

**Universidad Nacional de La Plata**  
**Facultad de Bellas Artes**



**Doctorado en artes**  
(cohorte 2016)

**La invención de sí mismo:  
autorretratos y autobiografías**

**Trabajo final**

**Diario de una confesión**  
*Cristóbal Haitzmann; un fraude del siglo XVII*

**Doctorando**  
**Lic. Miguel Ángel Montalto**

**Docente**  
**Dr. Daniele Dottorini**

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| Resumen                                    | 3  |
| Introducción                               | 3  |
| Las efemérides de Cristóbal                | 5  |
| El rapto de Europa                         | 8  |
| Diario de invierno                         | 9  |
| La construcción de lo verosímil            | 10 |
| Una neurosis psicoanalítica en el siglo XX | 11 |
| <i>En el nombre del padre</i>              | 12 |
| El plano pictórico                         | 15 |
| Sus majestades satánicas                   | 16 |
| Conclusión                                 | 17 |
| Bibliografía                               | 19 |

## Resumen

La idea troncal de este trabajo es explorar los límites y zonas de contacto entre los conceptos de verdad y ficción en la construcción de sí mismo. Con este objetivo se trabajarán simultáneamente dos cuerpos textuales: por una parte, el diario personal del pintor Cristóbal Haitzmann y demás documentos relacionados con este, los que forman parte del llamado “Trofeo de Mariazell”, y que incluyen nueve pinturas y otros escritos; y por otra, el artículo de Sigmund Freud referido a ese mismo fondo documental, titulado “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII”

La hipótesis principal, que se desarrollará sostiene, que tanto el diario de Haitzmann, como los dos documentos de los respectivos pactos (uno escrito en tinta y el otro con sangre) que supuestamente celebró con el Diablo, y acompañan a dicho diario, son una ficción consiente (conste que no decimos una mentira) cuidadosamente elaborada por el mismo Haitzmann, con el objeto de reinventarse y lograr la auto trascendencia, en las circunstancias adversas del medio en el que se desarrollaba.

Considerando que el texto de Freud postula una teoría muy diferente de la nuestra, en relación a los mismos textos (según ese texto Haitzmann habría sido víctima de una neurosis alucinatoria), nos planteamos cuestionar su visión, intentando hacer dialogar ambos textos.

## Introducción

*Hay al menos tres modos de ser otro: el otro que es el complemento del uno, que llena donde falta, que restaura la unidad, que junta las partes, que cierra la fisura. Puede ser también el otro negativo, la cara negativa del uno, la sombra. Otro que se construye por la negatividad, asiento de todo lo negado en el uno, de todo lo expulsado del uno, de todo lo temido por el uno. Y está también la otredad del yo que se sabe ajeno, que se reconoce como incompleto o como negativo ante un NOSOTROS donde no tiene cabida confortable, pero de los cuales se sabe parte. [...] (estos otros) Son aberrantes porque se desvían de la norma unitaria, son complementarios porque la restablecen, son aquello que me hace diferente entre mis pares.*

Maritza Montero (2002, p.44)

En algún momento del año 1922 el entonces Director de la Biblioteca Imperial y Real de Viena<sup>1</sup>, el Dr. Payer-Thur<sup>2</sup>, redescubre un manuscrito inventariado bajo el N° 14.086, titulado *Trophaeum Mariano-Cellenze (Trofeo de Mariazell<sup>3</sup> o trofeo de María Celeste)*, el cual, consta de veinte folios fechados entre 1677 y 1729. El manuscrito incluye variados escritos (en latín y alemán) entre los que se pueden discriminar: un fragmento (en alemán) del diario personal del pintor Cristóbal Haitzmann, dónde este describe con lujo de detalles los pactos que celebró con el Diablo y las supuestas apariciones de éste, otros entes angélicos y la Virgen María; varias iluminaciones, pinturas que Haitzmann realizó para ilustrar los hechos descritos por el mismo; transcripciones de ambos pactos (uno escrito con tinta, y el otro con sangre); un informe (en latín) escrito por un monje compilador; una carta (en alemán) del RPP del Convento de los Hnos. Hospitalarios; Y finalmente un certificado del Abad Kilian de San Lamberto quien, certifica la coincidencia de la copia del texto y de las pinturas, con los originales conservados en el santuario de Mariazell.

---

<sup>1</sup>Comienza a funcionar en el siglo XVI, durante Maximiliano II, transformándose con el fin del imperio en 1920, en la Biblioteca Nacional de Viena.

<sup>2</sup> Rudolph Payer-Thur (1867-1932) doctorado en Praga en 1905, fue un erudito, bibliotecario e investigador. Nombrado custodio de la Biblioteca de la Fideicommiss de la Familia Imperial, siendo el último en cumplir esa función, entre 1919 y 1922.

<sup>3</sup> Edificado originalmente en el siglo XI, el santuario de Mariazell alberga una imagen de 48 cm de altura de estilo románico tardío, tallada en madera de tilo y policromada, que representa a la Virgen y el niño.

Fascinado con el descubrimiento, y atento a la descripción de los padecimientos (de supuesto carácter patológico) sufridos por Haitzmann durante el período en que se habría encontrado bajo la dominación del Diablo, Payer-Thur le remite a Sigmund Freud una copia del mismo, solicitando un diagnóstico clínico. Freud se lanza entonces a un análisis pormenorizado del texto que da como resultado el artículo: “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII” (Freud 1923). En este ensayo, Freud se sirve del manuscrito de Mariazell, para justificar sus teorías sobre la neurosis en la figura de Haitzmann. En dicho texto, Freud *construye* primero y *deconstruye* luego un Haitzmann a la medida de su conveniencia, y, como se verá más adelante, suponiendo y afirmando aspectos desconocidos de la vida del pintor, o realizando elipsis en aquellos hechos registrados en el manuscrito que no le son funcionales.

Si bien no es la idea central de este trabajo proponer una postura crítica para con la teoría psicoanalítica, ante el análisis pormenorizado de ambos textos, surge la necesidad de plantear una oposición al texto freudiano.

En consonancia con la visión de Piña (1988) quien afirma:

La naturaleza del llamado relato autobiográfico es la de un discurso específico de carácter interpretativo, que se define por construir y sostener una figura particular de *sí mismo*, y tal construcción es realizada en términos de un *personaje*. De esta forma, el relato autobiográfico alude más al caudal interpretativo del sujeto y a la imagen que construye (para ser proyectada y consumida por su interlocutor y por él mismo), que a una descripción de hechos históricos. (p. 1)

Sostenemos que la cooperación y el éxito social están supeditados a un constructo mítico (entiéndase que nos referimos a una construcción de tipo ficcional, no necesariamente emparentada con lo puramente religioso) en el que interactúan potencias puramente imaginarias. Esta realidad imaginada primero y recordada después, *no es una mentira*; y cuando un grupo social elabora y cree luego, en estas construcciones, puede trabajar cooperativamente, y ser exitoso (Harari, 2014). El discurso o la capacidad de transmitir ideas complejas tiene en este contexto una fuerza única. La palabra es la que dicta la ley, el tabú, lo que se debe y lo que no. El discurso construye la realidad y la ancla en la memoria. Y a partir de esta realidad se elabora la identidad. ¿Quién soy? ¿Quién creo ser? ¿Quién quiero que crean que soy? Somos lo que recordamos, pero si los recuerdos son ficciones sesgadas de los hechos pasados, ¿Cuánto hay de certeza en mí?

