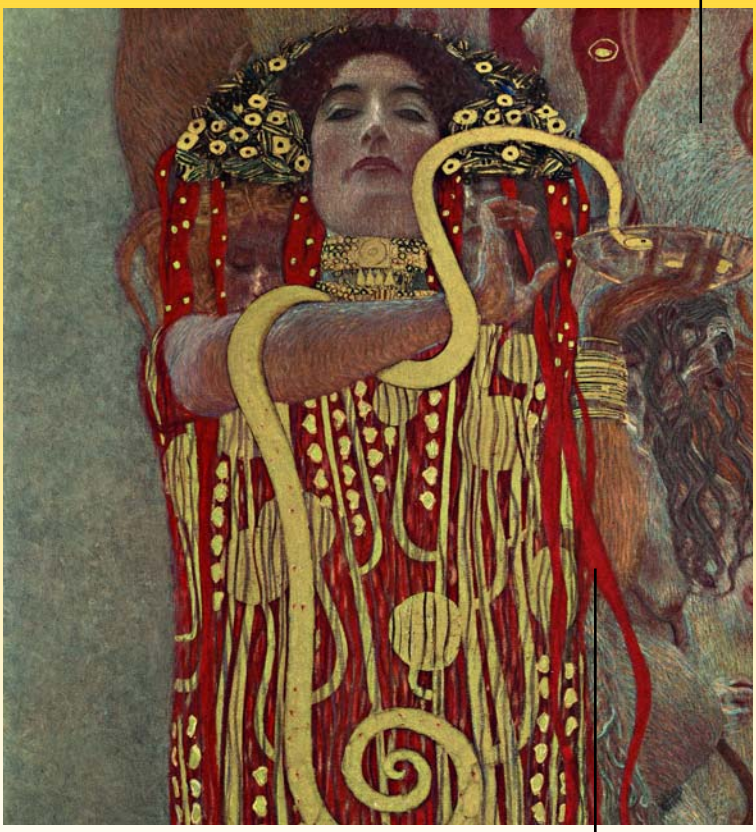
t&f

trama&fondo

revista de cultura



39

Las Diosas terribles

segundo semestre 2015

10 Euros

t&f

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

Depósito Legal: M-39590-1996 ISSN. 1137-4802

COMITÉ CIENTÍFICO

Adolfo Berenstein, Paolo Bertetto, Annie Busiere, José Luis Castro de Paz, Edmond Cros, Jesús González Requena, Gastón Lillo, Luis Martín Arias, Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Santos Zunzunegui.

CONSEJO EDITORIAL

Directora
Amaya Ortiz de Zárate
Subdirector,
Promoción y Suscripciones
Basilio Casanova
Diseño y Maquetación
José Manuel Carneros
Administración
Ana Paula Ruiz Jiménez
Gestión Editorial
Tecla González
Web Master
Luis Lamadrid
Editores
Manuel Canga, Juan Zapater
Traducciones Abstracts
Amparo Tomás García

EDITA

Asociación Cultural Trama y Fondo.
Facultad de Ciencias de la Información.
Avda. de la Complutense, s/n.
Ciudad Universitaria, 28040. Madrid.
(a nombre de Basilio Casanova).
Tlfno: 680 243 337

DISTRIBUYE

CASTILLA EDICIONES.
c/Villanubla, 30. 47009. Valladolid.
Tlfno. y Fax: 983 33 70 79
e-mail: castilla.ediciones@gmail.com

IMPRIME

Gráficas Lafalpoo S.A.
c/ Plomo, 1 Nave 3.
Pol. Ind. San Cristóbal. 47012. Valladolid.

ASOCIACIÓN CULTURAL TRAMA Y FONDO

Presidente
Jesús González Requena
Vicepresidente
Luis Martín Arias
Secretario ejecutivo
Lorenzo Torres Hortelano
Tesorera
Ana Paula Ruiz Jiménez
Vocales
Francisco Baena Díaz, Francisco Bernete García, Basilio Casanova Varela, Julio César Goyes Narváez, Víctor Lope Salvador, Amaya Ortiz de Zárate Aguirrebeña, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres Martínez.

