

La fantasía como reencuentro con lo real en el cine de Méliès

LUIS MARTÍN ARIAS
Universidad de Valladolid

Fantasy as a re-encounter with the real in the Melies's films

Abstract

Following a theory of the gnoseological functions of language, we propose the counter-intuitive idea of taking fantasy as a return to or reencounter with the real. However, with the real from within, as an anxious and conflictive experience that comes with the acquisition of language; this has as a result the configuration of one's subjectivity- a theme that is portrayed in a very precise manner in Melies' films. At the same time, he allows us to poetically and festively relive through his representations the aforementioned foundational experiences.

Key words: Functions of language. The reality and the real. Critical psychoanalysis. Georges Méliès.

Resumen

A partir de una teoría de las funciones gnoseológicas del lenguaje se propone la idea, contra-intuitiva, de fantasía como retorno o reencuentro con lo real; pero con lo real interior, en tanto que experiencia angustiosa y conflictiva de adquisición del lenguaje y conformación de la subjetividad, que el cine de Georges Méliès documenta de manera precisa al tiempo que nos permite revivir, poética y festivamente, mediante su representación, dichas experiencias fundadoras.

Palabras clave: Funciones del lenguaje. La realidad y lo real. Psicoanálisis crítico. Georges Méliès.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-31

Fantasía y funciones gnoseológicas del lenguaje

Si vamos a hablar de "fantasía", tendríamos previamente que definirla¹. Ahora bien, probablemente no sea factible establecer un "concepto", claro y delimitado con precisión epistemológica, apto, por ejemplo, para las neurociencias en su investigación de los procesos mentales, o para que el darwinismo pueda estudiar posibles ventajas evolutivas en la adquisición, por parte del Homo sapiens, de la capacidad de imaginar, más allá de la realidad inmediata. En cualquier caso ese camino, el del rigor termi-

¹ Este artículo se basa en la ponencia "Lo real de la fantasía: el cine «documental» de Georges Méliès", presentada en las "I Jornadas de cine y psicoanálisis. La fantasía" que tuvieron lugar en el Campus de Segovia (Universidad de Valladolid) el 28 y 29 de abril de 2014; aunque aquí se amplía considerablemente su contenido, sobre todo en lo que se refiere a la reflexión teórica previa.

nológico para lograr un conocimiento objetivo, lógico y fáctico, que es el que sigue la ciencia, no nos interesa en esta ocasión. Por tanto, simplemente lo dejaremos de lado.

Por el contrario, vamos a reflexionar sobre la fantasía –con el mayor rigor que sea posible– en tanto que “idea”(filosófica, psicoanalítica y poética), dejando de lado también su consideración como “ideologema” que forma parte de los discursos de lo banal, aquellos que, contribuyendo a crear y reproducir la alienante y tranquilizadora falsa conciencia que gobierna nuestro quehacer cotidiano, confirman la célebre fórmula de Marx, que define a la ideología como una conciencia falseada que permite, al tiempo de “no saber”(de lo real, añadiríamos nosotros), “no dejar de hacer”(en la realidad empírica); es decir que esa falta de conocimiento, esa anulación de la conciencia de lo real no nos impide, en absoluto, desenvolvernos con plena operatividad en el campo del trabajo, del ocio y del negocio; en el ámbito, en fin, de lo profano, si utilizamos la terminología de Bataille. Por lo que respecta a la fantasía, debemos señalar que el ideologema dominante es aquel que la sitúa al margen de la realidad, fuera de sus normas e imposiciones; de tal modo que lo imaginado fantásticamente no ha sucedido, ni en muchos casos (aunque no en todos) puede llegar a suceder en la realidad empírica, entendida aquí como un ámbito absolutamente equivalente al de lo real; pues realidad y real son, dentro del marco ideológico que estamos describiendo, simples sinónimos.

Advertimos al lector que, para situarnos frente a la cuestión planteada, la de qué entendemos por fantasía, desde el inicio de este trabajo estamos utilizando las categorías propias de lo que hemos llamado “Teoría de las tres Funciones gnoseológicas del Lenguaje”²; funciones que serían la “epistemológica”(en la que es posible hablar de “conceptos”), la “ideológica”(constituida por “ideologemas”) y la “poética”(en la que, por lo que se refiere al plano gnoseológico, se construyen y manejan “ideas”). Pues bien, tal y como ya hemos adelantado, vamos a dejar de lado a la fantasía en tanto que concepto relacionado con la función epistemológica o científica y también la vamos a dejar de considerar desde el punto de vista de la ideología, pues nos interesa centrarnos en la tercera función, es decir en la idea de fantasía allí donde seguramente cobra todo su sentido, en lo poético; si bien cabe precisar que este término, el de lo poético, no lo vamos a utilizar aquí en un campo restringidamente estético, sino filosófico en general y, especialmente, referido al ámbito gnoseológico.

2 MARTÍN ARIAS, Luis. *¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje*. En: Niedermaier, Alejandra y Goyes, Julio César (coord.). *Poéticas y pedagogías de la imagen*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] de la Universidad de Palermo; Argentina [en prensa]. Esta Teoría de las Funciones del Lenguaje (TFL) que, a su vez, pretende ampliar y complementar a la Teoría del Texto, desarrollando así-

Pues bien, en este terreno, el del conocimiento subjetivo, que es del saber del sujeto, es casi siempre el psicoanálisis, entendido no en un sentido "clínico" sino "crítico"³, el que nos suministra ideas sugerentes y fructíferas. Sin embargo, desde su creación, a finales del XIX, el psicoanálisis ha generado inagotables polémicas, debido a la ambigüedad de su estatuto gnoseológico, marcado por la pretensión inicial de Freud de convertirlo en una disciplina científica, en una tecnología médica, cabría decir, pero, paradójicamente no sustentada en la biología, que ha sido y es la ciencia en la que se sostienen los avances terapéuticos en la época contemporánea. En todo caso, mientras que Freud siempre respetó a la ciencia como máximo exponente del progreso racional y técnico del ser humano, no ha sido este el caso de Lacan, el cual, pese a que al principio de su enseñanza propuso al psicoanálisis, utilizando uno de sus característicos juegos de palabras, como "ciencia del sujeto", en realidad asumió explícitamente su estatuto de disciplina por completo ajena a la ciencia, eso sí tras una manifiesta impostura intelectual que le llevó a utilizar fuera de lugar, sin ningún rigor epistemológico, términos y conceptos matemáticos y lógicos (sus impostados "matemas" o su "topología" surrealista). Continuando con esta deriva anticientífica, Lacan convirtió finalmente al psicoanálisis en una ideología beligerante, encuadrada en el irracionalismo relativista, que pretende desenmascarar y deconstruir al llamado "discurso de la ciencia". Como resultado de toda esta ya larga deriva, que va desde el cientifismo ingenuo de Freud al cinismo anticientífico posmoderno de Lacan, a estas alturas del siglo XXI el psicoanálisis oficialmente dominante es, como institución, un "totum revolutum" en el que se mezclan y confunden diversas ideologías, desde aquellas propias de las pseudociencias a otras más vocacionalmente inclinadas hacia la política, siendo este ya un claro indicador de degeneración intelectual, tal y como hemos analizado en otro trabajo⁴.

Sin embargo, y pese a todos estos inconvenientes, estamos convencidos de que el psicoanálisis todavía es capaz de suministrar ideas eficaces, con la condición de que sepamos separar el grano de la paja, descartando aquellos contenidos más claramente ideológicos, con los que inevitablemente se entremezclan las ideas; aunque justificar esta diferencia entre ideologemas e ideas en cada caso concreto sea indudablemente muy problemático –pero no por ello debemos dejar de intentarlo. En todo caso, aceptemos ya de entrada que, pese

mismo el análisis textual en el ámbito de una filosofía del conocimiento, se basa, por supuesto, en las "funciones del lenguaje" de Karl Bühler (que establece también 3) o de Roman Jakobson (que si bien propone 6, las mismas pueden agruparse a su vez en 3 bloques); pero la diferencia es que, mientras Bühler y Jakobson consideran al lenguaje desde el punto de vista de la teoría de la comunicación nosotros lo hacemos desde la perspectiva gnoseológica, que permite interrogarnos cómo se adquiere el conocimiento sobre el mundo que nos rodea y sobre nosotros mismos.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Un conocimiento por el montaje*. Entrevista con Pedro G. Romero (2007). Es este autor el que ha sugerido, a propósito de su teoría sobre el "montaje", la contraposición, desde nuestro punto de vista tan interesante y que puede llegar a ser muy fructífera, entre un interés "crítico" por el psicoanálisis, frente al interés "clínico"; en relación además con el análisis de la imagen.

