y sexualidad (impulsos sin control). De esta manera el superyó pone en ejecución el sentimiento de culpa al matar en su pensamiento a sus padres y hermanos evita el sepultamiento de sus recuerdos y afectos, regresando estos de la muerte simbólica para poblar nuevamente su mente dicho sentimiento de culpa le permite lidiar con la angustia de castración. Finalmente con respecto a la muerte que significa la separación con la madre al mismo tiempo que un castigo por sus deseos y la liberación del malestar por el retorno a la relajación podemos hacer las siguientes acotaciones:

*Este es final,
hermoso amigo.
Este es el final
mi único amigo, el final.
Puedes imaginarte lo que será,
tan ilimitado y libre.
Necesitando desesperadamente la mano de un extraño,
en una tierra desesperada.
(Ver Apéndice 4.1.7)*

*Ave de rapiña, ave de rapiña
volando alto, volando alto*

*¿Voy a morir?
Ave de rapiña, ave de rapiña
volando alto, volando alto.
Llévame en tu vuelo.
(Ver Apéndice 4.1.1)*

En estas estrofas de diferentes poemas y canciones puede notarse un anhelo de Jim Morrison por llegar a la muerte, pues la muerte en su fantasía es sinónimo de libertad y de tranquilidad. Estas estrofas tienen en común su relación con sus pulsiones de muerte. Estos versos están relacionados con lo señalado por Freud (1920) quien indica que las pulsiones de muerte son una tendencia del ser vivo a volver a la estabilidad de lo inorgánico, a un estado anterior, una tendencia a la reducción completa de las tensiones.

Al respecto Nasio (1999) añade que las pulsiones de muerte están orientadas al retorno del ser vivo a la tensión cero. Las pulsiones de muerte representan la tendencia del ser vivo a encontrar la calma de la muerte, el reposo y el silencio. Y esto es lo que precisamente Morrison coloca en sus poemas, el deseo de evitar las tensiones y el displacer para encontrarse en un estado de relajación, comodidad y tranquilidad. La muerte por lo tanto es sinónimo de la madre para Jim, pues morir es regresar a la madre idealizada, aunque ello signifique su muerte psíquica y física. Por esta razón la muerte significa libertad, pues le permite librarse de tensiones displacenteras.

*Final con tierno adiós
y planes para el futuro-
No un actor escritor-creador de películas.
¿Cuál de mis yos será recordado?
Adiós América.
Te amé.
(Ver Apéndice 4.1.8)*

En estas estrofas de uno de sus últimos escritos Jim Morrison se despide. De acuerdo con los datos de su vida, en sus últimas apariciones con The Doors el médico recomendó reducir el número de actuaciones, y durante su estancia en París constantemente se sentía mal y padecía de tos y otros problemas físicos. Este escrito tiene por nombre "Mientras recuerdo" y Morrison hace eso, repasa su vida y la plasma como poema largo, por ello habla de lo que vivió y cierra con una despedida. Expone en esta obra sus pensamientos suicidas y deseos de muerte. Esto puede corroborarse en su historia de vida teniendo como ejemplo las actuaciones que ejecutaba y se relacionan con lo mortífero como son el alcohol, las drogas y las relaciones promiscuas. En la frase "cual de mis yos será recordado" se puede observar una preocupación por saber cuál será su legado en la época en la que vivió y qué imagen persistirá después de su muerte, recordando que además de estrella de rock era productor de películas y poeta. Finalmente termina diciendo "adiós América te amé" posiblemente como una despedida encubierta dirigida hacia su madre, a quien consideraba como un lugar, como tierra, como algo donde habitar.

CONCLUSIONES

Las temáticas centrales en la producción artística de Jim Morrison son producto de una compulsión inconsciente de manifestar a través de la repetición experiencias displacenteras. Lo que se repite es producto de deseos inconscientes, y en este sentido la novela familiar es también una construcción fantasiosa derivada del inconsciente.

Las formaciones del inconsciente se nos presentan como actos, palabras o imágenes inesperados que surgen bruscamente y desbordan nuestras intenciones y nuestro saber consciente; estos actos pueden ser actos fallidos, olvidos, sueños o incluso la aparición súbita de tal o cual idea y hasta la invención repentina de un poema (Nasio, 1999).

“La obra artística es una expresión de los conflictos psíquicos infantiles. El arte se dirige al inconsciente, siendo el psicoanálisis quién explicaría tal deseo buceando en la influencia de la vida infantil del artista.” (Palencia, 2008 p.p. 29).

En este sentido podemos observar que la compulsión a la repetición, el arte y la novela familiar comparten en común su punto de origen en el sistema inconsciente.

La familia es la forma social que se asume en esta época histórica la estructura del Edipo y las unidades que componen dicha estructura son: la función materna, la función paterna y el hijo (Bleichmar, 1999).

Ahora bien, dado que la novela familiar está relacionada con el complejo de Edipo, el tema “mujer” además de repetirse como tema central es una de las figuras del triángulo edípico.

Esta figura es de suma importancia en la vida de Jim Morrison y su investidura libidinal es la que posibilita la construcción de la novela familiar enalteciéndola como su objeto de amor, la mujer es quien permite el placer. Las experiencias de la primera

infancia de Jim Morrison y la relación con su madre da lugar a que perciba en esta figura a una persona amorosa e importante, sobre envistiéndola libidinalmente.

Al respecto Freud (1923b) explica que el niño en época temprana desarrolla una investidura de objeto hacia la madre, que tiene su punto de arranque en el pecho materno y existe más adelante el refuerzo de los deseos sexuales hacia la madre que tuvieron su origen en este vínculo.

De esta manera comienza una primera construcción de la novela familiar, donde la madre es la figura idealizada y Jim Morrison se considera el objeto de deseo de su madre, el elegido y único merecedor de su amor.

En relación con ello Vaccarezza (2002) menciona que en el primer tiempo del Complejo de Edipo el niño está fundamentalmente vinculado a la madre, en relación con el deseo de la madre siendo este, el deseo de la madre, el primer significante que se inscribe en el sujeto.

Posteriormente cuando el padre reclama a la madre para sí y ella le brinda su atención, Morrison se da cuenta de que el amor de su madre se pone en juego, y entra en competencia con el padre por este, de esta manera Jim se da cuenta de manera inconsciente de que deja de ser el falo para su madre, de ahí que surge el deseo de matar al padre.

Ocurre así un colapso narcisista, que es la pérdida de la identificación con el valor fálico. En la castración simbólica el niño reconoce que a la madre le falta algo que debe buscar en otra parte, corresponde al momento en que el niño deja de ser falo. La castración simbólica le sirve al niño para completarse, pues exige que el chico reconozca que hay algo más allá no solo de él, y reconoce a su vez que su madre está sometida a un orden que le es exterior. Esto es esencial de la castración simbólica: en el psiquismo del chico es el reconocimiento de la castración de la madre y de toda persona, incluido el padre. (Bleichmar, 1984).

Con la introducción de la figura paterna comienza la ambivalencia de Jim Morrison hacia su madre, pues el padre es el causante de su frustración y sentimiento de exclusión; se siente separado de su madre y esto da pauta a que la madre sea objeto ya no solo de amor sino también de agresión y rencor.

El padre real aparece ante el niño como alguien que tiene derecho con respecto al deseo de la madre. Esta figura aparece ante el niño sobre el terreno de la rivalidad fálica en relación con la madre donde el padre será considerado por el niño como privador, interdictor y frustrador. (Dör, 1998).

Así pues, será fundamentalmente en calidad de padre imaginario como el niño percibirá en lo sucesivo a ese molesto poseedor de derecho que priva, prohíbe y frustra: o sea, las tres formas de investidura que contribuyen a mediatizar la relación fusional del niño con la madre. (Dör, 1998).

El padre ejerció entonces el corte y la instauración de la ley, sin embargo su función fue fallida en tanto que la separación fue una imposición abrumadora, sentida por el niño como algo catastrófico, de lo cual solo pudo defenderse mediante la renegación de la ley, por esta razón este personaje incurre en su vida en múltiples enfrentamientos con la ley, desde joven al tratar de avergonzar a su padre en eventos militares, rompiendo las reglas en la escuela, desafiando a los maestros, más tarde desobedeciendo las reglas en los programas de televisión. en los que aparecía como artista y retando a los policías transgrediendo las normas jurídicas y sociales de su época.

La culpa en este sentido se relaciona con lo mencionado por Freud (1923a) respecto a la resolución del Edipo señalando que el superyó conservará el carácter del padre, y cuanto más intenso fue el Complejo de Edipo y más rápido se produjo su represión, tanto más riguroso devendrá después el imperio del superyó como consciencia moral, quizá también como sentimiento inconsciente de culpa, sobre el yo.

Por otro lado, a pesar de que Morrison pierde a su madre como objeto de satisfacción, deseo, protección y comodidad niega esta pérdida. La separación se ejerce, pero nunca es aceptada por él, por ello plasma en su obra la añoranza por regresar a ser el objeto de atención de la madre, de regresar a la época de lactante para poder ser amamantado, e incluso hace alusiones a regresar a la comodidad de la "tierra femenina": el vientre, lo que es característico de las pulsiones de muerte que optan por evitar toda tensión. La búsqueda del retorno al cuerpo de la madre da cuenta de su tendencia por el principio del placer.

En concordancia con lo anterior, la figura femenina puede relacionarse con la muerte. En este sentido la muerte es considerada en primer lugar como solución para librarse de todas las tensiones y frustraciones derivadas de sus pérdidas y, por otro lado, la atribuye como castigo el cual le permitirá liberarse de la culpa existente por los deseos sexuales a su madre y los agresivos hacia su padre.

De esta forma Jim Morrison elabora su novela familiar para que por medio de la fantasía pueda lidiar con la realidad insatisfactoria. En su obra plasma culpa debido a los deseos amorosos hacia la madre y por querer que la muerte le llegue al padre y la novela se configura alrededor de la pérdida del objeto de su deseo, entrando aquí una condición melancólica observándose así dos momentos de la novela familiar:

La novela familiar se va construyendo paulatinamente. Existe una primera etapa de la novela donde el niño enaltece la figura de los padres en el rey y la reina o cualquier figura de engrandecimiento. En este periodo inicial el niño idealiza a sus padres.

Esto ocurre cuando Jim Morrison en primer lugar enaltece a la madre y desvaloriza al padre. Considera que la madre al ser parte de la realeza debe tener como pareja a alguien a su altura, ese alguien es él. Las producciones artísticas con temática mujer dieron la posibilidad de extraer esta parte de su novela.

Acerca de esta construcción fantasmática podemos observar su relación con la etapa edípica y a esto Mahid (2012) refiere que en la fantasía surge el Complejo de Edipo como encrucijada de la subjetivación. Y esta subjetivación cobrará una forma peculiar en la manera de relatarse la novela familiar.

En segundo lugar, cuando la madre no accede a los deseos de su hijo y en su lugar entra el padre a ejercer la función de corte, la idealización maternal sucumbe en Jim Morrison. Además, el hecho de no poder ser él el objeto de deseo de su madre lo experimenta como algo mortuorio y se inscribirá por el resto de su vida como una condición melancólica en su aparato psíquico y de lo que se defiende escapando de la realidad y sustituyendo el pecho materno por el alcohol, teniendo enfrentamientos con la ley para encubrir su falta y evitar percibirse como castrado o privado de la madre y por último recurre a la fantasía para desvincularse de su familia en la construcción de su novela familiar, en ella niega la existencia de sus padres y hermanos afirmando su muerte y cuyo contenido gira alrededor de un discurso de abandono y soledad.

Así, sucesivos momentos de las historias donde familiares, o padres idealizados de la primera etapa de la novela, pasan a la degradación y menosprecio de la segunda parte. La creación de la novela es el exponente de la ruptura de ese orden y un intento de ligadura. Da explicaciones sobre los orígenes y forma parte del proceso del ideal del yo. (Fudin, 2000).

Entonces sobre la misma línea de ideas, podemos concretar que por diversas circunstancias en la vida del niño puede quebrantarse la idealización de los padres dando lugar a un sentimiento de decepción, esto desembocará en el intento de que el sujeto por medio de la fantasía pueda modificar sus vínculos parentales, tal como lo hizo Jim Morrison para que por medio de estas construcciones imaginarias se pueda librar de las tensiones generadas por la realidad percibida como dolorosa.

Por todo lo anterior, podemos encontrar el nexo entre la obra de arte y la novela familiar, pues ambas se construyen en el ámbito de la fantasía pues tal como lo

sustenta Freud (1913) El arte constituye el reino intermedio entre la realidad que deniega los deseos y el mundo de fantasía que los cumple.

En consecuencia, el artista gira en torno a que, a través de su trabajo, elabore una nueva mitología, propia, que hable y explique sus problemas (Salamanca, 2005). Mitología equivalente a la construcción de la novela familiar, la cual en el caso de esta investigación fue proyectada por Jim Morrison a través de su trabajo artístico por medio de canciones y poemas.

SUGERENCIAS

- I. El estudio de este personaje, planteó nuevas incógnitas en relación con los momentos arcaicos o de la primera infancia, por lo que se recomienda investigar al respecto, considerando analizar el simbolismo en la obra de Jim Morrison de manera más profunda. Además el centrar investigaciones en la figura paterna y materna puede proporcionar hallazgos clínicos sustanciosos en el estudio de este icono musical.
- II. Además de la historia de vida pueden incluirse también para el análisis de este personaje entrevistas y documentales sobre su vida. Así como también ampliar la muestra de estudio (número de canciones y poemas) para la ampliación de los hallazgos.
- III. Se sugiere el estudio del arte desde la aplicación de conceptos psicoanalíticos puesto que estas investigaciones permiten el acercamiento a la comprensión de aspectos subjetivos en la vida de cualquier artista, así como la comprensión del producto artístico más allá de lo que se ve superficialmente en la obra y sus características técnicas y estéticas.
- IV. Se sugiere un estudio sistemático para tratar de entender que sucede cuando el arte no es suficiente para simbolizar conflictos psíquicos negando así la sublimación de las pulsiones como ocurrió en el caso de este personaje.
- V. En lo concerniente a la parte metodológica puede ser fructuoso hacer la selección de la muestra sometida a una revisión de jueces, de manera que se enriquezcan las inferencias de los materiales analizados.
- VI. Cuando el personaje de estudio no está vivo como en este caso puede ser útil la búsqueda de escritos personales o bien establecer contacto vía telefónica o internet con amigos y familiares que puedan dar datos más fidedignos de la vida del artista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albert, M. (2007) *“La investigación educativa”*. Madrid: McGraw Hill.