Miembros

ESPAÑA: Joaquín Abreu González, María Victoria Arechabala Fernández, Vidal Arranz Martín, Jorge Belinsky Abramoff, Adolfo Berenstein, José Gaspar Birlanga Trigueros, Lucio Blanco Mallada, José Miguel Burgos Mazas, Juan José Burguera Rozado, Gabriel Cabello, Manuel Canga Sosa, José Manuel Carneros Pardo, José Luis Castrillón, José Luis Castro de Paz, Luis Del Pozo Barajas, José Díaz-Cuesta, Antonio Díaz Lucena, Soledad Fernández Fernández, Vicente García Escrivá, José Miguel Gómez Acosta, Marta González Caballero, Tecla González Hortigüela, Juan Carlos González Sánchez, Juan Gorostidi Murguía, Nicolás Grijalba De la calle, José Miguel Gutiérrez Majon-Cabeza, Carolina Hermida Bellot, Raúl Hernández Garrido, Axel Kacelnik, Guillermo Kozameh Bianco, José Luis López Calle, Jaime López Díez, José María López Reyes, Amelia López Santos, Juan Margallo, José Miguel Marinas Herreras, Cristina Marqués Rodilla, Edmundo Molinero Herguedas, Luis Enrique Montiel Llorente, Luisa Moreno Cardenal, José Moya Santoyo, José María Nadal, Fernando Ojea Ocampo, Wilson Orozco Jiménez, Eva Parrondo, Julio Pérez Perucha, Francisco Pimentel Igea, Aarón Rodríguez Serrano, Rosa María Rubio Herrero, Juana Rubio Romero, Luis Sánchez de Lamadrid, Mª Victoria Sánchez Martínez, María Sanz Díez, Ramón Sarmiento, Begoña Siles Ojeda, Jorge Urrutia Gómez, Juan Zapater, Santos Zunzunegui Díez.

FRANCIA: Bénédicte Brémard, Jean-Louis Brunel, Monique Cardau-Macaire, Michèle Frau-Ardon, Jeanne Raimond.

REINO UNIDO: Amparo Tomás García.

BRASIL: Vanessa Brasil Campos.

PERU: Gonzalo Portocarrero.

COLOMBIA: Ángela Valeria Dimaté Campos, Javier Olarte Triana, Eric Sierra Hernández, Javier Tobar Quitiaquez.

ARGENTINA: Orfa Kelita Vanegas Vásquez.

MÉXICO: Elia Espinosa López.

39

t&f
trama&fondo

Número 39
Segundo Semestre de 2015

Índice

5 Editorial

Las Diosas terribles

7 Carlos García Gual
Las Diosas griegas
17 Jesús González Requena
El oscuro retorno de la Diosa
37 Jeanne Raimond
Madre o Reina, la diosa domesticada. Textos e imágenes medievales de María.
49 Jean-Louis Brunel
Vienna and the others "because it's not real": the Logic of Seduction in Nicholas Ray's Johnny Guitar
59 Basilio Casanova
La Inmaculada Concepción en el cine de Pedro Almodóvar
77 Lorenzo Torres
Diosas fantasmales en el cine japonés
91 Vanessa Brasil Campos
Lady Macbeth: la aniquilación de lo femenino
103 Raúl Eguizábal
Místicas y perversas
119 Juan Carlos González
Diosas y odiosas en la feminidad fílmica del siglo XXI
123 José G. Birlanga Trigueros
La diosa está presente: Marina Abramovic. Cuerpo y acontecimiento
135 Wilson Orozco Jiménez
La niña fatal *y otros arquetipos femeninos en* Lolita
147 Marta González Caballero
Bond Girls: Diosas con licencia para perder
159 Antonio Díaz Lucena
La Diosa en Lars von Trier: la liberación de la cárcel siembra lo trágico moderno

Reseñas

173 Jorge Vinokur sobre *José Miguel Marinas. El poder de los santos*

Las ilustraciones interiores y sus referencias pueden encontrarse en el Museo de las Diosas http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/museo_diosas.html

Artemis de Éfeso

Editorial 39

Es sabido, desde tiempos de Freud, el obstáculo mayor que, llegado cierto momento, dificulta el progreso y el feliz desenlace de un psicoanálisis: la transferencia, ese proceso que durante un tiempo facilitaba el establecimiento de la relación e incluso la primera franqueza, pero que más tarde pasaba a convertirse en el muro sobre el que se instalaba el cierre del sujeto en una cadena incesante de repeticiones.