⁴ MARTIN ARIAS, Luis. "De la ideología a la política: la izquierda lacaniana". *Trama y Fondo* n°32 (2012); pp. 49-74.

a lo que pretendiera Freud, no se trata de una ciencia ni existe, por tanto, una tecnología médica derivada de ella. De este modo, y con estas precauciones previas, podemos encontrar en la tradición psicoanalítica (tanto en Freud como en Lacan) ideas que pueden ser operativas en el ámbito de esa tercera función del lenguaje, que es la poética. Es ahí, en este campo de lo subjetivo, donde cobran valor algunos de los postulados teóricos del psicoanálisis, tales como la idea de “fantasía” (Phantasie) en

5 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. La escena fantasmática. En: *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Hitchcock y Luis Buñuel*. Centro José Guerrero. Granada (2011), págs 339-356. En este trabajo, Requena insiste en lo que las fantasías tienen de estructura escenográfica: un guión con dos polos actanciales, el propio sujeto y un fantasma; resituando de este modo, en tanto que una de las piezas de la escena, la confusa propuesta lacaniana de “fantasma”.

Freud, o la equivalente de “fantasma” (fantasme) en Lacan; ideas, ambas, que Jesús González Requena ha reelaborado bajo la denominación de “escena fantasmática”⁵, insistiendo en el componente narrativo de dichas escenas, ya que en ellas se percibe un acto que aguarda, que se pospone, mediante un mecanismo de suspense; siendo por ello esta propuesta, la de considerar a las fantasías como escenas fantasmáticas de carácter narrativo-representativo, muy útil en el análisis de textos cinematográficos, tal y como el propio J. G. Requena demuestra, a propósito de Hitchcock y Buñuel, en la publicación que estamos citando.

La idea psicoanalítica de fantasía

Nos interesa, por tanto, la idea de fantasía que propone el psicoanálisis, la cual, enfocada y precisada desde la TFL, permite resaltar todo lo que tiene que ver con ese proceso material, concreto, de adquisición del habla y de la lengua, es decir del lenguaje; proceso que vamos a considerar como aquel en el que se despliega, siguiendo de nuevo una propuesta de J. G. Requena, la “dimensión fundadora del lenguaje”.

Y, en relación con este proceso material de adquisición del lenguaje, recordemos cómo, durante siglos, se discutió cual era la lengua original, la que hablaban en el Paraíso Adán y Eva y cómo, para identificarla y resolver si era el arameo, el griego o cualquier otra, se propuso dejar a niños recién nacidos abandonados en el bosque, sin contacto con otros seres humanos, para comprobar en qué lengua comenzaban a hablar espontáneamente. Como es lógico, si este cruel experimento se hubiera llevado a cabo, los niños no hablarían lengua alguna, como ocurrió en los casos de los llamados “niños salvajes”, ficcionados en el cine por François Truffaut en *L'enfant sauvage* (*El pequeño salvaje*, 1969) o Werner Herzog en *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*El enigma de Kaspar Hauser*, 1974); porque el lenguaje, doblemente articulado y simbólico, es decir el Logos específicamente humano, no se transmite genéticamente, sino que sólo se

adquiere culturalmente, en un contexto social determinado, el que permite el contacto con el otro; un contexto que es, por supuesto, y esto es una realidad material bien definida, el de las interacciones de todo tipo con el cuerpo del que se procede, es decir con la madre; con el cuerpo y su imago, todo ello tamizado a través del habla que dicho cuerpo emite, esa lengua materna ("lalengua", si aceptamos el neologismo de Lacan). Pero, al mismo tiempo, es este el contexto en el que se produce (o no) el contacto, la interacción, asimismo, con un determinado deseo de la madre, ajeno a la relación con su hijo; deseo exterior que se dirige (o no) hacia el padre, ese tercero que con su presencia y su palabra (o la falta de ella) delimita finalmente en un sentido u otro la configuración de esta estructura elemental de parentesco; una estructura construida a partir de los procesos lingüísticos que deben hacerse cargo de los inevitables conflictos que condicionan por completo la adquisición del lenguaje (o, dicho al modo lacaniano, el hecho de que el cuerpo, biológico, sea adquirido por el lenguaje). Esta estructura, a la cual Freud denominó "Complejo de Edipo", tiene una evidente composición narrativa, con tres personajes y los conflictos desencadenados entre sus respectivas posiciones escenográficas; por lo cual puede ser también denominada, parafraseando el título de un artículo del propio Freud de 1909, "novela familiar"; es decir narración que contiene un guión universal y consustancial a todo animal hablante, a todo sujeto humano⁶.

En resumen, hay que subrayar que la idea de fantasía de Freud está íntimamente ligada a la de Complejo de Edipo, el cual, para nosotros, es la más interesante y precisa teorización que se ha llegado a hacer del proceso material que está en el origen del sujeto que habla, que adquiere un lenguaje y que es adquirido por él: idea inicial, esta de Freud, que alcanza toda su capacidad explicativa si la completamos siguiendo el esquema ampliado del Edipo que ha propuesto J. G. Requena⁷. De este modo, al Complejo de Edipo J. G. Requena añade explícita, espacial y cronológicamente la fantasía de la escena primordial o primaria y, por último, la estructura narrativa del cuento maravilloso según Propp: "sucede que el arco del Edipo es más amplio de lo que en Freud puede leerse. Su modelo completo, tal y como ha actuado durante siglos en nuestra cultura, puede encontrarse en el modelo del relato maravilloso que reconstruye Propp"⁸. Pues bien, para nosotros este "arco ampliado del Edipo" es el "patrón universal" que explica el proceso subjetivo de adquisición de un lenguaje doblemente articulado y simbólico; lenguaje que, además

⁶ Y ello a pesar de que Freud utilizara esta expresión, la de "novela familiar", en relación con la patología psíquica del llamado "neurótico", en el cual aparecería dicha novela en tanto que deformación imaginaria de la realidad; cayendo Freud una vez más, como ocurriéron otras ocasiones a lo largo de su obra, en la equívoca separación entre "realidad" (que sería en este caso el verdadero guión edípico del sujeto) y "ficción" (la novela familiar que el neurótico se fabrica).

⁷ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "Lo real". *Trama y Fondo* n°29 (2010); págs. 7-28. Es especialmente interesante y productivo que este esquema ampliado del Edipo lo haya desarrollado Requena visualmente.

⁸ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. Seminario II: "Psycho" (2012); en: http://gonzalezrequena.com/?page_id=25651 [consulta: mayo 2014].

de ser una herramienta para el conocimiento epistemológico y racional del mundo, produce en el sujeto la conciencia de la propia muerte; un trauma que genera, como mecanismo compensatorio inevitable e inmediato, la adquisición de la función ideológica, en tanto que falsa conciencia que permite un no saber de lo real (de la muerte y, asociada a ello, de la diferencia sexual).

En relación con este arco edípico (ampliado), que es el soporte material de la dimensión fundadora del sujeto en el lenguaje, no podemos dejar de señalar la estrecha conexión que es posible percibir entre el mismo y la idea de Freud sobre las “fantasías originarias” (Urphantasien), las cuales según el *Diccionario de Psicoanálisis* de J. Laplanche y J.B. Pontalis se definen como cuatro estructuras fantaseadas típicas, que son universales y que aparecen cualesquiera que sean las experiencias personales de los individuos que las sufren, denominándose del siguiente modo: de la vida intrauterina, escena originaria, de castración y de seducción. Ahora bien, Freud, intentando explicar esa universalidad, que subrayan asimismo Laplanche y Pontalis y, sobre todo, intentando explicar el hecho de que las mismas aparezcan independientemente de las avatares biográficos, al margen de que hayan ocurrido o no en la realidad determinados acontecimientos traumáticos, llega a cometer el disparate de proponer que esto es así porque las fantasías originarias se transmiten de manera “filogenética”, demostrando con ello la fragilidad y oscuridad, gnoseológica, que están el origen mismo del psicoanálisis, al tener que recurrir, de este modo –sobrevenido, aislado, tras no haberse atendido antes a las categorías propias de la biología ni a las restricciones metodológicas que exige el conocimiento epistemológico– a una justificación supuestamente científica.

⁹ LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J.B. *Diccionario de psicoanálisis*. Ed. Labor (1983); p. 141. Estos autores añaden a continuación que en ambas formaciones, conscientes e inconscientes, y en relación con la fantasía “pueden encontrarse una misma organización, un mismo arreglo” que las hace por tanto “difíciles de diferenciar”. Por otra parte, los problemas teóricos entre la idea de fantasía y la de inconsciente en Freud han sido asimismo señalados, aunque planteando el asunto de otro modo, por J.G. Requena (en: nota 5).

Por otra parte, es interesante resaltar cómo Freud no establece diferencia alguna entre consciente, preconsciente e inconsciente en relación con la fantasía, de tal modo que el manejo que lleva a cabo de la idea de fantasía parece poner en cuestión su famosa “primera tópica” e, incluso, la idea misma de “inconsciente”: “la problemática freudiana de la fantasía no solamente no permite efectuar una distinción de «naturaleza» entre fantasía inconsciente y fantasía consciente, sino que tiende más bien a señalar sus analogías, sus estrechas relaciones, los pasos entre ellas”⁹.

