

La primera vez*

Isée Bernateau**

Resumen

El presente texto expone una viñeta del caso clínico de una adolescente que se depara con el inicio de la sexualidad. Como telón de fondo se presenta una lectura de la Consagración de la Primavera de Stravinski, para poner en escena el carácter traumático del primer encuentro sexual. Se expone al final del texto la discusión freudiana de la ligazón sexualidad y muerte.

Abstract

The present text exposes an emblem of the clinical case of a teenager who is provided with the beginning of the sexuality. Since backdrop appears a reading of the Spring consecration of Stravinski, to put in scene the traumatic character of the first sexual meeting. The Freudian discussion of the ligazón exposes at the end of the text sexuality and death.

Palabras claves: Adolescencia, sexualidad, virginidad

Keywords: Adolescence, sexuality, virginity

* Isée Bernateau est psychanalyste et maître de conférences en psychopathologie à l'Université Paris-Diderot.
Email: jase.bernateau@orange.fr

** Traducido libremente al español por Jean-Baptiste Blin. Título original en francés : La première fois

Eva, 16 años, viene a verme porque ya no tiene ninguna confianza en sí misma. No sabe por qué. Perdió confianza el año pasado, cuando estaba en segundo. Se preguntaba muchas cosas, ya no podía trabajar. A partir de la primera sesión, ya estoy sorprendida por su voz, una voz livianamente alterada por la angustia, pero que parece llevada por un soplo corto y continuo. Eva habla sin parar, en un flujo continuo pero un poco difluente, y me pierdo a momentos en los meandros de su logorrea sin alcanzar, sin embargo, a interrumpirla. Al cabo de un mes de psicoterapia, mientras me relata un momento durante el cual se sintió totalmente sola y angustiada en París, en circunstancias que sus padres se habían ido de vacaciones, señala *“Cuando estaba en tercero, tuve una historia con un chico, Elliott. Estaba completamente enamorada de él. Durante un mes, estaba en una burbuja con él. Nada más importaba para mí. Confío en él. Luego, se detuvo brutalmente. Tuve miedo. Me sentía asqueada. Necesitaba reflexionar, pero lo dejé enseguida porque no quería que fuese él quien me dejara. Desde aquel momento, ya no confío en los hombres... Además, está este problema de la piscina. Ya no puedo ponerme en traje de baño. No sé cómo voy a hacer para estar dispensada de piscina.”*

Son escasos los adolescentes que hablan de sus primeras relaciones sexuales. La disimetría entre el adolescente y su analista, se calca sobre aquella que existe entre él y sus padres, prohíbe o complejiza de manera singular el inicio de la sexualidad, atrapado entre el peligro de la complicidad seductora, y el peligro no menos petrificante de una mirada aplastante del Súper Yo. Para Eva, la “primera vez” se esconde entonces, como lo entenderé luego, en la elipse púdica que separa el tiempo de la “burbuja” con Elliott del tiempo de la ruptura.

En 1912, poco tiempo después del gran éxito de *Petrushka*¹, Stravinsky tiene una visión que relata en sus memorias : “Acabando en San-Petersburgo las últimas páginas del *Párajó de fuego*, percibí un día en mi imaginación, de modo absolutamente inesperado - porque mi espíritu estaba ocupado por cosas totalmente distintas - el espectáculo de un gran rito sacro pagano : los viejos sabios, sentados en círculo observando la danza hasta la muerte de una niña joven que sacrificaban para que el dios de la primavera les fuese favorable. Debo decir que esta visión me había impresionado mucho.” Lo siguiente de la historia es celebre, casi mística. De esta visión nacida de una idea incidental, de aquel fantasma inaugural que vino a perforar con su dardo, el hilo de las asociaciones libres de Stravinsky, nació *La consagración de la primavera*. El ballet, coreografiado por Nijinski para los ballets rusos de Serge Diaghilev, provocó, en su primera presentación en el teatro de Champs-Élysées el 29 de mayo del 1913, un escándalo tan terrible que tuvieron que detenerla. Inmediatamente nacida, inmediatamente muerta, la coreografía de Nijinski es hoy en día considerada como precursora de la danza moderna. Subversión absoluta de todos los códigos de la danza clásica, ella privilegia los movimientos introvertidos, las puntas hacia adentro, los saltos mutilados devueltos al suelo en vez de elevarse hacia el cielo, y alcanza su punto culminante en el solo final de la Elegida, la virgen escogida para ser sacrificada a Yarilo, Dios del sol. En este largo solo, muy difícil de danzar, la Elegida, llena de miedo y de sufrimiento, parece arrastrada en