En buena medida, para facilitar su manejo surgieron las reglas del psicoanálisis. En ellas se insistía tanto en el mantenimiento de la distancia entre el analista y el analizado como en la discreción exigible al primero en todo lo relativo a su persona, ya fuera en el ámbito de su vida privada como en el de su ideología y sus creencias. Incluso se consideraba aconsejable que el analizado suspendiera, durante el tiempo en que se prolongara el tratamiento, las lecturas teóricas sobre psicoanálisis.

El analista no debía ser maestro ni modelo, pero tampoco cómplice, sino la figura neutra capaz de devolver al analizado su propio discurso sometido a una nueva –más precisa, más clara, menos enturbiada– inteligibilidad.

Siempre ha sido necesario recordarlo.

Pero lo es especialmente ahora, en tiempos en los que muchos psicoanalistas no dudan en exhibir públicamente sus afinidades –cuando no sus militancias– políticas, en invitar a sus pacientes a asistir a sus conferencias y a las de sus colegas, a leer sus escritos y a integrarse en los círculos que frecuentan y en las instituciones a las que pertenecen.

Pues entonces la transferencia puede llegar a ser inmanejable. Y el psicoanálisis, absolutamente interminable.

Las diosas griegas

CARLOS GARCÍA GUAL
Universidad Complutense de Madrid

The Greek Goddesses

Abstract
While in the historic reality of classical Greece women are condemned to submission, to domestic reclusion and to silence (they do not intervene in politics, neither go to war), in the divine family there are a notable series of goddesses with great power and personality. Six powerful goddesses figure among the great twelve gods. I would like to evoke, in their essential features, the figures and attributes of these goddesses: Hera, Athena, Aphrodite, Artemis, Demeter, also mentioning Hestia (Vesta in Latin), who has the function of looking after the home fire. Patriarchal society of the Olympians reflects the structure of a royal court of the Mycenaean society. It is very remarkable that the Korai (maiden) have so much power. It lacks in this structure a Mother Goddess which explains the great success that later, in Hellenism, will have the maternal Isis from Egypt, as miracle worker and benevolent.

Key words: Greek Pantheon. Patriarchy. Mother Goddess. Korai Divine.

Resumen
Mientras en la realidad histórica de la Grecia clásica las mujeres están condenadas a la sumisión, a la reclusión doméstica y al silencio (es decir, no intervienen en política ni van a la guerra) en la familia divina actúan una serie de diosas con personalidad y poder muy notable. Seis diosas poderosas figuran entre los doce grandes dioses. Me gustaría evocar, en sus trazos esenciales, las figuras y atributos de estas diosas: Hera, Atenea, Afrodita, Ártemis, y Deméter, mencionando apenas a la diosa Hestia (en latín Vesta), sin otra función que cuidar el fuego del hogar. La sociedad patriarcal de los olímpicos refleja la estructura de una corte regia de la sociedad micénica. Que las Korai (doncellas) tengan tanto poder no deja de ser sorprendente. Falta en esta estructura una Diosa Madre; de ahí el enorme éxito que tendrá más tarde, en el helenismo, la maternal Isis, milagrera y benéfica, venida de Egipto.

Palabras clave: Panteón griego. Patriarcado. Diosa Madre. Divina Korai.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-16

Cuando Jesús González Requena me invitó a intervenir en este congreso con una charla inaugural sobre el tema de "la Diosa", le advertí de que, dada mi escasa afición a la especulación teológica y mis escasos conocimientos de tantas y tantas mitologías tendría que limitarme a una consideración de unas pocas figuras femeninas, un grupo de divinidades con las que había tenido cierto trato digamos profesional, es decir, "las diosas

griegas". Son pues esas siluetas femeninas las que evocaré desde un punto de vista no tanto arqueológico, como fundamentalmente simbólico, intentando definir su significado en la cultura helénica. Tal vez la única ventaja de la selección es que esa mitología de algún modo todavía nos es familiar, y notamos su pervivencia en múltiples y variados brillos y reflejos en el imaginario de nuestra tradición humanista occidental.

