

Ópera y locura

La música empezó por ser una disciplina que, según Aristóteles, había que memorizar, porque no era posible escribirla. Acompañando al canto y al baile, formó parte de las más precoces actividades artísticas conocidas. En su estatus actual podemos aceptar sin restricciones la definición que de ella da San Isidoro de Sevilla: «Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim sine illa» («Sin la música, ninguna disciplina es perfecta; en efecto, nada sin ella»)¹.

La locura ha designado desde siempre una alteración del espíritu. Hoy, ese término no se utiliza nunca en psiquiatría, pero ha pasado al lenguaje coloquial para designar una alteración llamativa del comportamiento de una persona o de un grupo. Por supuesto, la locura ha existido siempre, pero, ¿sus manifestaciones, los síntomas, han sido siempre iguales? No. Los síntomas han mantenido una cierta coherencia con el saber y con las creencias del sujeto que sufre de una descompensación psíquica. ¿Qué es la locura desde el punto de vista psiquiátrico y qué ha cambiado a lo largo de la historia de la psiquiatría? El saber del especialista, su capacidad para hacer un diagnóstico correcto y, *last but not least*, la posibilidad de establecer un tratamiento eficaz.

En psiquiatría no se habla hoy de locura, sino de psicosis, en oposición a la neurosis. Esta distinción, que comenzó con las grandes clasificaciones diagnósticas de la psiquiatría del siglo XIX, ha ido mejorando progresivamente hasta la situación actual, hija de la aparición del psicoanálisis a principios del siglo pasado. La gran distinción diagnóstica se hace entre las psicosis y las neurosis. En esencia, las neurosis son alteraciones puramente afectivas que expresan

conflictos internos del sujeto, trastornos en los que el paciente no ha perdido el contacto con la realidad, pero la interpreta de forma sesgada, aunque dentro de un consenso simbólico comprensible. En las psicosis, en cambio, el paciente sufre de lo que podríamos llamar una ruptura con el mundo real; una mesa, una silla o una intención no son lo mismo para un neurótico que para un psicótico: en este último se ha alterado el consenso simbólico general con el mundo que llamamos real. Por último, y esto también se refleja en la ópera moderna, existen los conflictos *reales* del sujeto *real* con el mundo *real*. Las óperas *Wozzeck* y *Peter Grimes* son buenos ejemplos de ello, de los que hablaré más adelante.

Para el especialista, el análisis de los personajes de una ficción no es una actividad clínica propiamente dicha: no tiene frente a sí al paciente que sufre, no tiene que encontrar la forma de ayudarlo, de protegerlo de su enfermedad. Lo que tiene enfrente es una narración de la que conoce el desenlace, lo cual no le impide percibir el camino que emprende el personaje, ni emitir sus propias hipótesis sobre los desenlaces posibles. Sigmund Freud ya advierte que el psicoanálisis no es como unas gafas que se ponen para leer y se quitan para pasear.

La observación de la vida y del arte arroja datos de suma importancia para comprender el funcionamiento mental. En nuestro caso, pues, no se trata de hacer un diagnóstico y

establecer un tratamiento, sino de comprender lo que los autores quieren transmitir, tanto el compositor como el libretista.

Seguramente, la primera actividad social en la que se narran los afectos es el teatro, un conjunto de escenas y discursos

**El amor, el engaño y la locura,
temas eternos del ser humano,
temas eternos de la ópera**

¹ San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, libro 3, capítulo 17.



Temporada de Ópera ABAO-OLBE. *Lucia di Lammermoor*, mayo de 2011. La soprano Diana Damrau como Lucia.
Dirección de escena de Emilio Sagi.