Bellón, J, (2009) “La novela familiar freudiana en la literatura y el cine (notas)”. *Studia Romanística*. Vol. 9. P.p. 97-105.

Bleichmar, S. (1999) *“Sobre sexualidad infantil y constitución del psiquismo”* (conferencias de difusión).

Bleichmar, H. (1984). *“Introducción al estudio de las perversiones. La teoría del Edipo en Freud y Lacan”*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Blum, H. (1999). El valor clínico de los sueños diurnos y una nota sobre su papel en el análisis del carácter. En P. Grieve *“Entorno a “El poeta y los sueños diurnos” de Freud”*. P.p 53 – 65. Madrid: Biblioteca Nueva.

Cabanne, P. (1981). *“Diccionario Universal del Arte”*. Tomo I (A-CH). Barcelona: Argos-Vergara.

- (1981) b. *“Diccionario Universal de Arte”* Tomo IV (N-R). Barcelona: Argos-Vergara.

Carrasco, I. (1994). *“El caso Frida Kahlo. “Voluntad de vivir creando”. Aproximaciones Psicoanalíticas de su Personalidad”*. Tesis de Licenciatura. Inédita. Facultad de Psicología. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.

Cázeres, L.; Christen, M.; Jaramillo, E.; Villaseñor, L. y Zamudio, L. (2000) *“Técnicas actuales de investigación documental”*. México: Trillas.

Collingwood, R. (1993). *“Los Principios del arte”*. México: Fondo de Cultura Económica.

Colom, A. (2006). *“La creación como fenómeno psíquico: el concepto de autor.”*
Recuperado el 07 de Octubre de 2015 de
http://www.ucm.es/info/especulo/11/est_figu.html

De la Pava, A. (2006). *“¿Qué es una mujer... para el psicoanálisis? (Desde la sexualidad femenina en Freud, hasta la posición femenina en Lacan)”*. *Desde el Jardín de Freud* No. 6. Bogotá. P.p.170-189.

De Mijolla, A. y De Mijolla, S. (2003). *“Fundamentos del Psicoanálisis”* Madrid: Síntesis.

De Teresa, O. (2007). *“Conocimientos fundamentales de literatura”*. México: McGraw-Hill.

Dolto, F. (2001) *“Psicoanálisis y Pediatría”*. México: Siglo XXI Editores.

Dör, J. (2004). *“El padre y su función en psicoanálisis”*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Dowling, S. (1990). *"Fantasy Formation: A Child Analyst's Perspective"*. Simposio llevado a cabo en la American Psychoanalytic Association.

Freud, S. - (1900). *"La interpretación de los sueños"*. En Obras Completas (2006). Tomo IV. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1905) *"Tres ensayos de teoría sexual"*. En Obras Completas (2006). Tomo VII. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1908) *"El creador literario y el fantaseo"*. En Obras Completas (2006). Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1909) *"La novela familiar de los neuróticos"*. En Obras Completas (2006). Tomo IX. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1910) *"Un recuerdo Infantil de Leonardo Da Vinci"*. En Obras Completas (2006). Tomo XI. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1913) *"El interés por el psicoanálisis"*. En Obras Completas (2006). Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1915a). *"Lo inconsciente"*. En Obras Completas (2006). Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1915b). *"Duelo y Melancolía"*. En Obras completas. Tomo XIV. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 1979.

- (1917a). *"Conferencias de introducción al psicoanálisis"*. En Obras Completas (2006). Tomo XVI. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1917a). *"21ª Conferencia. Desarrollo libidinal y organizaciones sexuales"*. En Obras Completas (2006). Tomo XVI. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1917 b). *"Un recuerdo de infancia en Poesía y Verdad"*. En Obras Completas (2006). Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1920) *"Más allá del principio del placer"*. En Obras Completas (2006). Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1923a). *"El yo y el ello"*. En Obras Completas (2006). Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.

- (1923b). “*La organización genital infantil (una interpolación en la teoría sexual)*”. En *Obras Completas* (2006). Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1924). “*El sepultamiento del Complejo de Edipo*”. En *Obras Completas* (2006). Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1925). “*Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos*”. En *Obras Completas* (2006). Tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1928). “*Dostoievski y el parricidio*”. En *Obras Completas* (2006). Tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1932) “*33ª conferencia. La Femenidad*”. En *Obras completas*. Tomo XXII. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 1979.
- (1933) “*Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*”. En *Obras Completas* (2006). Tomo XXII. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1933) “*31ª Conferencia. La descomposición de la personalidad psíquica*”. En *Obras Completas* (2006). Tomo XXII. Buenos Aires: Amorrortu.

Fudin, M. (2000) “Novela familiar... la otra historia”. *Imago Agenda* No. 45. Enero. P.p. 19 – 26.

Galimberti, U. (2007). “*Diccionario de Psicología*” México: Siglo XXI Editores.

Giménez, V. (2006). “*Historias de Vida y Método Biográfico*”. Recuperado el 05 de Septiembre de 2015 de: <http://www.ceilpiette.gov.ar/investigadores/fmallimacipub/2006chist.pdf>

González, J. & Nahoul, V. (2008). “*Psicología Psicoanalítica del Arte*”. México: El Manual Moderno.

Green, A. (1992). “*El complejo de castración*”. Buenos Aires: Paidós

Grawitz, M. (1984 a). *“Métodos y técnicas de las ciencias sociales”*. Tomo I. México: Editia Mexicana.

- (1984 b). *“Métodos y técnicas de las ciencias sociales”*. Tomo II. México: Editia Mexicana.

Hall, C. (2012) *“Compendio de psicología freudiana”*. México: Paidós.

Hernández, M. (2006). “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro” *Revista de Occidente*. No. 297, Madrid. pp. 7 – 25.

Hernández, R.; Fernández, C. & Baptista, P. (2010). *“Metodología de la investigación”*. México: McGraw-Hill/Interamericana Editores.

Hopkins, J. (2005). *“El rey lagarto. Lo esencial de Jim Morrison”*. México: Grupo Editorial Tomo.

Hopkins, J. & Sugerman, D. *“Nadie sale vivo de aquí”*. México: Lásser Press Mexicana S.A.

Infante, J. (1999). Algunas reflexiones acerca de la fantasía y la creatividad. En P. Grieve *“Entorno a “El poeta y los sueños diurnos” de Freud”*. P.p 53 – 65. Madrid: Biblioteca Nueva.

Koretzky, C. (2010) “Francis Ponge: Sobre la experiencia poética y su uso en la clínica psicoanalítica”. En G. Wajcman *“Arte y Psicoanálisis”*. P.p 93-103. Córdoba: Brujas.

Kuspit, D. (2003) *“Signos de psique en el arte moderno y posmoderno.”* Madrid:Akal.

Lacan, J. (1981) "*El seminario de Jaques Lacan*". Buenos Aires: Paidós.

Laplanche, J. & Pontalis, J. (2004). "*Diccionario de Psicoanálisis*". Buenos Aires: Paidós.

Larsen, R. y Buss, D. (2005). "*Psicología de la personalidad*". México: McGraw-Hill. Interamericana.

Lozano, J. (2002). "*Historia del Arte*". México: Compañía Editorial Continental.

Maghid, L. (Noviembre, 2012) "De la omnipotencia a la castración. Una versión de la novela familiar del neurótico." *XXXIV Simposio de la Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires. La clínica psicoanalítica como observatorio de la época*. Simposio llevado a cabo en Asociación Psicoanalítica de Buenos Aires, Buenos Aires.

Nahoul, V. (1999) "*La importancia de la figura paterna en el artista pictórico exitoso*". Tesis de Maestría. Inédita. Instituto de Investigación en Psicología Clínica y Social, México, D.F.

Nasio, J. (1999). "*El placer de leer a Freud*". Barcelona: Gedisa.

Olalla, A. (1999) "La novela familiar y la escritura feminista". *Letra Clara*, No.7. Mayo. P.p 35-40.

Palencia, L. (2008). "*Las estructuras formales del arte y del psicoanálisis. ¿Se puede tumbar el arte en el diván?*". *Aletheia*, Julio - Diciembre, 21-31.

Paredes, E. (2011). *“Prontuario de lectura, lingüística, redacción, comunicación oral y nociones de literatura”*. México: Limusa.

Pujadas, J. (1992) *“El método biográfico, el uso de historias de vida en ciencias sociales”*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Read, H. (1990). *“Arte y Sociedad”*. Madrid: Ediciones Península.

Real Academia Española (2001) *“Diccionario de la Lengua Española”*. Madrid: Editorial Escasa Calpe, S.A.

Roudinesco, E. y Plon, M. (1998) *“Diccionario de Psicoanálisis”*. Buenos Aires: Paidós.

Rubistein, A. (2003). “Los modos de aplicación del psicoanálisis” *Revista Digital Virtualia*. Mayo. Recuperado el 04 de Agosto de 2015 de: <http://virtualia.eol.org.ar/007/default.asp?notas/arubistein-01.html>

Saal, F. (1998). Algunas consecuencias políticas de la diferencia psíquica de los sexos. En M. Lamas. *“La Bella (In) diferencia”*. P.p. 10 - 28 México: Siglo XXI.

Salamanca, O. (2005). *“La memoria del Goldfish: Presentación y representación del animal en el dibujo occidental de finales del siglo XX*. Tesis doctoral publicada en la Universidad de Barcelona. Recuperado el 04 de Octubre de 2015 de: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/2560.pdf>.

Salgado, X. (2012) *“Análisis de simbolismo en la producción artística de Salvador Dalí, Estudio de caso.”* Tesis de Maestría. Inédita. Facultad de Ciencias de la Conducta. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México.

Salmerón, F; Rocha, S; y Villegas, L. (2013) “Lo siniestro inconsciente y su manifestación en el arte” *Revista de Psicología de la Universidad Autónoma del Estado de México, Nueva Época 2*. Volumen 2, Número 4, Julio – Diciembre 2013. Pp. 21-40.

Salmerón, F; Serrano, C; Rocha, S; y Villegas, L. (2013) “El deseo inconsciente en algunas expresiones de arte contemporáneo” *Revista de Psicología de la Universidad Autónoma del Estado de México, Nueva Época 2*. Volumen 2, Número 4, Julio – Diciembre 2013. Pp. 6 -20.

Sandler, J. & Sandler, A. (1999). Fantasía inconsciente, identificación y proyección en el poeta. En P. Grieve “*Entorno a “El poeta y los sueños diurnos” de Freud*”. P.p 53 – 65. Madrid: Biblioteca Nueva.

Shapiro, T. (1990). “*Unconscious Fantasy: Introduction.*” Simposio llevado a cabo en la American Psychoanalytic Association.

Shaughnessy, J.; Zechmeister, E. y Zechmeister, J. (2007). “*Métodos de investigación en psicología*” México: McGraw Hill.

Sopena, C. (2004). “*Hamlet: ensayos psicoanalíticos*”. Madrid: Síntesis.

Tavira, F. (1996). “*Introducción al Psicoanálisis del Arte*”. México: Plaza y Valdés.

Tarff, R. (1986). “*Principios en Teoría de la Conducta.*” Trabajo de ascenso no publicado. Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Trosman, H. (1999). Una consideración moderna de El poeta y los sueños diurnos de Freud. En P. Grieve “*Entorno a “El poeta y los sueños diurnos” de Freud*”. P.p 47 – 52. Madrid: Biblioteca Nueva.

Vaccarezza, L. (2002). *“El trabajo analítico. Conceptos indispensables.”* Madrid: Síntesis.

Wajcman, G. (2010) “Tres Imposibles”. En G. Wajcman *“Arte y Psicoanálisis”*. P.p. 5-36. Córdoba: Brujas.

APÉNDICE

1. Obra General con Temática de Muerte.

1.1 EL FINAL

Este es final,
hermoso amigo.
Este es el final
mi único amigo, el final.
De nuestros elaborados planes, el
final,
de todo lo que permanece en pie, el
final.
No más seguridad o sorpresa, el final
Nunca te miraré a los ojos... de
nuevo.
Puedes imaginarte lo que será,
tan ilimitado y libre.
Necesitando desesperadamente la
mano de un extraño,
en una tierra desesperada.
Perdidos en un desierto romano de
dolor,
y todos los niños están locos,
todos los niños están locos,
esperando a la lluvia de verano, sí.
Hay peligro a las afueras (al borde)
de la ciudad,
recorre la autopista del Rey, nena,
extrañas escenas dentro de la mina
de oro.
recorre la autopista hacia el oeste,
nena.
Monta la serpiente, monta la
serpiente,
al lago, al antiguo lago, nena.
La serpiente es larga, siete millas.
Monta la serpiente.

Es viejo, y su piel es fría.

El oeste es lo mejor.
El oeste es lo mejor.
Llega hasta aquí y nosotros haremos
el resto.
El autobús azul está llamándonos,
el autobús azul está llamándonos.
Chofer, ¿dónde nos llevas?
El asesino despertó antes de que
amaneciera,
se puso las botas,
cogió una cara de la antigua galería,
y bajó hasta el vestíbulo.
Entró en la habitación en que la vivía
su hermana,
y entonces él
visitó a su hermano, y entonces él,
él bajó hasta el vestíbulo y,
y llegó hasta una puerta,
y miró dentro.
Padre, ¿si hijo?, quiero matarte
Madre... quiero... fornicarte
(En algunas versiones)
Vamos nena, aprovecha la
oportunidad con nosotros,
vamos nena, aprovecha la
oportunidad con nosotros,
vamos nena, aprovecha la
oportunidad con nosotros,
y reúnete conmigo detrás del
autobús azul.
Haciendo una piedra azul,
en un autobús azul.

