

Reseñas

El origen del sentido CRISTINA MARQUÉS

*Sentido del nacimiento y origen del sentido, una
reconstrucción del pensamiento de Freud.*

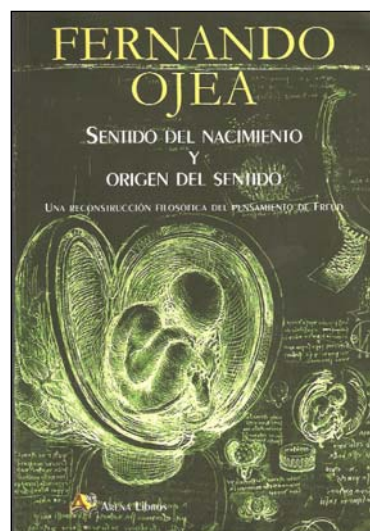
Fernando Ojea
Arena Libros, Madrid, 2008

El texto que nos ofrece Fernando Ojea es un análisis fenomenológico que nos retrotrae hasta el origen del sentido como fuente del trágico desgarro que constituye la vida del humano, hablante nadador a contracorriente entre un tiempo originario y una meta fatal. Como el subtítulo nos enseña se trata de una crítica filosófica, ontológica, de la teoría de Freud.

Ojea retrotrae la sexualidad infantil al nacimiento mismo entendido como fractura originaria, advirtiéndonos de que no se trata de la fractura de ninguna unidad previa (madre gestante); tampoco podrá nunca alcanzarse la completud: la fenomenología del sujeto le descubre como estructuralmente destinado al desencuentro consigo mismo y con el mundo.

El desgarramiento original es estructural y se manifestará en tres tiempos: el *tiempo originario* que visa el porvenir, el *destiempo* que pretende un presente eter-

no de satisfacción absoluta, y el *contratiempo* que es un pasado congelado (inconsciente), pero indestructible en su insistencia por descontrolar los intentos del aparato psíquico para administrar una estrategia que le permita alcanzar la satisfacción parcial del modo más económico posible. La prudencia del contratiempo, tiempo de la represión sobre el destiempo, que pretende conseguir el placer absoluto de forma instantánea, se ve permanentemente distorsionado, desbordado por el deseo inconsciente, que reclama la inalcanzable aprehensión del fin que huye en el horizonte.



Trágica fenomenología, escenario mundano donde se dramatiza la estructura ontológica que se constituye en el momento del nacimiento. El neonato arrojado al mundo anticipa lo que el tiempo, los tres tiempos que Ojea establece, no hará más que desplegar. El neonato está ya constituido porque están dadas las condiciones de posibilidad de su despliegue temporal. Los tres tiempos señalan los niveles de radicalidad del análisis. Su suelo está en el tiempo originario de la fractura originaria que es seguido por el destiempo, la pretensión de desandar el camino impidiendo que el displacer vuelva; el destiempo es el intento de apresamiento instantáneo del objeto de la satisfacción absoluta, alucinatorio intento que acabaría con él de no surgir el tercer momento del contratiempo; el contratiempo instaura la prudencia de la acomodación a las exigencias mundanas para lograr una parcial satisfacción a pesar de la insistencia del deseo inconsciente.

Lo interesante del planteamiento de Ojea está en retrotraer el análisis fenomenológico hasta el momento del nacimiento. En ir más acá de la teoría de la sexualidad infantil freudiana, hasta localizar las condiciones de posibilidad del sentido y de la angustia. La sexualidad infantil tal como la concebía Freud queda reducida a un marco teórico impreciso que Ojea asedia y radicaliza hasta el abismo de la fractura original, que no es la del parto, empírica y que no serviría para su propósito ontológico.

La fractura es la del neonato mismo y aunque no pueda hablarse de un sujeto dividido, puesto que no hay ni lenguaje ni posición subjetiva propiamente dichas, están ya dadas sus condiciones

de posibilidad ontológicas que no harán sino desplegarse temporalmente; como no podía ser de otro modo, los tres momentos no son espacio temporales sino lógicos. El neonato arrojado a la intemperie despliega su estructura en tres momentos. Estos tres tiempos constitutivos son el origen del sentido y de la sexualidad porque la pulsión surge con la necesidad de descargar las tensiones generadas en el acto del nacimiento; el neonato se desgarró en el intento fallido de zafarse del displacer alcanzando el fin hacia el que ha sido impulsado.

Hay un intento algo nietzschiano de escapar de la cárcel de la razón para mejor caer en ella. El intento de alcanzar el más acá de la conciencia, de alcanzar la subjetividad aún prematura, lleva a Ojea a la consideración del acto el nacimiento, que él denomina fractura original, porque en su primer momento, tiempo original, el neonato ya se debate contra los elementos de los que no podrá zafarse en toda su vida porque son condiciones ontológicas ciegas e inexorables.

La Necesidad y sus imposibilidades

La Necesidad es el nombre de la inexorabilidad de la ley; el cumplimiento de las leyes de organización interna del sujeto es anterior a la palabra; y su eficaz funcionamiento es una anticipación de lo que llegará a desplegarse como subjetividad.

Esta misma anticipación se produce en los profenómenos de la sexualidad y la angustia. ¿No tiene la muerte su origen en el nacimiento?, si es así, la angustia ante la muerte tiene que anclarse en una angustia esencialmente previa que

marque la dirección de la flecha hacia el destino fatal.

El mecanismo de la pulsión nunca pone su dispositivo a cero, la pulsión no conoce la homeostasis, entonces, ¿no estará ya prefigurada en la tensión acumulada en el neonato a causa del placer del nacimiento? El ser arrojado al mundo, empujado hacia el escenario de la vida, se ve impulsado hacia el horizonte desde la desorientación y el desamparo más radicales.