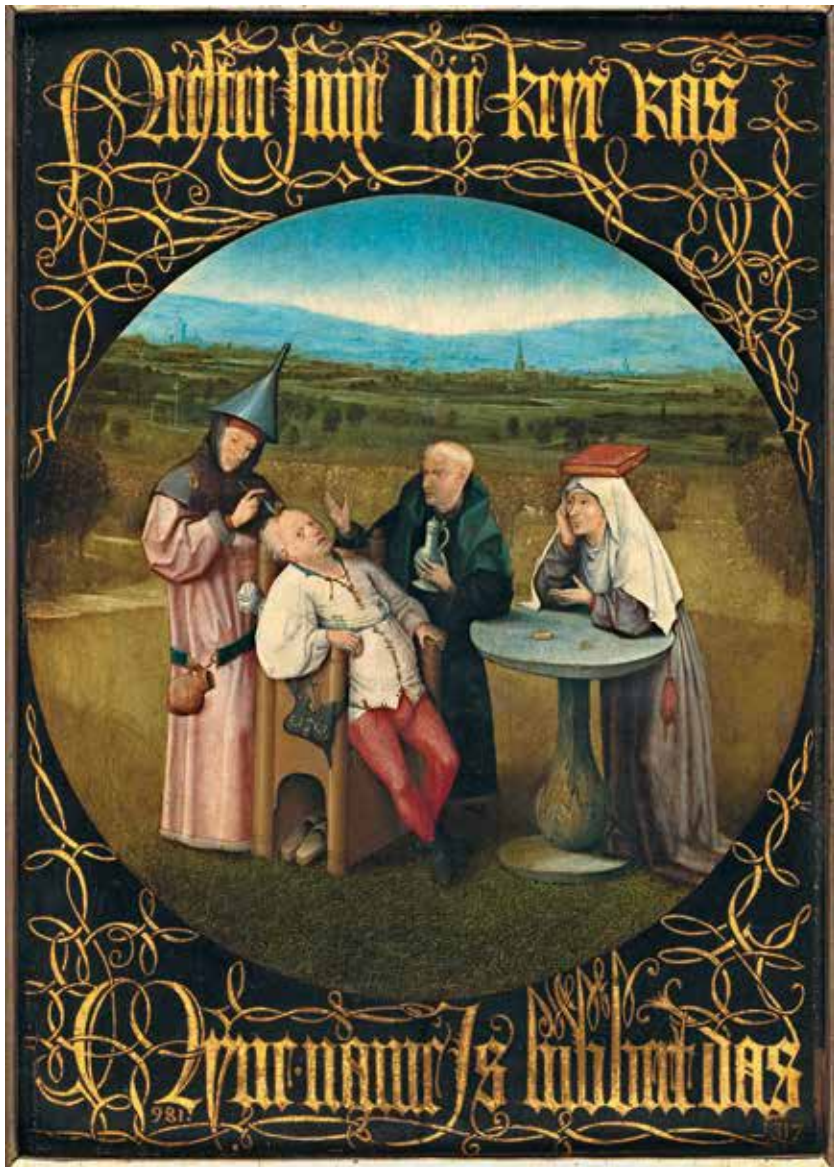
Fotografía de Enrique Moreno Esquibel

que permiten al espectador realizar una catarsis de sus propios afectos por un proceso de identificación con los personajes y las situaciones. El teatro griego ha perforado el tiempo. El teatro clásico describe situaciones afectivas y sociales. La agudeza de un Shakespeare describiendo las pasiones humanas es evidente. Las opiniones sobre las jerarquías sociales de un Cervantes son llamativas: la primera vez que describe a Sancho Panza, dice de él que es «un labrador pobre y honesto, si acaso un pobre puede ser honesto». Ahí está, escrito, en *Don Quijote*. Este comentario sería inaceptable en nuestros días por lo que tiene de despreciativo, pero en el siglo XVII era una idea común. Por oposición, había que confiar en los ricos. Es lo que permite a Don Giovanni decirle a Zerlina en su diálogo seductor: «La nobilità ha dipinta negli occhi l'onestà». No podía desconfiarse de la honestidad de los ricos.

Situémonos a principios del siglo XVII. Podemos decir que hasta ese momento la ópera no existía, pero es entonces cuando surge; sin duda, el terreno estaba abonado para ello. *Orfeo* y *Orlando furioso*. En *Orfeo*, la música, el amor y la muerte. En *Orlando*, el amor, el engaño y la locura, temas eternos del ser humano, temas eternos de la ópera. «Vida, muerte, amor, ahí quedan escritos sobre tus labios» son los versos con que

Miguel Hernández termina el poema *La boca*. Dejó de lado la locura, sin duda porque su deseo era seguir viviendo cuerdo: no era esa su intención en aquel momento.