Haciendo una piedra azul.
Vamos, sí.
Matar, matar, matar, matar, matar,
matar
Este es final,
hermoso amigo.
Este es el final
mi único amigo, el final.
Duele dejarte libre,
pero tú nunca me seguirás.
El final de las carcajadas y las
mentiras piadosas,
el final de las noches en las que
tratamos de morir,
este es el final.

1.2 LATITUDES EQUINAS

Cuando el calmado mar conspira una
armadura

Y su decaída y abortada

Corriente cultiva diminutos
monstruos

La verdadera navegación está
muerta

Complicado instante

Y el primer animal es arrojado al mar

Piernas furiosamente bombeando

Su rígido verde galope

Y cabeza cortada

Equilibrio

Delicado

Pausa

Consentimiento

En muda fosa nasal agonizante

Cuidadosamente refinada

Y sellada

1.3 CHICA INFELIZ

Chica infeliz

Dejada tan sola

Jugando a solitarios

Jugando a celador de tu alma

Estas encerrada en una prisión

De tu propia invención

Y no puedes creer

Lo que me está haciendo

Verte

Llorando

Chica infeliz

Rasga tu tela de araña

Sierra todas tus barras

Derrite tu celda hoy

Estas metida en una prisión

De tu propia invención

Chica infeliz

Vuela rápido lejos

No pierdas tu oportunidad

De nadar en misterio

Te estas muriendo en una prisión

De tu propia invención

1.4 LA MARCHA SUAVE

Cuando yo estaba en la escuela intermedia
Había una persona allí
Que se empeño en proponer
Que no puedes pedir al Señor con oraciones
Pedir al Señor con oraciones
Pedir al Señor con oraciones
¡No puedes pedir al Señor con oraciones!
Puedes darme santuario
Debo encontrar un sitio para esconderme
Un sitio para mi para esconderme
Puedes encontrarme un suave asilo
No puedo hacerlo mas
El hombre esta en la puerta
Minifaldas de menta, chocolate caramelos
Campeones sax y una chica llamada Sandy
Tan solo hay cuatro caminos para desenrollarse
Una es dormir y la otra es viajar
Uno es un bandido alto en las colinas
Uno es amar a tu vecino hasta
Su mujer regrese a casa
Catacumbas, huesos de guardería
Mujeres de invierno creciendo piedras
Transportando bebes hacia el río
Calles y zapatos, avenidas
Cuero, jinetes vendiendo noticias
El monje compro comida
Exitosas colinas esta aquí para quedarse
Todo debe de ser de este modo
Calles gentiles donde la gente juega
Bienvenidos a la marcha suave

Todas nuestra vida sudamos y ahorramos
Construyendo una tumba mas honda
Debe de haber algo mas que debamos decir
De algún modo para defender este sitio
Todo debe de ser de este modo
Todo debe de ser de este modo
La marcha suave ha empezado ahora
Escucha el zumbido de las maquinarias
La gente fuera para pasarlo bien
Una cobra en mi izquierda
Un leopardo en mi derecha
Un ciervo hembra con vestido de seda
Chicas con cuerdas alrededor del cuello
Besa al cazador del chaleco verde
Quien ha luchado antes
Con leones en la noche
¡Fuera de sitio!
Las luces están cogiendo mas brillo
La radio se esta lamentando
Llamando a los perros
Aun hay algunos animales
Dejados en el campo
Pero esta siendo duro
El describir navegantes
Para el desnutrido
Corredor del trópico
Tesoro del trópico
Que nos ha hecho llegar tan lejos
¿A este suave ecuador?
Necesitamos alguien o algo nuevo
Algo mas que nos lleve a través

Llamando a los perros
Llamando a los perros
Llamando a los perros
Encuéntrame en el cruce de
carreteras
Encuéntrame en el borde del pueblo
En las afueras de la ciudad
Tan solo tu y yo
Y el cielo al atardecer
Será mejor que vengas
Será mejor que traigas tu arma
¡Vamos a pasárnoslo bien!
Cuando todo lo demás falle
Podemos azotar los ojos del caballo
Y hacerles dormir
Y llorar...

1.5 LA ANATOMÍA DEL ROCK

La 1ª brutalidad eléctrica
le sobrevino a la gente
un dulce viernes.
El sudor estaba en el aire.
El canal emitía,
símbolo de poder.
El incienso fermentaba
misteriosamente.
¿Quién podía decir entonces
que terminaría aquí?

Un autobús escolar chocó con un
tren.
Éste era el Cruce.
Esfuerzo del Mercury.
No pude salir de mi asiento.
El camino estaba lleno
de bailarines muertos.
Socorro,
llegaremos tarde a la clase.

La secreta ráfaga del rumor
pasó decididamente por el patio
y nos sujetó inadvertidamente.
Monte fiebre.
Una muchacha se desnudó
completamente
sobre la base del asta de la bandera.

En los baños todo estaba frío
y silencioso
con el verde-sal de las letrinas.
Se necesitaban mantas.

Las cuerdas ondularon.
Las sonrisas adularon
y obsesionaron.

Los casilleros abiertos

fueron escudriñados
y se descubrieron los secretos.

Ah música dulce.

Ásperos sonidos en la noche.
Voces de sirenas angelicales.
El aullido de grandes sabuesos.
Automóviles chirriando al cambiar
velocidades y chillidos
sobre el camino agreste
donde las llantas patinan y se
deslizan
describiendo curvas peligrosas.

Rincones favoritos.
Porristas violadas en edificios
del verano.
Tomándose las manos
y sincopando en dirección al
domingo.

Esas magras dulces y desesperadas
horas.

El tiempo registraba los pasillos
en busca de una mente.
Las manecillas marcaban la hora.
El clima se alteró
como una danza visible.

Mujeres de la noche.
Maravillosos sacramentos de duda.
Surgieron taciturnos estallidos
de temor y culpa
en el profundo agujero del vientre
por debajo
del cinturón de la bestia.

1.6 EL MIEDO

Conciencia eterna
en el vacío
(hace que el juicio y la prisión
parezcan casi amistosos).

Un beso en la tormenta.

(Loco al volante
revólver junto al cuello
espacio populoso y arqueándose
tranquilamente).

Un granero
una bohardilla de una cabaña.

Tu propio rostro
inmóvil
en la ventana reflejada.

Miedo al neón.
Trágico frío del baño.

Estoy congelado.

Animales.
Muertas.

Alas blancas de conejos.

Ciervo de terciopelo gris.

El Cañón.

El automóvil un vehículo
en el miserable espacio.

Movimientos repentinos.

Y tu pasado

para calentarte
en la noche
sin espíritu.

La autopista solitaria.
Frío excursionista.

Temeroso de los lobos
y de su propia sombra.

1.7 SIN TÍTULO

El día que dejé la playa.

Un sátiro velludo corriendo detrás
y un poco hacia la derecha.

En el santo solipsismo
de los jóvenes.

Ahora no puedo caminar por una
calle de la ciudad sin mirar a cada
paetón.

Siento sus vibras a través de mi piel,
el cabello de mi nuca se para de
punta.

1.8 SIN TÍTULO

Ajá.

Vamos, ahora

atrayendo al Viajante.

Poderoso Viajero.

Curioso, hacia su vientre oscuro.

Las graves Indias

sonrientes de la noche.

Los ojos de la noche

hacia el oeste atrayendo hacia el
burdel,

hacia el baño de sangre,

hacia el Sueño.

El oscuro Sueño de la conquista

y del Viaje hacia la noche,

hacia el oeste hacia la Noche.

1.9 SIN TÍTULO

Todo lo que es humano
está abandonando su rostro.

Pronto desaparecerá
en la serena Ciénega vegetal.

¡Quédate!

¡Mi loco amor!

1.10 MIAMI

Qué puedo leerle
Qué puedo leerle
un domingo por la mañana.

Qué puedo hacer
que de algún modo la alcance
un domingo por la mañana.

Le leeré las noticias
de las guerras indias.

Llenas de encuentros de caballería,
sangre y coágulo.

Historias para amansar
y encantar
y más.

Un domingo por la mañana.

1.11 SIN TÍTULO

La Voz de la Serpiente
seco sisoso de vejez y vapor
y hojas de oro
viejos libros en templos en ruinas.
Las páginas se quiebran
como la ceniza.

No perturbaré.
No iré.

Ven, dice él suavemente.

Un anciano aparece
y se mueve en una cansada danza
en miedo de los muertos
diseminados
gentilmente se mueven.

1.12 SIN TÍTULO

La boca se llena con el sabor del
cobre.

Papel de China. Moneda extranjera.
Viejos carteles.

Giroscopio sobre una cuerda, una
mesa.

Una moneda gira. Las caras.

Hay un público para nuestro drama.

Mágica máscara de sombra.

Como el héroe de un sueño,
trabaja para nosotros,
a favor nuestro.

¿Cuán cercano está esto de un corte
final?

Caigo. Dulce negra.

Mundo extraño que espera y
observa.

Antiguo pavor a la no-existencia.

Si no es un problema, por qué
mencionarlo.

Todo lo dicho significa eso,
su opuesto, y todo lo demás.

Estoy vivo. Estoy muriendo.

1.13 SIN TÍTULO

La forma es un avión
por encima de la tierra.
Un soldado salta en paracaídas,
dejando sus entrañas agitándose,
ondulando.
sacado hacia abajo,
comadrona ventosa,
arrancado por el mundo de su rico
vientre, mi madre metálica,
cordón de desgarre, abajo y
congelado.
Sigue el piloto el ojo del avión;
"Gran Ojo de la Noche"
Dios sobre un parabrisas, viento-
grito, espiral del viento colgante.

(Y escóndete entre mujeres
como un pájaro sin dientes)

Quemado por el aire.
Quemado mal por la luz en el.

[Disparo]

Oh ay
está herido
y la noticia escarlata
(ronca confusión muda
de la multitud testigo).

1.14 BANDERAS BRILLANTES

La gran autopista de la aurora
se estira hacia el sueño
y derrama de sus codiciosas palmas
una playa , para vagar.

Hesitación y duda
rápidamente ocultas.

Oh vikingos, sus mujeres no pueden
salvarlos allá en el gran navío.

El tiempo los ha reclamado
viniendo por ustedes.

1.15 SIN TÍTULO

Amargo invierno.
Perros imaginarios están muriendo
de hambre.
La radio está gimiendo suavemente
llamando a los perros.
Todavía hay unos pocos animales
que quedan en el patio.

Sentados toda la noche,
conversando fumando.
Contar los muertos
y esperar hasta la mañana.
¿Vendrán nuevamente los nombres
y los rostros cálidos?
¿Tiene fin el bosque de plata?

1.16 SIN TÍTULO

¿Por qué bebo?
Para poder escribir poesía.

A veces cuando todo está detallado
y todo lo que es feo retrocede
hacia un sueño profundo
hay un despertar
y todo lo que queda es cierto.
A medida que el cuerpo se arruina
el espíritu se vuelve más fuerte.

Perdóname Padre
por qué sé lo que hago.
Quiero escuchar el último poema
del último poeta.

1.17 SIN TÍTULO

Si ser una gran desconfiada
perfumada bestia muriendo
bajo el dulce desamparo de Reyes
y existir como exuberantes flores
debajo de los emblemas
de su extraño imperio
o por una mera fe despreocupada
abofetearlos, marcar sus cartas,
escupir al destino y arrojar al infierno
a las llamas por usura.

Al morir, noblemente podríamos
existir como inocentes duendes,
propagar nuestras parrandas
y señalar con el dedo
a los dioses en nuestros dormitorios
privados.

Más bien, probablemente, quizá,
empecemos a coger públicamente,
y al hincharnos, jubilosamente,
magníficamente, terminarlos.

1.18 ODA A LOS ÁNGELES PENSANDO EN BRIAN JONES. DIFUNTO.

Soy un residente de una ciudad.
Acaban de elegirme para representar
al príncipe de Dinamarca.

Pobre Ofelia.

Todos estos fantasmas
que él jamás vió
flotando hacia la fatalidad
sobre una vela de hierro.

Regresa, bravo guerrero.
haz la zambullida
en otro canal.

Caliente estanque enmantecado,
donde está Marrakesh
Bajo las caídas
la violenta tormenta
donde los salvajes riñen
al final de la tarde
mounstros del ritmo.

Has dejado tu
nada para competir con el silencio.

Espero que hayas salido
sonriendo
como un niño
hacia el frío remanente de un sueño.

El hombre angelical
con serpientes compitiendo
por sus palmas y dedos.
Finalmente reclamó
a esta alma benévola.

Ofelia.

Hojas, saturadas de seda.
Sueño de cloro.
testigo sofocado.

El trampolín,
la zambullida la piscina.

Eras un luchador
un numen desmaquinado almizcleño.

Eras el Sol
descolorido
para la tarde de TV.

Sapos coronados.
Res mostrenca con una mancha
amarilla.

Mira ahora a donde te ha llevado.

El jardinero descubrió el cuerpo,
ufano, flotando.

Afortunado cadáver
¿Qué es esta cosa verde pálido
de la que estás hecho?

Agujeros en la diosa piel.

Apestará.
Transportado hacia el cielo
a través de las salas de música.

No hay esperanza.

Réquiem por un duro.
Esa sonrisa.
Esa mirada lasciva
de sátiro gordo
ha saltado hacia arriba
a la arcilla.

1.19 SEÑALES

Cuando existía la radio en la noche oscura, y asumía en control, y nos balanceábamos en su red consumida por la estática, y acariciados por el miedo fuimos arrastrados a gran distancia de un sueño profundo, y nos despertaron los preocupados vigilantes al caer el día, e hicimos que nos condujeran a través de la jungla húmeda de rocío hacia la cumbre vertiginosa, que dominaba

El mar...

Una vasta playa radiante y una fría luna enjoyada. Parejas desnudas corrían por su borde silencioso y nosotros reíamos como suaves niños locos, satisfechos en los cerebros lanudos de algodón de la infancia.