El sentido de la propia existencia, en tanto que discurso, que narración que nos convierte en héroes de nuestra propia novela, está ya prefigurado en esa búsqueda sin palabras, sin yo, y sobre todo, sin objeto, del neonato en pos de un fin que se le escapa en el horizonte dejándole sumido en la angustia de una tensión creciente.

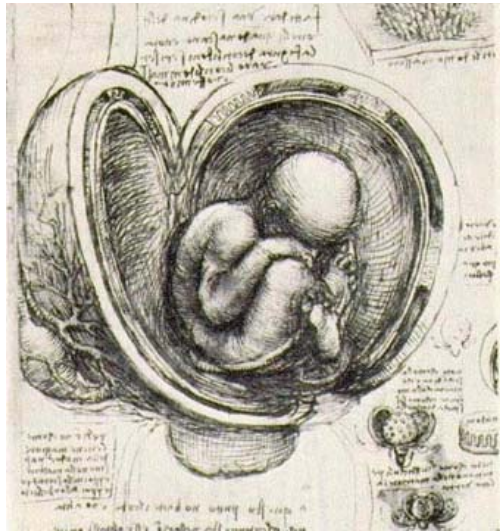
La consideración del desgarramiento originario, entre la nada que es el neonato y la tensión acumulada por la inalcanzable satisfacción, es lo que constituye el objetivo teórico de Fernando Ojea que desciende hasta las anticipaciones últimas del sentido.

Para desvelar el horizonte anticipador del sentido Ojea articula la Necesidad, estructural, en tres tiempos que son tres imposibilidades.

Tres imposibilidades que podrían reducirse a la imposible identidad del sujeto consigo mismo; el desencuentro está garantizado, la acomodación, siempre inestable, entre los objetivos perseguidos y el grado de satisfacción logrado pone de manifiesto la distancia estructural entre objeto y fin.

Estas tres imposibilidades son tres tiempos de la sexualidad.

En el primero, *tiempo originario*, se establece la tónica adentro/afuera. Simultaneidad del alzamiento del horizonte del fin y extrañamiento de su trágico interior, pura nada, que divide al neonato; desorientación y desamparo ante un fin imprevisible que se le escapa generandole gran tensión. Pero el efecto *boomerang* no tarda en producirse, el neonato retrocede hasta el vacío sin fondo que es él mismo y que inaugura el sentido.



Esta fractura originaria es la errancia y el vagabundeo a la búsqueda de la satisfacción articulada a la angustia por la intemperie a la que se ve obligado a volver, en una repetición semejante a la de Sísifo, ante la piedra que debe subir para que vuelva a caer y ser subida de nuevo. Constatación simultánea de la satisfacción anticipada y de la angustia por el esfuerzo titánico.

El tiempo segundo, el *destiempo*, es el momento en que el neonato persigue el logro de la satisfacción absoluta de un modo instantáneo; es el tiempo de la pretendida anulación del tiempo, de la negación de la imposibilidad que le constituye: el aplazamiento *sine die* del logro de la completa satisfacción. El neonato sueña con la satisfacción inmediata y absoluta que lo destruiría, pero tiene que aprender el incesante aplazamiento del fin aguantando la tensión y la angustia.

El tercer tiempo, el tiempo del *contratiempo*, es el tiempo de la represión y por ello el momento en que la sexualidad encuentra su cumplimiento estructural. No obstante, la sexualidad está localizada ontológicamente en el nacimiento como en su lugar de origen esencial; bien es cierto que la sexualidad recorre los tres tiempos y que es en el tercero, el de la represión, donde se abrocha la circularidad de la pulsión, donde se fija el perenne desajuste entre el objeto y el fin.

En este contratiempo que es la represión ya se puede hablar de la elección de objeto y de su separación definitiva del fin, no obstante, la sexualidad está ya prefigurada en el nacimiento porque está en la dialéctica interior/exterior originada por la fractura, y que consiste en la simultaneidad del alzamiento del horizonte del fin y la división del sujeto, desfondado pero sostenido en el horizonte.

Ojea critica la instancia biologicista de la primitiva libido del yo freudiana y remite a su hermenéutica de los tres tiempos.

Fenomenología, hermenéutica y sentido

Ojea es explícito a la hora de dar sus coordenadas filosóficas. La fenomenología y la hermenéutica le guían metodológicamente en su investigación sobre los profenómenos anticipadores.

Puesto que considera que Freud parte del contratiempo, que para Ojea es tercero, él busca el más acá en el profenómeno del nacimiento donde se ancla el sentido. Pero esta raíz es pura nada, desfondamiento y angustia, en ella destaca el sentido.

Ojea indaga en profundidad, desciende al destiempo y al tiempo originario. Retrocede hasta el profenómeno del nacimiento: punto de partida absoluto, momento de la anticipación de lo que empíricamente se repetirá porque sus condiciones de posibilidad ontológicas están localizadas en la fractura originaria.

Pero su perspectiva existencial es optimista; si bien rechaza la metafísica por constituir el mejor relato de ciencia ficción, como afirmó Borges, tampoco se para en la angustia de la repetición pulsional: el acto del nacimiento no está reñido con el nacimiento del acto.

Más allá de la encubridora metafísica, que ofrece una completud imaginaria, está la ontología del existente humano, pura temporalidad al mejor estilo heideggeriano, pero creadora de sentido. Afirma Ojea una repetición "buena", que abre la imposibilidad de completud hacia la creatividad. Angustia sí, pero también creatividad.



Leyendo a Hitchcock
(Análisis textual de *North by Northwest*)

Basilio Casanova
Castilla Ediciones. Col. Trama y Fondo, 2.
Valladolid, 2007

Con curiosidad, no exenta de “buenas vibraciones” iniciales que después se han confirmado plenamente, hemos leído el libro de Basilio Casanova Varela. El estudio que en él se hace de una casi mítica película como es *North by Northwest* (Con la muerte en los talones, 1959), nos ayuda a comprender que tras lo más espectacular, efectista con que la habilidad de Alfred Hitchcock nos ha deslumbrado con este film, con la aplicación del análisis textual que en su día creó el Profesor Doctor Jesús González Requena y que Basilio Casanova ha llevado a la práctica en este libro que comentamos, se ponen en evidencia aspectos importantísimos de los relatos cinematográficos que habían pasado desapercibidos.