El amor que presenta la ópera termina con mucha frecuencia asociado a la locura y a la muerte, porque describe situaciones sin retorno. La locura asesina de Lucia que canta Jessica Pratt viene tras el que es, sin duda, uno de los más bellos sextetos que se han compuesto. Una característica que me parece esencial en este caso es que Lucia se ha sentido traicionada «por la tierra y por el cielo», y dice que ha firmado su propia condena. Edgardo y Enrico cantan la frase «¿Qué me detiene ahora?», el primero maldiciendo a Lucia y el segundo abrumado por su propio remordimiento. Raimondo, Arturo, Alisa y el coro se compadecen de Lucia. Está asediada por el entorno y no tiene otra salida que enloquecer, matar y morir. Salome, en cambio, solamente está asediada por ella misma, por su propio amor lujurioso. La música transporta al espectador hasta una esfera erótica que ni él ni Herodes son capaces de alcanzar, y ambos se sienten liberados, descansados, cuando Herodes ordena que maten a Salome. Los compositores y los libretistas, independientemente del momento histórico, recurren a narraciones que ya han sido expuestas en otros foros y a las



El Bosco, La extracción de la piedra de locura, (1501-1505). Museo del Prado.

©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

que van añadiendo temas y situaciones que surgen al hilo de los cambios culturales. ¿Quiénes son esos personajes? Todos ya conocidos: Orfeo, Orlando, Nabucco y Salome provienen de narraciones anteriores, de la mitología, de los libros de caballerías, de la Biblia; Macbeth, del teatro de Shakespeare, que a él llegó habiendo partido de las *Crónicas de Holinshed*; Salome del Nuevo Testamento, y Lucía, de *La novia de Lammermoor* de Walter Scott.

LA LOCURA ES UNA PSICOSIS

En su *Diccionario de filosofía*, Voltaire escribe: «Llamamos locura a esa enfermedad de los órganos del cerebro que impide necesariamente a un hombre pensar y actuar como los demás». Desde entonces, mucho camino recorrido.

Desde el punto de vista sintomático, el individuo psicótico está en un mundo que le es propio y al que los que están a su alrededor no tienen acceso, su entorno ha dejado de «ser lo que era hasta ese momento», y, por lo tanto, lo primero que le sucede es que sus actos no son coherentes con las apreciaciones de los demás. La psicosis comporta el despegue de la realidad.

Lo propio del psicótico es el delirio, sobre el cual la psiquiatría clásica dice que su característica principal no es la incoherencia, sino que no es reductible a la argumentación lógica. El contenido del delirio no es necesariamente incoherente en sí mismo. Pensemos en un sujeto que se siente perseguido. «Ser perseguido» no es necesariamente incoherente, puesto que puede suceder en la realidad, pero si se trata de un síntoma psicótico nadie podrá convencerlo de que el perseguidor no existe; a lo sumo, podrá decirle «no tengas miedo, yo te defenderé», cosa que, eventualmente, podrá calmarlo. Si tal es el resultado, eso no implica la aceptación de que él no está perseguido; todo queda en una solución momentánea. Si, alucinado, dice que está viendo un tigre en el comedor, nadie podrá convencerlo de que ese tigre no existe. El alucinado podría, por ejemplo, deducir que alguien lo ha llevado al comedor, le atribuiría una intención a ese alguien, etc. Así, podemos encontrar ejemplos variados. Sin embargo, el hecho concreto para ese individuo es que tendrá miedo y podrá llegar a hacer cualquier cosa con tal de escapar al peligro, incluido saltar por la ventana, presa del pánico.

La locura que describen diferentes óperas toma un camino paralelo a las concepciones científicas del momento, en lo que se refiere al supuesto origen del trastorno en la época en que fueron compuestas, y frecuentemente se ven también reflejadas en la pintura. Si repasamos la historia de la psiquiatría, vemos que estas concepciones empiezan por atribuirle a una maldición o bien a darle un origen orgánico. Lo podemos leer en Erasmo de Róterdam, aunque no lo demuestre. En el Museo del Prado puede contemplarse el cuadro del Bosco *La extracción de la piedra de la locura*. Se basa en la idea de que «algo» (¿una piedra?) que está en el cerebro del loco es lo que está provocando el trastorno, y hay que extraerlo.