La música y las voces nos rodean completamente.

“Elijan”, susurran los antiguos. Ha llegado nuevamente el momento. “Elijan ahora”, susurran bajo la luna junto a un lago antiguo.

Entre nuevamente a la dulce floresta. Entren al sueño ardiente, vengan con nosotros. Todo está roto y danza

(Sube música violín)

Noche de luna
Monte Aldea.
Insanos en los bosques
en los profundos árboles.

Bajo la luna,
debajo de las estrellas,
se bambolean y bailan los jóvenes.

Conduciendo hacia el Lago
por un Rey y una Reina.

Oh, quiero estar allí.
Quiero que estemos allí.
junto al lago,
bajo la luna fría e hinchada,
goteando su ardiente licor.

SSSSSSSSSSSSSSSSSSSSSS.

1.20 AVE DE RAPIÑA

Ave de rapiña, ave de rapiña
volando alto, volando alto
en el cielo de verano.

Ave de rapiña, ave de rapiña
volando alto, volando alto
gentilmente pasa de largo.

Ave de rapiña, ave de rapiña
volando alto, volando alto
¿Voy a morir?

Ave de rapiña, ave de rapiña
volando alto, volando alto.
Llévame en tu vuelo.

Indios diseminados sobre la
autopista
de la aurora sangrado.
Fantasmas pueblan la mente frágil
como cáscara de huevo del niño
pequeño.

Subcatara, subcatara
las muchachas regresan de los
bailes de verano.
Robemos el ojo que nos ve a todos.

1.21 JAMAICA

La hora del lobo
ahora ha terminado.

Los gallos cantan.
EL mundo está reconstruido,
luchando en la oscuridad.

El niño se deja llevar por la pesadilla
mientras que el hombre
adulto teme a su temor.

debo abandonar esta isla,
luchando por nacer
de la negrura.

Temer a la buena profunda oscura
noche americana.
Bendita es la noche.

La inundación ha cedido.
El pánico de película
y el viaje con chofer
a través de los suburbios.

Personas salvajes
con atuendos extraños
al costado de la autopista.

Algunos de los hombres
llevan túnicas o faldas cortas.
Las mujeres posan en sus entradas
con una fingida pose clásica.

El conductor orienta el auto
y éste se guía a sí mismo.
Los túneles suenan encima de la
cabeza.

Amar la profunda tristeza verde
de la noche americana.

Amar las esquinas asustadas,
conmoverse ante las enredaderas.

Tanto de esto es bueno
y tanta cantidad.
Las botas del Mayor están donde él
las dejó.

Seudoplantación.

Grabados de época-
pelea de box blanco y negro.

Un baile negro.

El director de la escuela
se aprieta la nariz.
“Allá hay una vaca muerta. Me
pregunto
¿por qué no han enviado a alguien a
quitarla?”

Pasa flotando un buitre, y otro.
La punta blanca de su pico rojo
parecido a una garra se ve blanca,
como carne.
Sombras rápidas tristes lánguidas.

El gato bebe gatito
lame de una impura
piscina turquesa.

(Insanos copulando afuera en la
noche).

América, estoy entregado
a tu pecho frío blanco de neón,
y chupo como una serpiente hasta la
aurora,
me arrastran de regreso a casa

tu hijo en el exilio
en la tierra del despertar.
¿Qué sueños te poseyeron
para fundirte en la mañana?

“He estado en un deslumbramiento.”

Un lugar, un arrecife,
detrás de la puerta del cuarto de los
niños,
fuera de la recámara principal-
“Ésas son las del mayor.”

La cama es como una
una blanca mariposa fúnebre
barcaza en un extremo del cuarto,
colgándole redes y velas.

“Somos proscritos.”

“¿Qué iglesia es ésta?”
“La iglesia de Dios”.
Pañuelo blanco, tamborín blanco.

-Caminando sobre el agua-

“En estilo tradicional,
les daremos buen apoyo político”-
(risa).

“Victimización.”

Una rana en el camino.
Niños en la iglesia.
Tambores.
Sol-sol
yaciendo como la muerte
en el asiento trasero.
Renacimiento.

Una casa de putas.

De Lord John and Lady Anne.
Sangre roja sangre azul.
Pecho de la reina.
¿Es la princesa?

Sangre dorada, como yo, dijo él,
doblando el billete de nuevo
prolijamente,
la oreja de la Reina- un falo
desnudo metido en su trasero.

Ja ja ja ja.

Tú no eres más inocente
que un buitre de Turquía.

Un cañón.

Los esclavos negros y los ingleses
mataron a los indios,
y se mezclaron con los españoles,
que pronto fueron expulsados.

Sí, grandes batallas.

Bum, Bum.

1.22 AGUA SECA

La piel aterciopelada de la religión
El bruñido del mango del cuchillo y
moneda
El universo de engranajes orgánicos
o embrión mecánico de microscopio
Muñeca metálica.
La noche es una máquina de acero
rechinando sus lentas ruedas
manchadas
El cerebro está lleno de relojes, y
taladros
y agua por los desagües
Mango de cuchillo, sangre espesa
como la moneda y paño
ellos frotan y la piel que aman
tocar.

El cementerio, la lápida,
la piedra lóbrega y la piedra rúnica
La arena y la luna, copulando
en la profundidad de la noche
occidental
esperando la huida
de uno de nuestra pandilla
El lazo corredizo del verdugo es una
compuerta señuelo de plata
vamos hombre
tu carne está colgando
sobre el ala del cuervo
pájaro del hombre, alma del poeta.

Shhhhhhhhhhhhhhh
el débil murmullo de las malezas
la voz viene desde lejos
adentro, esperando su nacimiento
en un cuarto frío, sobre zarcillo
hueso
La insana cháchara libre íntima

de los infantes en un salón de baile,
de una
familia de amigos alrededor
de una mesa, cargada de comida de
fiesta
suave culpable femenina risa
el salón-bar, el baño de los hombres
gente reunida para establecer
ejércitos y descubrir a su enemigo
y pelear.

1,23 CASSANDRA EN EL POZO

¡Socorro! ¡Socorro! ¡Sálvennos!

¡Sálvennos!

Nos estamos muriendo, compañero,
haz algo.

¡Sáquenos de esto!

¡Sálvennos!

Estoy muriendo.

¡Qué hemos hecho ahora!

Lo hicimos, compañero, hemos
cometido el

¡Socorro!

Éste es nuestro fin, compañero.

Te amo compañero.

Te amo compañero.

Te amo porque tú eres tú.

Pero tienes que ayudarnos.

¿Qué hemos hecho, compañero, qué
hemos hecho ahora?

1.24 SIN TÍTULO

Fue la noche más grande de mi vida.
Aunque todavía no había encontrado
esposa, tenía a mis amigos allí junto
a mí.

Indios diseminados sobre la
autopista de la aurora sangrando.
Fantasmas pueblan la mente del
niño pequeño frágil como una
cáscara de huevo.

Escalamos la pared.
Atravesamos el cementerio.
Formas antiguas nos rodeaban.
Nada de música pero la hierba
húmeda se sentía fresca junto a la
niebla.

Dos hacían el amor
en un lugar silencioso.
Uno perseguía a un conejo
en la oscuridad.
Una muchacha se emborrachó
e hizo la muerto.
Y yo le dí sermones vacíos a mi
cabeza.

Cementerio frío y tranquilo.
Odio abandonar tu sagrado contorno.
Temor a la lechosa llegada del día.

1.25 SIN TÍTULO

En este gutural grito sexuado
debemos intentar nuevamente
hablar de las desunidas millas de
sueño a nuestro alrededor.
Tropezando a través del sueño.
Números ciegos.

En un cuarto azulejado nos
sentamos
y cavilamos.
Rehusamos movernos.
Los guardias se rehúsan.

Y en el último lugar,
y en el último aliento dulce,
y en caricia de cangrejo abarca-
seno.

Y en estrellas de abundancia,
estrellas de codicia en el libro escrito
y majestades en cumplimiento sobre
un acantilado dentro de la
mantequilla sobre espaldas suaves y
camellos en el velero abierto,
en la vena,
en vidas no narradas que
presenciaron todo.

Por esas personas que murieron,
por el Nirvana,
por el credo celestial,
por ti, por mi.

Estas líneas se escriben para
transmitir el mensaje.
Para ignorar la advertencia.
Para abalanzarse hacia voces
tentadoras.
Para visitar el fondo del mar.

Crear.
Cosas más horribles que la guerra.
Cosas surgidas de los cuentos.
Grandes bestias que sufren la
extinción.

1.26 SIN TÍTULO

La interminable búsqueda
una vigilia de torres y fortalezas
contra el mar y el tiempo.

¿Han triunfado? Quizá.
Todavía están de pie
y en sus cuartos silenciosos
todavía vagan las almas de los
muertos, que mantienen su vigilancia
sobre los vivos.

Muy pronto nos uniremos a ellos.

Muy pronto caminaremos por las
paredes del tiempo.

No extrañaremos nada,
excepto el uno al otro.

1.27 SIN TÍTULO

Cercar mi fuego sagrado quiero.
Ser simple, negro y limpio.
Una nada borrosa.
Por favor.
El mar es verde.
Humo,
como la versión del niño de un sueño
de navidad sin despertar.

1.28 SIN TÍTULO

Por qué el dese de muerte

Un papel limpio
o una pura pared blanca.

Una línea falsa,
un rasguño, un error.

Imborrable.

De modo que disimular
agregando un millón de otros trazos,
mezclarlo, cubrirlo.

Pero el rasguño original permanece,
escrito en sangre de oro, brillante.

Deseo de una vida perfecta.

1.29 MIENTRAS RECUERDO.

Mientras recuerdo
y repaso mi vida
me sorprenden las tarjetas postales
instantáneas arruinadas.
Carteles desteñidos
de una época que no puedo
recordar.

Soy un escocés,
o eso me dijeron.
Realmente el heredero de los
cristianos del misterio.

Serpiente en la cañada.

El hijo de una
familia militar...

Me rebelé contra la iglesia
después de fases de fervor.

Busqué congraciarme en la escuela
y atacé a los maestros.

Me dieron un escritorio
en el rincón.

Yo era un tonto
y el chico más listo
de la clase.

Paseos en D.C
en calles de negros.
La biblioteca y librerías.
Ladrillo naranja al sol cálido.
Los libros y la magia de los poetas.

Luego el sexo da mayor estimulación
de la que jamás hayas conocido y

toda la paz y los libros pierden su
encanto
y eres arrojado de vuelta
sobre el ojo de la visión.

Historia del rock
coincidiendo con mi adolescencia.

Llegué a LA
a la escuela de cine.

Verano en Venice.

Visiones de droga.

Canciones en el tejado.

Primeras luchas
Y humillaciones.

Gracias a las muchachas
que me alimentaron.

Grabando discos.

Elvis tuvo voz
sexualmente madura a los 19.

La mía todavía conserva
el quejido nasal de un adolescente
reprimido.

Chillidos y furias menores.

Un cantante interesante
a lo sumo- grito o un susurro
enfermo.
Nada intermedio.

Días en el camino.

Temor de la muerte en el avión.

Y la noche era lo que la noche debe ser.

Una chica, una botella y bendito sueño.

He arado mi semilla
a través del corazón de la nación.
Inyecté un germen en la vena
sanguínea psíquica.

Ahora abrazo la poesía de los
negocios y me vuelvo-por un tiempo-
un "Príncipe de la Industria".

Un líder natural, un poeta,
un chamán, con el alma de un
payaso.

Qué estoy haciendo en la Arena de
Toros.
Cada figura pública candidato a líder.

Espectadores ante la tumba-
observadores de motines.

Miedo de ojos.
Asesinato.

Estar borracho es un buen disfraz.

Bebo para poder hablar a los
imbéciles.
Esto me incluye a mí.

El horror de los negocios.

El problema de la culpa por el dinero.
¿Lo merezco?

La reunión libre de administradores y
agentes.

Después de 4 años, quedé con una
mente como un martillo velludo.

Pesar por noches desperdiciadas
y años desperdiciados.
Lo arruiné todo-Música Americana.

Final con tierno adiós
y planes para el futuro-
No un actor escritor-creador de
películas.

¿Cuál de mis yos será recordado?

Adiós América.
Te amé.

Dinero desde casa.
Buena suerte.
No busques problemas.

1.30 EL AMANECER EN LA AUTOPISTA

Yo y mi –ah- madre y padre-
y una abuela y un abuelo-
estábamos conduciendo a través del
desierto, al amanecer, y un camión
lleno de trabajadores indios había
golpeado con otro coche, o tan solo-
yo no sé qué pasó- pero allí estaban
indios esparcidos por toda la
carretera, desangrándose hasta la
muerte.

Entonces el coche giró y paró.
Esa fue la primera vez que probé el
miedo.
Yo debía de tener cuatro años-como
un niño es como una flor, su cabeza
están tan solo flotando en la brisa,
tío.

La reacción que tengo ahora
pensando en ello, mirando atrás- es
que las almas de los fantasmas de
aquellos indios muertos... tal vez uno
o dos de ellos...estaban tan solo
corriendo por allí enloquecidas, y tan
solo se reclinaron dentro de mi alma.
Y aún están dentro ahí.

1.31 RENACER DESPERTANDO

Indios esparcidos al amanecer
en la carretera sangrado
Fantasmas poblaron la mente frágil
como una cáscara de huevo
del joven chico.

Sangre en las calles en el pueblo de
New Heaven.
Sangre manchando las azoteas y las
palmeras de Venice.
Sangre en mi amor en el terrible
verano.
Sol rojo sangrante en la fantástica
L.A.

Sangre chilla en su mente
mientras ellos trocean sus dedos.
Sangre nacerá en el nacimiento
de la nación.
Sangre es la rosa de la misteriosa
unión.
Sangre en la subida, me está
siguiendo.

Indio, Indio, ¿para qué moriste?
El indio dice: para nada.