Este largometraje es el número cincuenta de la obra del director británico y sin duda una de sus películas más recordadas. Dentro de los innumerables filmes que la ya larga historia del cine cuenta en su haber, la pregunta que podemos hacernos es: ¿por qué ésta, en concreto, sigue siendo recordada?, ¿por qué se siguen imitando escenas de esta obra? En todos los campos del mundo audiovisual, *Con la muerte en los talones*, cincuenta años después, sigue dando mucho de sí, un simple ejemplo nos sirve para ilustrar esta afirmación, un humorista español utiliza ésta película para realizar *sketchs* y parodias de la contem-

Leyendo a Hitchcock

JUAN GARCÍA CREGO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

poraneidad de nuestro país (España) en el especial de humor de Nochevieja, cogiendo como hilo argumental las andanzas del desafortunado Roger O. Thornhill (Gary Grant) en su fatal confusión con el inexistente Mr. Kaplan. De todas formas el mundo que ha creado Hitchcock ha sido siempre semillero de todo tipo de ideas audiovisuales como es el caso de la campaña publicitaria de un banco que utiliza la figura reconocible del director (con la que firmaba sus telefilms) o iconos con referencias los pájaros que aterrorizaban la tranquila localidad de *Bodega Bay*, para captar nuevos clientes. Así mismo, en el treinta aniversario de la desaparición de Alfred Hitchcock uno de las principales imágenes que se recuerdan es la memorable persecución de un hombre por una avioneta. También es destacable que esta película haya sido elegida por la televisión pública española para recordar dicha efeméride. Con estas anécdotas ponemos en evidencia como este film del director inglés permanece presente en el imaginario colectivo de los amantes del cine y del espectador más común.

Por su parte, en el prólogo que el Profesor Doctor Jesús González Requena ha escrito para este libro de Casanova Varela, deja clara la importancia y el porqué Hitchcock es uno de los máximos ejemplos de directores que deben seguir estudiándose debido a que sus imágenes e influencias siguen siendo pregnantes en la sociedad multipantalla de hoy en día.

Basilio Casanova Varela aplica, en su libro, el análisis textual a *Con la muerte en los talones*, y lo hace de una manera bri-

llante. Acotando en primer lugar el centro de atracción de esta película, como es la importancia de la madre, como generadora de toda la trama. Algo que, a simple vista, puede pasar como simple contrapunto o como algo cómico se convierte, gracias a esta investigación, en el punto de ignición de todo el relato.

Como recordaremos, la teoría del texto plantea unos elementos fundamentales a la hora de analizar cualquier relato, y el texto audiovisual es un terreno idóneo para llevarla a cabo. Términos como Destinator, Tarea, Deseo, Objeto de Deseo, Donador y otros muchos, son conceptos que en este libro se aplican a una obra clave del cine de todos los tiempos y el autor demuestra su maestría en su aplicación, ayudando de esta manera a hacer más útil, si cabe, la teoría del texto y a ver el film con “nuevos ojos”.

Alfred Hitchcock es el director paradigma del cine manierista, según la definición aportada por el Profesor Doctor Jesús González Requena, y el libro de Basilio Casanova ayuda a remarcar las características de este tipo de cine en el que los espejos y las imágenes en reflexión cobran una gran importancia. Como recordaremos en la obra cinematográfica manierista, el concepto de representación, de artificio de montaje o incluso lo teatral es algo fundamental. Lugares que se reconstruyen o incluso la propia muerte como farsa como bien se señala en el capítulo cinco de este libro.

La relación con el cuento maravilloso de Vladimir Propp y el psicoanálisis también quedan perfectamente descritas en el análisis de Basilio Casanova y se

aplica a la tarea que Roger O. Thornhill tiene que llevar a cabo que será la de demostrar que no es Mr. George Kaplan. Tiene que demostrar su identidad y esto le lleva a liberarse de la figura de la Madre y conquistar a la princesa que habita encerrada en un castillo colgante. El nombre de la princesa es Eve (que se puede traducir como Eva, y que interpreta la actriz que lleva ese nombre, Eva Marie Saint). De esta manera el análisis textual busca y ofrece una explicación que se oculta detrás de las imágenes que el director expone en primera lectura y que son las que el gran público recibe en principio, pero que enmascaran la segunda lectura del filme en la que puede encontrarse una gran carga de incitación al inconsciente del espectador lo que hace que no le cueste repetir una y otra vez la visión de su película.

La obra de Alfred Hitchcock puede parecer lejana o incluso para algunos puede considerarse como cerrada en su estudio. Pero como bien demuestra esta investigación, nada más lejos de la realidad. Gracias a este libro tenemos una buena excusa para volver a sentarnos ante una pantalla y comprobar que muchas imágenes de *North by Northwest*, a las que no habíamos prestado atención o no habíamos sido capaces de entender en su justa medida pueden ser vistas de otra manera.

Resumiendo, como ha puesto en evidencia Basilio Casanova Varela, es primordial que si queremos conseguir que el análisis textual y la teoría del texto puedan convertirse en una herramienta útil y de uso fluido para los estudiosos de los relatos cinematográficos se trabaje sobre los textos básicos de los autores que más han influido en la cultura visual occidental y sin duda esta película es una de esas obras que debe estudiarse.

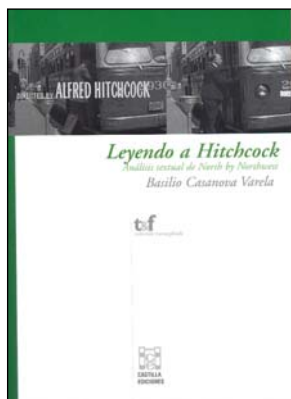




Imagen y palabra de un silencio.
La Biblia en su mundo.
Julio Trebolle
Editorial Trotta, 2008

¿Se le ocurre a alguien un título más sugerente para escribir sobre el relato por antonomasia?