Pero, precisamente por la presencia de estos problemas teóricos (especialmente relevantes para la justificación del ámbito

“clínico” del psicoanálisis) resulta interesante y sugerente para nosotros, situados en un ámbito “crítico”, la idea de fantasía en Freud. Revisemos entonces, con algún detenimiento, los cuatro tipos originarios que Freud señala. La fantasía de la vida intrauterina coincide con la propuesta que hemos hecho de ampliar, aún más, el esquema de J.G. Requena añadiendo una fase previa al momento del nacimiento, la intrauterina, que sería aquella en la que el individuo que se está formando adquiere, como protolenguaje, la estructura armónica y melódica que configura el fondo musical del habla¹⁰. La siguiente, la de la escena originaria, aquella en la que el sujeto fantasea que ve el coito de los padres, ha sido conveniente integrada en su esquema por el propio J.G. Requena (junto con esa otra fantasía, que sería su reverso, su otra cara, y que se describe con la frase “pegan a un niño”); mientras que la de castración tiene que ver con el momento en el que entra en juego el padre y el sujeto adquiere la conciencia, de nuevo traumática, de la diferencia sexual (de tal modo que esta fantasía de castración estaría relacionada sobre todo con el sujeto de sexo masculino); y, finalmente, la fantasía de seducción, que explicaría la relación de este proceso edípico con la adquisición o interiorización del deseo (especialmente en el sujeto de sexo femenino).

¹⁰ MARTIN ARIAS, Luis. “Lenguaje y conocimiento”. *Trama y Fondo* n°31 (2011); pp. 7-32. Como explicamos en este artículo, para desarrollar esta idea de fase intrauterina, localizable en el inicio del “esquema ampliado”, resultan muy útiles los últimos libros de Eugenio Triás, en los que realiza una indagación filosófica sobre el origen y fundamento de la música.

En resumen, para nosotros, y desde la TFL, lo preeminente es el proceso material de adquisición del lenguaje, en el que se despliega la dimensión fundadora del sujeto; un proceso que se explica mediante el siguiente esquema: etapa intrauterina musical más arco del Edipo ampliado con la estructura del relato maravilloso de Propp; es decir un esquema, completo y ampliado del Edipo por sus dos extremos, que podemos considerar también como el “patrón poético de la subjetividad”, ya que por su universalidad y constancia de ningún modo puede ser considerado como contingente o circunscrito a una época o a un tipo de cultura determinados, sino que es una estructura propia del Lenguaje, necesaria y común a todos los textos que han configurado las culturas de todas las épocas, en cualquier tiempo y lugar; textos artísticos (es decir sagrados) en los que ha cristalizado la conciencia de los seres humanos, en tanto animales aristotélicos con Logos, que hablan y escriben. A partir de aquí, y en relación con este patrón subjetivo, la fantasía no sería sino la forma específica de relación con lo real (del origen, del sexo y de la muerte) en el ámbito de la función subjetiva, poética, del Lenguaje.

La realidad no es lo real

Si hablamos de fantasía no podemos dejar de lado el debate, que viene siendo fundamental para el desarrollo de la Teoría del Texto desde hace años, sobre la realidad y lo real. Recapitulando, y simplificando quizá en exceso, recordemos cómo en la tradición filosófica moderna hay dos corrientes enfrentadas: por un lado la que podemos agrupar, *grosso modo*, bajo los términos de positivismo y realismo filosófico y por otro la que, en cierto modo, nace con el idealismo kantiano. La primera opción, positivista-realista, supone pensar que hay una realidad exterior, independientemente constituida, que percibimos tal y como es por los sentidos (aunque la verdadera y única forma de conocerla nos la suministra el método científico). Para Kant, sin embargo “no percibimos a las cosas como son en sí mismas”, sino que captamos sus “representaciones” (“las cosas para mí”), que son diferentes a “las cosas en sí”; una diferenciación que esboza ya la que podemos establecer entre “la realidad”, como representación, y “lo real” como ámbito oculto, inaccesible, de las cosas en sí, un ámbito que resulta incognoscible¹¹.

¹¹ Tal y como afirma Kant en su *Crítica de la razón pura*, de esta separación, que él mismo establece, entre las representaciones o cosas para mí y las cosas propiamente dichas se deduce, finalmente, que “es para nosotros absolutamente desconocido cual pueda ser la naturaleza de las cosas en sí”, por lo que sitúa, más allá de la realidad reconocible con la que interaccionamos, un territorio de desconocimiento “absoluto”, de un no saber radical.

Siguiendo esta línea de pensamiento, que desde el idealismo kantiano se continúa con Schopenhauer (el mundo como representación), Nietzsche (los conceptos no nos sirven para captar lo real, ni los juicios para expresar la verdad de lo real) y Wittgenstein (la realidad es sólo el ámbito de aquello de lo que se puede hablar), llegamos así a Lacan que con el uso del término de lo real (que por definición es lo inaccesible, lo imposible) permite separar estos dos registros, el de la realidad como representación y el de lo real como aquello que queda fuera de nuestro alcance (de nuestro pensamiento y conocimiento, es decir de nuestro lenguaje), de tal modo que el sujeto se definiría como “función de desconocimiento”. Es así como, reconfigurando todas estas propuestas en el ámbito de la Teoría del Texto, para J.G. Requena la realidad debe ser entendida, desde una concepción constructivista inmersa en la influencia del estructuralismo y del giro lingüístico del pensamiento contemporáneo, como una elaboración (una construcción) producida por el lenguaje, de tal modo que “la red de significantes, como puro sistema formal, recubre lo real (...) dando por resultado la realidad en tanto tejido ordenado de signos y objetos”⁷. El problema es que, si la realidad la construye el lenguaje, tal y como propone el constructivismo, sólo se encuentra fundamento para la verdad o el conocimiento epistemológicamente justificado del mundo en el propio lenguaje, entrando así en lo que R. Sánchez Ortiz de Urbina ha llamado

“la índole circular del pensamiento racional” que, desde Aristóteles hasta llegar al pensamiento contemporáneo, se encuentra en la base misma del desarrollo tautológico del razonamiento científico¹². Esta idea de circularidad, que nos lleva del lenguaje al lenguaje, queda reforzada con la puesta en cuestión de todo proceso de inducción llevada a cabo por Hume primero y más adelante por Wittgenstein que incluso, cayendo en un solipsismo extremo, propio del “primer Wittgenstein”, el del *Tractatus logico-philosophicus*, llegará a negar las relaciones causa-efecto, una propuesta radical que sin embargo luego matizaría en sus “Investigaciones filosóficas”. De este modo, si en todo razonamiento inductivo hay implícita una premisa aceptada sin demostración, llegamos a la famosa sentencia de Wittgenstein de que los límites que nuestro conocimiento puede alcanzar son los que nos marca nuestro lenguaje: si para Wittgenstein “los límites de mi lenguaje significan (representan, según otras traducciones) los límites de mi mundo”, más allá es imposible ir; o en todo caso en ese más allá está “lo místico”, aquello de lo que no se puede hablar, una indeterminación similar a lo que Kant llama “lo sublime”; aunque otros autores constructivistas han situado en ese más allá inalcanzable algo más concreto y peligroso, como el dolor (Rorty) o un goce, siniestro y devastador (Lacan); una idea, esta de que en lo real hay un peligro, una amenaza, que proviene de Freud, quien según J.G. Requena elaboró “la más sorprendente teoría de la percepción (..) al menos desde Platón” al señalar cómo lo real golpea constantemente a la conciencia y amenaza con aniquilarla, “de lo cual se deduce el dato más insólito –y también el más brillante– de esta teoría de la percepción (en Freud): que, por motivos estrictos de supervivencia la percepción apunta a saber, de lo real, lo menos posible”¹⁷.