De esta forma construir un personaje creíble implica atenerse al mito aceptado, al constructo social. Según afirma García Díaz (2015) el individuo narrante queda situado entre fuerzas antagónicas y complementarias:

Por una parte, el sujeto utiliza del pasado, cristalizado en la vida real, los eventos, para la construcción de su relato; por otra, desde su situación presente, *dependiente de las razones para contar su vida*, selecciona, elide, olvida, retoca, matiza, agrega, reorganiza... los sucesos de su pasado. Esta *edición* no es más que la forma como desea presentarse ante la audiencia y ante él mismo: una versión de quién es y cómo ha llegado a ser. (p. 196)

La de Haitzmann es la confesión de un pecador, (el *peor* de todos, el que se ha entregado al Diablo) con formato de diario. Este pecado mortal, el pacto, sólo podría ser superado en términos de marketing por la aparición de estigmas extáticos, algo que la iglesia siempre estuvo más renuente a aceptar que la vinculación con el Demonio, pero Haitzmann no escribe solamente su diario/confesión, también están las pinturas... y los pactos propiamente dichos. El primer pacto escrito y firmado con tinta y el segundo con sangre (¿puede haber algo más auténtico, más yo mismo, que mi propia sangre?), el que recupera luego de un sospechosamente breve exorcismo y con la intercesión de la Virgen. Una vez admitido el delito nada más es necesario, entonces ¿por qué una confesión necesitaría ser probada (no

una, dos veces)? ¿Haitzmann hace un montaje de la escena del crimen? ¿Cuál es la verdadera naturaleza de estos documentos? Haitzmann es un pintor mediocre que atraviesa lo que Freud diagnostica como una depresión (*pusillanimitate* en el original) según él mismo Cristóbal refiere a su confesor, a causa de la muerte de uno o ambos padres. Esta situación lo fuerza a convivir con su hermana y su cuñado, y enfrentar su falta de éxito y la creciente amenaza de intrascendencia; la pregunta que se desprende de lo antedicho no refiere a la veracidad de la confesión en sí, o de los hechos que se relatan en ella, sino a ¿cuál es el objetivo de la misma? El de Haitzmann es un relato, que mantiene una permanente tensión entre la confesión y el diario íntimo; él es su propio protagonista, su propia invención, su propio personaje.

## Las efemérides de Cristóbal

Organizar de manera coherente los datos que se refieren en el “Trophaeum” resultó una tarea compleja dadas la falta de concordancia entre los supuestos hechos, las fechas escritas y los variados testimonios que lo componen. El diario mismo es, según se desprende de su sintaxis, una *memoria* escrita con posterioridad a los sucesos que describe, acontecidos a lo largo de casi cuatro meses, con un nivel de detalle y precisión horaria que resultan como mínimo sospechosas. Teniendo en cuenta además, que el relevamiento previo realizado por Freud peca al menos de cierta ingenuidad y no pocas omisiones, la tarea se enmaraña aún más.

Al efecto de allanar la correlación (o no) entre documentos y testimonios, ensayaremos un brevísimo compendio, el cual tiene por único objeto el facilitar comprensión evolutiva de los acontecimientos.

Diacrónicamente hablando, los percances descriptos en los escritos que componen el fondo documental comienzan con el primero de los dos pactos<sup>4</sup> (escrito en tinta) concertado en septiembre de 1668, pero *extrañamente* fechado en 1669 (Haitzmann firmaría luego otro pacto, esta vez con sangre y validando el anterior, un año más tarde según lo afirma él mismo; para complicar aún más las cosas, este segundo pacto también está fechado en 1669).

Tal y como lo describe el párroco de Pottenbrunn, Juan Leopoldo Braun, en su carta de fecha 1<sup>ro</sup> de septiembre de 1677, el 29 de agosto de ese mismo año (es decir apenas dos días antes de la fecha de la carta mencionada), Haitzmann es atacado por el Diablo, en circunstancias de encontrarse en la iglesia y rodeado de público; este ataque se manifiesta con convulsiones que impresionan a todos los presentes. Instigado por el Prefecto, Cristóbal ya en privado, confiesa haber pactado con Satanás a través de la firma de un contrato escrito con sangre de su palma derecha ofreciéndole sus servicios por nueve años, plazo que según afirma vencería el 24 de ese mismo mes (septiembre de 1677). Esto es lo que motiva a Braun a enviar a Haitzmann acompañado de esta recomendación a Mariazell (único lugar donde podría ser salvado según el mismo Haitzmann manifiesta). Una vez allí reelabora su historia y menciona ya no uno, sino dos pactos. El primero escrito en tinta, el *ahora* segundo, en sangre. Ahora bien, resulta que tenemos dos pactos, entre los que mediaría un lapso de un año, pero, como se verá luego, ambos fechados en 1669; en ambos Haitzmann se compromete a entregarse al Demonio luego de nueve años. Para que esto tuviera alguna lógica, habría que

---

<sup>4</sup> Según consta en la carta firmada por el párroco de Pottenbrunn apenas tres días después del primer ataque, Haitzmann describe en su confesión haber firmado un pacto escrito con su sangre (de su mano derecha para más datos), el que vencería el 24 de septiembre de 1677; en la transcripción que figura en el Trophaeum, sin embargo, éste aparece como el segundo pacto, mencionándose el escrito en tinta como el primero. El testimonio del Padre Braun refiere los hechos recientes en un momento en el que aún se desconoce la *existencia* del segundo pacto. No obstante, se ve que Haitzmann apenas unos días después, reelabora su discurso frente al Abad de Mariazell, y aquí menciona la existencia de un pacto precedente al escrito en sangre (el cual sería una ratificación del primero) escrito en tinta. En cualquier caso si el plazo de 9 años vencía en 1677, el primer pacto debió firmarse en 1668, y no 1669.

presuponer en principio, que el primer pacto se realizó en 1668 cumpliéndose entonces el plazo en 1677; ahora, si el segundo pacto fue sellado un año después, ¿por qué se obliga a entregarse al Diablo nuevamente pasados nueve años (fecha que se cumpliría el año siguiente, es decir 1678) y no luego de ocho?

Haitzmann obtiene la devolución del segundo pacto (firmado con su sangre)<sup>5</sup> el 8 de septiembre de 1677, luego de tres días de exorcismo. Es con posterioridad a estos hechos, que Haitzmann comienza a escribir su diario (donde relata que a pesar de haberle devuelto el pacto, el Diablo vuelve para atormentarlo con harta frecuencia) con posterioridad a enero del siguiente año. Las fechas que se mencionan en esta memoria<sup>6</sup> (siempre con exactitud e incluyendo rangos horarios) van desde el 11 de octubre, entre las once y las doce de la noche, continuando luego el 12, 14, 16, 20 y 21 de octubre, el 1 y 6 de noviembre, y el 26 de diciembre. A continuación, se detallan hechos ocurridos con anterioridad y posterioridad a lo ya testimoniado, con fechas 2 y 30 de diciembre. El fragmento finaliza con los acontecimientos del 7 y 13 de enero (de 1678).