Hay veces que cuando se curioseaba en la librería, se encuentra lo que se busca, aunque uno se excusa con un “¡Qué cosas! Sólo curioseaba y ¡mira qué libro!”. En este caso, fue así.

Como un buen licor, que se bebe a sorbos, este ejemplar –y abra el lector la polisemia de la palabra– es un libro para leer despacio. Para redescubrir la pasión por aprender disfrutando de la multitud de referencias a la que cada página te lleva. A la Teoría del Texto, a la del Relato, a Ricoeur, Gadamer, Freud... a Trebolle...

Historia, mitología, narrativa, símbolos, ley... Parece un relato clásico; lo es.

Por eso, hacer una reseña para esta revista de este texto, dentro de la cantidad de posibilidades que hay, me pide, me demanda, exige, que quien la escribe haga lo mejor que puede hacer. Y dado el caso, es seleccionar. Y dejar que el texto hable.

Con la venia...

Uno espera encontrar cosas así...

Tendiendo puentes

JOSÉ LUIS LÓPEZ
UV

“El desarrollo de las ciudades en el periodo de Uruk (...) la religión siguió centrada en torno a la figura de la diosa-madre, (...). Más tarde comenzaron a aparecer templos gemelos dedicados a parejas de dioses. (...) Con el tiempo el dios supremo del panteón, identificado generalmente con el dios masculino de la ciudad, suplantó a la diosa-madre en su función de símbolo de la fertilidad. El mundo divino, concebido a imagen del humano, comenzó a ser regido por un dios joven y fuerte, que, tras recibir el poder del padre de los dioses, lo ejercía ayudado por otro dios, sabio consejero.”¹

...y ahí está. Hay un buen recorrido por los símbolos e iconos que decantaron en los textos bíblicos, en el relato del dios padre dador de ley, sustentador y sustentado de y por los hombres, igualador de sus hijos.

Pero también te encuentras esto:

“En verdad la imagen y el libro resultan ser más complementarios que opuestos. Y al igual que la letra nació del signo (...) la escritura y los textos sagrados arrancan de la iconografía y están siempre ligados a ella.”²

“De modo que los textos son para «ver» tanto como para leer, o son para leer viendo. La lectura ha de ser una «meditación sobre el cuadro», como reza el título de un ensayo de Ortega. «Composición viendo el lugar» lo llamaba Ignacio de Loyola (...).”³

1 p.119.

2 p.35.

3 p. 52.

“Tanto la imagen como la palabra son verdaderas representaciones, es decir, no están ahí en lugar de otra cosa, como un sustituto o un sucedáneo, sino que lo representado en la imagen y en la palabra «está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto».”⁴

4 p. 85. Está citando a Gadamer.

“El texto evangélico influye en el cuadro como su fuente de inspiración, pero el cuadro influye en nuestro modo de leer el texto, creando un nuevo horizonte en el que resuenan ecos y se reflejan destellos de significación insospechados.

5 p. 60.

La narración del evangelio de *Mateo* (...).⁵

El autor (pues es quien puede porque sabe) nos deleita con reflexiones como esta otra:

“Los primeros cristianos dejaron de sacrificar animales, siguiendo una tendencia esenia (...). Pero al mismo tiempo reactivaron simbólicamente el sacrificio humano, como sacrificio de Jesús, el cordero más puro. De este modo volvían al sacrificio de víctimas humanas, el cual había sido justamente superado y sustituido por el de víctimas animales. La narración del sacrificio de Isaac vino a significar este cambio, tan significativo en la historia de las religiones, como muestra la oposición que encontró en el mismo Israel. El chivo expiatorio vino a ser la víctima sustitutiva. Posteriormente la muerte de Jesús cobró un valor de expiación y reconciliación, pero el significado último de esta muerte –el que permite retroceder simbólicamente a un sacrificio bárbaro, como es el de una víctima humana– radica en la misma superación, no sólo del pecado, sino tam-

6 pp. 76-77.

7 Por ejemplo el artículo de González Requena del nº 24; “Sobre los verdaderos valores; de Freud a Abraham”.

8 p. 86. Está citando a Gadamer.

bién de la muerte. La resurrección es la que otorga verdadero sentido al sacrificio de Cristo (...). La víctima humano-divina que es Cristo es resucitada por Dios Padre. Ésta es la paradoja del cristianismo.”⁶

Los paralelismos entre determinados artículos aparecidos en esta revista⁷ y este y otros párrafos del texto que nos ocupa se hacen evidentes, y complementarios.

“Al tratar de la experiencia estética él mismo [Gadamer] propone «rehabilitar la alegoría» - caída en desgracia por los excesos del Barroco-, o, en términos más generales, «recuperar lo simbólico», también en los textos bíblicos, considerados generalmente como textos historiográficos o doctrinales más que como textos de contenido estético, simbólico o imaginativo.

La imagen y el símbolo, como la estética y el arte, tienen mucho que ver con la naturaleza y con la mimesis de lo natural. El pensamiento y la filosofía moderna –también la teología– han entregado el mundo de la naturaleza a físicos, químicos y biólogos, pretendiendo reservarse para sí el de la historia de los hombres segregada de su entorno natural.”⁸

Como ese buen brandy de jerez al que uno retorna cuando la ocasión lo merece, seguiría con citas y más citas. Pero entonces podría uno emborracharse.

Mejor tener el libro, y leerlo. De un tirón, o despacio, e ir entretejiendo con él el resto de retales de vida que va uno viviendo. Lo dicho: (un) ejemplar.