1 N. Editora: *Petrushka*, ballet en un acto y cuatro escenas. Fue compuesto por Igor Stravinski durante el invierno de 1910-11. *Petrushka* es una marioneta de paja y serrín tradicional rusa de carácter bufo y burlón que cobra vida y desarrolla la capacidad de sentir.

una danza irregular y violenta antes de caer muerta sobre el piso.

Desde 1913 más de 100 coreógrafos han dado su propia versión de *La consagración de la primavera* testimoniando el carácter iniciático de este ballet legendario. En 1975, la versión de Pina Bausch y del Tanztheater de Wuppertal es una nueva deflagración. La cortina se abre en un escenario recubierto de tierra. Al centro, una mujer acostada en un tejido largo de un color rojo sangre, dispuesta directamente en la tierra. Poco a poco un grupo de mujeres, luego de hombres, entran en escena, se miran profundamente, enfrentándose hasta el solo de la Elegida. Las mujeres, revestidas de livianas prendas color carne que apenas cubren su pecho desnudo, pisan el suelo con sus pies; los hombres también descalzos, torsos desnudos, pantalones negros, martillan el suelo y se hunden en la tierra suelta. El gran tejido rojo sangre, verdadero centro de la coreografía, circula entre las manos de las mujeres antes que una de ellas, se lo ponga. Prenda rojo sangre, una vez revestida, designa y condena a la Elegida, la que va a danzar, y luego, a morir.

Raimund Hoghe, dramaturgo al Tanztheater de Wuppertal relata las palabras de Pina Bausch a sus bailarines durante un ensayo: “La primavera. ¿Qué es eso? ¿Qué experimentamos? ¿Qué se nos ocurre si pensamos en la primavera? (...) ¿Y la castidad? ¿Qué significa ser casto? ¿Y a qué se parece el impudor?”. Raimund Hoghe añade: “Pina Bausch formula preguntas respecto a cosas que, a menudo, ya no se resienten sino como clichés. Busca lo que hay detrás: más allá de los clichés, de las palabras embarulladas, de las respuestas fáciles para una vida estándar” (Hoghe, 1997, p. 37). La versión que Pina Bausch ofrece de *La consagración de la primavera* extrae su fuerza del hecho que va más allá de los clichés de la primavera,

de la renovación, del sacrificio ritual, para develar lo reprimido del fantasma stravinskiano. Detrás de la primavera, Pina Bausch muestra el despertar de una sexualidad que desgarrar el cuerpo, detrás del gran rito sacro pagano, presenta la violación, la desfloración violenta de la virgen que asocia en una misma escena, sexualidad y muerte. El gran tejido rojo, indicio omnipresente y mudo de esta vuelta de lo reprimido, expone a los ojos de todos y todas lo invisible, lo informe, el himen.

En la sesión que sigue al relato de su historia de amor con Elliott, Eva cuenta que su prima la llamó llorando: “Hizo el amor con un chico en una fiesta y tiene miedo de estar embarazada. Como ya me pasó, ella quería saber si podía ayudarla”. Yo: “¿ya le pasó?”. “Si, ya me pasó, con... (está buscando durante mucho tiempo, como si hubiese que excavar en un pasado lejano y sumergido) ... con Elliott. Tuve miedo estar embarazada después de habernos acostado, además, como no era la primera vez, no estaba protegida. Me asusté del embarazo, pero finalmente no, no lo estaba. No dije nada a Elliott”.