Pero Freud, siguiendo su ideal cientifista, utiliza para describir su idea de conciencia (del sistema percepción-conciencia) una metáfora “biologista” tomada de la por entonces en desarrollo biología celular (el símil de la “vesícula”), que resulta, una vez más, una impostura (en el sentido de que traslada sin fundamento conceptos epistemológicos a un campo de función del lenguaje que no es el científico). Al asemejar, en *Más allá del principio del placer* (1920), al complejo ser humano con un microorganismo que se protege mediante una membrana de “un mundo exterior cargado de las más fuertes energías”, no explica por qué este mismo proceso, que daría lugar a la conciencia, no ocurre en ningún otro organismo viviente, ya que sólo procede hablar de conciencia en el caso del animal

12 SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo. *¿Qué hace el arte? Complejidad*, año 2, nº4, enero-marzo 1999. Aristóteles, en la puesta en pie de su silogística, fue “el primero que intuyó la índole circular del nuevo sistema racional” y “colaboró activamente en su edificación” ya que “cuando intentaba averiguar el mecanismo de la demostración científica, vio claramente que, o bien tendríamos que regresar al infinito probando los principios de un silogismo por otros principios, o caeríamos en un círculo vicioso si las premisas del silogismo se apoyan en sus conclusiones. Aristóteles no encontró más escapatoria que apelar a unos principios divinos procedentes del exterior y obtenidos epagógicamente. Pero cuando tales axiomas, objetivos y divinos, pasan a ser un material interno al único proceso de la construcción racional de la realidad en una organización circular y recurrente, como se dice, in medias res, entonces hemos ingresado en la forma moderna de racionalidad”. Y es que “lo que Kant llamaba juicios sintéticos a priori no es sino la formulación académica de la aceptación del círculo”.

con Logos, del animal que habla. Lo que queremos decir es que si, para ningún animal que no sea el hombre, lo real es una amenaza exterior cargada de las más fuertes energías que exige crear una "membrana" protectora, esta diferencia se debe al lenguaje y en nuestra opinión debe ser interpretada no desde equívocas metáforas "biologicistas" sino desde la teoría del lenguaje misma y sobre todo desde el doble proceso que desencadenó en una especie de homínidos, el Homo sapiens, la adquisición de un lenguaje que ya no es un mero sistema comunicativo de intercambio de señales, sino un Lenguaje doblemente articulado y simbólico: por un lado le facilitó el poseer un instrumento excepcional con el que conocer y relacionarse con el mundo (una herramienta de carácter epistemológico) pero por otro sobrevino en él la conciencia de su propia muerte. Este es, en nuestra opinión, el "trauma" esencial, fundamental; trauma que en primer lugar genera un mecanismo de defensa inmediata, elemental, de denegación, que da lugar a esa función gnoseológica (o cabría decir mejor, anti-gnoseológica) del lenguaje, que es la ideológica, como un no saber o negación sistemática de lo real de la muerte y de la diferencia sexual; mecanismo reactivo, de defensa, que está en la base de otros procesos, como el que E. Canetti llama del deseo de asesinato del otro como deseo esencial y fundamental del yo, pues es una forma de negación, mediante la adquisición de un poder desmesurado sobre el otro, de la propia muerte. Esta idea de Canetti es quizá otra forma de explicar o de nombrar la pulsión de destrucción, aunque esta también es pulsión de muerte propia, como resultado del peso excesivo que supone lo real para un pobre mamífero, en tanto que la conciencia de la propia muerte desencadena en él una fuerza que le empuja incluso hacia su autodestrucción, para volver, abandonando la conciencia, a ese estado orgánico previo donde no existe el sufrimiento. Esta es nuestra hipótesis: la conciencia de la propia muerte genera, más allá de la ideología, la pulsión de muerte, que se expresa bajo dos variantes, la del impulso hacia el asesinato del otro como despliegue de un poder inmenso que niega la propia fragilidad (que, por cierto, es el punto de engarce de lo real de la política, como odio al otro, con lo imaginario de la ideología) y el impulso hacia la autodestrucción, para dejar de padecer el peso insufrible de lo real.

Resumiendo, desde la perspectiva de la TFL si hay una "membrana" que nos protege de ese trauma, originado por la conciencia, esta no es otra que la función ideológica del lenguaje, lo cual no quiere decir que no sea posible conocer lo real, precisamente desde el lenguaje (¿de qué otro modo si no?). Como señala J.G. Requena⁷, Freud no considera al ser humano como un organismo cerrado en sí mismo, solipsista,

que vive autoengañado en su burbuja protectora, rodeado por la muralla del sistema percepción-conciencia (entre otras razones porque como muy bien precisa Requena lo real también presiona desde el interior, en forma precisamente de pulsión), sino que es capaz, al menos de obtener “pequeñas muestras” de lo real. Pues bien, para nosotros esas muestras, que se pueden equiparar a las sombras o reflejos que el fuego de lo real proyecta en la caverna (según la metáfora de Platón) y a las “huellas” de lo real en lo radical fotográfico (que ha teorizado el propio Requena), constituyen el núcleo mismo del “hecho” científico; hecho, fabricado, construido si se quiere, mediante la función epistemológica del lenguaje, pero verdadero (en tanto no es falsado –Popper–) y que permite diferenciar a las verdades objetivas de la ciencia del no saber ideológico y de otros discursos no justificados (opiniones, suposiciones...).

Ahora bien, ¿por qué esa persistente idea moderna de que el lenguaje nos separa totalmente del mundo? El Lenguaje evidentemente es una abstracción y no puede coincidir con lo real, que no tiene límites, pues la idea de límite es esencialmente filosófica, es decir lingüística, no está en la naturaleza; pero la ciencia, al parcelar el saber, al dividirlo en disciplinas o campos categoriales admite esta diferencia ya de entrada, asume que, como diría Gustavo Bueno, no hay ciencia sino ciencias, en plural, y que por tanto sus saberes son parciales y fragmentarios¹³. Y es que, en nuestra opinión, el Lenguaje nos conduce a mantener otra relación con lo real que no es la de la integración total en ello, en lo real, la asimilación en su interior, instintiva y biológica, automática y absoluta, tal y como le ocurre al resto de los animales. Podemos intentar negar lo real (ideología) o conocerlo (ciencia), pero en este último caso con la limitación de que se trata de conocer sólo lo que se refiere a aquellos fragmentos que nos permiten sobrevivir y avanzar tecnológicamente, mediante un saber objetivo, des-subjetivizado (y por tanto desprovisto de los inconvenientes que genera la conciencia de la propia muerte). Ahora bien, puesto que el ser humano no puede vivir permanentemente alienado en la falsa conciencia ideológica, ni denegado o borrado como sujeto por un conocimiento parcial y meramente objetivo, ni tampoco puede ni debe dejarse llevar por la pulsión, necesita de esa tercera función del lenguaje, que es la poética, que le devuelve su subjetividad, confrontada con la verdad de lo real –mediante el texto artístico– pero confrontada de otra manera, no destructiva aunque –cuidado– tampoco terapéutica ni moralizante.

13 Atribuir a la ciencia una idea metafísica de totalidad es una distorsión interesada, propia de la ideología romántica, que Jorge Luis Borges describe muy bien en su breve texto “Del rigor en la ciencia”: “los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él”. Este ideologema totalitario, según el cual la representación puede coincidir totalmente con la cosa representada, puede encontrarse asimismo en el otro extremo ideológico, opuesto al romántico anticientífico, es decir en cierta ideología cientifista (que no hay que confundir, pues se trata de una ideología, con la justificación de la verdad que ofrece el método científico cuando es correctamente utilizado, fuera de toda impostura).

La representación en el cine de los Lumière

Como ya hemos señalado en un trabajo previo¹⁴, el éxito comercial del Cinematógrafo Lumière a finales del siglo XIX es la culminación de un largo proceso, desarrollado durante todo ese siglo, aunque siguiendo el legado de experiencias precursoras en algunos casos muy anteriores. Así,

en la puesta en práctica comercial de la “fotografía del movimiento” confluirán el notable desarrollo de las tecnologías derivadas del avance del conocimiento científico, especialmente en el campo de la óptica, con el eficaz empeño decimonónico en buscar la aplicación técnica de tantos avances científicos, ejemplificando una idea de aplicabilidad que abarcaba todavía aquello que en el mundo clásico se llamaban las “artes”¹⁵; lo cual permitirá que ocurra con la fotografía del movimiento un entrecruzamiento de ámbitos culturales similar al que ya había ocurrido con la fotografía propiamente dicha y que modificó el trabajo de los pintores, de tal modo que la influencia de la fotografía abrió paso primero al impresionismo e, inmediatamente después, a las diversas vanguardias deconstruidoras de la figuración.

Pero ante todo, el cinematógrafo es una máquina científica relacionada con la función epistemológica, es decir constructora de realidad, del lenguaje; una máquina que forma parte de un conjunto de modernos instrumentos ópticos, entre los que se encuentran el telescopio o el microscopio, que generaron nuevas disciplinas o tecnologías (el telescopio dio lugar a la astronomía, mientras que el microscopio hizo posible la microbiología); disciplinas que de inmediato modificaron los campos categoriales de las ciencias naturales¹⁶, de tal modo que estas prótesis del ojo para ver lo más lejano (telescopio) o lo más pequeño (microscopio), acabarían reconfigurando la física y la biología modernas.

Pero a diferencia del microscopio o el telescopio, el cinematógrafo no quedó circunscrito al campo de la ciencia. Sin dejar de ser un instrumento óptico, el cinematógrafo, ya desde sus precursores intentos de puesta en práctica, con Edison o los Skladanowsky, fue una innovación que, al igual que le ocurrió a la fotografía, modificó muy pronto el ámbito de las artes y del espectáculo; es decir, actuó de manera claramente predominante –pese a su origen científico– en el registro de las representaciones no científicas. Desde la perspectiva de la TFL cabría precisar que, asimismo, el cinema-

14 MARTÍN ARIAS, Luis. *En los orígenes del cine*. Ed. Castilla Ediciones (2010).

15 Recordemos en este sentido como Aristóteles, en su “Acerca de la *techné poietiké*”, utiliza la palabra “*techné*” para referirse tanto a la “técnica” como a lo que hoy conocemos como “arte”; mientras que, por otra parte, en la “*Poética*” aristotélica, la palabra “*Poietiké*” está tomada directamente de “*poiein*”, que en griego significa lo mismo que el “*facere*” latino, es decir hacer (R. SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; op. cit.). A partir de ambos referentes podemos llegar a la conclusión de que en la Antigüedad Clásica el arte era la técnica con la que hacer, es decir fabricar, objetos [estéticos]; concepto de la técnica que todavía conservaba cierta vigencia en el siglo XIX, cuando surgen la fotografía y el cinematógrafo.