Ante el acoso reiterado regresa a Mariazell y solicita un nuevo exorcismo a fin de recuperar un (“el”) primer pacto (firmado con tinta y nunca mencionado en su primera confesión), cosa que logra<sup>7</sup>, entrando luego a la orden de San Juan de Dios<sup>8</sup> en el convento de Neustadt. Cristóbal no volvió a pintar en el resto de su vida tal como consta en uno de los documentos<sup>9</sup>, y muere el 14 de marzo de 1700, no sin antes haber sufrido el acoso demoníaco en varias oportunidades más “...pero sólo cuando había bebido demasiado vino...[sic]”<sup>10</sup>

***Los hechos entonces se organizarían de la siguiente forma:***

| <b><i>Año</i></b>                           | <b><i>Día</i></b> | <b><i>Suceso</i></b>  |
|---|-------------------|---|
| 1651/2                                      |                   | <i>Nace Cristóbal Haitzmann en el pueblo de Traunstein<sup>11</sup> en Baviera</i>  |
| 1668  | 24 de septiembre  | <i>Luego de ocho apariciones precedentes del Diablo, a la novena manifestación Cristóbal firma el primer pacto escrito con tinta y fechado en 1669</i>  |
| 1669  |                   | <i>Segunda a parición; Se firma el segundo pacto (con sangre de la palma derecha) y se fecha en el mismo año.</i>   |
| 1670  |                   | <i>Tercera aparición; el Diablo obsequia a Cristóbal con un libro de magia negra.</i>   |
| <i>Fechas indefinidas entre 1670 y 1677</i> |                   | <i>Haitzmann es acosado por el Diablo al menos tres veces más según consta en las descripciones de sus pinturas. En estas ocasiones lo amenaza, lo tienta y finalmente “obliga” a entregarse a placeres mundanos.</i> |

<sup>5</sup> Las circunstancias en que esto ocurre se detallan más adelante.

<sup>6</sup> El diario en sí es un relato con formato de memoria (ya que no está escrito en día a día de los acontecimientos sino relatado a posteriori) en el que se detallan, o mejor dicho se enumeran, las múltiples apariciones del Demonio, y otros entes angélicos.

<sup>7</sup> Ídem 4.

<sup>8</sup> Fundada en 1572 por los discípulos de San Juan de Dios (1495-1550) un santo portugués beatificado por Urbano VIII en 1630, y canonizado por Alejandro VIII en 1690, con posterioridad a los hechos que nos ocupan.

<sup>9</sup> Documento fechado el 8 de julio de 1714, en el Convento de los Hermanos Hospitalarios (texto completo en el apéndice).

<sup>10</sup> Ídem anterior.

<sup>11</sup> Pueblo rural cuya economía estuvo antes y durante el siglo XVII, basada en la explotación de yacimientos de sal.

|      |                  |  |
|------|------------------|--|
| 1677 | 29 de agosto     | <i>Ya en Pottenbrunn, acontece la séptima aparición donde "...comenzó a golpearme y torturarme a diario para que yo no peregrinara<sup>12</sup> a Zell (Mariazell)..." Los testigos lo ven convulsionar, confiesa haber firmado un pacto con el Diablo escrito con su propia sangre (segundo pacto).</i> |
|      | 1 de septiembre  | <i>J. L. Braun párroco de Pottenbrunn, envía a Cristóbal a Mariazell con una carta escrita de su puño y letra donde relata los hechos acontecidos días antes, y los referidos por Haitzmann.</i>   |
|      | 5 de septiembre  | <i>Haitzmann arriba a Mariazell con la carta de Braun.</i>   |
|      | 8 de septiembre  | <i>Mediante un exorcismo Haitzmann recupera el segundo pacto.</i>  |
|      | 12 de septiembre | <i>El Abad Francisco de Mariazell, testimonia todo lo anterior y relata el exorcismo a través del cual se recupera el segundo pacto.</i>   |
|      | 11 de octubre    | <i>Primer dato del diario; recién llegado a Viena, sufre la primera manifestación demoníaca luego de la devolución del pacto.</i>  |
|      | 12 de octubre    | <i>Segunda aparición.</i>  |
|      | 14 de octubre    | <i>Tercera aparición.</i>  |
|      | 16 de octubre    | <i>Cuarta aparición.</i>   |
|      | 20 de octubre    | <i>Primera manifestación angélica.</i>   |
|      | 21 de octubre    | <i>Segunda aparición angélica y visión del infierno.</i>   |
|      | 1 de noviembre   | <i>Tercera aparición angélica y visión extática.</i>   |
|      | 6 de noviembre   | <i>Cuarta aparición angélica y visión extática. Manifestación de la Virgen.</i>  |
|      | 26 de diciembre  | <i>Visión infernal.</i>  |
|      | 2 de diciembre   | <i>(En este orden en el diario) Haitzmann es torturado por "...dos espíritus malignos, con sogas..."</i>   |
|      | 30 de diciembre  | <i>Se repite la tortura.</i>   |
| 1678 | 2 de enero       | <i>Manifiesta que seis espíritus malignos han intentado despedazarlo.</i>  |
|      | 7 y 8 de enero   | <i>El Diablo y otros espíritus malignos lo torturan a lo largo de dos días. Uno de ellos se sienta sobre su lengua y le impide rezar, por lo que Cristóbal se lo arranca con la mano.</i>  |
|      | 13 de enero      | <i>Esta es la única oportunidad en que Haitzmann dice estar pintando; en esta circunstancia se le aparece el Diablo y se sienta sobre la</i>   |

<sup>12</sup> El mencionado peregrinaje aparentemente no fue tal; la distancia entre Pottenbrunn y Mariazell es de casi 90 kilómetros, aun considerando que las rutas estuvieran más o menos transitables, es difícil creer que haya realizado el trayecto a pie en cinco días.

|             |                        |  |
|-------------|------------------------|--|
|             |                        | <i>mesa. "...llamé a mi hermana avisándole que el maligno estaba allí..." Como se desprende de todos los textos, Haitzmann es el único capaz de "ver" físicamente al Diablo.</i>   |
|             | <i>9 de mayo</i>       | <i>Luego de que se le realicen varios exorcismos recupera el primer pacto (escrito en tinta) y toma los votos de la Orden de San Juan de Dios tomando el nombre de Crisóstomo.</i> |
| <i>1700</i> | <i>14 de marzo</i>     | <i>Muere Cristóbal Haitzmann en el convento de Neustadt donde se hallaba recluso.</i>  |
| <i>1714</i> | <i>8 de julio</i>      | <i>Documento de los hermanos expeditos donde se relatan las circunstancias de la muerte.</i>   |
| <i>1729</i> | <i>9 de septiembre</i> | <i>Documento firmado y sellado por el Abad Killian de San Lamberto, donde certifica la fidelidad de las copias comparadas con los respectivos originales de Mariazell.</i>         |
| <i>1922</i> |                        | <i>El Dr. Payer-Thur redescubre en la Antigua Biblioteca Imperial de Viena el manuscrito del Trophaeum Mariano-Cellense</i>  |
| <i>1923</i> |                        | <i>Sigmund Freud publica: "Una neurosis demoníaca en el siglo XVII"</i>  |