El primer coito, asociándose al fantasma de un embarazo supuestamente temido, pero sin duda secretamente deseado, parece reenviar a Eva a aquella “burbuja” que su “primera vez” ha repentinamente perforado. En esta burbuja de dos, o incluso de tres, se puede oír, sin duda, el fantasma de una completitud amorosa, completitud representada mitológicamente por el discurso de Aristófanes en *El banquete*. El andrógino original, cortado en dos por Zeus atrapado por una negligencia, encuentra en el abrazo fuerte con una otra mitad, un consuelo, a falta de un retorno, por la pérdida de esta unidad. Varios siglos después, Ferenczi (1974) hace del deseo de fusión contenido en el acto sexual la hipótesis central de *Thalas-*

sa. Partiendo de la “*amphimixis*” de los erotismos², (Ferenczi, 1974, p.258) es decir, de una “fusión de los erotismos anales y uretrales en el erotismo genital” propone considerar que: “el coito solo puede tener como meta el intento del Yo (...) de retornar al cuerpo maternal, situación donde la ruptura dolorosa entre el Yo y el entorno, aún no existe”(Ferenczi, 1974, p.264). Este fantasma de completitud, presente entre los adolescentes, se apoya, para Philippe Gutton, sobre “la complementariedad de los sexos que caracteriza el funcionamiento libidinal durante la pubertad. (...) La pubertad es una vuelta formidable de funcionamientos interactivos tal como lo describen hoy en día los observadores de los bebés: complementariedad espontánea a niveles más arcaicos, complementariedad en el seno de la cual se reconocen progresivamente las diferencias”. (Gutton, 1997, pp.10-11). Si bien el descubrimiento de la complementariedad imaginaria de los sexos, vincula la sexualidad adolescente con las experiencias precoces del *infans* con su entorno, para el adolescente, en cambio, este descubrimiento tropieza con lo real de la sexualidad genital. El descubrimiento de esta sexualidad le confronta a la diferencia de los sexos, a la prohibición del incesto, así como a la angustia de la castración, tantos representantes paradigmáticos de la sección, del corte, de la separación, y ya no, en absoluto, de la reunión, de la fusión, de la unidad.

En la coreografía de Pina Bausch las mujeres, de manera reiterativa, levantan suavemente sus prendas hasta taparse la cara, descubriendo así un calzón blanco de niña en un cuerpo de mujer. Este gesto trágico, que hace desaparecer el rostro para mostrar el sexo en

un momento de des-erotización brechtiana, vuelve sensible la separación radical entre el cuerpo del niño pre-púber y el de la mujer todavía virgen, aunque de edad núbil. La “primera vez” será en efecto un lugar y un tiempo de separación y no de unión, separación entre los dos cuerpos y abandono de lo que Eglé Laufer nomina: “el cuerpo pre-puberal idealizado que permitió al niño conservar el fantasma de quedarse en la relación simbiótica con el objeto bueno e idealizado” (Laufer, 2010, p 102).

Doble separación entonces, ya que la adolescencia puede también significar la separación con los objetos de la infancia. Así como Freud lo señala en sus *Lecciones de introducción al psicoanálisis*, ella consigna al adolescente “la gran tarea de desvinculo con sus padres” (Freud, 2000, p.348). En este sentido, la primera relación sexual testimonia este trabajo de desvinculación, de separación, puesto que un “objeto sexual”, distinto del objeto edípico, se encuentra con la pulsión sexual genital. Pero este desplazamiento, aunque necesario, no es indoloro, porque, como lo nota Freud en *El tabú de la virginidad*: “El hombre-esposo, no es, por decirlo de algún modo, jamás el bueno; es otro, en los casos típicos, el padre, que se transforma en la primera puesta sobre la capacidad de amor de la esposa; al marido le corresponde, a lo sumo, la segunda puesta”. (Freud, 1996, p.90). Último avatar de esta separación, de este corte, el ideal bisexual importante para el niño, que halla, en su encuentro con el otro sexo, su último límite. De aquí proviene el “tropiezo” que constituye generalmente esta primera vez, tropiezo que Lacan generalizará y subsumirá bajo la fórmula provocadora “no hay relación sexual”, pero que expresa trivialmente la “decepción” de los adolescentes en cuanto a su primera vez. En Pina Bausch, esta separación de los sexos, simbolizada por la bipartición en

2 Traducción de la autora

dos grupos distintos -las mujeres, los hombres- abre la violencia de un encuentro traumático.