16 Aunque no compartimos, ni mucho menos, el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno en su conjunto, en tanto que cosmovisión, sí nos parecen muy interesantes y útiles algunas de sus propuestas, y especialmente, en relación con lo que estamos tratando, la idea de que los instrumentos, las máquinas, inauguran y configuran nuevos campos categoriales en el ámbito de las ciencias.

tógrafo también ha contribuido, de modo en cierta forma parecida a como lo hizo el telescopio o el microscopio, a configurar representaciones científicas que han permitido el conocimiento fáctico y falsable de fragmentos pragmáticamente significativos –tras su previa elaboración lingüística– de lo real (pues, como ya hemos señalado, sólo podemos conocer algo de lo real a través de la representación, sea esta científica o estética). Pensemos por ejemplo en los vehículos robóticos que están, desde hace años, enviando imágenes filmadas del entorno marciano. Del mismo modo, el cinematógrafo ha acabado modificando otros ámbitos de la realidad, como por ejemplo el de las representaciones jurídicas: ahí está la creciente importancia de las grabaciones de cámaras de vigilancia como pruebas judiciales e instrumentos eficaces en la lucha contra la delincuencia; que por cierto desmienten, con abrumadoras pruebas empíricas, al ideologema paranoide de un poder panóptico, que tiene su origen en Bentham (como tantas otras ideologías nefastas, desde el utilitarismo al animalismo) aunque fuera después Foucault el que le dio forma política. En resumen, el aparato óptico cinematográfico ha configurado nuestra realidad, es decir la relación fáctica-científica de la sociedad contemporánea con lo real, contribuyendo así a la construcción de lo que Freud denominó el principio de realidad.

Sin embargo, la diferencia, en cuanto al uso social de unos instrumentos ópticos y otros, estriba en que el telescopio o el microscopio ofrecían imágenes desconocidas, nunca vistas, de lugares del mundo que, por ser lejanos o excesivamente pequeños, habían escapado a la percepción del ojo humano y se presentaban, por ello, de manera inequívoca como huellas o fragmentos de lo real; mientras que el cinematógrafo se colocaba al mismo nivel, empírico, del ojo, actuando en su misma escala de configuración epistemológica de la realidad (produciendo una “impresión de realidad”) y por eso, inopinadamente, reveló algo excesivo en el ojo, algo que está más allá de su papel como simple ventana abierta, como mero aparato receptor con el que capturar, de manera inmanente, el entorno que nos rodea.

Dicho de otro modo, ante las nuevas y desconocidas imágenes astronómicas o microscópicas la función científica, epistemológica, del lenguaje se puso en marcha de manera explícita, elaborando teorías y conceptos, es decir nuevas palabras, para designarlas y constituir nuevos discursos con los que darles significado¹⁷. Pero, ¿qué hacer con ese duplicado, excesivamente objetivo y realista, de la realidad? ¿Cómo leer esa impresión de

17 Convirtiendo esas huellas en nuevas representaciones que amueblarán nuestra realidad, ampliándola; representaciones que, hechas mediante el lenguaje, nos permitieran de paso acotar, ceñir los fragmentos, las huellas de lo real que contenían, para fabricar de este modo “hechos” científicos que instauraron esa relación dialéctica, entre la realidad y lo real, característica de la función epistemológica del lenguaje.

realidad, ese exceso de realismo? Porque, no lo olvidemos, siempre leemos la realidad, ya que esta es ante todo (aunque no sólo) una entidad lingüística.

Para leer la impresión de realidad cinematográfica, situada en esa escala en exceso objetiva, Louis Lumière y los operadores que él formó y dirigió utilizaron, tal y como ya hemos señalado¹⁸, referentes propios de la por entonces ya plenamente triunfante pintura impresionista. De este modo, la impresión de realidad con la que juega y con la que impacta al público el cinematógrafo desvela su esencia de constructo lingüístico, de elaboración artificial mediante un modo de representación pictórico-fotográfica en el que juegan un papel importante códigos como los de iluminación (búsqueda de la luz tamizada del atardecer y el amanecer o del contraluz), la composición del cuadro (emulada por el encuadre en su relación con el campo representado) o los mismos temas, tan pictóricos, de las vistas filmadas.

¹⁸ MARTÍN ARIAS, Luis, op. cit.: hemos sugerido la similitud entre cuadros de Manet como "El puerto de Burdeos" y "La evasión de Rochefort" o bien de Cézanne, como la segunda versión de "Los jugadores de cartas" y sendas películas Lumière. También Godard señaló en su momento que veía en Louis Lumière a "uno de los últimos pintores impresionistas".

El cinematógrafo se muestra por tanto como dispositivo de lenguaje y de paso nos hace ver al propio lenguaje como dispositivo con el que relacionarnos con lo real. De este modo, si bien lo que pone de manifiesto, al funcionar la cámara-proyector Lumière, es un proceso muy cercano al de la propia función epistemológica del Lenguaje, que establece "hechos", en tanto que huellas, sombras, reflejos, pequeñas muestras, marcas o fragmentos de lo real, ceñidos, circunscritos por el artificio lingüístico; no obstante ya desde el principio el cinematógrafo se escora hacia la representación no científica, hacia lo pictórico; deriva facilitada quizá por esa proximidad que hemos señalado entre la "technépoietiké" y el desarrollo decimonónico de la tecnología, de tal modo que el "tableau" cinematográfico adopta códigos como la inmovilidad del encuadre (equivalente al marco del cuadro) o la profundidad de campo (adaptación mecánica de la técnica del punto de fuga). Pero todo ello nos sugiere que, en el fondo, hay algo excesivo en el hecho cinematográfico, que como hemos dicho sobrepasa al hecho astronómico o al hecho microscópico, y este exceso tiene que ver con que, más allá de su obvia proyección exterior, captando el entorno que nos rodea, el ojo tiene también, como ya había señalado Goethe, una proyección interior (subjettiva, diríamos nosotros).

En resumen, el impacto que produjo lo real de la imagen fotográfica en movimiento pudo ser reconducido inicialmente por Louis Lumière al ámbito de una representación de tipo pictórico-fotográfico, que más de

un siglo después hace posible su recepción como imagen-archivo; la cual, mediante un trabajo de lectura y montaje/desmontaje, se puede transformar a su vez en imagen-documento; pero este aspecto documental –atención– no es, ni mucho menos, algo inherente a la imagen Lumière en sí, no viene dado en ella de una manera automática, sino que es consecuencia de ese otro proceso posterior de lectura y montaje/desmontaje. Así, la imagen Lumière puede pasar a ser, mediante la manipulación material, lingüística, imagen-documento y testimonio histórico; una imagen-prueba en tanto hecho, digamos, documentado¹⁹.

¹⁹ Utilizamos aquí las categorías propuestas por Georges Didi-Huberman (imagen-archivo, imagen-documento, imagen como testimonio o imagen-prueba) que ya hemos comentado y reelaborado en: MARTIN ARIAS, Luis: "El hecho fotográfico: imágenes del Holocausto". *Trama y Fondo* n°25, (2008); págs 9-28.

La madre en el andén

Vamos a intentar justificar la existencia de este doble proceso (el de construcción de una representación, por un lado, y el de persistencia de la huella, por otro) en el emblemático filme *Llegada de un tren a la estación de La Ciotat*. Louis Lumière colocó la cámara en un ángulo determinado, desde el que efectuar la toma de vistas (F1), posición que acentúa la impresión de realidad y el efecto de vértigo escópico que de ella se deriva pues, como se ha repetido tantas veces, los primeros espectadores de esta película se echaban hacia atrás, impresionados por el objetivismo de la imagen del movimiento de la locomotora. Contribuye sobre manera a que se produzca este efecto de impresión de realidad la proximidad, respecto a la llegada de la locomotora, del lugar del andén en el que coloca Louis Lumière la cámara; posición que permite ofrecer una imagen objetiva inusual para el público de la época, el cual por motivos de seguridad no se colocaba en el andén tan cerca de las vías, para observar la llegada del tren (vemos en F1 cómo la cámara está bastante más cerca de las vías que la línea que configuran los viajeros que esperan; un espacio, el de la cámara, que sólo ocupa el revisor, que percibimos al fondo del "tableau").