## **El rapto de Europa**

En el siglo XVII el mapa occidental es el entorno dónde se desarrollan los grandes procesos masivos por brujería y posesión diabólica; los juicios inquisitoriales hasta entonces mayormente individuales dan paso a los grandes procesos que involucran desde decenas, a cientos de individuos. El Sacro Imperio Romano Germánico (primer Reich), que por entonces abarcaba total o parcialmente los territorios actuales de Alemania, Austria, Suiza, Bélgica, Países Bajos, Luxemburgo, la República Checa y Eslovenia, la parte este de Francia, el norte de Italia y el oeste de Polonia, es el marco en el que se han documentado la mayor cantidad de juicios y ejecuciones. Sólo entre los germano parlantes entre 20.000 y 25.000 individuos ejecutados durante la edad moderna temprana, según refiere Levack (1987, p 212) Los cambios socioeconómicos en las pequeñas aldeas, y la tímida aún, entrada de la ilustración en los claustros, dan lugar a escenarios de histeria colectiva nunca vistos. Entre muchos otros (entre Europa y América) tal vez el de Loudun<sup>13</sup>, sea de los más conocidos y reinterpretados por la literatura y el cine; aunque compitiendo en popularidad, casi a fin del siglo, en 1692, se llevará a cabo en América, otro sumario aún más escandaloso: los juicios de Salem<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Acaecido en 1634, y luego magistralmente relatado por Aldous Huxley (1952) en su ensayo "The devils of Loudun" refiere a un caso de histeria colectiva en el convento de ursulinas de la ciudad francesa de Loudun. Anteriormente el poeta y escritor Jarosław Iwaszkiewicz (1946) había escrito su novela "Matka Joanna od Aniołów (Madre Juana de los ángeles)" sobre el mismo tema, llevada luego al cine con el mismo título por el director polaco Jerzy Kawalerowicz (1961). El historiador francés Michel de Certeau (1970) publica "La possession de Loudun". Y finalmente, el cineasta Ken Russel (1971) realiza una versión cinematográfica sobre el texto de Huxley: "The devils".

<sup>14</sup> Iniciados en 1692 y finalizados en 1693, los juicios de Salem (fueron más de treinta) en realidad involucraron muchas aldeas de Nueva Inglaterra. Entre los múltiples escritos historiográficos, sociopolíticos o literarios, a que dieron lugar, podemos destacar una investigación basada en las actas de los juicios "The Devil in Massachusetts: a modern enquiry into the salem witch trials" de la escritora Marion Starkey (1949), el que sirve de base a la obra teatral de Arthur Miller (1953) "The crucible", llevada posteriormente al cine por Nicholas Hytner (1996)



El XVII es también el siglo de la decadencia de los Habsburgo y es cuándo los descubrimientos y adelantos técnico-científicos entreabren las puertas para el ingreso de la revolución industrial. Comienza a producirse en serie. Es el siglo de Copérnico y Galileo, de Newton y la mecánica clásica, de Descartes.

Es el siglo del barroco, el paso de lo extático y contemplativo a lo dinámico.

Es el contexto en que Haitzmann nace, en una localidad rural de Baviera, en algún momento impreciso a mediados del siglo.

## Diario de invierno<sup>15</sup>

La concepción del sí mismo *no existe en la realidad*, pues solo emerge cuando el sujeto responde la pregunta “¿quién soy?” La respuesta requiere de la construcción de un relato alimentado de recuerdos significativos, imágenes almacenadas en la memoria, y de, ¿por qué no?, la invención de experiencias. Esta selección de recuerdos permite a los sujetos conectar situaciones aisladas e intermitentes en un relato coherente y generalmente continuo con la finalidad de:

- 1) resaltar las decisiones tomadas a lo largo de su vida en la construcción de sí mismos en oposición a un contexto determinante;
- 2) concatenar situaciones comunes (por ejemplo, estudiar cierta carrera, seleccionar una institución, interesarse por cierto tema para su estudio) en una trama singular: diferenciarse de otros que han vivido las mismas circunstancias; y
- 3) recuperar una ilusión de continuidad, de unidad, de cara a una vida caótica, cambiante, sin sentido.

(García Díaz, 2015)

No se conocen datos sobre los primeros años de vida de Cristóbal Haitzmann, solo que nació en una población rural de Baviera, en una fecha imprecisa entre 1651 y 1652. A pesar de que él se autodefine como pintor, de hecho tampoco existen pinturas suyas fuera de las ocho<sup>16</sup> conocidas en relación al Trophaeum. Sabemos a partir de los testimonios, que no pintó después, pero llamativamente en apariencia tampoco lo hizo antes<sup>17</sup>. Por lo tanto la vida previa de Haitzmann es un completo misterio. Se desprende de los textos, que conoció, y podríamos afirmar sin mucho margen de error, convivió con sus padres (o al menos uno de ellos) y que conservó luego de la desaparición de estos, el lazo familiar con su hermana y cuñado. Por todo lo antedicho para nosotros la vida de Haitzmann comienza con el primer pacto, es decir en 1668.

No obstante, los datos concretos con que contamos dan cuenta de una elaboración si no prolija, al menos esmerada del relato de los supuestos hechos, como así también de las pruebas que lo verifican.

La aldea donde Haitzmann nace y vive hasta la muerte de alguno, o ambos padres, es Traunstein en Baviera; un pueblo relativamente aislado, reconstruido luego de un incendio intencional provocado en 1704 en el contexto de la guerra de sucesión española. Traunstein se erigió junto a una gran salina (la que recién se agotó a comienzos del siglo XX) por lo que sus habitantes más prósperos vivían del comercio de sal, y los menos afortunados de su extracción y procesamiento. Planteado el contexto, podríamos asumir con poco margen de error que el padre de Cristóbal era un burgués acomodado, ya que de otra forma este no habría podido de ninguna forma aventurarse con la pintura; el hecho de que su hermana además, se casara y fuera a vivir a Viena refuerza esta hipótesis. Cuando el Haitzmann que llega hasta

---

<sup>15</sup> “*Diario de invierno*” es una suerte de memoria fragmentada, autobiográfica, del escritor estadounidense Paul Auster.

<sup>16</sup> Ver iconografía.

<sup>17</sup> La únicas referencias la pintura de Haitzmann presentes en el texto son: la carta del párroco de Pottenbrunn donde afirma que “encontrándose (Haitzmann) por algunos meses en el castillo de Pottenbrunn dedicado a su arte...” y posteriormente la del mismo Haitzmann en su diario. “el 13 de enero, estaba yo sentado, pintando: [sic] vino el maligno enemigo y se sentó a mi lado...”

nosotros se *manifiesta* por primera vez (el 29 de agosto de 1677, comienzo del otoño europeo) se encontraba al decir del párroco de Pottenbrunn “entregado a su arte” en el castillo del mismo nombre. Si damos esto por cierto, ¿qué circunstancia desencadena el colapso (real o fingido) en la iglesia de Pottenbrunn? ¿por qué un individuo que se encuentra aparentemente bien posicionado a nivel social, y desarrollando su profesión, repentinamente colapsa? El brote en cuestión en realidad puede haber sido ocasionado por cualquier circunstancia física o psíquica; sabemos hoy que ciertas patologías bastante comunes como la epilepsia se asociaban a la posesión diabólica, y otras (más frecuentes, o al menos, más conocidas ahora) como un ataque de pánico podrían haberse manifestado de manera igualmente espectacular. ¿Podría ser que Haitzmann se haya visto enfrentado a un encargo que no era capaz de llevar a buen término y no haya podido soportar la presión? A juzgar por lo que hemos visto de su pintura no es descabellado suponerlo.