La intensidad tan particular del ballet de Pina Bausch radica en la puesta en escena del miedo y de la vulnerabilidad femenina, vulnerabilidad que no está desprovista, ni de fuerza ni de violencia, pero que hace de la relación con el hombre, un lugar de amenaza y de peligro. La danza de las mujeres pone es escena distintos “estratos de la vulnerabilidad”.

Los movimientos de apertura, de orgullo ingenuo, los que hacen brotar los senos y que ofrecen el cuerpo, están seguidos de movimientos de repliegue en los cuales el cuerpo se encoge sobre sí mismo, en una involución y un cierre de la pelvis. El primer agrupamiento de mujeres, momento magnífico y sorprendente, las reúne a todas frente al gran tejido rojo que ha estado abandonado en el suelo. En el momento en que las cuerdas y los cornos franceses tocan un ritmo entrecortado y rápido, hecho de acordes repetidos, ritmo que interrumpe violentamente lo que precede, un mismo gesto les hace a todas levantar los brazos al cielo hasta que los puños se aprietan y que los brazos así unidos vuelven a caer para golpear los muslos que se abren y se cierran, designando así un espacio intermedio que habría que defender o empujar. En *El tabú de la virginidad*, Freud evoca “la angustia ante las primicias”, angustia común al neurótico y al primitivo, angustia que: “se mostrará con la mayor intensidad en todas las situaciones que se desvíen de algún modo de lo habitual, que conlleven algo nuevo, inesperado, no comprendido, ominoso”. (Freud, 1996, p.84). El carácter traumático de la “primera vez” encuentra, sin duda, aquí su origen. Porque enfrenta al sujeto a experimentaciones nuevas que solo pueden ser en exceso, y respecto a las cuales, el sujeto solo puede estar en estado de imprevisión, la primera relación

sexual fracasa, como con Eva, para encontrar las palabras para decirse. Siempre es demasiado temprano, y únicamente las segundas, terceras u otras veces encontrarán representaciones capaces de ligar los afectos hasta su inserción en un escenario fantasmático.

Pero la novedad radical no puede sola, y Freud está de acuerdo; explicar el tabú cuyo objeto es la virginidad. La sangre derramada, la ruptura del himen hacen de la desfloración un coito aparte, aislado de los otros y portador de una singularidad total, la de una primera efracción. Freud recuerda que la pérdida del himen constituye una herida narcisista que reaviva una envidia del pene anterior al cambio de elección de objeto que substituye la madre al padre, y el pene al niño. La castración encuentra en el desgarrar y la pérdida del himen una equivalencia que explica, según Freud, el rencor y la hostilidad que algunas mujeres tienen hacia los hombres, pero también su frigidez ulterior, rastro del perjuicio sufrido.

Seis meses después del relato elíptico de su “primera vez”, y mientras sigue huyendo de los chicos y de la piscina, sintiéndose con ambos muy incómoda, Eva cuenta un sueño; “Estoy en una caravana-cabaña, frágil pero muy bien adornada por dentro. Afuera, hay pabellones periurbanos tristes, con gente feliz adentro, pero no eso no me entusiasma. Algunos hombres vienen a verme para acostarse conmigo y los recorto en pedazos y luego tomo un pedazo de pescado y pongo los pedazos (de hombres) con el pescado en el congelador y los trozos de rostros de los hombres se imprimen en transparencia, o sea, es muy raro. Al cabo de una media hora, después de haberme despertado sobresaltada, me dije que la mujer era yo, y que este sueño es a causa de mi asco por los hombres”. El sueño condensa, en la imagen brillante del desmembramiento de los hombres y de

su puesta en el congelador, el choque de una mutilación vivida como una fragmentación del cuerpo, pero también la identificación del agresor y la venganza infligida a los desfloradores. La frigidez en la cual Eva se siente desde esa “primera vez” está presente por medio del congelador, y deviene, como Freud lo pensaba, una represalia por el intento de violación. Los rostros troceados recuerdan la decapitación de la cabeza de Holofernes por Judith, aunque el trofeo fálico se despedaza en el sueño de Eva en “trozos de rostros que se imprimen en transparencia.”