Gentilmente ellos se agitan,
gentilmente ascienden.
Los muertos están renaciendo
despertándose.
Con desoladoras amputaciones
y almas húmedas.
Gentilmente suspiran
en el extasiado funeral de asombro.
¿Quién llamó esa muerte al baile?
¿Fue la joven mujer aprendiendo a
tocar la canción fantasma en su
pequeño piano?

¿Fueron los niños solitarios?

¿Fue el fantasma de Dios mismo,
tartamudo, animado, charlando
ciegamente?

Te he llamado para anunciar la
tristeza

cayendo como carne quemada.

Te he llamado para desearte el bien.

Para glorificarte como un nuevo
monstruo.

Y ahora te llamo a rezar.

1.32 ÁNGELES Y NAVEGANTES.

Ángeles y navegantes.

Chicas ricas.

Bayas de jardines.

Tiendas de campaña.

Sueños mirándose entre ellos estrechamente.

Suaves y exuberantes coches.

Chicas en garajes, desnudas afuera para obtener alcohol y rapos.

Medio galón de vino y un six de cervezas.

Saltando, llevando a cuestas,

nacido para sufrir,

hecho para desarroparse en la tierra salvaje.

Nunca te trataré mal.

Nunca empezaré ningún tipo de escena.

Te diré todos los sitios y personas con las que he estado.

Siempre un profesor de campo de juego, nunca un asesino.

Siempre una dama de honor al borde de la fama o encima.

Él manipuló a dos chicas para entrar en su habitación de hotel.

Una amiga, la otra, la joven, una nueva extraña, vagamente mexicana o puertorriqueña.

Pobres muslos de chico y nalgas cicatrizadas por el cinturón del padre.

Ella trata de hablar historias de su novio, de drogados adolescentes juegos de muerte.

Chico guapo, muerto en su coche.

Confusión.

Sin conexiones.

Ven aquí.

Te amo.

Paz en la tierra.

¿Morirías por mí?

Cómeme.

De esta manera.

El fin.

Siempre te seré sincero.

Nunca saldré ocultándote cosas, nena, si tu tan solo me enseñas la lejana Arden otra vez.

Me sorprende que la hayas podido levantar.

Él la azota ligeramente, sarcásticamente, con cinturón.

¿No he pasado por suficiente?

Ella pregunta.

Ahora vestida y yéndose.

La chica española empieza sangrar, dice que es su periodo.

Es el cielo católico.

Tengo un antiguo indio crucificado alrededor de mi cuello.

Mi pecho es fuerte y moreno

Tumbado y manchado, miserables sábanas con una sangrante virgen.

Podemos planear un asesinato o empezar una religión.

1.33 LAMENTO

Lamentos por mi pene
escocido y crucificado
Busco conocerte
adquiriendo entrañable sabiduría
Puedes abrir paredes de misterio
Striptease.

Como recibir a la muerte
en un programa matinal.
La muerte de la TV
que los niños absorben
Misterio de sana muerte
que me haces escribir
Tren lento, la muerte de mi verga
da vida.

Perdonar a la vieja pobre gente
que nos da entrada
Nos enseñan dios
en las oraciones infantiles en la
noche.

Guitarrista.
Viejo sabio satirito
Canta tu oda a mi pene.

Acaricia su lamento
Endurece y guíanos, congelados
Celdas perdidas.
El conocimiento del cáncer
para hablar del corazón
y dar el gran regalo
Poderosas palabras en trance.

Este establo amigo
y la bestia de su zoológico
Salvajes chicas peludas.
Mujeres floreciendo en sus cimas
Mosntruos de piel.

Cada color conecta
para crear el bote
el cual mueve la carrera
¿Puede cualquier infierno ser mas
horrible
que ahora
y real?

Le presioné el muslo
y la muerte sonrió.

Muerte, vieja amiga
La muere y mi pene
son el mundo.
Puedo perdonar mis pecados
en el nombre de la sabiduría,
lujuria y romance.

Frase sobre frase.
Las palabras
son la cuna de los lamentos.
Para la muerte del espíritu
de mi pene.
No tiene significado
en el suave fuego.
Las palabras me dieron la herida
y me pondrán bien
¿puedes creerlo?

Ahora todos se juntaron y lamentan
la muerte de mi pene
Una tonelada de conocimiento
en la emplumada noche.
Los chicos se vuelven locos
en su cabeza sufren.
Sacrificio mi pene
en el cambio del silencio.

1.34 EL QUE VIAJA PIDIENDO AVENTÓN

Pensamientos en tiempo
y fuera de temporada.
El que viaja pidiendo aventón se
mantuvo al lado de la carretera
y elevó su dedo gordo
en el calmado calculo de la razón.

Hola ¿qué tal?
acabo de volver al pueblo de LA.
Estuve fuera, en el desierto, por un
tiempo.
Jinetes en la tormenta.
Sí. En medio de la tormenta.
Jinetes en la tormenta.
Correcto.
En este mundo nacemos.
Hey, escucha, camarada.
realmente tengo un problema.
En este mundo somos lanzados.
Cuando estuve fuera en el desierto,
tu sabes,
como un perro sin hueso,
un actor sin dinero,
no sé como decírtelo.
Jinetes en la tormenta.
Pero, ah, maté a alguien.
Hay un asesino en la carretera.
No...
Su mente se está retorciendo
como un sapo.
No es gran cosa, tu sabes.
No creo que alguien encuentre algo
sobre esto, pero...
Toma unas largas vacaciones solo,
ah...
Deja a tus niños jugar,
este tío me dio un aventón, y ah...
Si le da a este hombre un aventón,

te empieza a dar un montón de
problemas.

La dulce familia morirá
y no podía aguantarlo, tu sabes.
Asesino en la carretera.
Y lo perdí.
Sí.

1.35 UNA ORACIÓN AMERICANA

¿Conoces el caliente progreso bajo las estrellas?

¿Sabes que existimos?

Has olvidado las llaves del reino.

¿Has nacido ya y estás vivo?

Reinventemos los dioses, todos los mitos de los tiempos.

Celebrar símbolos desde el profundo y viejo bosque.

(Has olvidado las lecciones de la vieja guerra).

Necesitamos grandes y doradas copulaciones.

Los padres están ocultos en los árboles del bosque.

Nuestra madre está muerta en el mar.

Sabes que nosotros estamos siendo guiados hacia la matanza por plácidos almirantes.

Y que lentos y gordos generales están siendo obscenos sobre la gente la joven sangre.

Sabes que somos manejados por la TV.

La luna es una seca sangrienta bestia.

Bandas de guerrillas están rodando números en el próximo bloque de verde vid, acumulando armamento para inocentes pastores que tan sólo están muriendo.

Oh, gran creador de ser, danos una hora más para ejecutar nuestro arte y perfeccionar nuestras vidas.

Las mariposas y ateos son doblemente divinos y muriendo vivimos, morimos y la muerte no lo

termina, nos hace viajar más hacia la pesadilla.

Aferrarse a la vida.

Nuestra pasión florecerá.

Aferrarse a puchas y pitos de desesperación.

Tenemos nuestra visión final por aplauso.

La ingle de Colombus fue llenada con verde muerte.

Toqué su muslo, y la muerte sonrió.

Nos hemos ensamblado dentro de este antiguo e insano teatro

para propagar nuestro deseo por vivir

y escapar de la hormigueante sabiduría de las calles.

Los establos son asaltados, las ventanas se mantienen,

y tan solo una de todas las demás

para bailar y salvarnos

con divino abucheo de palabras.

La música inflama el temperamento.

(Cuando los verdaderos asesinos del Rey son permitidos para correr libres, un millar de magos se levantan en la tierra)

¿Dónde está el banquete que nos prometieron?

¿Dónde está el vino?

El vino nuevo

(muriendo en el vid).

1.36 UNA FIESTA DE AMIGOS.

Wow, estoy harto de dudas.
Vivir en la luz de la certeza.
Cruels ataduras.
Los sirvientes tienen el poder.
Hombres perros
y sus mezquinas mujeres,
tirando pobres mantas
sobre nuestros navegantes.

(¿Y dónde estabas en nuestra hora
recostada?)

¿Ordenando tus bigotes
o moliendo una flor?

Estoy harto de estas austeras caras
mirádome desde la torre de TV.
Quiero rosas en mi enrejado jardín;
¿Desarraigar?
Bebés reales, rubíes, deben ahora
reemplazar abortados.
Extranjeros en el fango.
Estos mutantes, comida de sangre
para la planta que es labrada.

Están esperando para llevarnos
dentro del cortado jardín.

¿sabes que pálida y lasciva
aterradora viene la muerte en la
desconocida hora?

No anunciando sin planear
como un aterrador amigable invitado
que tu has traído a la cama.

La muerte hace ángeles de todos
nosotros, y nos da alas donde
teníamos hombros,
suaves, como garras de cuervo.

No más dinero,
no más caprichosos vestidos.

Este otro reino parece desde lejos el
mejor.

Hasta que su otra mandíbula revela
incesto y obediencia perdida a una
ley vegetal.

No iré.

Prefiero una fiesta con amigos
a una familia gigante.

2. Obra general con temática “mujer”

2.1 ZORRA DEL SIGLO VIENTE

Bueno, ella es delgada a la moda
Y ella es impuntual a la moda
Ella nunca arruinaría una escena
Ella nunca rompería una cita
Pero ella no se arrastra
Tan solo mira la forma que tiene de andar

Ella es una zorra del siglo veinte
Ella es una zorra del siglo veinte
Sin lágrimas, sin miedos
Sin años arruinados, sin relojes
Ella es una zorra del siglo veinte, oh yeah

Ella es la reina de lo bueno
Y ella es la dama que espera
Enviada a los hombre sin escuela
Nunca titubea
Ella no gastara tiempo
En charla elementaria

Porque ella es la zorra del siglo veinte
Ella es la zorra del siglo veinte
Tiene el mundo bajo llave
Dentro de una bolsa de plástico
Ella es la zorra del siglo veinte, oh yeah
Zorra del siglo veinte, oh yeah
Zorra del siglo veinte
Ella es la zorra del siglo veinte.

2.2 CHICA INFELIZ

Chica infeliz
Dejada tan sola
Jugando a solitarios
Jugando a celador de tu alma
Estas encerrada en una prisión
De tu propia invención
Y no puedes creer
Lo que me está haciendo
Verte
Llorando

Chica infeliz
Rasga tu tela de araña
Sierra todas tus barras
Derrite tu celda hoy
Estas metida en una prisión
De tu propia invención

Chica infeliz
Vuela rápido lejos
No pierdas tu oportunidad
De nadar en misterio
Te estas muriendo en una prisión
De tu propia invención

2.3 HOLA, TE AMO

Hola, te amo
¿No quieres decirme tu nombre?
Hola, te amo
Déjame entrar a tu juego

Ella camina calle abajo
Cegando cada ojo que se encuentra
¿Crees que serás el tipo
que hará a la reina de los angeles suspirar?
Hola, te amo

Déjame entrar a tu juego
Ella mantiene la cabeza muy erguida
Como una estatua en el cielo

Sus brazos son inmorales y sus piernas largas
Cuando se mueve mi cabeza grita esta canción
La banqueta se encoge bajo sus pies

Como un perro que suplica por algo dulce
¿Esperas hacer que te vea, tonto?
¿Esperas robarte esta joya morena?
Hola, hola, hola, hola
Te deseo
Hola
Te necesito, nena
Hola, hola, hola, hola

2.4 LA CALLE DEL AMOR

Ella vive en la calle amor
Titubea solo en la calle del amor
Tiene una casa y un jardín
Me gustaría ver que pasa

Ella tiene vestidos y tiene monos
Perezosos lacayos llenos de diamantes
Ella tiene sabiduría y sabe que hacer
Ella me tiene y te tiene

Ella tiene sabiduría y sabe que hacer
Ella me tiene y te tiene

Veo que vives en la calle amor
Ahí esta la tienda donde se reúnen la criaturas
Me pregunto que harán ahí adentro
Un verano, un domingo y un año
Creo que me gusta bastante, por ahora

Ella vive en la calle amor
Titubea solo en la calle del amor
Tiene una casa y un jardín
Me gustaría ver que pasa

La, la, la, la, la, la.....

2.5 MI AMOR SALVAJE

Mi salvaje amor se fue montando
Ella monto todo el día
Ella escribió al diablo
Y le pregunto que pagase
El diablo era sabio
Es tiempo de arrepentimiento
La pregunto que le devolviese
El dinero que ella gasto

Mi amor salvaje fue montando
Ella monto hacia el mar
Ella recogió juntas
Algunas conchas para su pelo
Ella monto y siguió montando
Ella monto por un rato
Entonces paro por una tarde
Y tumbo su cabeza

Ella monto hacia Christmas
Ella monto hacia una granja
Ella monto hacia Japón
Y entramos en un pueblo
Por este tiempo el río
Había cambiado un grado
Ella pregunto por la gente
Para que la dejaran ir libre

Mi salvaje amor esta loco
Ella chilla como un pájaro
Ella gime como un gato
Cuando ella quiere ser oída
Mi salvaje amor fue montando
Ella monto por una hora
Ella monto y descanso
Y entonces volvió a montar
Monta, vamos

2.6 CINCO A UNO

Yeah, vamos
Amo a mi chica
Esta muy guapa
Vamos
Una vez mas

Cinco a uno, nena
Uno en cinco
Nadie aquí sale fuera vivo, ahora
Tu coges lo tuyo, nena
Yo cojo lo mío
Vamos a hacerlo, nena
Si lo intentamos

Los viejos se hacen viejos
Y los jóvenes se hacen mas fuertes
Puede llevarnos una semana
Y puede llevarnos un poco mas
Ellos tienen las armas
Pero nosotros tenemos los números
Vamos a ganar, yeah
Cogeremos el control
¿Vamos!

¡Yeah!

Tus días de salón de baile se
terminaron, nena
Noche esta dibujándose cerca
Sombras de la tarde se arrastran a
través de los años
Caminas a través del suelo con una
flor en tu mano
Intentando decirme que nadie
entiende
Comercias tus horas por un puñado
de pesetas
Vamos a hacerlo, nena, en nuestro
florecimiento

Venir juntos una vez mas
Poneros juntos una vez mas

Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos, aha
¡Poneros juntos una vez mas!
¡Poneros juntos una vez mas!
Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos, poneros, poneros
juntos

¡Ohhhhhhh!