Crepúsculo o la voluntad del amor

SARA ROMA

No hay en todo el vasto y oscuro mundo de espectros y demonios ninguna criatura tan terrible, ninguna tan temida y aborrecida, y aún así aureolada por una aterradora fascinación, como el vampiro, que en sí mismo no es espectro ni demonio, pero comparte con ellos su naturaleza oscura y posee las misteriosas y terribles cualidades de ambos.

(Reverendo Montague Summers)¹

La vida de Stephenie Meyer (Connecticut, Estados Unidos, 1973), una abnegada ama de casa y licenciada en literatura inglesa, dio un giro trascendental cuando decidió dar rienda suelta a su onírica inspiración, plasmándola negro sobre blanco. Comenzaba así, en 2005 una fructífera carrera literaria con *Crepúsculo*, una obra que denota su afición a las novelas góticas y de terror, que se ha convertido en el auténtico fenómeno cultural de la década (más de siete millones de ejemplares vendidos en 34 países y un éxito de taquilla arrollador como demuestran los 383.520.177 dólares recaudados en salas de cine de todo el mundo), compitiendo en admiradores con la comunidad de Harry Potter, cuyas películas parecen abocadas a desaparecer debido a la llamativa madurez de sus protagonistas.

Pero ¿a qué se debe este masivo y contagioso éxito? Tal vez la respuesta se encuentre en que la serie *Crepúsculo* (*Crepúsculo*, *Luna Nueva*, *Eclipse* y *Amanecer*) ofrece una revisión actualizada del mito de *Drácula* de Bram Stoker. Siguiendo el estilo y los gustos de los adolescentes del siglo XXI, se presenta

como una historia de fantasía y aventuras, aderezada con grandes dosis de romanticismo al estilo de *Romeo y Julieta* (William Shakespeare). Sin embargo, es más que una novela o una película para entretenerse, pues constituye una obra moralizante, al ensalzar valores como el amor, la fuerza de voluntad y el sacrificio. Estas cualidades, que enaltecen al ser humano, son curiosamente atesoradas por un antihéroe como el vampiro, quien aparece dignificado por estos nobles ideales. En efecto, si a priori parece ser otra cinta más de vampiros y adolescentes, pronto nos daremos cuenta de que *Crepúsculo* no repite los clichés de las películas de terror, ya que sus personajes se alejan de los convencionalismos que estos films (*Viernes 13*, *Halloween*, *La matanza de Texas*, etc.) asocian a la adolescencia. Mientras que en estas películas los jóvenes se caracterizan por su inmadurez, organizando fiestas en lugares aislados, para emborracharse y consumir sus primeras relaciones sexuales, en *Crepúsculo*, si bien tienen las mismas ganas de divertirse, resulta llamativo cómo gestionan su tiempo de ocio, de una manera moralizante y educativa: van de excursión, muestran afición por la música y la literatura, acuden a librerías, etc.

Siempre diecisiete años...

La vida detenida en la hora del esplendor en la hierba.

Isabella Swan (Kristen Stewart) y Edward Cullen (Robert Pattinson) son

¹ Alphonse Joseph Mary Augustus Montague Summers (Clifton, 10 de abril de 1880 - ? 10 de agosto de 1948), sacerdote y erudito inglés conocido por sus investigaciones en demonología, brujería y vampirología. Sus conocimientos le llevaron a entrar en contacto con expertos en ocultismo contemporáneos suyos como Aleister Crowley, compartiendo ambos una admiración mutua.



los protagonistas de esta romántica historia. Dos adolescentes de diecisiete años que se conocen en el instituto al que acuden en Forks, una localidad fría y lluviosa ubicada al noroeste del Estado de Washington (Estados Unidos).

Aunque, en un primer momento, Bella Swan parece contrariada y apática («ahora me exiliaba a Forks, un acto que me aterraba, ya que detestaba el lugar»²), demuestra esforzarse por mantener una buena relación con su padre, se adapta a su nueva vida y exhibe un carácter abierto y afable al hacer rápidamente amigos en el instituto.

Los Cullen son los habitantes más enigmáticos de Forks. Su piel pálida llama la atención, pero también su reservada y misteriosa personalidad, pues no se relacionan con nadie. La familia tiene cinco hijos (Alice, Jasper, Rosalie, Emmett y Edward) que acuden al instituto del pueblo, donde, obviamente, no pasan desapercibidos para el resto de estudiantes y tampoco para Bella, quien posa sus ojos en Edward, un joven de belleza inhumana y devastadora que rápidamente la cautivará y despertará su curiosidad.

Eres increíblemente rápido y fuerte. Tu piel es pálida y fría como el hielo, tus ojos cambian de color y a veces hablas como si fueras de otra época. No bebes y no comes nada y no sales a la luz del sol. ¿Cuántos años tienes?

Cuando Bella sospecha que Edward puede ser un vampiro, se interesa por

conocer sus singularidades: la inmortalidad, la fuerza y la velocidad, entre otras, cualidades éstas dos últimas que quedan patentes cuando la salva de morir atropellada por la furgoneta que conducía un compañero del instituto. A pesar de ser considerado el depredador más peligroso del mundo, todo cuanto rodea a Edward concita su atención y la atrae irremediablemente. «La voz, el rostro, incluso mi olor. ¡Como si los necesitases!»³.



Si bien son conocidas las características que se le atribuyen al vampiro, a finales del siglo XX la literatura y la cinematografía esbozaron perfiles alejados del clásico estereotipo. De ser una peligrosa criatura, ha pasado a convertirse en un personaje atractivo que encarna aptitudes propiamente humanas y que además se caracteriza por su juventud (*Entrevista con el vampiro, Déjame entrar y Crepúsculo*), su inmunidad a las cruces y por el comportamiento adaptativo que ha desarrollado como especie. En este sentido, los Cullen destacan por sus nuevos hábitos de caza, pues se han habituado a calmar su sed bebiendo la sangre de animales que, como el tofu de los vegetarianos, «no sacia el apetito por completo [...] pero nos mantiene lo bastante fuertes para resistir»⁴, asegura Edward.