Cualquiera haya sido la causa (asumiendo que Haitzmann no fingió el ataque) puso en juego un mecanismo tan perverso como efectivo: la presunción de la intervención diabólica le dio a Haitzmann el protagonismo que no había experimentado en su vida. Es irrelevante si se trató de una mentira o realmente creyó su propia historia. Cuantas veces un hecho intrascendente del pasado vuelve con fuerza inusitada a instalarse en el presente como *real*, con el objeto de cimentar una construcción del sí, exigida por el entorno. Si como afirma García Díaz (2015), la concepción del sí mismo no existe antes de la aparición del apremio (externo o existencial) no sería descabellado, continuando con esa línea de pensamiento que los (primeros) hechos relatados por Haitzmann, el encuentro en el bosque, con un hombre mayor y bien vestido que le ofrece un intercambio hayan existido realmente... Obviamente entre este primer cuento y su segunda versión, hay un abismo de siete días en el que se construye una declaración mucho más depurada y conveniente (aunque no definitiva, aún) del Haitzmann-personaje. El converso arrepentido gana una fama efímera y una atención inusitada por parte de sus diversos interlocutores; la curia, su hermana y cuñado, la condesa de Pottenbrunn... Pero tal vez consciente de que su recientemente adquirida popularidad podría decaer al poco tiempo, más precisamente luego de la recuperación del primer pacto, incluye en la revisión del relato el segundo, un as en la manga a utilizar para extender su ya de por sí acotado margen de notoriedad. El invierno de 1677/8 le sirve entonces a Haitzmann para reelaborar su mejor obra: el mismo.

## La construcción de lo verosímil

El saber, entendido como un espacio donde el sujeto se posiciona para hablar de los objetos acerca de los cuales trata su discurso, se ha convertido en un instrumento de poder institucionalizado dentro de las organizaciones sociales. [...] Es el poder capitalista, gubernamental, *psiquiátrico*, legal, escolar, familiar y *religioso*, donde la individuación y la discriminación se alcanzan solamente a través de los mecanismos de resistencia a la alienación que produce este poder y donde la estructura de la resistencia, ejercida desde los bordes, se convierte en antagonista.

(Gil Fernández, 2017)

La verosimilitud debe convencer al interlocutor de su carácter irrefutable. La verdad en cambio paradójicamente puede permitirse el hecho de no ser creíble. Ser verosímil, entonces, es diferente de ser verdadero. Este axioma permite la reelaboración del discurso, sin que este pueda ser tildado de tramposo, ya que este no está atado al hecho *real*, sino pura y exclusivamente a la credibilidad de ese mismo hecho. Esta credibilidad (la verosimilitud) depende a su vez del constructo socio político, científico y religioso en el que se insertan el emisor y el destinatario (volveremos sobre estas consideraciones cuando abordemos el artículo de Freud en el apartado siguiente).

Si planteáramos una cruz entre esta conceptualización y la reinterpretación de Foucault que realiza Gil Fernández, con la cual abrimos esta sección, nos encontraríamos con que nuestro

personaje era un verdadero rebelde. La construcción de *sí* que realiza Haitzmann con auxilio de todos sus interlocutores (hermana, cuñado, clérigos, monjes, la condesa de Pottenbrunn), es a la vez un esfuerzo por alcanzar la trascendencia y un acto de rebelión (en un momento en que la inquisición aún conserva el poder hegemónico, el mayor acto de rebelión es pactar con el Diablo y admitirlo voluntariamente). Tanto la confesión inicial, como luego la posterior y el diario mismo, son construcciones en las que no sólo participan sino cohabitan y se confabulan (aún de forma involuntaria) varios participantes. La primera versión inducida por el párroco de Pottenbrunn abre la puerta que le permite al pintor fracasado alcanzar la relevancia social, (hoy diríamos mediática) que su pintura nunca le dará. La gloria eterna llega para Haitzmann de la mano del Diablo y de la elaboración de este arrepentido (*sí mismo*), que obtiene así la atención y la redención que de otra forma le serían por lo menos esquivas. Individual (único) y discriminado al decir de Gil Fernández (2017), el pintor mediocre deviene teatralidad pura, se rebela contra lo establecido, se reinventa y reinserta, ya desde otra versión de *sí* en el mismo sistema.

Como ya vimos, el discurso de Haitzmann (entendiendo como discurso todo el constructo, las confesiones, los exorcismos y las apariciones milagrosas de los pactos, el diario, y las ilustraciones que lo acompañan) es perfeccionado y reelaborado en función del efecto que tiene en su audiencia. No hay culpa real porque no hay mentira (ni pacto), sólo tenemos una puesta en escena que puede considerarse heredera de los misterios medievales. Un guion precario, luego reelaborado y representado (inclusive con utilería), y un público ávido de espectáculo.

La principal virtud de Haitzmann es entonces su increíble capacidad (dados los contextos, sociales, religiosos y geográficos) para reinventar un hecho culposo del pasado (el encuentro e intercambio con otro hombre en el bosque) eliminando la culpa o depositándola en el otro sujeto (el diablo) y a la vez recombinarse en un hombre totalmente nuevo capaz de enfrentar su propia finitud (su muerte artística) y reposicionarse como alguien distinto, mejor, superado, elevado casi a la categoría de superhombre (quien se ha visto cara a cara con la divinidad, aunque sea en su forma más abyecta), en un medio que hasta entonces le resultaba relativamente hostil.

## Una neurosis psicoanalítica en el siglo XX

**Alumna:** ¿Qué opina de Freud?

**J. L. Borges:** He fracasado en su lectura. En cambio, Jung me pareció un autor muy rico, lleno de sugerencias, que pueden ser ciertas o no, pero en fin, yo prefiero a Jung y no a Freud. Freud me parece un viejo chismoso<sup>18</sup>.

El texto de Freud “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII” analiza el Trophaeum a la luz de la teoría clínica, adjudicándole a Cristóbal Haitzmann una serie de patologías más propias de los siglos XIX y XX que del XVII. Mas allá del carácter definitivamente irrazonable de muchas de sus conjeturas y afirmaciones, el principal problema que presenta dicho estudio es el hecho de que se estructura a partir de una falacia principal, y consecuentemente, otras derivadas. Desde traducciones dudosas que encaminan el sentido hacia dónde le sirve al autor, para alinearlos con su teoría de la neurosis, hasta omisiones encubiertas (como la de citar un párrafo más o menos textualmente, para luego ignorarlo en favor de otro testimonio que le resulta más beneficioso en el análisis posterior)

A modo de introducción Freud relata más o menos sintéticamente la historia, y posteriormente reproduce y comenta fragmentos de los antecedentes del *caso*. En una de esas transcripciones (carta fechada en 1677), el párroco de Pottenbrunn describe el primer ataque sufrido por Haitzmann y su posterior confesión; cabe destacar que Freud dice desconocer la edad del pintor estimándola (y acertando) en no más de treinta años; considerando que

---

<sup>18</sup> Entrevista con Tomás Abrahajm, Alejandro Rússovich, Enrique Marí y alumnos en la Facultad de Psicología (1984)

Haitzmann habría nacido entre 1651 y 1652 en el momento del episodio tenía entre veintiséis y veintisiete años.