En *La consagración de la primavera*, después que una de las mujeres haya venido a ofrecer lenta y tímidamente el gran tejido rojo a uno de los hombres, la coreografía se entusiasma de nuevo. Las mujeres, en un *porté* desestructurado, vienen a empalarse sobre el sexo de los hombres, e imitan, en un bacanal inquietante y excesivo, los gestos del amor. Los cuerpos se entrechocan más que se encuentran y un gesto de protección, gesto en el cual las mujeres vienen a alojarse en el cuello de los hombres, sucede a la evocación de este coito violento y salvaje. Siempre en *El tabú de la virginidad*, Freud nota: “Los tan frecuentes intentos de huir del primer comercio sexual; (...) ha de concebirse los (...) como expresión del universal afán defensivo de la mujer”. (Freud, 1996, pp.88-89). Le pertenece al gran especulador Ferenczi, añade luego, haber imaginado las razones filogenéticas de tal miedo: “En el principio -opina-, la copulación se producía entre dos individuos de igual género, pero de ellos uno desarrolló un vigor mayor y compelió al más débil a tolerar la unión sexual. El encono provocado por ese sometimiento se prolongará en la disposición actual de la mujer.” (Id, p. 93). Se ve que el fantasma de violación, presente desde el origen dentro de la imaginación de Stravinsky respec-

to a *La consagración de la primavera*, impregna la sexualidad genital en su conjunto. Este fantasma genérico halla con la desfloración, con la sangre derramada, una actualización donde le tocará a veces al sueño, como para Eva, elaborar los rastros mnésicos.

Sin embargo, el primer coito con lo que recela de efracción traumática y de herida narcisista ligada a la sangre es, sin duda, de modo más paradigmático que los que lo sucederán, revelador del lazo enigmático y potente que vincula la sexualidad y la muerte. Ciertamente, es el efecto contra la “sed de sangre original”, contra “el placer-deseo de asesino del hombre original”, recuerda Freud, que el tabú de la sangre, y por consecuencia, el de la virginidad, serán erigidos. *La consagración de la primavera*, desde su argumento, imaginado por Stravinsky, hunde al núcleo de este vínculo entre muerte y sexualidad imaginando el encuentro de dos parejas de opuestos: primavera-virgenes, por una parte, viejos sabios-sacrificio, por otra parte. “El movimiento del amor llevado al extremo es un movimiento de muerte” escribe Bataille. Le pertenece al genio de Pina Bausch, a su trabajo de sublimación, haber sabido representar, apoderándose de la carga simbólica contenida en el ritual pagano honrado por Stravinsky, la dimensión de muerte que radica en el núcleo de lo sexual y que la desfloración, porque es violenta y efractiva como tal, no puede ocultar en absoluto.

Otro ritual se repite bajo los ojos fascinados de los hombres y de las mujeres, esta primera vez que será una última vez. En la corrida, los espectadores ven un hombre abrir un cuerpo, derramar sangre, hacer bailar a un toro con él en una danza que será, la danza de la muerte. En la corrida, como en la *consagración* de Pina Bausch un gran tejido rojo recuerda que Eros tiene las manos llenas de sangre.

Referencias Bibliográficas

Ferenczi, S. 1919-1926. *Thalassa, essai sur la théorie de la génitalité, Euvres complètes* (1919-1926), III, Paris Payot, 1974, p. 258. p.264

Freud, S. (1915-1917) *Leçons d'introduction à la psychanalyse, Œuvres complètes*, XIV, Paris, PUF, 2000, p.348

(1917 -1918) *Le tabou de la virginité. Œuvres complètes*, Paris, PUF, 2000, p.348

Gutton, Ph. 1997. « Découvrir le pubertaire à l'adolescence », *Adolescence*, 1997, numéro spécial, p. 10-11.

Hoghe, Raimund. *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 1997, p. 37

Laufer, E. 2010 « Adolescence : amour et sexualité », *Fédération Européenne de psychanalyse*, 2010, 64, p. 102.