Los vampiros de *Crepúsculo* también logran pasar desapercibidos entre la

² Stephenie Meyer, *Crepúsculo*, Madrid, Punto de Lectura, 2008, p. 11.

³ Ídem, 269.

⁴ Ídem, 192.

multitud gracias a su vestimenta (acorde a la época en la que viven) y lo más significativo: la tolerancia a la exposición solar. «A la luz del sol [...] su piel centelleaba literalmente como si tuviera miles de nimios diamantes incrustados en ella. Yacía completamente inmóvil en la hierba, con la camiseta abierta sobre su escultural pecho incandescente y los brazos desnudos centelleando al sol. [...] Parecía una estatua perfecta, tallada en algún tipo de piedra ignota, lisa como el mármol, reluciente como el cristal», relata Bella, maravillada, al contemplar cómo la luz del astro rey deja al descubierto su secreto.

Sacrificio, amor y voluntad

Uno de los grandes aciertos de esta película es la ruptura de la clásica relación vampiro-víctima. Cuando conoce a Bella, Edward reacciona huyendo a Alaska durante una semana con el objetivo de mantenerse alejado de su apetecible sangre. Sin embargo, se da cuenta de que no puede permanecer apartado de ella («el estar lejos de ti me pone... ansioso⁵», reconoce) y vuelve, no sólo porque se siente protector sino porque se percata de que está irremediabilmente enamorado. Consciente del paso del tiempo, Bella, solícita, le implora que la convierta en vampiresa, pero Edward, a pesar de su incitante persistencia, consigue reprimir sus impulsos de vampirizarla pues, paradójicamente, (¿aún?) no está dispuesto. De hecho, se esfuerza por reprimir sus fieros y primitivos instintos ante la ardua prueba que supone beber la sangre de Bella para sorber la ponzoña que James, un sádico vampiro, ha introducido en el torrente sanguíneo de su amada. «Encuentra la voluntad de parar, Edward, si no, la matarás», le advierte su

padre adoptivo, el doctor Cullen. Algo que, más tarde, lamenta la propia Bella: «¿Por qué lo hiciste? ¿Por qué no te limitaste a que se extendiera la ponzoña? A estas alturas, sería como tú»⁶.

Ciertamente, Bella quiere conservarse joven para amar eternamente a Edward y cree, como decía Maquiavelo, que “el fin justifica los medios”, pues su peor pesadilla es que la vejez acabe apartándolos, imagen que inaugura *Luna nueva*, la segunda parte, en la que el espectador contempla a una anciana canosa y marchita acompañada por Edward que permanece a su lado, «insoportablemente hermoso a sus diecisiete años eternos»⁷.

Como sucede en *El ansia* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983) y *Los inmortales* (*Highlander*, Russell Mulchay, 1986) los amantes sufren por no poder perpetuar su amor y detener el tiempo en la hora del esplendor en la hierba, sabedores de que éste corre en su contra.

«Para siempre. Para siempre jamás», como dice Miriam Blaylock (Catherine Deneuve) a su compañero John (David Bowie) en la ópera prima de Tony Scott. Sin embargo, como se muestra en *Los inmortales*, también los condenados a vivir para siempre ansían una pareja que les acompañe a lo largo de su existencia. «Lo que más deseo es tener una familia», reconoce Connor MacLeod



5 Ídem, 193.

6 Ídem, 479.

7 Stephenie MEYER, *Luna nueva*, Madrid, Punto de lectura, 2009, p. 13.





(Christopher Lambert) a Juan Ramírez (Sean Connery), quien le aconseja dejar a su amada, H e a t h e r . «MacLeod, yo nací hace 1.437 años. Durante

este tiempo, he tenido tres mujeres. La última fue Shakiko, una princesa japonesa. Cuando Shakiko murió, quedé destrozado. Querría ahorrarte ese dolor». Unas dolorosas, pero auténticas, palabras a las que Connor hace caso omiso, viviendo con ella hasta su muerte, en lo que representa la más bella y bucólica secuencia del film, musicalizada por el grupo Queen que se convirtió en su *leitmotiv*: «No hay oportunidad para nosotros/ Todo está decidido para nosotros/ Este mundo tiene sólo un buen momento desechado para nosotros/ Quién quiere vivir para siempre [...] Quién se atrevería a amar para siempre/ Cuando el amor debe morir».

A pesar del miedo que inspiran los vampiros, quienes se enamoran de ellos no albergan ningún temor, como demuestra Mina en *Drácula* (Bram Stoker's, Francis Ford Coppola, 1992), al confesarle «quiero ser lo que tú eres, ver lo que tú ves, amar lo que tu amas... Tú eres mi amor y mi vida para siempre». Pero para caminar junto a él hay que «morir en tu respirante vida y renacer en la mía» y Edward, como Drácula, a pesar de su naturaleza monstruosa, atesora en su interior un ideal que no se ha corrompido: el amor, por lo que no está dispuesto a sacrificar su vida, consciente (como

Drácula refiere a Mina) de que se condenará como él «a caminar por la sombra de la muerte para toda la eternidad. Te amo demasiado para condenarte».

El mensaje que trasciende de *Crepúsculo* es, sobre todo, moralizante. Ensalza valores como el Amor incondicional y desinteresado, la fuerza de voluntad o el sacrificio, que imprimen carácter y dan sentido a la vida, tal es el caso de morir en lugar de la persona a la que se ama, la manera más noble de poner punto final a la existencia. El personaje de Edward es más interesante, si cabe, porque reflexiona y reniega de su condición monstruosa, lo cual recuerda a los *Freaks* (1932) de Tod Browning y a los replicantes de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), quienes aparentemente tienen poca o ninguna humanidad, pero revelan, como Edward, un gran aprecio por la vida.