Sin entrar en detalles que aumentarían la confusión, el Párroco asegura que en la confesión, Cristóbal admite haber firmado el primer pacto (el único de momento) “...*ya que desconfiaba de sus dotes artísticas y se encontraba imposibilitado de subsistir...*” No se menciona en este documento (el primero, cronológicamente) ningún duelo familiar (situación que Haitzmann agrega luego, como también agrega un segundo pacto). Estos antecedentes de los hechos, aparecen relatados dos veces más en el mismo cuerpo documental y por diferentes interlocutores (el Abad Francisco y el monje compilador) El testimonio del Abad es ni más ni menos que la transcripción de lo que el mismo Haitzmann le relata, algunos días (siete exactamente) después de la primera versión: habiendo ya mejorado su historia, en el trayecto que va de Viena a Mariazell, agrega el segundo pacto, y la muerte de uno, o ambos padres; el tercer texto fue escrito por el monje compilador *cinquenta y dos años más tarde*, es decir, que no es un testimonio de primera mano cómo los dos anteriores, y en cambio, está basado en el que consideró más completo (el del Abad, que tiene dos pactos, y varios motivos que los justifican a saber, la imposibilidad de pintar, el duelo, el miedo a la indigencia) En estos últimos dos testimonios se menciona (ahora sí) la muerte de uno o ambos padres: “...*accepta aligna pusillanimitate ex morte parentis...*” en el primero y “...*ex morte parentis accepta aligna pusillanimitate...*” en el segundo, de lo que resulta más que evidente más allá de la inversión del orden, la transcripción bastante fiel del anterior.

Freud se aferra a estos dos escritos, (si bien ha citado ya el anterior, de aquí en más no lo toma en cuenta) como si fueran más confiables por el simple hecho de contener mayor información, y a la vez, como si ambos se reafirmaran mutuamente ignorando u omitiendo que el tercero solo está citando al segundo por lo que no tiene valor testimonial en sí mismo. Decide además, que la expresión *ex morte parentis* (que podría significar debido a la muerte de *un padre* o debido a la muerte de *sus padres*) en realidad refiere a la muerte del padre (el progenitor masculino) y estructura todo su ensayo sobre este dato imaginario. También afirma (Freud) sin ningún sustento que: “...*padecía pues (Haitzmann), una depresión melancólica, con inhibición de la capacidad de trabajo y miedo (justificado) [sic] a morir pronto...*” Sabiendo como sabemos la fecha de nacimiento podemos establecer que al momento de firmar el primer pacto, Haitzmann contaba con dieciséis o diecisiete años; creemos por tanto y como ya se verá luego, que el único de los temores de Haitzmann que estaba realmente justificado, era el relativo a su total falta de talento para la pintura.

Freud realiza un diagnóstico con una base falaz y fundamentado en su propia presunción, con el único objeto de contrastar sus afirmaciones posteriores (todas basadas en un único y fundamental supuesto: el de la muerte del padre)

### **En el nombre del padre**

Habiendo planteado el sofisma inicial que da base a la hipótesis sobre la patología de Haitzmann, no tendría demasiado sentido continuar este análisis, ya que, por verosímil o lógico que resultara el resto del texto siempre estará montado sobre una falacia. No obstante y sin ánimo de insistir en un examen detallado, observaremos aún algunas contradicciones más.

Lo que sigue es una verdad apodíctica: el Diablo de Haitzmann es para Freud el sustituto del padre muerto. Algo que probablemente ya había decidido en una primera lectura y buscó luego demostrar argumentativamente.

Tal explicación *estaría* según afirma, justificada en la pintura que ilustra la primera aparición, donde el Diablo se presenta como “...un honrado burgués de edad madura, con barba negra [sic], capa roja y sombrero negro, un bastón en la mano derecha y un perro negro a su lado...” Freud (1923). Con la intención de demostrar su presunción, la descripción abunda en detalles que en apariencia vendrían a contrastar la teoría; sin embargo en vista de que no contamos (ni contaba Freud tampoco, con una descripción o retrato del padre de Cristóbal ni del mismo pintor, tales datos como la barba, el bastón o el perro son absolutamente irrelevantes).

Seguido, en el mismo párrafo, refiere (aunque mucho más someramente) las otras apariciones, en las cuales el Demonio ya no se muestra como un burgués (ni siquiera mantiene la forma humana) y se presenta con cuernos, garras y alas de murciélago, apareciendo en la última como un dragón alado, sin explicar de momento cuál es la relación entre estas advocaciones y la hipótesis precedente.

En las páginas siguientes luego de admitir que *no es nada fácil descubrir la huella de la concepción satánica del padre* [sic], Freud nos habla de los diferentes sustitutos del padre en *los niños* (!) a saber: el dibujo infantil grotesco como burla hacia el padre; el miedo a los ladrones como disociación de dicha figura y las fobias zoológicas donde el animal funciona como sustituto del mismo. Final y honestamente, Freud acepta que: “pero en ningún caso *hallamos tan claramente expresado* como en el de *nuestro pintor neurótico* del siglo XVII, que el diablo sea una copia del padre y pueda figurar como sustituto del mismo” (Freud, 1922; p. 48) Dicho de otra forma Freud admite que no ha encontrado antecedentes de su aseveración, pero aprovecha el mismo párrafo para apropiarse de la historia dando por hecho la condición neurótica de Haitzmann y con ello “demostrando” su propia aseveración.

Deberemos atravesar aún varias páginas en las que nos habla del simbolismo del número nueve (la cantidad de años que dura el plazo pactado) como una representación del deseo de Haitzmann, de “parirle un hijo al padre” [sic] (p. 52) y a partir de este cambio de rumbo hacia el carácter sexuado de la relación Cristóbal-Diablo-Padre, Freud intenta (creemos que sin mucho éxito) explicar las otras advocaciones del demonio, sin aclararnos nunca porqué Haitzmann decide abruptamente interrumpir su “embarazo”.

El hecho de que el demonio aparezca representado en la mayoría de las pinturas de Haitzmann con senos femeninos, tendría entonces según afirma Freud, relación con la fantasía de Haitzmann de castrar a su padre transformándolo en mujer; ahora bien, el Diablo aparece representado en algunas de las pinturas con un par de senos, pero en otras con cuatro. Incluyendo una pintura en la que el Diablo tiene un par de pechos salen de la garganta. No pareciera que esto le otorgue un carácter especialmente femenino (sobre todo considerando el resto de los atributos, rabo, alas, garras, cuernos) sino más bien, que viniera a reforzar el carácter monstruoso que Haitzmann pretende adjudicar a su visión. Luego Freud redobla la apuesta y nos explica que el hecho de que además de los pechos femeninos, en una de la