Esto quiere decir que voy a renunciar a discutir de entrada la hipótesis de si hubo antes de esas bellas diosas griegas, en amplias áreas de la Europa prehistórica, en los milenios anteriores a la llegada de los diversos pueblos de lenguas indoeuropeas, una única Diosa Madre con un culto muy extendido cuya existencia estaría atestiguada por una serie de imágenes prehistóricas (estatuillas pétreas de matronas de amplios pechos y rotundas posaderas). La teoría de que milenios antes de la llegada a Europa de los dioses indoeuropeos que sustentan el esquema mitológico de la religión griega clásica hubo en nuestro continente un culto muy extendido de la Diosa Madre, diosa de la tierra y la fecundidad, y, ligado a ese culto, un matriarcado, tiene aún tenaces defensores –con cierta base arqueológica, como en los libros de la prehistoriadora Maria Gimbutas, o con cierto fervor poético y fantasía desbordada, como en el conocido de *La diosa Blanca* de Robert Graves, o el amplio libro, muy bien editado e ilustrado de Anne Baring y Jules Cashford *El mito de la diosa*, en la órbita hermenéutica de los de Joseph Campbell. (Hoy la mayoría de los historiadores del mundo antiguo son muy escépticos al respecto. Una fina y rápida crítica de esos enfoques puede verse en el capítulo inicial libro de Ana Iriarte *De amazonas a ciudadano*s).

Así pues vamos a dejar descansar a la Gran Diosa silenciosa y voluminosa de esos remotos milenios y pasar a tratar de las figuras femeninas del panteón griego, un panteón configurado sobre el esquema común de la familia patriarcal indoeuropea, es decir, un conjunto de dioses y diosas moradores del Olimpo, la mansión celeste que rige y gobierna un Dios Padre. Zeus o Júpiter es el casi omnipotente al que las diosas obedecen, como en la sociedad de aquella época las mujeres, esposas e hijas, obedecen al cabeza de familia. El epíteto de Padre (*Zeus pater* o *Júpiter*) no signi-

fica que ese gran dios sea progenitor de todos los dioses (aunque sí de muchos), sino que ejerce esa función patriarcal de jefe y protector, como señor indiscutible del Olimpo, ordenador de los cielos y la tierra. En un trono, a su lado, se sienta soberana la diosa Hera, que no es una Diosa Madre (y que, desde luego, no puede competir con Zeus ni en poder ni en capacidad prolífica, por más que resulta una esposa celosa y protestona).

Notemos, de entrada, una situación un tanto asombrosa. Mientras en la realidad histórica de la Grecia clásica las mujeres están condenadas a la sumisión, a la reclusión doméstica y al silencio (es decir, no intervienen en política ni van a la guerra, no tienen voz en la asamblea ni gloria pública), en la familia divina actúan una serie de diosas con personalidad y poder muy notable. Entre las figuras olímpicas casi la mitad son diosas: Hera, Deméter, Hestia, Afrodita, Atenea, y Ártemis. Seis diosas poderosas figuran pues entre los doce grandes dioses (un número paritario que hasta las feministas estimarán políticamente correcto). Pero lo más interesante es notar cómo esas seis figuras representan aspectos muy bien definidos del mundo femenino, y patrocinan en conjunto y una a una los rostros diversos de la feminidad. Está claro que en un sistema politeísta conviene que los roles y los dominios de unos y otros dioses estén bien delimitados para que no haya conflictos de competencias. Puede haber roces y algún choque puntual, pero la acertada distribución de áreas de actuación es esencial para mantener el orden. Y es curioso que incluso cuando hay algún conflicto, no es raro que se imponga una diosa frente a un dios poderoso. Como ocurre, por ejemplo, cuando Atenea se enfrenta con su tío Poseidón o cuando actúa como diosa de la guerra heroica frente al dios violento y brutal de la guerra, su hermano Ares. Claro que Zeus se impone siempre frente a Hera –aunque ella lo seduzca alguna vez usando su femenino encanto.