Por otra parte la elección del ángulo de toma permite construir un "tableau" que se asemeja a un cuadro, pues su composición remite a la tradición de la pintura figurativa, que utiliza el punto de fuga para producir una sensación de tridimensionalidad, y ese efecto lo consigue Louis Lumière gracias a la diagonal que traza la vía del tren, que se inicia en el ángulo inferior izquierdo hasta perderse en el fondo (F2).



F1



F2

20 BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Paidós Comunicación (1990); págs. 164-167. El "studium" sería además, según Barthes, y en relación con la fotografía, "un campo de interés cultural".

21 "Lumière a filmé plusieurs arrivées d'un train en gare : *Arrivée d'un train à La Ciotat* (n° 653 au catalogue Lumière), *Arrivée d'un train en gare* (n° 8), filmé, d'après Vincent Pinel, de l'autre côté du quai". En: *Dictionnaire mondial des Films*, Édition 2005. www.larousse.fr/archives/film/page/62 [consulta: mayo 2014].



F3

22 "La locomotive apparaît au fond du champ et semble foncer vers le spectateur. Elle file à gauche de l'écran, au premier plan. Le train s'arrête. Mme Lumière mère et deux enfants habillés de blanc, debout sur le quai en amorce droite entourés de plusieurs personnes en ligne, se dirigent vers les wagons, dont les portières s'ouvrent" En: *Dictionnaire mondial des Films*, Édition 2005.

www.larousse.fr/archives/film/page/62 [consulta: mayo 2014].

23 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal Comunicación (1989).

Tenemos por tanto una representación que hace legible, reconocible a la imagen y además acentúa su impresión de realidad. Por lo demás se ofrece asimismo como material para la construcción de una imagen-archivo y una imagen-documento, que permita explorar ese primer registro cuya presencia señalaba Barthes en la fotografía: el "studium", como "cuadro histórico, participación cultural de los rostros, de los aspectos, de los decorados, de las acciones"²⁰; una idea, la del "studium", equivalente a la de imagen-documento; esa imagen-prueba que precisamente ha servido para dilucidar una polémica en la historia del cine, la de establecer cuántas versiones se rodaron de esta llegada del tren²¹ y en ese mismo sentido, en qué año fue filmada esta que ahora estamos comentando y que es quizá la versión más conocida. De este modo, el historiador francés Jean-Claude Seguin ha investigado entre las tres fechas propuestas (1895, 1896 o 1897), utilizando, para establecer el año de rodaje, un detalle importante de la película como es que en ella aparece la madre de los Lumière llevando de la mano a dos de sus nietos²². En efecto, cuando la locomotora se detiene vemos a la madre de los Lumière avanzar hacia la cámara con sus dos nietos vestidos de blanco (F3).

Debido a este detalle, que procede de una huella ahí presente, Seguin ha podido establecer la fecha de filmación como posterior a 1895, basándose en la edad de esos dos niños (probablemente hijos de Auguste, el hermano de Louis); demostrando así que el cine es un dispositivo de Lenguaje que permite establecer hechos, en cuyo interior habitan huellas, sombras, reflejos, pequeñas muestras, marcas o fragmentos de lo real. En este sentido, recordemos cómo J.G. Requena ha propuesto la idea de "lo radical-fotográfico", que sería "lo que en la fotografía hay de huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado"²³; "huella –dejando de lado el término "especular" que en este contexto creemos que puede resultar equívoco– de lo real" que el lenguaje, en determinadas condiciones, puede cernir o acotar, para constituir de este modo el hecho cinematográfico. Es así como el fotograma (F3) puede pasar a ser, mediante un riguroso trabajo de documentación y montaje (entendido aquí como el procedimiento que permite superponer discursos y documentos de diversa procedencia) de Seguin y de otros historiadores, una imagen-archivo que deviene en imagen-documento, en testimonio histórico y, por eso mismo, en imagen-prueba.

Sin embargo esas huellas de lo real que surgen en la fotografía del movimiento que despliega el cinematógrafo Lumière, no pueden ser subsumidas sin más en un hecho cinematográfico, en tanto que realidad epistemológica, sino que hay aún un exceso, algo que se sale de ese marco acotado de la representación. Recordemos al respecto que Barthes señalaba, junto al registro del "studium", otro campo en la fotografía, el del "punctum", dimensión que surgió ante él al observar una foto de su madre aún niña: "No soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale a escena como una flecha y viene a punzarme, es el azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)"²⁰. Después precisará: "el punctum es: va a morir", ya que "observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco (...)" ; quedando así establecida la relación, que tanto interesa a la TFL, entre el punctum y esa conciencia de la muerte, que la fotografía actualiza.

Como ya hemos sugerido, desde la TFL podemos entender la adquisición del lenguaje por parte del Homo sapiens como una bendición pues, debido a su función epistemológica, de conocimiento objetivo de fragmentos de lo real, ha sido un instrumento tan sofisticado y eficiente que nos ha permitido defendernos con éxito de la implacable y brutal naturaleza, de sus mecanismos selectivos, automáticos, de eliminación del más débil o del menos adaptado a la ferocidad competitiva del medio ambiente; pero de modo simultáneo ha sido una maldición, pues nos ha dado la conciencia de nuestra propia muerte. Pues bien, el problema del cinematógrafo es que, al ser un dispositivo de lenguaje, es capaz de producir en el espectador el desencadenamiento –o mejor dicho la reactivación– de la conciencia de la muerte²⁴.

Es sumamente interesante volver a recodar aquella crónica pionera que, como periodista, hizo Máximo Gorki de las primeras proyecciones del Cinematógrafo Lumière en Rusia²⁵, en las que Gorki, escritor realista o, mejor dicho, naturalista, no vio realismo documental alguno, ni mucho menos una utilización de los códigos pictóricos impresionistas, sino otra cosa, el reflejo siniestro de un lado oscuro que hizo revivir en él la conciencia de la muerte. Por eso, frente a ese exceso de lo real presente en la imagen cinematográfica, que apela al trauma esencial en el que se fundamenta la dimensión fundadora del lenguaje que constituye

²⁴ El cine de Víctor Erice se refiere, una y otra vez, a esa conciencia de la muerte que surge tras una experiencia fílmica, tal y como le sucede en *El espíritu de la colmena* (1973) a la protagonista, Ana (Ana Torrent) cuando contempla, en el improvisado cine de su pueblo, la muerte de la niña a manos del monstruo de Frankenstein durante la proyección de *El doctor Frankenstein* de James Whale (1931) y pregunta a su hermana mayor, completamente conmovida, "¿Por qué él a ha matado?", que en realidad es una pregunta, sin respuesta, sobre el porqué de la muerte. El propio director ha narrado en su magnífico mediodía *La Morte Rouge (soliloquio)* (2006) una experiencia autobiográfica similar, que le ocurrió en el cine del Gran Kursaal de San Sebastián, tras ver a los cinco años de edad *La garra escarlata* (1944) de Roy William Neill. La voz en off de Erice, convertido en narrador, lo explica del siguiente modo: "Fue así, en medio de aquello que la mayoría de la gente consideraba un pasatiempo, como el niño descubrió que las personas morían".

²⁵ Máximo GORKI. "El reino de las sombras". En: *Los escritores frente al cine*. Ed. Fundamentos (1981) pp. 17-21. "La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras", es decir en el Hades, el reino de la muerte, porque el cinematógrafo Lumière, explica Gorki, "no es la vida, sino su sombra" (...) "la visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras. Encantamientos y fantasmas". De este modo, en «La partida de cartas» no ve, como Godard, la influencia de un cuadro de Paul Cezanne: "da la impresión de que hubiesen muerto y sus sombras estuviesen condenadas a jugar a las cartas para toda la eternidad (...) transmite una advertencia cargada de vago pero siniestro sentido".

la subjetividad, sólo caben de nuevo dos salidas: la primera y más elemental es la construcción de imágenes manipuladas y manipuladoras, propagandísticas y comerciales, que permitan desarrollar en el espectador, a modo de coraza, una falsa conciencia protectora, y que éste pague muy a gusto por algo tan reconfortante. Edison, desde los EEUU se empleará a fondo en esta vía, anticipándose en muchas de sus ocurrencias al uso ideológico del audiovisual con estos fines en la cultura de masas: películas publicitarias para fomentar el consumo de una marca de cigarrillos; informativos para calentar el patriotismo del pueblo estadounidense en la Guerra de Cuba contra España o la rentabilización económica del morbo escópico en películas como *The Kiss* (1896). La otra vía es, por supuesto, la poética, que condujo al desarrollo de un arte nuevo, que dio cuenta desde el ámbito de lo estético de ese exceso de la presencia de lo real en la imagen cinematográfica. Esa es la tarea que aguarda a Méliès, la de conducir plenamente a la imagen cinematográfica hacia lo poético.