*Como puede verse, Freud acierta en el color de la capa, pero llamativamente no en el de la barba; sobre estas descripciones como mínimo arbitrarias volveremos luego, ya que estas lecturas superficiales e inadmisibles sobre la imagen, que resultan aquí todavía inocentes, más tarde serán excusa para contrastar algunas afirmaciones absurdas.*

pinturas el diablo aparezca representado con pene “serpentiforme” Freud (1922, p52) refiere “a la proyección de su propia femineidad (la de Hartzmann) sobre el sustituto del padre” (pp. 53, 54): Freud omite explicarnos con el mismo (o cualquier otro) nivel de detalle, la relación del pene serpentiforme del Diablo con la supuesta femineidad de Hartzmann, y sobre esto nos detendremos un momento ya que además de la mencionada omisión, y como puede apreciarse en el detalle a continuación, Freud incurre en otro terrible error (No sabemos en base a que tipos facsimilares trabajó Freud su análisis, aunque podemos inferir a su favor, que lo hizo con fotografías en blanco y negro de muy poca definición, lo que justifica al menos, en alguna medida su equivocación), pero en la pintura en cuestión Freud ve senos femeninos donde no los hay y por la posición decididamente exhibicionista<sup>19</sup> del personaje confunde el rabo del Diablo con el pene en forma de serpiente, ya que ambos, rabo y pene están representados en dicha pintura tal como se puede apreciar en la comparación siguiente:



*Suponemos que Freud hace referencia a esta imagen ya que dice: “sólo en **una** de ellas (las pinturas) muestra **además de los senos**, el Diablo un cumplido pene terminado en una serpiente” (p.52). Como puede apreciarse claramente en esta comparación, por una parte, Freud hace referencia al rabo del Diablo (atributo que dicho sea de paso, está presente en al menos otras tres pinturas, por lo que es inadmisibles el error) confundiéendolo con el pene, y por otra, ve senos femeninos dónde no están.*

Sería totalmente válido si continuando con este precario nivel de interpretación de la imagen, y dando por válida la hipótesis según la cual, el Diablo representado como un burgués y luego más tradicionalmente zoomorfo y exhibiendo un pene erecto, es para Hartzmann una figura paterna, considerar algunas de las otras representaciones donde aparece figurado con senos, sin barba, ni pene, como una figura materna. Obviamente tanto una

<sup>19</sup>*En la mayoría de las pinturas (exceptuando las dos primeras y la última) el Diablo está representado a la manera de un fauno, con la zona pélvica cubierta de una velloidad larga, cuasi lanar y en posición levemente escorzada, con lo que se oculta cualquier carácter sexual primario (ya sea pene o vagina) El **rabo** “serpentiforme”, en diferentes versiones, aparece sin embargo, en la tercera, cuarta, quinta y séptima pinturas.*

suposición, como la siguiente, son totalmente arbitrarias y únicamente funcionales a la construcción de un relato determinado.

Nos hemos detenido sólo en aquellos aspectos del texto freudiano que nos parecen más falaces, obviando otras múltiples aseveraciones con el mismo nivel de presunción, y tan imposibles de contrastar, como estas afirmaciones. Entendiendo que el análisis crítico y pormenorizado de todo el texto de Freud abarcaría un trabajo mucho más extenso y de otra índole diferente al de que nos ocupa, y considerando que está suficientemente clara nuestra postura con relación a sus afirmaciones en este caso particular, elegimos terminar aquí con esta disección del mismo.

## El plano pictórico



No queda claro si las pinturas que ilustran el Trophaeum son originales de Haidmann o, en su defecto, copias hechas posteriormente por los monjes. En cualquier caso, esta misma incertidumbre pone de manifiesto dos posibilidades a saber:

Primero, si son originales, es ostensible la pobreza técnica de Haidmann, y lo infantil o primario de su composición. El políptico que ilustra esta página da cuenta de ello. Podría inferirse que nunca tuvo educación formal, sino

que *aprehendió* copiando, probablemente de la iconografía religiosa a la que podía acceder con cierta facilidad en cualquiera de las iglesias de Traunstein. El pintor no es en absoluto consciente de las corrientes plásticas ya arraigadas, y continúa situado en una suerte de manierismo básico y primitivista, con marcadas influencias de la iconografía del medioevo. Considerando que fue contemporáneo (tardío) de Velásquez y Caravaggio, de Rembrandt, Vermeer y Rubens, entre muchos más, no hay posibilidad alguna de contemplar el hecho de que hubiera adquirido adiestramiento en un taller (probablemente inexistente en Traunstein) o con un maestro, ya que, más allá de su pobreza conceptual, las influencias que muestra atrasan por lo menos doscientos años.

Si por otro lado las pinturas fueran copias, la única disculpa que le cabe a Haidmann es la de que los monjes iluminadores fueran poco diestros con la pincelada (lo que es poco probable), alterando o simplificando los detalles y la paleta, y endureciendo los personajes. Esto no obstante no justifica lo elemental de la composición, y además, ciertos aspectos relacionados con el tratamiento pictórico (por ejemplo el follaje) no parecen obra de un monje iluminador. Por último, si creemos en esta hipótesis, ¿dónde están los originales? No hay otro registro que el que nos ocupa. Haidmann sería entonces, un pintor que a lo largo de toda su vida, sólo pintó nueve pinturas que no existen.

## Sus Majestades satánicas<sup>20</sup>



1° Aparición



2° Aparición



3° Aparición



4° Aparición

Ordenadas diacrónicamente las representaciones del Diablo parecieran evolucionar hacia una manifestación cada vez más bestial. En las dos primeras podemos observar que el Diablo está vestido y usa bastón (un accesorio de la burguesía). En las imágenes siguientes en cambio, la ropa desaparece y es reemplazada por más atributos animales: el vello caprino, las alas de murciélago y el rabo. Las posiciones del personaje inducen a pensar también que estas primeras cuatro representaciones fueron realizadas en sendos pares: en las dos primeras el Diablo mira hacia la derecha y esconde el brazo izquierdo; en la segunda y la cuarta mira hacia la izquierda mientras que ambos brazos replican la postura.



5° Aparición



6° Aparición



7° Aparición



8° Aparición

En la quinta y sexta aparición el Diablo es representado con un escorzo forzado (cuerpo de lado y piernas de frente en la quinta, y cuerpo de frente y piernas de lado en la sexta) mientras que en la séptima retoma la primera postura, volviendo a humanizarse (al menos en parte), la posición de las piernas remeda la postura inmediata anterior mientras que la del cuerpo remite a las posturas de la primera y segunda aparición. Han desaparecido las alas y ha reaparecido la ropa.

La última representación se escinde en cambio de la conjunción mostrada por las anteriores; el Demonio aparece como una figura mitológica y envuelto en una luz flamígera, el paisaje ha desaparecido y su rostro es el único rasgo antropomorfo.

Retomando la hipótesis que sostiene la falta de formación de Hartzmann, en estas representaciones se evidencia claramente la pobreza de recursos técnicos, tal y como se ha comentado antes: las proporciones del cuerpo aún en las representaciones más antropomorfas es incorrecta, los escorzos son forzados hasta la exageración pero no como recurso plástico, sino denotando la imposibilidad de representar más fielmente la realidad (esto es especialmente notorio en la representación de los textiles, la posición de las alas y de las piernas) Y finalmente la fallida intención de bestializar al Diablo se torna absolutamente grotesca ante la falta de imaginación.

<sup>20</sup> "Their satanic majestics request" es el nombre del sexto álbum de estudio de The rolling stones.