La psiquiatría francesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX, al tiempo que Pinel y Esquirol liberan a los enfermos de las cadenas que los atan a los muros, dice que no se trata de trastornos de origen orgánico, sino que «tienen un origen moral»: ya no convence la idea de la existencia de un trastorno orgánico. El cuadro *Philippe Pinel à la Salpêtrière* (Pinel liberando de las cadenas a los enfermos de la Salpêtrière), de Tony Robert-Fleury, es testigo de ese paso adelante en la ciencia que estudia los trastornos psíquicos.

El siglo XIX es el de la clasificación de las enfermedades mentales, pero no pasan de clasificarlas con mayor o menor acierto: los recursos terapéuticos son todavía inexistentes. Las cosas siguen así hasta mediados del siglo XX: se descubren los primeros medicamentos, el gran grupo de los psicotrópicos, que son realmente eficaces en el tratamiento de los trastornos mentales. Los delirios pueden ser reducidos con medicación y los estados depresivos pueden ser tratados con éxito. Todo esto es tan reciente que muchos de nosotros hemos visto su amanecer. El siglo XX es fundamental porque asiste a la aparición del psicoanálisis, la época en la que empieza a desarrollarse la obra de Freud, que va a cambiar radicalmente la concepción de la enfermedad mental y que establecerá la diferencia mencionada entre las neurosis y las psicosis. El psicoanálisis es el gran descubrimiento que demuestra que esas «causas morales» de las que hablaron Pinel y Esquirol existen. Pero las llama de otra forma.

El inconsciente sale a escena en el siglo XX, pero ha tenido, como toda ciencia, sus pródromos: en Francia, a finales del XIX, eminentes especialistas como Jean-Martin Charcot, en París, e Hippolyte Bernheim, en Nancy, tratan con sugestión hipnótica, con más éxito del que se había obtenido hasta entonces, a mujeres histéricas; al mismo tiempo, Pierre Janet se adentra en modelos teóricos con los que intenta explicar la clínica de sus pacientes, pero sin llegar a buen puerto en lo que será más tarde el concepto de inconsciente. Freud los estudia, trabaja con ellos, va más allá, y su genio lo lleva a construir una disciplina coherente que no solo explica una determinada dinámica psíquica, sino que permite la puesta a punto del llamado «tratamiento por la palabra», eficaz en la corrección de muchos trastornos mentales. Ha nacido el psicoanálisis, que aporta la mayor revolución de todos los tiempos en las ciencias humanas. Es el nuevo paradigma del hombre.

En la actualidad se tienen además muy en cuenta una serie de factores ambientales, factores sociales, no ya solo individuales, sino grupales, que pueden desestabilizar psíquicamente a individuos previamente frágiles; factores que añaden al psicológico el elemento sociológico de los trastornos, que también tendrán su expresión en la ópera.

LA ÓPERA

La ópera es el gran espectáculo para la vista y el oído que se desarrolla dentro de una narración bien precisa, a la que acuden unos espectadores que habitualmente conocen la trama y el desenlace, pero que también quieren saber cómo lo cuentan los intérpretes. La ópera tiene una intención comunicativa. Por eso, no es una ópera el Nerone que canta mientras contempla el incendio de Roma que él mismo ha provocado, pero sí lo es *Tristan und Isolde* de Wagner, que fascinado por *Lucia di Lammermoor* redacta el libreto, compone

la música y dirige la puesta en escena; a Nerone le faltan los espectadores iniciados. Los compositores no son especialistas en el funcionamiento de la mente humana, encuadran la acción en lo que en cada época se piensa sobre el origen de los trastornos, condición indispensable para que el espectador comprenda, y los lleva hasta el extremo. La búsqueda del extremo, sin embargo, no es específico de la locura, sino que puede ser tanto un reto para el compositor como una búsqueda del lucimiento para la voz humana. No creo que las coloraturas que exige la prestación de La Reina de la Noche añada otra cosa que subrayar la cólera; sin embargo, las proezas vocales que exige el papel de Salome las resalta Strauss con una música que se va desarrollando al mismo tiempo que el libreto, con la clara intención de destacar la locura lúbrica en que va adentrándose el personaje.