Hey, vamos, cariño
No tendrás una larga espera por mi,
nena
Estaré allí en tan solo un pequeño
tiempo
Ves, tengo que irme en este coche
con esta gente y.....

Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos, poneros
Poneros juntos, poneros
Poneros juntos, poneros
Llevarte arriba en mi habitación y

.....

Hah-hah-hah-hah-hah
Amo a mi chica
Esta muy guapa, esta realmente
guapa
Te amo, vamos

2.7 MUJER DE LOS ÁNGELES

Bien, llegue a la ciudad hace como
una hora
Me di una vuelta para ver de qué
lado soplaban el viento
Donde están las chicas en sus
bungalows de Hollywood
¿Eres una pequeña chica con suerte
en la ciudad de la luz
o solo otro ángel perdido?
Ciudad de la luz
Ciudad de la luz
Ciudad de la luz

Mujer De Los Ángeles, Mujer De Los
Ángeles,
Mujer De Los Ángeles, tarde de
domingo
Mujer De Los Ángeles, tarde de
domingo
Mujer De Los Ángeles, tarde de
domingo

Maneja por los suburbios
Para entrar en el Blues

Veo que tu cabello está en llamas
Las colinas están llenas de fuego
Si te dicen que nunca te he amado
Sabes que ellos están mintiendo
Manejando por las autopistas
Vagando por los callejones a media
noche
Policías en autos, los bares topless
Nunca vi a una mujer.....
Tan sola
Motel, Asesinato, Locura
Vamos a cambiar el humor
placentero a la tristeza

Sr. Mojo que se eleva
Sr. Mojo que se eleva
Sr. Mojo que se eleva

Sr. Mojo que se eleva, Debe seguir
elevándose

Sr. Mojo que se eleva
Sr. Mojo que se eleva
Sr. Mojo que se eleva

Mr. Mojo que se eleva, tiene que

Bien, llegue a la ciudad hace como
una hora
Me di una vuelta para ver de qué
lado soplaban el viento
Donde están las chicas en sus
bungalows de Hollywood
¿Eres una pequeña chica con suerte
en la ciudad de la luz
o solo otro ángel perdido?
Ciudad de la luz
Ciudad de la luz
Ciudad de la luz

2.8 L'AMERICA

L'America
Tratamiento frío de nuestra
emperatriz.

L'America
El universo transitorio
L'America
Comunión y comunicación
insantánea.

L'America
Esmeraldas en vidrio.
L'America
Reflectores al amanecer.
L'America
Calles empedradas en la pálida
aurora.
L'America
Vestida de exilio.
L'America
Rápido latir de un corazón orgulloso.
L'America
Ojos como veinte.
L'America
Sueño rápido.
L'America
Corazón congelado.
L'America
Fatalidad de soldados.
L'America
Nubes y luchas.
L'America.
Codenado desde el comienzo.
L'America
"Así es como la conocí"
L'America
Solitaria y congelada.
L'America
Y taciturna, sí.
L'America
desde el comienzo".

Luego detente.
Ve.
La soledad en medio.
Vuelve a marchar.

2.9 SIN TÍTULO

Entra a la escena:

Botas de sangre.
Tormenta asesina.
El oro del tonto.
Dios en un paraíso.
¿Dónde está ella?
¿La han visto?
¿Ha visto alguien a esta muchacha?
Instantánea (proyectada).

Es mi hermana.
Damas y caballeros:
por favor atiendan cuidadosamente a
estas palabras y acontecimientos.
Es vuestra última oportunidad,
nuestra última esperanza.
En este vientre o tumba, estamos
libres de las calles atestadas.
Fuera de esas puertas ha quedado el
azote de la fiebre negra.

Mis amigos y yo venimos de Far
Arden con bailes, y música nueva.
En todas partes los seguidores se
unen a nuestra procesión.

Relatos de Reyes, dioses,
guerreros y amantes pendientes
como joyas para vuestro
despreocupado placer.

¡Yo soy Yo!

2.10 LA ANATOMÍA DEL ROCK

La 1ª brutalidad eléctrica
le sobrevino a la gente
un dulce viernes.
El sudor estaba en el aire.
El canal emitía,
símbolo de poder.
El incienso fermentaba
misteriosamente.
¿Quién podía decir entonces
que terminaría aquí?

Un autobús escolar chocó con un
tren.
Éste era el Cruce.
Esfuerzo del Mercury.
No pude salir de mi asiento.
El camino estaba lleno
de bailarines muertos.
Socorro,
llegaremos tarde a la clase.

La secreta ráfaga del rumor
pasó decididamente por el patio
y nos sujetó inadvertidamente.
Monte fiebre.
Una muchacha se desnudó
completamente
sobre la base del asta de la bandera.

En los baños todo estaba frío
y silencioso
con el verde-sal de las letrinas.
Se necesitaban mantas.

Las cuerdas ondularon.
Las sonrisas adularon
y obsesionaron.

Los casilleros abiertos
fueron escudriñados
y se descubrieron los secretos.

Ah música dulce.

Ásperos sonidos en la noche.
Voces de sirenas angelicales.
El aullido de grandes sabuesos.
Automóviles chirriando al cambiar
velocidades y chillidos
sobre el camino agreste
donde las llantas patinan y se
deslizan
describiendo curvas peligrosas.

Rincones favoritos.
Porristas violadas en edificios
del verano.
Tomándose las manos
y sincopando en dirección al
domingo.

Esas magras dulces y desesperadas
horas.

El tiempo registraba los pasillos
en busca de una mente.
Las manecillas marcaban la hora.
El clima se alteró
como una danza visible.

Mujeres de la noche.
Maravillosos sacramentos de duda.
Surgieron taciturnos estallidos
de temor y culpa
en el profundo agujero del vientre
por debajo
del cinturón de la bestia.

2.11 SIN TÍTULO

Adoración con palabras.
con sonidos, manos,
todo jubiloso jugueteón
y obsceno-en el insano infante.

Los hombres viejos adoran
con largas narices,
viejos ojos sentimentales.
Las muchachas jóvenes adoran,
exóticas, indias, con ropajes
que nos hacen sentir tontos
por actuar con nuestros ojos.
Perdidos en la vanidad de los
sentidos
que nos llevó a donde estamos.
Los niños adoran pero rara vez
actúan al hacerlo.
¿Quién necesita templos y sofás y
TV?

Podemos hacerlo
sobre un piso soleado con amigos
y hacer cualquier sonido
o movimiento que viene.
Rodar sobre nuestras espaldas
gritando con regocijo
complacidos en la culpa de nuestra
locura.
Mejor ser calmados en nuestra
adoración
y ganarnos el respeto de los antiguos
y sabios que llevan aquellos ropajes.
Ellos conocen el secreto de la
realidad
del cambio de la mente.

2.12 SIN TÍTULO

“Ese año hubo una intensa visita de energía.

Dejé la escuela y me fui a vivir a la playa.

Dormía sobre un tejado.

En la noche la luna se transformó en el rostro de una mujer.

Conocí al espíritu de la música.”

2.13 L'AMERICA

Vestida de sol
inquieta por la necesidad
muriendo de fiebre.

Formas cambiadas de un imperio.
Estorninos invasores.
Vastas y promisoras notas de
alegría.

Caprichosa, voluntariosa y pasiva.
Casada con la duda.
Vestida de grandes y rivales
monumentos de gloria.

Cómo te ha cambiado.
Cómo lentamente te ha apartado.
Solamente te preparó.

Implora misericordia.

2.14 ODA A LAS DONCELLAS DE NUEVA YORK.

Todas tienen su propia magia.

No hay muerte,
así que nada importa.

Estilo refinado.

Fogonazo y perdóname.

Altos zapatos con botones.

Arreglo limpio.

Modales desaliñados.

Triunfo del amor.

Esperanza y satisfacción eternos.

2.15 SIN TÍTULO

Estoy perturbado
inconmensurablemente
por tus ojos.

Me llama la atención
la pluma
de tu suave respuesta.

El sonido del vidrio
habla de un rápido desdén.

Y oculta
lo que tus ojos luchan
por explicar.

2.16 SIN TÍTULO

Una mujer joven,
silenciosamente amarrada,
sobre una mesa de hospital,
obviamente embarazada,
la destripan y le arrebatan su
imperio.

Objetos del olvido

2.17 GRABA EL MEDIO DÍA

Diles que viniste y vise y miraste
en mis ojos, y viste la sombra
del guardia que retrocedía.

Pensamientos en el tiempo y fuera
de estación, el que baja pidiendo
aventón, se paró al costado del
camino y apuntó su pulgar con el
sereno cálculo de la razón.

(Pasa un automóvil)

¿Por qué mi mente gira alrededor de
ti?

¿Por qué los planetas se preguntan
cómo sería ser como tú?

Todas tus suaves promesas
fueron palabras arrebatadas.
Pájaros, interminablemente en vuelo.

Tu perro todavía está perdido en los
bosques helados o correría hacia ti.
¿Cómo puede correr hacia ti
embistiendo con ensangrentada
enfermedad sobre la nieve?

Todavía está oliendo puertas
y registrando a extraños en busca de
tu olor que él recuerda muy bien.

Hay una luna en tu ventana.
Está riendo la locura.
¿Todavía puedes correr por la playa
lecho de piedras debajo sin él?

Fotografía de invierno.
Nuestro amor está en peligro.
Fotografía de invierno.
Nuestro amor está en peligro

Sentémonos toda la noche, hablando
fumando.

Contemos los muertos y esperemos
la mañana.

(¿Vendrán nuevamente los nombres
y los rostros cálidos? ¿Termina el
bosque de plata?)

2.18 SIN TÍTULO

Agrupado en terror alerta
por la enredadera, el arbusto hueco
secos pozos cancerosos.
Nos despertamos antes de la aurora,
nos deslizamos en el cañón.

El patio de la escuela a medio día
gritaba
con el juego, al terminar la hora del
almuerzo
cuerdas y pelotas golpeaban
fuertemente en la arena cemento, la
tierra femenina era brillante, toda
hinchada hasta el punto más cómodo
y protector.

El ruido de un discó brotó
y aturdió la tierra.
La música había sido atornillada con
nuevo sonido.
Corre, corre el fin del reposo ha
meneado un himno
Los chicos malos están venciendo.

2.19 SIN TÍTULO

Planta sacudida en la melancolía.
La dejé.

Los árboles se desgastan
y se inclinan para siempre.

Atrio de mármol y friso selvático.
Caída sobre sus rodillas.

Ella le ruega al rey-araña
que se case con ella.
Se desliza en la cama.

Él le da la vuelta.

Hay un saquito de piel
que está lleno de plata.

Se derrama como agua.

Ella se fue.
Y se llevó las monedas que le di.

2.20 SIN TÍTULO.

I

No entraré de nuevo
No entraré de nuevo
al remolino.
El amargo semental saturado de vino
come la semilla,
todo trabajo es una mentira:
ningún vicio se inflama en
estos lomos para derretir
o competir con alguna fuerte
sonrisa particulante.
Deja vivas las diversas piedras.

II

Ahora te has ido
completamente sola
a explorar el desierto
y me dejaste solo aquí.

La tranquilidad de la ciudad
donde una muchacha de negro
se sube a un auto
y busca a tientas
sus llaves;

Ahora que te has ido
o extraviado-

Me siento, y escucho el siseo
del tráfico e invoco
en este cuarto quemado
y destripado a algún fantasma, algún
vago parecido de un tiempo.

Apagado-encendido, encendido y
apagado,
como un largo enfermizo
sueño eléctrico.

Este estado es un estado
confundido. Ahí afuera todos
codician el amor de ella.

Agotarán su vida
como conectores calientes,
enchufados en su alma.
desde todos lados y fundirán
la forma de ella para mí.

Pero merezco esto,
el caníbal más grande de todos.
Algún futuro cansado.
Déjenme dormir.
Llevarme bien con la enfermedad.

2.21 CANCIÓN FANTASMA

Despierto.

Sacúdete los sueños del pelo.
Mi preciosa niña, mi dulce.
Elige el día y elige la señal de tu día.
La divinidad del día,
la primera cosa que ves.
Una inmensa y radiante y bonita
playa, y adornada luna.
Parejas desnudas
corren por sus tranquilos lados,
y reímos como suaves locos niños.
Presumidos en la lana confusa de la
mente infantil.
La música y las voces
están alrededor nuestro.
Eligen el dulce cantar de los
antiguos.
La hora ha vuelto.
Elige ahora, su dulce encanto.
Debajo de la luna,
junto al lago antiguo.
Entra otra vez en el dulce bosque.
Entra en el sueño caliente.
Ven con nosotros.
Todo está roto y baila.

2.22 ÁNGELES Y NAVEGANTES.

Ángeles y navegantes.
Chicas ricas.
Bayas de jardines.
Tiendas de campaña.

Sueños mirándose entre ellos
estrechamente.

Suaves y exuberantes coches.
Chicas en garajes, desnudas afuera
para obtener alcohol y rapos.
Medio galón de vino y un six de
cervezas.

Saltando, llevando a cuestas,
nacido para sufrir,
hecho para desarroparse en la tierra
salvaje.

Nunca te trataré mal.
Nunca empezaré ningún tipo de
escena.
Te diré todos los sitios y personas
con las que he estado.

Siempre un profesor de campo de
juego, nunca un asesino.
Siempre una dama de honor al borde
de la fama o encima.
Él manipuló a dos chicas para entrar
en su habitación de hotel.
Una amiga, la otra, la joven, una
nueva extraña, vagamente mexicana
o puertorriqueña.
Pobres muslos de chico y nalgas
cicatrizadas por el cinturón del padre.
Ella trata de hablar historias de su
novio, de drogados adolescentes
juegos de muerte.
Chico guapo, muerto en su coche.
Confusión.
Sin conexiones.
Ven aquí.