Georges Méliès y la imagen-fantasia

Todo lo que, más allá de la representación, había de huella fotográfica en el cine de los Lumière va a ser borrado de inmediato por Georges Méliès mediante una serie de cambios radicales en los procedimientos de puesta en escena. En primer lugar el coloreado a mano de los fotogramas con anilinas, que dará un colorido mágico y onírico a sus películas; que se refuerza por el uso de decorados, pintados a mano también, colocados como telones de fondo que dan planitud visual al “tableau” y eliminan toda profundidad de campo fotográfica. Si a esto se añade el uso de personajes, vestuarios y otros elementos escenográficos obtenidos del repertorio de la cultura popular y festiva, podemos entender que sus películas se colocaran de inmediato del lado de toda una tradición iconográfica popular que proviene de las imágenes carnavalescas, los aleluyas, los grabados e ilustraciones religiosas, los pliegos de cordel, las estampas de Épinal y, sobre todo, de las cartas y postales cómicas y grotescas, como las de “le monde a l’envers” (también llamadas “la folie des hommes ou le monde a rebours”). Estas imágenes, las del mundo al revés, que en el registro de lo imaginario explican muchos elementos de la iconografía melesiana, fueron muy populares desde el siglo XVI hasta el XIX, y sin embargo desaparecen, coincidiendo curiosamente con el auge del cine de Méliès, a finales del XIX²⁶.

26 Frédéric MAGUET: *Le Monde à l'envers. Catalogue d'exposition-dossier, Paris, MNATP (1990)*. Este autor señala cómo “exceptionnellement stable, ce thème [le monde à l'envers] connaît alors une transformation profonde; il disparaîtra complètement vers 1900”.

Este trabajo de puesta en escena y de eliminación de lo radical fotográfico, que lleva a cabo Méliès, se complementa, lógicamente, con un tipo de interpretación histriónica y mímica exagerada, tomada del “teatro del ojo”, de la opereta cómica, de la comedia del arte, del music-hall, del circo, el teatro de variedades y los espectáculos de magia blanca. Además, y aunque ahora no podamos detenernos en esto, pues nos interesa sobre todo un análisis de la imagen, el cine de Méliès es un espectáculo complejo e interactivo en el que confluyen, junto con las imágenes proyectadas en la pantalla, la música en directo, la voz de “explicador” y la actitud participativa del público popular (por no mencionar que estas breves películas no eran sino fragmentos de un espectáculo más complejo, con actuaciones en directo entre las que se intercalaban los breves “tableaux”, generalmente compuesto por un solo “cuadro”). Junto con todo ello está la temática “fantástica”, nada realista, de la mayoría de sus películas, tomada directamente de cuentos, relatos orales, narraciones populares o números de magia.

En definitiva, Méliès elimina la imagen-documento y la presencia de la huella fotográfica de lo real, para inscribir al cinematógrafo en un ámbito totalmente nuevo, que no es ni el epistemológico ni el ideológico, sino el poético. Pero, entonces, ¿dónde queda lo real? Pues precisamente, y por paradójico que parezca, en la fantasía misma, ya que debemos entender el uso de lo fantástico en Méliès como aquello que «documenta» lo real interior; lo real de los conflictos subjetivos que se manifiestan plenamente en el proceso de adquisición del Lenguaje, en lo que hemos llamado, siguiendo a J.G. Requena, su “dimensión fundadora”. La fantasía, por tanto, como medio de reencuentro, de afrontamiento de lo real en el del cine de Méliès la cual, a diferencia de lo que ocurre con la huella en el cine de los Lumière, se refiere a lo real interior o pulsional. La fantasía, entendida como la vía poética hacia lo real, encierra un núcleo de verdad subjetiva, ceñido o contenido por el lenguaje que, en esta dimensión específicamente poética, despliega su tercera función, la estética. Pues bien, para justificar esto que decimos veamos cómo este despliegue de la fantasía se concreta, siguiendo el esquema que hemos propuesto en nuestra reflexión teórica, en cuatro momentos de ese “arco ampliado del Edipo” o “patrón poético subjetivo universal”: el estadio del espejo, el fantasma del cuerpo fragmentado, el “fort-da” y el deseo de negación de la diferencia sexual.

Para intentar justificar la validez de todas estas hipótesis debemos ir, tal y como procede en el ámbito del análisis textual, a los textos, al análisis de los “tableaux” melesianos. En primer lugar comprobaremos que las imágenes de Méliès toman nota de esa fase esencial en la construcción de

la subjetividad que es el estadio del espejo, constatando la reiterada presencia del tema del doble, como espejismo puesto en pantalla merced a la técnica de la superposición fotográfica. Así en *Le portrait mysterieux* (1899) aparece el propio Méliès desdoblado, duplicado (F4). Este espejismo se produce además junto al uso del “tableau” segmentado al modo de un juego de cajas



F4

chinas o muñecas rusas, ya que el encuadre propiamente dicho se redobla mediante otro encuadre o marco, el de un enorme cuadro, equivalente en tamaño al de la propia pantalla. Tenemos así un cuadro dentro de otro cuadro, y en este juego de “mise en abyme”, que en realidad es el de una representación dentro de otra representación, subyace el goce festivo del espejismo y la duplicación.



F5

El efecto en espejo, la duplicación, es casi siempre la del propio Méliès; algo que no deja de ser un eco de lo que ocurre fuera, en el proceso mismo de producción de las películas, pues Méliès literalmente se desdobra, se multiplica, dirigiendo el rodaje e interpretando al personaje principal. Además, lleva a cabo otras muchas tareas, como diseñar y pintar los decorados, todo un despliegue que será metaforizado en su película *L'homme orchestre* (1900) en la que Méliès, gracias a este fantástico efecto multiplicador de sus imágenes, compone él solo, con sus sucesivos dobles, una orquesta (F5).

En otras ocasiones lo que se duplica es sólo el rostro de Méliès, casi siempre bajo la forma fantástica de una cabeza separada del tronco; duplicación del rostro que puede ser bien en la misma escala en todas las reproducciones, por ejemplo en una serie de cabezas separadas y colocadas en un pentagrama, como ocurre en *Le mélomane* (1903), o bien, y esto es muy interesante, en una escala diferente, tal y como podemos observar en *L'homme à la tête en cahoutchouc* (1901) en la que Méliès, en el papel de supuesto científico loco, infla una cabeza que es la suya, hasta que, por un fallo en el sistema de bombeo de aire, la cabeza alcanza un tamaño tan descomunal que estalla. Pues bien, antes de producirse el estallido podemos observar a Méliès, a la derecha del “tableau”, en escala de plano general (PG), mientras que en el centro, de nuevo en un espacio que segmenta al “tableau”, produciendo una estructura de “mise en abyme” aparece asimismo Méliès, duplicado, en espejo, pero ahora en escala de primer plano (PP), con lo cual nos encontramos aquí con un juego de escalas (PP / PG) el cual, y a diferencia de lo que será habitual en el cine narrativo posterior a Griffith, en Méliès siempre se mantendrá concentrado en el interior del “tableau” (F6).

Hasta aquí, hemos revisado la presencia de una imaginaria fantástica que permite a Méliès elaborar metafóricamente, y de un modo alegre y festivo, la experiencia que sufre cada ser de lenguaje durante el estadio del espejo; experiencia que es real, que se sustenta en un proceso material concreto, por más que la construcción del yo que conlleva se produzca en un registro esencialmente imaginario. Pues bien, veamos ahora cómo comparece en el cine de Méliès el tema del fantasma o de la fantasía del cuerpo fragmentado, que se refiere a otro momento, propio de la dimensión fundadora del ser de lenguaje, que es bien conflictivo y en cuyo transcurrir se despliega, sin duda, determinada angustia existencial. Podríamos poner muchos ejemplos de cómo metaforiza Méliès esta fantasía, pero por razones de espacio vamos a centrarnos en la película, de un solo cuadro, *Dislocation mysterieuse* (1901), en la que aparece un payaso (o un arlequín: la imaginería de Méliès se refiere tanto al circo como a la más antigua Comedia del Arte) que se sienta en el centro del cuadro mientras que en los extremos del campo representado vemos una banqueta con una botella de vino (a la derecha del payaso) y otra con una vela y un vaso (a su izquierda). El payaso, mirando a su derecha, hacia la botella, hace un elocuente gesto con la mano, llevándosela a su boca, expresando con esta mímica que lo que quiere es beber de la botella (F7).



F6

Inmediatamente después su brazo derecho se separa del cuerpo y va hasta el taburete, cogiendo la deseada botella de vino (F8), mientras el payaso mira con complicidad al espectador (a cámara), señalando cómo gracias a estos poderes fantásticos su deseo (el de beber de la botella sin moverse de la silla) puede cumplirse: magnífica forma de sublimar, de una manera carnavalesca y divertida, la angustia que sin duda supone pasar por la experiencia del cuerpo fragmentado en el niño; ya que aquí una desmembración sirve para realizar, imaginaria y gozosamente, un deseo.