La ópera requiere la presencia del espectador, que se identifica con el personaje y que asiente o rechaza al situarse en el espacio virtual psíquico intermedio entre él y el canto. Sin saberlo, el espectador sufre una distorsión en la escucha, la distorsión que describe Nietzsche cuando dice que «la música disuelve los pensamientos». Efectivamente, el acceso a la música se hace por el camino de la emoción. ¿Quién puede explicar por qué sentí la tristeza de un Mozart que acaba de perder a su madre y compone el segundo movimiento de la Sonata para piano K. 330? Escuché la tristeza de Mozart antes de, años más tarde, saber de su duelo en el momento en que la compuso. No vi la cara de Mozart, no leí un relato verbal deprimido como el del Beethoven del *Testamento de Heiligenstadt*, un Beethoven que en ese momento piensa seriamente en el suicidio.

El comportamiento excesivo constituye un reto para el compositor: transmitir al público con la música algo que es patente en el libreto. Al mismo tiempo. Pero no solo en la ópera: el teatro ya se había enfrentado al mismo reto. Desde sus inicios, el teatro está descrito como un espectáculo que favorece la catarsis en un espectador que, entregado a la contemplación de la escena, se identifica con los personajes y hace suyos los afectos que expresan. La ópera nace como un teatro cantado y se representa en círculos restringidos: es un lujo que nace en el siglo XVII. *Orfeo* y *Orlando furioso* pasan por ser las primeras óperas, y sus temas principales son el amor, la muerte, los celos y la locura. La pareja Angelica y Medoro está en el *Orlando* y en el *Quijote*, prueba de la importancia que tuvo el relato de esta aventura tanto en la cultura como en la expresión de las pasiones de la época. «A partir del siglo XIX,

Los compositores no son especialistas en el funcionamiento de la mente humana, encuadran la acción en lo que en cada época se piensa sobre el origen de los trastornos

bajo la cobertura de escenas de locura, los compositores llevan la música al límite de la disonancia y las tesituras vocales al límite de las posibilidades de la voz más allá de las proezas de las coloraturas que ya exploró Mozart en el personaje La Reina de la noche»².

En la ópera se escenifican destinos trágicos, afectos llevados al extremo, situaciones de exceso. Los griegos habían condenado la *hybris*: el exceso en los actos. La razón por la que los dioses montan en cólera contra ellos tras la guerra de Troya no es que estén del lado de los troyanos, ni siquiera contrariados por el resultado de la guerra, sino porque, tras la victoria, *arrasaron* Troya sin necesidad: se dejaron llevar por la *hybris*, que ya había sido condenada por la civilización griega en su ideal de mesura y cuyo ejemplo patente está en los *Diálogos* de Platón, que nos han transmitido las enseñanzas de Sócrates en su búsqueda de la mesura y de la óptima organización social que garantice la seguridad del ciudadano. Fiel a su enseñanza, Sócrates se pliega al dictamen de los tribunales de la ciudad y acepta beber la cicuta. La ópera es justamente lo contrario de la mesura, pero no porque lo proponga como ideal, sino porque su meta es ilustrar situaciones de *hybris*.

La cultura occidental ha admitido casi sistemáticamente que las mujeres son más débiles que los hombres, y quizá por eso han sido más frecuentes las descompensaciones psíquicas de los personajes femeninos, esas sopranos que algún comentarista ha calificado de «bestias salvajes» y sobre las que algunos autores han escrito y hasta dado título a sus libros, como es el

66 Temporada de Ópera ABAO-OLBE. *Salome*, febrero de 2018. La soprano Jennifer Holloway como Salome. Dirección de escena de Franciso Negrín.

Fotografía de Enrique Moreno Esquibel.