La prolífica Gaia

Pero debemos señalar, antes de comentar los dominios y prestigios de las diosas citadas, que hay muchas otras presencias femeninas en ese mudo divino. Así que hay que comenzar por evocar a la diosa más antigua y prolífica, a la que existió antes que todos los dioses: Gaia o Gea, la Tierra, la divinidad primordial surgida del Caos que dio origen al universo. "En el fondo de la mitología griega se encuentra una "gran" madre: Gaia, abuela de Deméter, Hera y Hestia, bisabuela de Atenea y Artemisa, y también antepasada de Afrodita, que nació de los genitales amputados de

su hijo y amante, Urano. Gaia es la madre del principio, la madre primera de la infancia del mundo. Es la madre que está allí ya antes del principio de los tiempos –un reconocimiento al que Hesíodo le ha dado expresión mítica en su *Teogonía*, donde se la representa como existiendo ya al principio de los tiempos, antes de que lo hiciera Crono". (En efecto, Crono, el progenitor de los grandes dioses del Olimpo es hijo de Gaia y Urano, pero es muy probable que Downing confunda ahí *Kronos* y *Khronos*). La Tierra es, en la versión de Hesíodo, anterior al Cielo. Ella es madre también de Urano, con quien se une luego para engendrar en fecundos abrazos la prole más antigua de los dioses. Y ella es luego quien apoya a su hijo Crono para que aleje, derroque y emascule a su padre opresor. Valdrá la pena recordar el texto de Hesíodo (cf. *Teogonía* vss. 116-141).

> "En primer lugar existió el Caos. Después fue Gea de amplio pecho, sede siempre firme de todos los Inmortales del Olimpo. En lo hondo de la Tierra de anchos caminos surgió el tenebroso Tártaro. Y luego Eros, el más hermoso de los dioses inmortales, el que hace desfallecer y cautiva el corazón y la sensata voluntad de todos los dioses y los hombres.
>
> Del Caos nacieron también Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez surgieron el Éter y el Día, a los que ella dio a luz preñada por la unión amorosa con Érebo. Y Gea alumbró en primer lugar al estrellado Urano con sus mismas medidas, para que la cubriera del todo y poder ser así sede firme de los felices dioses. También dio a luz a las Montañas, deliciosa morada de las ninfas. E, igualmente, sin que mediara el grato comercio sexual, parió al estéril piélago de agitadas olas, el Ponto. Más tarde, yaciendo con Urano, alumbró al Océano de hondas corrientes, a Ceo, a Crío, a Jápeto a Rea, a Temis, a Mnemósine, a Febe de áurea corona y a la amable Tetys. Tras ellos nació su vástago más joven, Crono, de mente retorcida, el más temible y que resultó lleno de odio intenso hacia su padre.
>
> Dio a luz también a los Cíclopes de turbulento ánimo y a los gigantes, Brontes, Estérope, y el violento Arges, que dieron a Zeus el trueno y le fabricaron el rayo...."

El relato sigue narrando la aparición en orden genealógico de otros seres prodigiosos y precósmicos, pero podemos dejarlo ya con algunos comentarios. Notemos, en primer lugar, que esta teogonía es, a la vez, una cosmogonía, y que los dioses nacen en el mundo que se va poblando y configurando en sucesivos partos. En contraste con el dios de la Biblia que preexiste desde la eternidad y decidió crear el mundo desde fuera de él en una laboriosa semana, los dioses griegos nacen en ese ámbito de la tierra y el cielo y el infierno (el Érebo): los primeros seres divinos surgen por partenogénesis de la Gaia, madre y esposa del rijoso Urano, que será destronado y suplantado por su hijo Crono, que a la vez será destronado

por su hijo Zeus, quien dará al mundo su definitivo orden cósmico y producirá con amor numerosos descendientes.

Pero volvamos a Gaia o Gea, la Diosa Madre del comienzo del mundo. Es, en efecto, muy prolífica y sin discusión la diosa más antigua, pero no ocupa lugar central en la religión griega. Vemos que en el panteón helénico, la actuación de los dioses va marcada por un cierto progreso, y los primitivos dioses quedan jubilados y retirados del culto oficial, mientras otros más jóvenes, ocupan su lugar. No es Gea, sino Hera, su nieta, casada con su hermano Zeus, que derribó a su padre Crono, quien se sienta en el trono celeste, en la familia albergada y establecida para siempre en el feliz Olimpo. Notemos, por otra parte, que en el mito de la lucha por el poder supremo de dioses de tres generaciones sucesivas: Urano, Crono y Zeus, la diosa Gaia y luego su hija Rea no compiten por el trono, sino que apoyan, una y otra, a sus hijos frente al esposo y padre. (No hay la más mínima alusión al matriarcado en ese mito que tiene paralelos notorios en relatos antiguos de mitologías orientales).