F7



F8

De este modo, el brazo desmembrado del cuerpo del payaso, siguiendo sin duda de nuevo su deseo, se vuelve a colocar en su sitio, lo cual permitirá al protagonista beber tranquilamente de la botella (F9); aunque para mayor comodidad el arlequín decide repetir esta misma operación fantástica, en esta ocasión con su brazo izquierdo que, al desmem-



F9

brarse alcanzará, para aproximárselo después, el vaso colocado en el taburete de su izquierda.

En la apoteosis final de este breve y divertido “tableau”, todas las partes del cuerpo se separan: cabeza, tronco, brazos y piernas; bailando alegremente cada una por su lado, y ocupando por completo el interior del “tableau”(F10). De este modo la angustia, real, la de la experiencia de



F10

percibir el cuerpo (es decir, lo que daba soporte al yo que se estaba constituyendo, lo que permitía localizarlo en un espacio-tiempo concreto, fuera de la indiferencia misma de lo real) ahora destrozado, separado en trozos; toda esa experiencia real pasa aquí a metaforizarse, poética, festivamente, como goce visual y espectáculo divertido e ingenioso. Una forma gozosa, en definitiva, de reencuentro con ese momento conflictivo, e inevitable, de la dimensión fundadora del lenguaje, del proceso de adquisición de la subjetividad.

Pasemos ahora a considerar cómo el famoso empleo de Méliès de las desapariciones-apariciones (o viceversa) sirve, en nuestra opinión, para poner en escena el momento del fort-da, mecanismo sustitutorio que Freud teorizó en *Más allá del principio de placer* (1920) después de observar como un nieto suyo, de 18 meses, ante la angustia que le generaba la ausencia de su madre, la sustituía por un juego con un carrete y un hilo, de tal forma que al desaparecer este objeto (sustitutorio) del campo visual que dominaba, desde su cuna, el niño decía, en su todavía balbuciente alemán, “fort”(lejos) y luego, tirando del hilo, lo volvía a traer hacia él, mientras exclamaba “da”(aquí), reproduciendo así mediante este juego un poder imaginario sobre la madre como objeto de deseo, que si bien desaparece, puede reaparecer de inmediato, según quiera el niño.

Este empleo del efecto “desaparición-aparición” o su inverso de “aparición-desaparición” es tan habitual en las películas de Méliès que podríamos poner innumerables ejemplos del mismo; pero vamos a centrarnos a partir de ahora en *Les apparitions fugitives* (1904), magnífica película de un solo cuadro y dos personajes, interpretada de nuevo por Méliès, acompañado en esta ocasión de su atractiva musa, Jeanne D’Alcy (que años después se convertiría en su segunda mujer). Comienza el “tableau” con Méliès haciendo de “profesor” tal y como establecen los códigos del teatro de magia blanca, que muestra una sábana (F11) sobre la que de inmediato, y gracias a sus poderes fantásticos,



F11

va a hacer aparecer a una hermosa mujer, la estrella protagonista de tantas de sus películas, Jeáne D'Alcy (F12),

Como suele ser habitual también en estos números de magia, nos encontramos con un mago que basa la demostración de sus extraordinarias facultades interviniendo sobre el cuerpo de una bella ayudante, a la que, según en qué número de magia se trate, atraviesa con sables o bien la trocea; un tipo de representación que pone en escena, metafóricamente, tanto la agresividad del niño contra la madre, que le ha defraudado en estas fases del Edipo al mostrar su falta, origen de un deseo en el que el niño no juega ningún papel, como, de otra manera, compone aquí también la fantasía del cuerpo fragmentado proyectada en el cuerpo femenino, en la madre. Pues bien, Méliès, en este "tableau" y en tantos otros, ejerce de moderno Pigmalion, fabricando una mujer (imaginaria) para su deseo, o dicho de otro modo poniendo en escena ese deseo: que el cuerpo femenino, y finalmente el de la madre, esté sometido, imaginariamente, al deseo del yo, que de esta manera puede hacerlo aparecer cuando quiera.



F12

Al final de la película el proceso se invierte, para completar de este modo el mecanismo que aquí subyace, que no es otro que la fantasía del "fort-da" (aparecer / desaparecer). El mago hará desaparecer a esa mujer que con sus poderes convocó en el inicio de esta escena fantástica, en la que se hace posible cierto deseo imaginario. En efecto, Méliès sentado en una silla sostiene el cuerpo, en posición horizontal, de la bella ayudante (F13) para de inmediato, y por arte de birlibirloque hacer que se esfume por completo ante nuestros ojos (F14).



F13

Ahí, en el centro del "tableau", Méliès ha escenificado esta fantasía gozosa, la de que el cuerpo femenino, en tanto que emblema de la madre, o de la que puede llegar a ser madre, se someta a un deseo imaginario, situado más allá de toda realidad empírica. Una fantasía visual, escenográfica, que será sin duda gozosa tanto para los espectadores de sexo masculino como los de sexo femenino, en primer lugar porque todos procedemos del cuerpo de una madre, pero además porque esta fantasía melesiana nos retrotrae a un momento del proceso de construcción de la subjetividad, mediante la adquisición de la dimensión fundadora del Lenguaje, en el que se fantasea aún con la negación de la diferencia sexual.



F14

De este modo, llegamos así a la cuarta y última fantasía, que estamos estudiando en relación con el cine de Méliès: la de negación de la diferencia sexual. Así, y como acabamos de intentar justificar, si el cuerpo de la madre se convierte en algo manejable, sometido al deseo imaginario del yo mediante el mecanismo del fort-da, que Méliès fotografía y documenta en tantas y tantas de sus películas, con su truco del “paso de manivela”; este mismo trucaje va a servir para poner en escena otro deseo imaginario, ligado al mismo proceso que estamos describiendo, proceso que en el campo de la obra de arte configura o da lugar al patrón subjetivo de lo poético. Es el deseo de negar lo real de la diferencia sexual, o al menos de



F15

hacerla manejable, de dominarla, de que sea reversible. Vemos así como, en el “tableau” que estamos analizando, se sientan en sendos sillones y a ambos lados del campo representado Méliès (a nuestra izquierda) y Jeanne D’Alcy (a nuestra derecha). Para mejor percibir el efecto que estamos describiendo hemos separado estas dos zonas del “tableau” dibujando en el fotograma una línea vertical en negro (F15).

De este modo tenemos a la izquierda el espacio de lo masculino (el barbudo Méliès) y a la derecha el espacio de lo femenino (la bella y menuda Jeanne). En el fotograma que utilizamos se observa una evidente asimetría, fruto en nuestra opinión de la mala conservación de la película, ya que es una copia en blanco y negro reproducida a partir del depósito en papel, fotograma a fotograma, efectuado en su momento por Star Film como intento de defensa de los derechos de autor en los EE.UU., en la Biblioteca del Congreso.



F16

Inmediatamente después, veremos a la izquierda a la bella mujer, y a la derecha al hombre barbudo (F16). De este modo, ambos espacios, el de lo masculino y el de lo femenino, se desvelan así, para desencadenar nuestro goce espectral, visual y festivo, como absolutamente intercambiables (no en vano el disfraz carnavalesco preferido ha sido siempre el del hombre que se disfraza de mujer y viceversa).

En conclusión, mediante estas fantasías que hemos ido describiendo y justificando (en la medida de lo que es posible hacer en un trabajo de estas dimensiones), Méliès nos ofrece una vía de reencuentro con algo muy real, la experiencia conflictiva, angustiosa, de construcción de la subjetividad a través del proceso material y concreto de adquisición del lenguaje en un marco narrativo, en el que, en sus fases iniciales (esta-

dio del espejo) dos personajes (madre e hijo) juegan un papel esencial, bajo la amenaza de la llegada inminente de un tercero (el padre) que determina la separación de la madre, de tal modo que con dicho corte se produce el resurgir de la angustia (del cuerpo fragmentado) y de los mecanismos compensatorios de esa pérdida (fort-da y manejo imaginario que niega la diferencia sexual).

Todo ello nos lo hace revivir Méliès mediante unos trucajes puramente cinematográficos, que hacen de su obra algo que es plenamente cine, sin que quepa hablar aquí de una supuesta teatralidad (error habitual en relación con Méliès en el que cae el observador poco atento o no demasiado riguroso: en el teatro lo que hace Méliès es imposible). Estos trucajes son la "sobreimpresión" para las dos primeras fantasías (estadio del espejo y cuerpo fragmentado) y el "paso de manivela" para las otras dos (fort-da y negación de la diferencia asexual), pero no son tan solo un mero alarde técnico ("los primeros efectos especiales", como tantos comentaristas superficiales del cine de Méliès han creído ver, cayendo de nuevo en otro error de interpretación); puesto que todo ello está aquí puesto al servicio de una experiencia estética, que es posible disfrutar merced a su inspirada aplicación del patrón de lo poético en ese "laboratorio" de lo subjetivo que le permitió construir la recién inventada máquina cinematográfica. De este modo y a partir de aquí los sucesivos creadores del arte cinematográfico tendrán abierta una vía poética de afrontamiento de la verdad de lo real a través de la fantasía.