La ópera narra situaciones humanas eternas, situaciones de amor y muerte; estrategias conscientes e inconscientes para obtener, evitar, dar el uno o la otra.

caso de Catherine Clément³, aunque los hombres también caen en los excesos. Sin que tenga esto valor estadístico, tengo la impresión de que las mujeres han ido con mayor frecuencia en la dirección de la locura y los hombres en la de la muerte. En la vida cotidiana también sucede algo por el estilo: las mujeres se vuelven «locas». Pero, ¿cómo «locas»?; y así permanecen en el mundo. Los hombres –basta mirar a nuestro alrededor– hacen guerras o matan. Desgraciadamente, la prensa es testigo de estas evoluciones.

También es cierto que cuando se estudian ciertas óperas salta a la vista que la propia patología del compositor tiene su importancia. ¿Quién no ha pensado en el Chaikovski psicológicamente atormentado al contemplar el Herman de *Pikovaya dama (La dama de picas)*? O, ¿en el Britten de *Peter Grimes*? Tomemos el caso de *Wozzeck*. Alban Berg milita contra las diferencias jerárquicas que oprimen al inferior. El capitán y el sargento lo humillan, lo despojan de todo lo que tiene o piensa poseer. El pobre Wozzeck no tiene otra salida que la muerte. Igualmente, *Peter Grimes*: Britten, homosexual conocido y aceptado por sí mismo, pacifista, vive desde hace tiempo en Estados Unidos con el tenor Pears, su pareja. Sin embargo, vuelve a Inglaterra, donde estrena su ópera *Peter Grimes*, basada, también, en una obra ya existente: el poema *The Borough*, de George Crabbe. Ciertamente, la homosexualidad del personaje central no es explícita en el libreto, pero el espectador la intuye: la muerte de tantos jóvenes aprendices sigue siendo sospechosa, a pesar de que Grimes haya sido absuelto de la acusación de asesinato; pero lo que está en filigrana es la homosexualidad. A ese pobre pescador lo condena el pueblo: ¿de las muertes o de su orientación sexual? Era una época de homofobia social inglesa, y no puedo evitar pensar en la amargura, no mucho más tarde, de los últimos años de Alan Turing, un homosexual llevado ante el juez, un matemático brillante que tuvo que aceptar la castración química para eludir la prisión. El hecho es que Peter Grimes no tiene otra salida que la muerte en el mar, donde se reunirá con sus aprendices.

¿Dónde está el exceso de Otello? ¿Dónde la línea límite entre los simples celos y la paranoia celosa que lo lleva a matar a Desdemona? En todo caso, si Otello se deja inocular la duda por Iago, es porque la simiente de la duda ya estaba en su cabeza.

EL ESPECTADOR

Mitología, creencias, imaginación, crónicas, historia y realidad social se entremezclan sin dejar atrás la propia patología de los autores que, al hilo de las composiciones, van trenzando sus

² Jaqueline Verdeau-Paillès *et altera*, *La folie à l'opéra*, París, Buchet-Chastel, 2005.

³ Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, París, Grasset, 1979.

propios conflictos con los del espectador que, en el espacio psíquico que se crea entre él y la representación, oye, siente, se conmueve, ríe, llora. No todos están de acuerdo con la condena de Don Giovanni; algunos, sin duda, desean una y otra vez que se arrepienta y salve su alma del infierno, le gritan con el Comendador: «Pentiti!», mientras que otros esbozan internamente una sonrisa y piensan que le está bien empleado.

En la ópera encontramos narraciones sobre las creencias, el saber y las costumbres de la época. Por ejemplo, en un diálogo de *Le nozze di Figaro*, la condesa tiene vapores y Susanna corre a pedir las sales. «¿Son para tí?», le pregunta el conde. «¡Ni hablar! Son para la condesa. Las gentes de mi condición no las necesita porque no tienen vapores». Pero además de los mil guiños sociológicos del momento, la ópera narra situaciones humanas eternas, situaciones de amor y muerte; estrategias conscientes e inconscientes para obtener, evitar, dar el uno o la otra. En ese trayecto puede encontrarse con la locura. Los destinos trágicos nunca pierden actualidad, como reflejos de las circunstancias que vive cada uno de nosotros o, simplemente, como posibilidades: la locura y la muerte nos acechan. Los hombres también son pasto de la locura y la muerte, como atestiguan el Herman de *Pikovaya dama* (*La dama de picas*) o el Borís Godunov melancólico que no encuentra salida.