Te amo.
Paz en la tierra.

¿Morirías por mí?

Cómeme.
De esta manera.
El fin.

Siempre te seré sincero.
Nunca saldré ocultándote cosas,
nena, si tu tan solo me enseñas la
lejana Arden otra vez.

Me sorprende que la hayas podido
levantar.
Él la azota ligeramente,
sarcásticamente, con cinturón.
¿No he pasado por suficiente?
Ella pregunta.
Ahora vestida y yéndose.
La chica española empieza sangrar,
dice que es su periodo.
Es el cielo católico.
Tengo un antiguo indio crucificado
alrededor de mi cuello.
Mi pecho es fuerte y moreno
Tumbado y manchado, miserables
sábanas con una sangrante virgen.
Podemos planear un asesinato
o empezar una religión.

3. Obra General con temática de Tristeza.

3.1 EL BARCO DE CRISTAL

Antes de que te duermas dentro de la inconsciencia
Me encantaría tener otro beso
Otra intermitente oportunidad de éxtasis
Otro beso, otro beso.

Los días son brillantes y llenos de dolor
Enciérrame en tu gentil lluvia
Los tiempos que tu corrías eran demasiado dementes
Nos encontraremos otra vez, nos encontraremos otra vez.

Oh dime donde tu libertad descansa,
Las calles son campos que nunca mueren,
Envíame desde razones que
Tu preferirías llorar, yo preferiría volar.

El barco de cristal esta siendo llenado
Un millar de chicas, un millar de estímulos,
Un millar de maneras para gastar tu tiempo;
Cuando nosotros regresemos, yo dejare caer un raya

3.2 CHICA INFELIZ

Chica infeliz
Dejada tan sola
Jugando a solitarios
Jugando a celador de tu alma
Estas encerrada en una prisión
De tu propia invención
Y no puedes creer
Lo que me está haciendo
Verte
Llorando

Chica infeliz
Rasga tu tela de araña
Sierra todas tus barras
Derrite tu celda hoy
Estas metida en una prisión
De tu propia invención

Chica infeliz
Vuela rápido lejos
No pierdas tu oportunidad
De nadar en misterio
Te estas muriendo en una prisión
De tu propia invención

3.3 SIN TÍTULO

Se veía tan triste dormida.
Como una mano amistosa
fuera del alcance.
Una vela varada en una playa.
Mientras el sol bajo se hunde
una bomba H en reversa.

3.4 SIN TÍTULO

Amargo invierno.
Perros imaginarios
están muriendo de hambre.
La radio
está gimiendo suavemente,
llamando a los perros.
Todavía hay unos pocos animales
que quedan en el patio.

Sentados toda la noche,
conversando fumando.
Contar los muertos
y esperar hasta la mañana.
¿Vendrán nuevamente los nombres
y los rostros cálidos?
¿Tiene fin el bosque plata?

3.5 SIN TÍTULO

Todos aclamamos la Noche
Americana.

Y así te digo,
que el pañuelo de seda
fue bordado en China o en Japón,
detrás de la cortina de acero.
Y nadie puede cruzar la frontera
sin las credenciales apropiadas.
Esto es decir,
que todos somos sensatos,
y ocasionalmente estamos tristes,
y si cada socio en el crimen
fuera a incorporar las promesas
a su programa de baile,
podría terminar y todos nuestros
amigos seguirían.

¿Quiénes son nuestros amigos?

¿Son sombríos y lentos?
¿Tienen gran deseo?
¿O son uno en la multitud que
camina dudando su imposible pesar?
Ciertamente suceden cosas
y reocurren en continua promesa-,
Todos nosotros
hemos encontrado un nicho seguro
donde podemos almacenar riquezas
y hablar a nuestros camaradas
sobre la misma premisa de desastre.

Pero eso no bastará.

No, esto jamás será suficiente.

Hay continentes y playas
que imploran nuestra comprensión.
Pocas veces hemos sido tan lentos.
Pocas veces hemos estado tan lejos.

Mi único deseo
es ver Far Arden nuevamente.

La verdad está sobre su pecho.
La excitación celular
ha inspirado totalmente
a nuestro veterano.
Mágico.
Y ahora en lo que respecta a un viejo
viaje.
Estoy cansado de pensar.
Quiero que las viejas formas
reafirmen su frescor sexual.
Mi mente es sólo-tú sabes.
Y esta mañana
antes de cortar la transmisión
me gustaría hablarte de Radio Texas
y el Gran Ritmo.
Entra al perímetro
de tu sagrada, sincera y aplicada
sonrisa, como un sereno
sobreviviente de la guerra psíquica.
No fue general porque no era viejo.
No fue soldado raso porque no se lo
podía vender.

Fue solamente un hombre
y su dedicación se extendió
hasta el último grado.
Pobre soldado pretencioso, vuelve a
casa.
La oscura noche de Los 'Angeles
está evaporando la iglesia
a la que asistíamos
y yo extraño a mi muchacho.
Estúpido de verde- ¿Qué con el color
verde?
Cuando contemplo la TV
y veo helicópteros arremolinando
su sensación brutal y copiosa
encima de los campos
y las paredes cósmicas

solo puedo sonreír y preparar una
comida y pensar en el niño que un
día te poseerá.

En conclusión, querida, déjame
repetir:

Tu hogar está todavía aquí,
inviolado y seguro
y yo abro la amplia sonrisa
de mi recuerdo.
Esto para ti
en el aniversario
de nuestra primera noche.
Sé que amas
que yo hablé de esta manera.
Espero que nadie vea este mensaje
escrito en la serena solitaria distante
lánguida tarde de verano.
Con mi amor total.

3.6 SIN TÍTULO

En cuanto al ronco susurro del
hombre que se ahoga invoca, al
borde, un arroyo.
Sangre de Cristo.

Violencia en un tiempo de
abundancia.

Hay un testigo sordo
sobre la ribera,
la playa apoyada
con sus atavíos
contra una pared en ruinas
como hizo Jesús.
Labios rojos lívidos,
carne pálida separada del vestido
roto, pozo del pasado y secretos
develados en la pared de yeso con
cicatrices.

Cuando, con frecuencia,
uno no recibe el diluvio de la lluvia,
3 gotas son suficientes.
La guerra está allá.
Yo no soy conductor ni santo.
Cristo o soldado.
Ahora, amigos,
no me miren tristemente
desvariando como algún niño
incomprensible.
Sé por mi aliento
de qué hablo,
y lo que he visto
necesita ser contado.

¡Por favor, congélate!
Peligro cerca.
Un mensaje ha comenzado su
sendero hacia el corazón del
cerebro.
Una débil señal está en camino.

Una flecha de esperanza,
prediciendo lluvia.
Un centro de muerte preñado de
dolor.

3.7 SIN TÍTULO.

I

No entraré de nuevo
No entraré de nuevo
al remolino.
El amargo semental saturado de vino
come la semilla,
todo trabajo es una mentira:
ningún vicio se inflama en
estos lomos para derretir
o competir con alguna fuerte
sonrisa particulante.
Deja vivas las diversas piedras.

II

Ahora te has ido
completamente sola
a explorar el desierto
y me dejaste solo aquí.

La tranquilidad de la ciudad
donde una muchacha de negro
se sube a un auto
y busca a tientas
sus llaves;

Ahora que te has ido
o extraviado-

Me siento, y escucho el siseo
del tráfico e invoco
en este cuarto quemado
y destripado a algún fantasma, algún
vago parecido de un tiempo.

Apagado-encendido, encendido y
apagado,
como un largo enfermizo
sueño eléctrico.

Este estado es un estado
confundido. Ahí afuera todos
codician el amor de ella.

Agotarán su vida
como conectores calientes,
enchufados en su alma.
desde todos lados y fundirán
la forma de ella para mí.

Pero merezco esto,
el caníbal más grande de todos.
Algún futuro cansado.
Déjenme dormir.
Llevarme bien con la enfermedad.

3.8 SIN TÍTULO

Acabar de llegar preguntándose
si el mundo es real está enfermo ver
la forma de la que ella está hecha.
¿Qué errabunda locura hemos
creado fácilmente?

Por cierto nadie tenía esa intención
seguro alguien empezó
¿Dónde está él?
¿Dónde está el o esa cuando la necesitamos?
¿Dónde estás?
¿En una flor?

Haber nacido precisamente
para la belleza y ver tristeza.
¿Qué es esta frágil enfermedad?

4. Obras de Análisis

4.1 Muerte.

4.1.1 AVE DE RAPIÑA

Ave de rapiña, ave de rapiña
volando alto, volando alto
en el cielo de verano.

Ave de rapiña, ave de rapiña
volando alto, volando alto
gentilmente pasa de largo.

Ave de rapiña, ave de rapiña
volando alto, volando alto
¿Voy a morir?

Ave de rapiña, ave de rapiña
volando alto, volando alto.
Llévame en tu vuelo.

Indios diseminados sobre la
autopista
de la aurora sangrado.
Fantasmas pueblan la mente frágil
como cáscara de huevo del niño
pequeño.

Subcatara, subcatara
las muchachas regresan de los
bailes de verano.
Robemos el ojo que nos ve a todos.

4.1.2 SIN TÍTULO

Fue la mejor noche de mi vida.
Aunque todavía no había encontrado
esposa,
tenía a mis amigos allí junto a mí.

Indios diseminados sobre la
autopista
sangrando.
Fantasmas pueblan la mente del
niño
frágil como una cáscara de huevo.

Escalamos la pared
tropezamos a través del cementerio
Formas antiguas nos rodeaban
Nada de música, pero la hierba
húmeda
se sentía fresca junto a la niebla.

Dos hacían el amor en un lugar
silencioso.
Uno perseguía a un conejo en la
oscuridad.
Una muchacha se emborrachó y se
hizo la muerta y yo le dí sermones
vacíos a mi cabeza.

Cementerio frío y tranquilo
Odio abandonar
tu sagrado contorno
Temor a la lechosa llegada del día.

4.1.3 LAMENTO

Lamentos por mi pene
escocido y crucificado
Busco conocerte
adquiriendo entrañable sabiduría
Puedes abrir paredes de misterio
Striptease.

Como recibir a la muerte
en un programa matinal.
La muerte de la TV
que los niños absorben
Misterio de sana muerte
que me haces escribir
Tren lento, la muerte de mi verga
da vida.

Perdonar a la vieja pobre gente
que nos da entrada
Nos enseñan dios
en las oraciones infantiles en la
noche.

Guitarrista.
Viejo sabio satirito
Canta tu oda a mi pene.

Acaricia su lamento
Endurece y guíanos, congelados
Celdas perdidas.
El conocimiento del cáncer
para hablar del corazón
y dar el gran regalo
Poderosas palabras en trance.

Este establo amigo
y la bestia de su zoológico
Salvajes chicas peludas.
Mujeres floreciendo en sus cimas
Mosntruos de piel.
Cada color conecta
para crear el bote

el cual mueve la carrera
¿Puede cualquier infierno ser mas
horrible
que ahora
y real?

Le presioné el muslo
y la muerte sonrió.

Muerte, vieja amiga
La muere y mi pene
son el mundo.
Puedo perdonar mis pecados
en el nombre de la sabiduría,
lujuria y romance.

Frase sobre frase.
Las palabras
son la cuna de los lamentos.
Para la muerte del espíritu
de mi pene.
No tiene significado
en el suave fuego.
Las palabras me dieron la herida
y me pondrán bien
¿puedes creerlo?

Ahora todos se juntaron y lamentan
la muerte de mi pene
Una tonelada de conocimiento
en la emplumada noche.
Los chicos se vuelven locos
en su cabeza sufren.
Sacrificio mi pene
en el cambio del silencio.

4.1.4 RENACER DESPERTANDO

Indios esparcidos al amanecer
en la carretera sangrado
Fantasmas poblaron la mente frágil
como una cáscara de huevo
del joven chico.

Sangre en las calles en el pueblo de
New Heaven.
Sangre manchando las azoteas y las
palmeras de Venice.
Sangre en mi amor en el terrible
verano.
Sol rojo sangrante en la fantástica
L.A.

Sangre chilla en su mente
mientras ellos trocean sus dedos.
Sangre nacerá en el nacimiento
de la nación.
Sangre es la rosa de la misteriosa
unión.
Sangre en la subida, me está
siguiendo.

Indio, Indio, ¿para qué moriste?
El indio dice: para nada.

Gentilmente ellos se agitan,
gentilmente ascienden.
Los muertos están renaciendo
despertándose.
Con desoladoras amputaciones
y almas húmedas.
Gentilmente suspiran
en el extasiado funeral de asombro.
¿Quién llamó esa muerte al baile?
Fue la joven mujer aprendiendo a
tocar la canción fantasma en su
pequeño piano?
¿Fueron los niños solitarios?
¿Fue el fantasma de Dios mismo,

tartamudo, animado, charlando
ciegamente?
Te he llamado para anunciar la
tristeza
cayendo como carne quemada.
Te he llamado para desearte el bien.
Para glorificarte como un nuevo
monstruo.
Y ahora te llamo a rezar.

4.1.5 AGUA SECA

La piel aterciopelada de la religión
El bruñido del mango del cuchillo y
moneda
El universo de engranajes orgánicos
o embrión mecánico de microscopio
Muñeca metálica.
La noche es una máquina de acero
rechinando sus lentas ruedas
manchadas
El cerebro está lleno de relojes, y
taladros
y agua por los desagües
Mango de cuchillo, sangre espesa
como la moneda y paño
ellos frotan y la piel que aman
tocar.

El cementerio, la lápida,
la piedra lóbrega y la piedra rúnica
La arena y la luna, copulando
en la profundidad de la noche
occidental
esperando la huida
de uno de nuestra pandilla
El lazo corredizo del verdugo es una
compuerta señuelo de plata
vamos hombre
tu carne está colgando
sobre el ala del cuervo
pájaro del hombre, alma del poeta.