«No sé por qué me salvó la vida», comenta Deckard (Harrison Ford) al ver morir al replicante Roy Batty (Rutger Hauer). «Quizás, en esos últimos momentos, amaba la vida más de lo que la había amado nunca. No solo su vida; la vida de todos, mi vida».





Lo imaginario: un estudio

Jorge Belinsky
Nueva visión, Buenos Aires, 2007

En *Lo imaginario: un estudio* ensaya Belinsky a recuperar del concepto lo perdido tras su paso por el estructuralismo, a partir de nociones límite de Lévi Strauss o de Lacan como significante flotante –*maná*– u objeto *a*.

En el instante recupera lo imaginal su auténtico estatuto, más allá del concepto de código actual, como espacio intermedio donde nacen los sueños que atraviesan la indeterminación.

En su introducción delimita Belinsky tres usos tradicionales del término: como código de representación ligado a la memoria –Aristóteles– como demiurgo cuya materia es lo posible –Platón– o bien como *topos*, espacio intermedio y mediador –a través del concepto platónico de *Khôra*.

El psicoanálisis, ya a comienzos del siglo XX, ligaría las funciones psíquicas a los estados de conciencia estableciendo el nexo entre la imaginación y un estado de conciencia flotante más adecuado a la asociación y el trabajo onírico que a la vida de vigilia.

Durante el siglo XX el estructuralismo incluye el concepto en el marco del estructuralismo lingüístico, como formato de representación, mientras la fenomenología y el existencialismo –derivaciones no menos kantianas– se interesan por el tipo de conciencia capaz de imaginar hasta el punto de consistir para Sartre en el libre ejercicio de la misma conciencia.

Reverberación de las alas

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Un hito fundamental en la rígida concepción de la estructura como responsable de la función simbólica será el pensamiento seminal de Gastón Bachelard quien introduce en ella el movimiento a través de la función poética imaginativa.

En el capítulo tercero Belinsky retoma el concepto de *mana* levistraussiano; significante flotante –de valor simbólico igual a cero– cuya indefinición delata su carácter de símbolo puro.

El concepto de significante flotante es deudor de la obra de Marcel Mauss así como también resulta cercano al concepto de Jakobson de fonema cero. Un fonema cero se opone al resto porque no posee valor diferencial constante y su única función es oponerse a la ausencia de fonema. Lévi-Strauss sostiene así la capacidad creadora del significante *mana* que puede serlo todo en tanto no es nada. El vacío sería imprescindible a la creación, generando un campo potencial de sentido inseparable de la creación y la producción mítica, por oposición al conocimiento científico.

Paradoja del paradigma estructuralista, el concepto imprescindible para salvaguardar su productividad es al mismo tiempo contrario a su ley fundamental –ningún elemento perteneciente a la estructura debería remitir al exterior.

El concepto de significante flotante lleva a Belinsky a plantear la controversia fundamental del estructuralismo: para que exista dimensión creadora es preciso el poder creador del significante vacío.



Así como el pensamiento científico es continuo, el discursar simbólico –y habría que decir, auténticamente productivo- es discontinuo.

O lo que es lo mismo, la dimensión creadora dependería de la existencia de un Sujeto construido en el campo del Otro, que para Lacan no es otra cosa que el conjunto de los significantes. Ese conjunto está completo y sin embargo no podría funcionar sin la existencia de un ingrediente extra: el fonema cero de Jakobson, el significante flotante de Lévi-Strauss, o una falta interior al sistema capaz, en cualquier caso, de afectarlo y movilizarlo en su totalidad.

Para ello habría que incluir en la estructura algo que bajo la apariencia de un significante no lo es.

Para explicar el concepto de sujeto en Lacan –un significante es lo que representa al sujeto para otro significante– Belinsky apela al concepto de primeridad de Peirce. El sujeto es pues unidad en sí, en términos de Peirce; la estructura dual sería secundaridad y la terceridad surge como producto de la relación entre los anteriores sujeto y estructura.

Para que los significantes signifiquen al sujeto, soporte de la estructura, es preciso que al menos uno de los que la conforman la trascienda, Lacan llama a este operador Significante de la ausencia del significante flotante. Para Belinsky se trata de un simulacro de significante. El sujeto sería en realidad un operador fetiche cuyo poder reside en su libertad para reemplazar a cualquier significante posible.

Si comparamos la propuesta deconstruccionista de Lacan con la clásica de Sócrates, observamos que el Sujeto ocupa en ésta la posición inversa, no es el pri-

mero sino el cuarto y último en la serie de las causas. Para Sócrates la causa primera es lo ilimitado –que podría corresponder a lo Real lacaniano; la dualidad la introduce el límite –la barra del significante como en Peirce o Lacan. El Sujeto sólo aparecería como cuarto elemento de la serie, tras lo limitado –que en terminología lacaniana podría equivaler a lo imaginario aun cuando constituye el mundo estructurado inauguralmente por la diferencia sexual. Aunque en íntima conexión con lo ilimitado y como cierre de la serie, se sitúa el sujeto que realiza la limitación y que no puede ser concebido sino como resultado del lenguaje.

Rastreado el concepto lacaniano de lo imaginario, observa Belinsky la existencia de distintos periodos. En 1953, en *Función y campo del lenguaje en psicoanálisis*, se postula la prioridad de lo simbólico frente a lo imaginario, posición que continua en 1957 con *La instancia de la letra en el inconsciente* y culmina en 1960 con *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo*. Sin embargo, aclara el autor, durante todo ese tiempo la importancia del objeto *a* que va a subvertir la relación entre lo simbólico y lo imaginario no deja de aumentar. Hasta el punto de que el significante que establece una relación más estrecha con el sujeto, aquel capaz de nombrarle, en opinión de Belinsky se convierte en el significante simulacro por excelencia. El lenguaje se abisma pues sin remedio en su dimensión imaginaria.

Observa agudamente Belinsky que unida esta presencia primera de un simulacro de significante a la exclusión del significante flotante, el universo simbólico se vuelve cada vez más inestable.