Paridora de seres prodigiosos y monstruos variados en los orígenes del mundo, Gea no es madre de los seres humanos. Es curioso que en la *Teogonía* no se mencione el origen de los hombres. Queda en el misterio cómo estos vinieron a la vida, y no se sabe si aparecieron antes o después de los dioses hijos de Cronos. Hesíodo sí cuenta –en sus dos poemas– cómo surgieron las mujeres, a partir de la estirpe de aquella Pandora, creada por Hefesto a órdenes de Zeus para castigo de los hombres. La mujer es, en su relato, una criatura artificial fabricada del barro por el divino y hábil artesano, que tomó como modelos para su construcción las bellas figuras de las diosas. Nada tiene que ver en ese asunto la antigua Gea –aunque la primera mujer se moldee a partir del barro terrestre. Son otras las diosas que adornan y dotan a esa animada muñeca: en su confección intervienen Atenea, Afrodita y las Gracias, además del dios Hermes que le inspira sus trucos y mañas taimadas. Pero no deja de parecernos extraña la ausencia de criaturas femeninas en el mundo humano, en la Edad de Oro sólo masculina, mientras que desde el principio se movían en el ámbito divino tantas diosas variadas y activas.

Tampoco tiene Gea relación con la fertilidad ni el cultivo de la tierra, que queda bajo el dominio de la diosa Deméter, que detenta un nombre muy expresivo de "Diosa Madre", aunque su maternidad está muy limitada: tiene sólo una hija única, Perséfone. Podemos advertir que falta en el conjunto de diosas olímpicas una Diosa Madre que les sirva de amparo a los apenados mortales. Tal vez a colmar ese vacío, tuvieron su éxito más tarde figuras divinas importadas, como Cibeles o la maternal y milagrera Isis.

Pero no olvidemos a otra diosa prolífica y oscura en la etapa eruptiva del mundo, según el catálogo de Hesíodo, una diosa surgida no de Gaia, sino del primigenio Caos: Nyx, la Noche. Esa divina y "funesta" Noche, emparejada con el Érebo, alumbró al Éter y al Día –extrañas hijas de la madre negra–, y luego, ya sola, a la Muerte y el Sueño (Thánatos e Hypnos), y a otras diosas temibles, como las tres Moiras (Cloto, Laquesis y Átropo), y a Némesis y a Eris (Venganza y Discordia), causantes luego de tantos y tantos dolores a los humanos. Pero ni la Tierra ni la Noche parecen tener lo que caracteriza a las divinidades de la familia olímpica: una hermosa figura humana.

Hay otras muchas divinidades femeninas menores, unas más amables, como las Nereidas y las Ninfas, y otras más peligrosas e híbridas, como las Arpías, las Esfinges y las Sirenas. Pero no alarguemos más el catálogo y volvamos a las bellas olímpicas.

El grupo de las diosas del Olimpo

Citaré unas líneas de Ana Iriarte (*De amazonas a ciudadanos*, pp. 13-4):

"Tanto los panteones del antiguo Oriente como los del mundo clásico acogen influyentes diosas si bien es cierto que los dioses masculinos ocupan los lugares privilegiados: Inanna, p. e., despliega su influencia junto a los tres dioses masculinos más importantes del panteón sumerio, Ishtar no ensombrece el poder del gran Marduk en Babilonia, e Isis comparte culto con su hermano y esposo Osiris, en Egipto y luego en gran parte del mundo antiguo.

En Grecia es conocida la importancia del elemento femenino en el panteón que preside Zeus. Entre las doce divinidades representadas en el friso del Partenón, hallamos a Zeus, Poseidón, Ares, Apolo, Hermes, Dioniso y Hefesto, junto a Deméter, Hera, Afrodita, Atenea y Ártemis (Dioniso ha sustituido a la más antigua Hestia).