Shhhhhhhhhhhhhhhhh
el débil murmullo de las malezas
la voz viene desde lejos
adentro, esperando su nacimiento
en un cuarto frío, sobre zarcillo
hueso
La insana cháchara libre íntima
de los infantes en un salón de baile,
de una
familia de amigos alrededor

de una mesa, cargada de comida de
fiesta
suave culpable femenina risa
el salón-bar, el baño de los hombres
gente reunida para establecer
ejércitos y descubrir a su enemigo
y pelear.

4.1.6 JAMAICA

La hora del lobo
ahora ha terminado.
Los gallos cantan.
EL mundo está reconstruido,
luchando en la oscuridad.

El niño se deja llevar por la pesadilla
mientras que el hombre
adulto teme a su temor.

debo abandonar esta isla,
luchando por nacer
de la negrura.

Temer a la buena profunda oscura
noche americana.
Bendita es la noche.

La inundación ha cedido.
El pánico de película
y el viaje con chofer
a través de los suburbios.

Personas salvajes
con atuendos extraños
al costado de la autopista.

Algunos de los hombres
llevan túnicas o faldas cortas.
Las mujeres posan en sus entradas
con una fingida pose clásica.

El conductor orienta el auto
y éste se guía a sí mismo.
Los túneles suenan encima de la
cabeza.

Amar la profunda tristeza verde
de la noche americana.

Amar las esquinas asustadas,

conmoverse ante las enredaderas.

Tanto de esto es bueno
y tanta cantidad.
Las botas del Mayor están donde él
las dejó.

Seudoplantación.

Grabados de época-
pelea de box blanco y negro.

Un baile negro.

El director de la escuela
se aprieta la nariz.
“Allá hay una vaca muerta. Me
pregunto
¿por qué no han enviado a alguien a
quitarla?”

Pasa flotando un buitre, y otro.
La punta blanca de su pico rojo
parecido a una garra se ve blanca,
como carne.
Sombras rápidas tristes lánguidas.

El gato bebe gatito
lame de una impura
piscina turquesa.

(Insanos copulando afuera en la
noche).

América, estoy entregado
a tu pecho frío blanco de neón,
y chupo como una serpiente hasta la
aurora,
me arrastran de regreso a casa
tu hijo en el exilio
en la tierra del despertar.
¿Qué sueños te poseyeron
para fundirte en la mañana?

“He estado en un deslumbramiento.”

Un lugar, un arrecife,
detrás de la puerta del cuarto de los
niños,
fuera de la recámara principal-
“Ésas son las del mayor.”

La cama es como una
una blanca mariposa fúnebre
barcaza en un extremo del cuarto,
colgándole redes y velas.

“Somos proscritos.”

“¿Qué iglesia es ésta?”
“La iglesia de Dios”.
Pañuelo blanco, tamborín blanco.

-Caminando sobre el agua-

“En estilo tradicional,
les daremos buen apoyo político”-
(risa).

“Victimización.”

Una rana en el camino.
Niños en la iglesia.
Tambores.
Sol-sol
yaciendo como la muerte
en el asiento trasero.
Renacimiento.

Una casa de putas.
De Lord John and Lady Anne.
Sangre roja sangre azul.
Pecho de la reina.
¿Es la princesa?

Sangre dorada, como yo, dijo él,

doblando el billete de nuevo
prolijamente,
la oreja de la Reina- un falo
desnudo metido en su trasero.

Ja ja ja ja.

Tú no eres más inocente
que un buitre de Turquía.

Un cañón.

Los esclavos negros y los ingleses
mataron a los indios,
y se mezclaron con los españoles,
que pronto fueron expulsados.

Sí, grandes batallas.

Bum, Bum.

4.1.7 EL FINAL

Este es final,
hermoso amigo.
Este es el final
mi único amigo, el final.

De nuestros elaborados planes, el
final,
de todo lo que permanece en pie, el
final.
No más seguridad o sorpresa, el final
Nunca te miraré a los ojos... de nuevo.

Puedes imaginarte lo que será,
tan ilimitado y libre.
Necesitando desesperadamente la
mano de un extraño,
en una tierra desesperada.

Perdidos en un desierto romano de
dolor,
y todos los niños están locos,
todos los niños están locos,
esperando a la lluvia de verano, sí.

Hay peligro a las afueras (*al borde*) de
la ciudad,
recorre la autopista del Rey, nena,
extrañas escenas dentro de la mina de
oro.
recorre la autopista hacia el oeste,
nena.

Monta la serpiente, monta la serpiente,
al lago, al antiguo lago, nena.
La serpiente es larga, siete millas.
Monta la serpiente.
Es viejo, y su piel es fría.
El oeste es lo mejor.
El oeste es lo mejor.
Llega hasta aquí y nosotros haremos
el resto.
El autobús azul esta llamándonos,
el autobús azul esta llamándonos.
Chofer, ¿dónde nos llevas?

El asesino despertó antes de que
amaneciera,
se puso las botas,
cogió una cara de la antigua galería,
y bajó hasta el vestíbulo.
Entró en la habitación en que la vivía
su hermana,
y entonces él
visitó a su hermano, y entonces él,
él bajó hasta el vestíbulo y,
y llegó hasta una puerta,
y miró dentro.
Padre, ¿si hijo?, quiero matarte
Madre... quiero... fornicarte

Vamos nena, aprovecha la
oportunidad con nosotros,
vamos nena, aprovecha la oportunidad
con nosotros,
vamos nena, aprovecha la oportunidad
con nosotros,
y reúnete conmigo detrás del autobús
azul.
Haciendo una piedra azul,
en un autobús azul.
Haciendo una piedra azul.
Vamos, sí.

Matar, matar, matar, matar, matar,
matar

Este es final,
hermoso amigo.
Este es el final
mi único amigo, el final.

Duele dejarte libre,
pero tú nunca me seguirás.
El final de las carcajadas y las
mentiras piadosas,
el final de las noches en las que
tratamos de morir,
este es el final.

4.1.8 MIENTRAS RECUERDO

Mientras recuerdo
y repaso mi vida
me sorprenden las tarjetas postales
instantáneas arruinadas.
Carteles desteñidos
de una época que no puedo
recordar.

Soy un escocés,
o eso me dijeron.
Realmente el heredero de los
cristianos del misterio.

Serpiente en la cañada.

El hijo de una
familia militar...

Me rebelé contra la iglesia
después de fases de fervor.

Busqué congraciarme en la escuela
y atacué a los maestros.

Me dieron un escritorio
en el rincón.

Yo era un tonto
y el chico más listo
de la clase.

Paseos en D.C
en calles de negros.
La biblioteca y librerías.
Ladrillo naranja al sol cálido.
Los libros y la magia de los poetas.

Luego el sexo da mayor estimulación
de la que jamás hayas conocido y
toda la paz y los libros pierden su
encanto

y eres arrojado de vuelta
sobre el ojo de la visión.

Historia del rock
coincidiendo con mi adolescencia.

Llegué a LA
a la escuela de cine.

Verano en Venice.

Visiones de droga.

Canciones en el tejado.

Primeras luchas
Y humillaciones.

Gracias a las muchachas
que me alimentaron.

Grabando discos.

Elvis tuvo voz
sexualmente madura a los 19.

La mía todavía conserva
el quejido nasal de un adolescente
reprimido.

Chillidos y furias menores.

Un cantante interesante
a lo sumo- grito o un susurro
enfermo.
Nada intermedio.

Días en el camino.

Temor de la muerte en el avión.

Y la noche era lo que la noche debe
ser.

Una chica, una botella y bendito
sueño.

He arado mi semilla
a través del corazón de la nación.
Inyecté un germen en la vena
sanguínea psíquica.

Ahora abrazo la poesía de los
negocios y me vuelvo-por un tiempo-
un "Príncipe de la Industria".

Un líder natural, un poeta,
un chamán, con el alma de un
payaso.

Qué estoy haciendo en la Arena de
Toros.
Cada figura pública candidato a líder.

Espectadores ante la tumba-
observadores de motines.

Miedo de ojos.
Asesinato.

Estar borracho es un buen disfraz.

Bebo para poder hablar a los
imbéciles.
Esto me incluye a mí.

El horror de los negocios.

El problema de la culpa por el dinero.
¿Lo merezco?

La reunión libre de administradores y
agentes.

Después de 4 años, quedé con una
mente como un martillo velludo.

Pesar por noches desperdiciadas
y años desperdiciados.
Lo arruiné todo-Música Americana.

Final con tierno adiós
y planes para el futuro-
No un actor escritor-creador de
películas.

¿Cuál de mis yos será recordado?

Adiós América.
Te amé.

Dinero desde casa.
Buena suerte.
No busques problemas.

4.2 MUJER

4.2.1 CHICA INFELIZ

Chica infeliz
Dejada tan sola
Jugando a solitarios
Jugando a celador de tu alma
Estas encerrada en una prisión
De tu propia invención
Y no puedes creer
Lo que me está haciendo
Verte
Llorando

Chica infeliz
Rasga tu tela de araña
Sierra todas tus barras
Derrite tu celda hoy
Estas metida en una prisión
De tu propia invención

Chica infeliz
Vuela rápido lejos
No pierdas tu oportunidad
De nadar en misterio
Te estas muriendo en una prisión
De tu propia invención

4.2.2 SIN TÍTULO

Agrupado en terror alerta
por la enredadera, el arbusto hueco
secos pozos cancerosos.
Nos despertamos antes de la aurora,
nos deslizamos en el cañón.

El patio de la escuela a medio día
gritaba
con el juego, al terminar la hora del
almuerzo
cuerdas y pelotas golpeaban
fuertemente en la arena cemento, la
tierra femenina era brillante, toda
hinchada hasta el punto más cómodo
y protector.

El ruido de un discó brotó
y aturdió la tierra.
La música había sido atornillada con
nuevo sonido.
Corre, corre el fin del reposo ha
meneado un himno
Los chicos malos están venciendo

4.2.3 CINCO A UNO

Yeah, vamos
Amo a mi chica
Esta muy guapa
Vamos
Una vez mas

Cinco a uno, nena
Uno en cinco
Nadie aquí sale fuera vivo, ahora
Tu coges lo tuyo, nena
Yo cojo lo mío
Vamos a hacerlo, nena
Si lo intentamos

Los viejos se hacen viejos
Y los jóvenes se hacen mas fuertes
Puede llevarnos una semana
Y puede llevarnos un poco mas
Ellos tienen las armas
Pero nosotros tenemos los números
Vamos a ganar, yeah
Cogeremos el control
¿Vamos!

¡Yeah!

Tus días de salón de baile se
terminaron, nena
Noche esta dibujándose cerca
Sombras de la tarde se arrastran a
través de los años
Caminas a través del suelo con una
flor en tu mano
Intentando decirme que nadie
entiende
Comercias tus horas por un puñado
de pesetas
Vamos a hacerlo, nena, en nuestro
floreCIMIENTO

Venir juntos una vez mas

Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos, aha
¡Poneros juntos una vez mas!
¡Poneros juntos una vez mas!
Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos, poneros, poneros
juntos

¡Ohhhhhhh!

Hey, vamos, cariño
No tendrás una larga espera por mi,
nena
Estaré allí en tan solo un pequeño
tiempo
Ves, tengo que irme en este coche
con esta gente y.....

Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos una vez mas
Poneros juntos, poneros
Poneros juntos, poneros
Poneros juntos, poneros
Llévate arriba en mi habitación y

.....

Hah-hah-hah-hah-hah
Amo a mi chica
Esta muy guapa, esta realmente
guapa
Te amo, vamos

4.2.4 SIN TÍTULO

Adoración con palabras.
con sonidos, manos,
todo jubiloso jugueteón
y obsceno-en el insano infante.

Los hombres viejos adoran
con largas narices,
viejos ojos sentimentales.
Las muchachas jóvenes adoran,
exóticas, indias, con ropajes
que nos hacen sentir tontos
por actuar con nuestros ojos.
Perdidos en la vanidad de los
sentidos
que nos llevó a donde estamos.
Los niños adoran pero rara vez
actúan al hacerlo.
¿Quién necesita templos y sofás y
TV?

Podemos hacerlo
sobre un piso soleado con amigos
y hacer cualquier sonido
o movimiento que viene.
Rodar sobre nuestras espaldas
gritando con regocijo
complacidos en la culpa de nuestra
locura.
Mejor ser calmados en nuestra
adoración
y ganarnos el respeto de los antiguos
y sabios que llevan aquellos ropajes.
Ellos conocen el secreto de la
realidad
del cambio de la mente.

4.3 TRISTEZA

4.3.1 SIN TÍTULO

I

No entraré de nuevo
No entraré de nuevo
al remolino.
El amargo semental saturado de vino
come la semilla,
todo trabajo es una mentira:
ningún vicio se inflama en
estos lomos para derretir
o competir con alguna fuerte
sonrisa particulante.
Deja vivas las diversas piedras.

II

Ahora te has ido
completamente sola
a explorar el desierto
y me dejaste solo aquí.

La tranquilidad de la ciudad
donde una muchacha de negro
se sube a un auto
y busca a tientas
sus llaves;

Ahora que te has ido
o extraviado-

Me siento, y escucho el siseo
del tráfico e invoco
en este cuarto quemado
y destripado a algún fantasma, algún
vago parecido de un tiempo.

Apagado-encendido, encendido y
apagado,
como un largo enfermizo

sueño eléctrico.
Este estado es un estado
confundido. Ahí afuera todos
codician el amor de ella.

Agotarán su vida
como conectores calientes,
enchufados en su alma.
desde todos lados y fundirán
la forma de ella para mí.

Pero merezco esto,
el caníbal más grande de todos.
Algún futuro cansado.
Déjenme dormir.
Llevarme bien con la enfermedad.

4.3.2 SIN TÍTULO

Acabar de llegar preguntándose
si el mundo es real está enfermo ver
la forma de la que ella está hecha.
¿Qué errabunda locura hemos
creado fácilmente?

Por cierto nadie tenía esa intención
seguro alguien empezó
¿Dónde está él?
¿Dónde está el o esa cuando la
necesitamos?
¿Dónde estás?
¿En una flor?

Haber nacido precisamente
para la belleza y ver tristeza.
¿Qué es esta frágil enfermedad?