Como contrapunto apela el autor a Deleuze, en cuya crítica al estructuralismo postuló para toda estructura un lugar

vacío que permitiera la total articulación, una suerte de casilla vacía equivalente para el lenguaje al Sujeto –capaz de amar trascendiendo al objeto. Este vacío esencial o esta pérdida inaugural funda lo simbólico y no puede ser rellenado para una estructura dinámica.

En 1975 Cornelius Castoriadis publica *La institución imaginaria de la sociedad*. Supone la reacción contra el estatuto de lo imaginario como potencia subordinada a lo simbólico en el estructuralismo lacaniano y en los modelos estructuralistas en general.

Para Castoriadis lo imaginario es una potencia creadora que reintroduce en el lenguaje la dimensión diacrónica. Un signo sólo puede emerger de otra cosa, sobre un fondo diferente a un signo –y Belinsky ve en su defensa de lo imaginario un homenaje al significante flotante de Lévi-Strauss: sólo ese fondo explicaría el devenir del signo más allá de los significados concretos y lo inesperado de aquello a lo que puede conducir.

La relación de lo imaginario de Castoriadis con la función poética también procede de Jakobson. En definitiva lo imaginario podría ser nada menos que la clave en la articulación entre lo real y lo simbólico.

Defiende por último Belinsky la aproximación indirecta como estrategia de conquista tal y como es practicada por Le Goff, historiador medievalista, al abordar lo imaginario.

Para Le Goff lo específico de lo imaginario es su carácter de espacio intermedio y sus producciones transitorias. Añade a los tres lugares lacanianos un cuarto, el de lo ideológico, con el que rescata para el concepto de lo imaginario su

potencia creativa como lugar intermedio –ya sea como purgatorio, limbo o espacio de tránsito.

Esta capacidad transformadora o volátil de lo imaginario garantizaría la supervivencia de la estructura y posibilitaría el cambio.

Una vuelta más de tuerca exigiría desvincular la función imaginaria del código representacional en imágenes, no imprescindible a la actividad imaginadora misma. La imaginación puede trabajar con códigos diferentes.

Foucault vinculó lo imaginario a lo onírico definido como revelación o iniciación en el eje originario que une muerte y nacimiento. La imaginación queda pues unida indisociablemente a aquello capaz de conciencia, a la aspiración al ser como conciencia.

Tránsito entre la luz y las tinieblas. Esa tensión es la clave de la creación para el poeta, al servicio de la ampliación de la conciencia.

En el capítulo décimo retorna Belinsky a Lévi-Strauss, y a su concepto de significante flotante en relación con el de objeto *a* de Lacan a través de la aportación de Hjelmslev, quien subraya la importancia, en la conformación de un signo, del modo en que la forma se imprime en la materia o sustancia que modela. Además de la forma y la sustancia, introduce un término tercero, el *mening*, que tiene que ver a la vez con la materia y el sentido. La forma modela la sustancia pero la materia resulta en cierto modo irreductible e inseparable del sentido. Un vector material atraviesa el signo.

Pero más que con el cuerpo propio sosteniendo el sentido del signo, Belinsky lo

pone en relación con *La cosa*, el significante del objeto primordial en Lacan –que sería el cuerpo de la madre.

La serie de los objetos que de él parten –la nada, en lugar del dolor, la mirada y la voz– remitiría a un primer objeto perdido, el objeto *a*, que Belinsky ensaya a hacer equivaler al significante flotante de Lévi-Strauss. Una entidad que en el ámbito de lo real cumple la función de simulacro de objeto como el Significante flotante jugaba el papel de cualquier significante en el plano simbólico.

El mito lacaniano del origen del objeto *a* se aleja así del mito clásico del nacimiento de Venus, en el que la presencia del pensamiento resulta indisoluble al erotismo –Venus nace de la cabeza de Zeus, como dolor inevitablemente unido al pensamiento.

En el nacimiento del objeto *a*, en cambio, ni el pensamiento ni el lenguaje preciso tienen papel alguno ante el esplendor absoluto de *La Cosa*.

Después, tras cualquier objeto imaginable aguardará ese objeto *a* del que constituye la máscara. Su constante fluir le parece a Belinsky equivaler al fluir pulsional.

El objeto *a* se configura así como cuarto elemento que completa la tríada Real, Imaginario y Simbólico. Es el fluir libidinal mismo, la libido sin objeto, o el deseo de nada.

Observa el autor cierta correspondencia entre este objeto *a* y el *mening* de Hjemlev, potencia intermedia entre lo objetual y lo significante.

Lévi-Strauss añadió un cuarto elemento a los tres primeramente señalados –lenguaje, música y mito– al introducir las matemáticas. Así como la música da cuenta del sonido, que satura por detracción del sentido, en el mito lo que satura es el sentido en ausencia de sonido. Sonido y sentido son los dos polos del eje que une música y mito constituidos en opuestos.

Los entes matemáticos, opuestos del lenguaje capaz de conjugar sonido y sentido, carecen de materialidad y no precisan encarnación o realidad alguna. Son signos puros sin necesidad de sonido o sentido.

Belinsky realiza finalmente una elección: reconociendo en la deriva lacaniana respecto al objeto *a* dos lecturas excluyentes, la noción primera del objeto *a* como cuerpo y la última, más matemática, como silencio, cero o nada, opta por el cuerpo, lo que le permite enlazar mejor con el imprescindible significante flotante de Lévi-Strauss.

La estructura se reproduce siempre idéntica a sí misma ya que su primera ley consiste en conservarse. Sólo la promesa permitiría introducir la novedad, la renovación, la creación. Esa es la dimensión propia de la imaginación que introduce el movimiento en la estructura.

Aunque, reconoce Belinsky, lo habitual es que la transformación no se produzca y la estructura se perpetúe idéntica a sí misma.

Sin embargo, la promesa fluye a veces a través de la ley –la buena ley– permitiendo el devenir del relato.