Si atendemos momentáneamente a estas figuras femeninas comprobamos que la virginal Atenea ocupa un lugar destacado entre ellas. Es una diosa de la guerra, como revela su armadura, pero también de las artes y los oficios femeninos, y en la ciudad de Atenas se la venera como protectora de la democracia y símbolo de su apogeo cultural. Esta diosa tan ciudadana contrasta con Ártemis, otra virginal hija de Zeus que reina, precisamente, en los espacios salvajes de los bosques, diestra cazadora. La última virgen Olímpica es Hestia, la estática diosa que personifica el hogar doméstico, es decir, el centro religioso de cada casa.

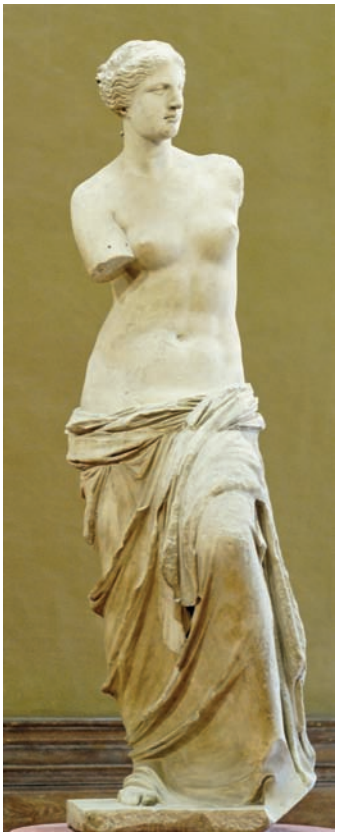
Frente a estas diosas reacias al trato con varón, resalta la seductora Afrodita, la diosa del amor y de la belleza. Opuesta a la diosa del deseo se erige a su vez la celosa Hera, esposa legítima de Zeus y protectora del matrimonio. Finalmente, aludiremos a Deméter, diosa de la agricultura, que enseñó a los humanos el cultivo del trigo y de cuyo humor depende la abundancia o ruina de las cosechas. Así, el *Himno a Deméter* la presenta como una diosa de aspecto impresionante, que generó una gran esterilidad en la tierra por la tristeza que le causó el rapto de su hija Perséfone. Este episodio central de su leyenda señala también a Deméter como la diosa del "amor maternal", si bien hay que precisar que su instinto materno sólo emerge al ser herido por el rapto de su hija."

Estas concisas líneas nos recuerdan qué variado es el conjunto femenino de las olímpicas y, de paso, cómo se han distribuido desde un principio sus dominios y roles. La protección de una diosa se cierne sobre un ámbito o una profesión delimitada. Además hay que notar que una diosa puede tener un culto privilegiado como patrona de un arte o de tal o cual ciudad. Atenea es especialmente venerada en Atenas, Hera en Argos y Ártemis en Éfeso, y Deméter y su hija Perséfone en Eleusis.

A veces se enfrentan las diosas (como los dioses) al proteger a sus favoritos (ya sean héroes o pueblos), y son los humanos quienes salen

malparados de esos lances. Así, p.e, en el caso de la Guerra de Troya: Atenea y Hera están a favor de los aqueos, Afrodita y Ártemis favorecen a los troyanos (famoso motivo mítico: el juicio de Paris). Irritada por la actitud de Hipólito, que ama la caza y adora a Ártemis, pero desprecia el amor, Afrodita castiga al casto joven, por olvidar su culto. Hipólito muere destrozado, y Ártemis no lo salva, pero promete vengarlo, matando a Adonis, el amante de Afrodita.