## Conclusión

El oxímoron es según la RAE, una combinación de dos términos o conceptos de sentido contrapuesto en una misma expresión. La frase (con cuasi rango de dogma) “Una imagen vale más que mil palabras” es un ejemplo evidente. Sin ánimo de detenernos en un tema puramente semántico, podemos concluir no sólo el carácter contradictorio de dicha afirmación (ya que no hay una imagen capaz de expresar el sentido de la frase en cuestión, o bien, es el discurso el que afirma la supremacía de la imagen y no la imagen misma) sino también plantearnos la evidente superioridad de la palabra por sobre la imagen en la construcción de sentido. La imagen es puramente emocional y sincrónica, mientras que el discurso en cambio es naturalmente racional y diacrónico; es por esto que, es el discurso el que prevalece en un contexto en el cual la construcción de sentido es fundamental para establecer acuerdos entre pares y de forma que los mismos puedan estos sostenerse en el tiempo.

Asistimos permanentemente a situaciones en las cuales la argumentación relata un hecho determinado, mientras que la imagen relacionada con ese mismo hecho (ya sea esta estática o dinámica) muestra algo totalmente diferente. Aun cuando estas dos cosas ocurren sincrónicamente, siempre es el discurso el que sobrevive; creemos en aquello que nos es contado (creemos que *una imagen vale más que mil palabras*, sólo porque nos es afirmado), por sobre lo mostrado o visto. La imagen requiere para su supervivencia de una permanente re-exhibición, de un eterno rescate, el relato en cambio sobrevive naturalmente aun mutando, en el constructo social, en el mito.

En tanto la memoria (individual o colectiva), no es más que una construcción ficcional de la realidad, el ser humano depende de la ficción para conformarse como tal. Y es entonces esa capacidad de operar sobre la ficción, la que nos cuenta, nos inventa.

Cristóbal Haitzmann es un pintor (él se *dice* tal) que no pinta, pero que en cambio trasciende, que *se construye a sí mismo*, a partir del discurso y no de la imagen. Esta prevalencia de lo narrado no está tanto relacionada con su falta de talento para las artes plásticas, sino más bien con el hecho de que el relato verbal (la confesión) o la *prueba* escrita (los pactos), son muchísimo más pregnantes que la mera transcripción visual de los acontecimientos. Aún si su pintura fuera de un nivel excepcional bastaría con uno sólo de los pactos para situar en segundo plano cualquier otra cuestión acerca de su vida y obra. Su producción relevante es oral y textual, mientras que su producción visual es un mero soporte (de carácter ilustrativo) de su alocución verbal. Cuando es la narración la que *produce* el hecho, lo ausente se corporiza y *lo real* pasa a un plano secundario en el cual será retomado o no por el relato en cuanto convenga a este (los monjes que asisten al exorcismo de Haitzmann así como el propio exorcista, son *testigos* de la devolución del pacto firmado con sangre, aun cuando según ellos mismos admiten no ven al Demonio-dragón, que se revela según la descripción del pintor, ni tampoco ninguna otra manifestación; es Haitzmann quien se separa violentamente de su exorcista corre al altar y en un acting *recupera* el pacto). Es la palabra, en su falta de analogía con la realidad, la que se posiciona con un fuerte carácter simbólico por sobre el registro visual (Freud, y por consiguiente todos sus discípulos y aún detractores, ven a partir de su afirmación un pene con forma de serpiente donde hay un rabo, a la vez que no ven la representación del pene *real* en la misma imagen. Basta el error de Freud, el que como se ha dicho antes estaría probablemente asociado a un facsímil de pobre definición, para que nadie vea después, otra cosa distinta de la enunciada por la palabra)

No hay pues un *hacer* para ser, sólo hay un *contarnos* (a nosotros y a los otros) cómo queremos ser percibidos, como queremos que se perciba al otro. La historia en definitiva no es más que eso, una larga narración que elige y elude para contar una versión conveniente.

Lo más admirable si cabe el término, de Haitzmann, no es quién fue en realidad (como si pudiéramos saberlo en alguna medida), no es su historia *real* de vida, ni su pintura, no es su

supuesta neurosis, ni tampoco el texto que la describe, ni los textos que se escribieron sobre ese texto, sino tal vez, su increíble capacidad de reinventarse, de construir-se a partir de un hecho fortuito, de reconocer la oportunidad, de revelarse como este invento que trasciende la persona, y se transfigura en personaje. Nos *mostramos* codificadamente para acercarnos, para vencer el recelo del otro, para ganar su confianza; pero nos *contamos* para permanecer y para trascender, para ser recordados, para alimentar el mito.

Miguel Montalto  
Buenos Aires, 2018

## Bibliografía

GARCÍA DÍAZ, Vanesa. (2015). La creación del sí mismo. Verdad y ficción en los relatos de vida [en línea]. *Revista Mexicana de investigación educativa*, 20 (64), 195-218.

Recuperado en junio del 2018 en:

<http://www.redalyc.org/pdf/140/14032722010.pdf>

GIANNI, Florencia. (2018, 2 de enero). [web blog] *Jorge Luis Borges: Entrevista con Tomás Abraham, Alejandro Rússovich y Enrique Mari en la Facultad de Psicología* [12 de septiembre de 1984]

Recuperado en julio del 2018 en:

<http://borgestodoelanio.blogspot.com/2018/01/jorge-luis-borges-entrevista-con-tomas.html>

GIL FERNÁNDEZ, Rosalía (2018, marzo/junio) Hacia una construcción del sujeto en Michel Foucault [en línea]. *Wimblu. Revista Electrónica de Estudiantes de la Escuela de Psicología de la Universidad de Costa Rica*. 13 (1), 11-25.

Recuperado en julio del 2018 en:

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/wimblu/article/view/32740/32251>

HAHARI, Noah H. (2017) *Sapiens. De animales a dioses*. Barcelona: Penguin Random House.

HAITZMANN, Cristóbal; FREUD, Sigmund. (Grisolía, C.; Kovacsis, A.). (1981). *Trofeo de Mariazell. Diario del pintor Cristóbal Haitzmann*. Precedido de: *Una neurosis demoníaca en el Siglo XVII*. Barcelona: Argonauta

LEVACK, Brian P. (1987). *The witch-hunt in the early modern Europe* [en línea].

Londres, Nueva York. Pearson, Longman.

Recuperado en julio del 2018 en:

<https://drive.google.com/file/d/0B86gMI7IvdErQm9nQ3dsYzIFbTA/view>

MARTÍNEZ ARIAS, Leonardo. (2015). *De lo demoníaco a lo abyecto* [en línea]. Tesis doctoral de la Universidad Pompeu FABRA. Barcelona. UPF

Recuperado en mayo del 2018 en:

[www.tdx.cat/bitstream/10803/387316/1/tlma.pdf](http://www.tdx.cat/bitstream/10803/387316/1/tlma.pdf)

MONTERO, Maritza. (2002). Construcción del otro, liberación de sí mismo [en línea]. *Utopía y praxis Latinoamericana*, 7, (16) 41-51.

Recuperado en junio del 2018 en:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2736947.pdf>

PIÑA, Carlos. (1988). La construcción del 'sí mismo' en el relato autobiográfico [en línea]. *Documento de trabajo, programa Flacso-Chile*, (383).

Recuperado en junio del 2018 en:

<https://es.scribd.com/document/111141774/Pina-La-construccion-del-si-mismo-en-el-relato-autobiografico>

**Las imágenes fueron recuperadas en junio de 2018, de:**

<http://www.kulturpool.at/display/kupo/Home?spaceKey=kupo&title=Home>