Wagner dijo que la ópera es el espectáculo más completo, porque tiene texto y música. Yo me he centrado en el análisis de los libretos que, contrariamente a las opiniones superficiales, son extraordinariamente importantes; no participan en los desarrollos musicales, pero refuerzan con la palabra la idea musical. Baste para ello, decía más arriba, oír la locura lúbrica que se va apoderando de Salome en la ópera de Strauss, locura que la lleva a la muerte, que ya había sido anunciada con el suicidio del guardián enamorado que sabe que su amor no tiene salida.

Revistiendo mayor o menor gravedad, los síntomas psíquicos que nos muestra la ópera aparecen tras una situación traumática, como es habitual en la vida de todos los días: en la inmensa mayoría de los casos encontramos un factor desencadenante, la gota que hace desbordar el vaso, lo cual no quiere decir que esa gota sea en sí misma el origen del trastorno: la gota cae al final de una historia. En el caso de Lucia, por ejemplo, pienso que el factor desencadenante es la presión que sobre ella ejerce el capellán. Ese factor, también como sucede en la vida, puede hacerse irrelevante, en cuyo caso el resultado puede no ser la aparición de una descompensación psíquica, sino una evolución más o menos humorística, que es lo que da lugar a la *opera buffa*, aunque para muchos especialistas la *opera buffa* es en el fondo una *opera seria*⁴. Es el caso de *Falstaff*.

⁴ Me ha sido de gran ayuda la lectura de varios números de la revista *L'Avant-Scène Opéra*.

He encontrado otras coincidencias buscando las fechas de los estrenos de las óperas románticas. *La straniera*, en 1829, *La sonnambula*, en 1831, e *I Puritani* y *Lucia de Lammermoor*, en 1835, aunque Lucia unos meses más tarde. Las épocas son secuenciales: desde el siglo XIV hasta el XVII; los lugares en que se desarrollan, sin duda, también son significativos: Bretaña para la primera, los Alpes suizos para la segunda y Escocia para las dos últimas. Buscar más precisiones será sin duda interesante para los estudiosos de la ópera.

Aunque los temas son eternos, los destinos no son siempre trágicos. El Nabucco endiosado pierde la fuerza mientras que el Orlando celoso la multiplica, pero ambos terminan felizmente. *Lady Macbeth* anda, gesticula y habla con los ojos abiertos, pero no ve, lo mismo que Amina. La primera se encamina hacia su ruina, mientras que la segunda ve recompensada su virtud.

EL RELATO

Los relatos que nos ofrece la ópera son condensaciones, no simplificaciones. Las simplificaciones son esquemas reducidos del conjunto de la narración tras eliminar una serie de elementos más o menos secundarios, mientras que las condensaciones son relatos múltiples ejemplificados en una sola imagen. Un ejemplo de condensación, mecanismo típico de los sueños, podría ser soñar que se está andando por la Quinta Avenida: en esa escena podemos encontrar tanto a Beethoven como a Nueva York.

LA MÚSICA

De una forma u otra, la emoción va tomando protagonismo sobre la esfera de lo racional. La música es en gran medida el arte del manejo del tiempo, del *tempo* que los compositores especifican en la partitura. En el psiquismo, existen dos tipos de tiempo: el lineal y el circular. A lo largo de la narración, el tiempo lineal está en la superficie, en el desarrollo de la acción, hasta que surge la locura que gira sobre sí misma; el tiempo entonces se vuelve circular, repetitivo, hasta que la acción emergente patológica empieza su andadura. A partir de ahí, hay un ataque a la lógica del espectador, que permanece cuerdo porque tiene, además, la experiencia de dos tiempos inexistentes: el pasado y el futuro. El pasado lo ha resuelto con el duelo por las cosas y las personas desaparecidas; el futuro intenta manejarlo con su propia actividad creativa.



CARLOS PADRÓN

Carlos Padrón es médico psiquiatra, psicoanalista y Miembro Titular con función didáctica de la Asociación Psicoanalítica de Madrid, de la que ha sido Director del Instituto de Formación.