Me gustaría evocar, de modo rápido y en sus trazos esenciales, las figuras y atributos de estas diosas. Lo haría resaltando, más que los perfiles arqueológicos de sus cultos, cómo el conjunto ofrece una admirable coherencia, en sus contrastes y sus encajes. Y debería empezar la serie por Hera, siguiendo por Atenea, Afrodita, Ártemis, y Deméter, dejando apenas mencionada a la diosa Hestia (en latín Vesta), que no tiene otra función que cuidar el fuego del hogar, sin otras tareas ni aventuras exteriores, y subrayando cómo no existe en la religión clásica una figura dominante de Diosa Madre. Pero temo que no haría más que repetir lo que ya he escrito en mi reciente *Mitología mínima*, y en algún otro texto anterior. Así que cerraré estos apuntes de otro modo. Ya lo advirtió el presocrático Jenófanes, los humanos –cada pueblo y cada gente– imagina a sus dioses a su imagen y semejanza. La sociedad patriarcal de los olímpicos refleja la estructura y los hábitos de una corte regia de la sociedad micénica. En torno al soberano, que ocupa el trono junto a su consorte legítima, y ejerce un poder indiscutible (aunque a veces discutido por su celosa esposa) habitan en el palaciego Olimpo los miembros de su familia sus hermanos e hijos, cada uno con sus propios caracteres, sus virtudes y sus oficios y sus personales apetencias. Y cada uno con su propia ética. Nada queda de la Diosa Madre preolímpica, el conjunto de figuras divinas se ha organizado muy ordenadamente y, tras una etapa de luchas por el poder, ya todo está bien asentado. Y no deja de ser muy notable cuán diverso es el conjunto muy armónico de figuras femeninas. Tal vez vale la pena resaltar que las hijas –Atenea, Ártemis, y, en la versión hesiódica, incluso Afrodita– gozan de una evidente libertad de actuación y unos poderes no inferiores a los de las figuras masculinas. Que las diosas, las de esa generación juvenil, tengan tanto poder y tanta soltura (en contraste con las obligaciones y sometimientos de las mujeres en la sociedad real) no deja de ser sorprendente. Como escribió Karl Kerényi: "Las



doncellas divinas son tan típicas de la religión griega que ésta no puede ser denominada como una "religión patriarcal" ni como una "religión matriarcal", ni tampoco como una combinación de ambas. Es como si la orden olímpica hubiera empujado a las grandes diosas madres de tiempos antiguos al último término, con el único propósito de llevar a las Korai (doncellas) divinas a un relieve más destacado".

Y en esa estructura falta una Diosa Madre –de ahí el enorme éxito que tendrá más tarde, ya en el helenismo, la maternal Isis, milagrera y benéfica, venida de Egipto.

******

De entre los libros que he releído para preparar esta charla me gustaría destacar uno: el de Christine Downing, *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*, un libro publicado por la Editorial Kairós –en su traducción española, en 1999; el original es de 1981– en la serie de su "Colección Psicología". Como la autora afirma en una nota final, el título de "la diosa" fue una imposición de la editorial, con fines comerciales[1]. En realidad, el libro evoca en cada uno de sus capítulos a una diosa o una mujer mítica distinta, y las relaciona con diversas etapas de su propia vida. Downing era profesora de "estudios de religión" en una Universidad californiana, y terapeuta y psicóloga –de línea junguiana– y fue autora de media docena de libros interesantes –como el que lleva el título de *Espejos del Yo*, editado también por Kairós. Este apasionado y sorprendente relato se funda sobre una dimensión autobiográfica. La autora nos cuenta cómo en diversos momentos de su vida se sintió compenetrada con una u otra imagen mítica femenina, según sus experiencias en el amor, el matrimonio, la condición femenina, etc. Como si las diosas le sirvieran para entender a fondo sus propias vivencias, a veces reapareciendo también en sus sueños. Las figuras evocadas desfilan en este orden: Perséfone, Ariadna, Hera, Atenea, Gaia, Artemisa y, finalmente, Afrodita.

El libro concluye: "Sigo presentándome ante las diosas con respeto y rindiéndoles homenaje, y sigo experimentándolas como fuerza de lo numinoso que me sorprenden y me desafían, me hieren pero también me bendicen. Se han convertido en presencias familiares y, sin embargo, siguen siendo misteriosas."

"Presencias familiares y misteriosas" que aún perviven en nuestro imaginario.

1 "Sigue sin gustarme el título realmente, el cual... apareció como un compromiso surgido de una discusión entre los editores, el departamento de márketing y el autor. Parece extraño que un libro de perspectiva tan resueltamente politeísta lleve el nombre de "la diosa". Pero he llegado a llamarlo y amarlo con ese nombre" (p.292).

Nota breve de Bibliografía

BARING, Anne- Cashford, Jules. *El mito de la diosa*. Madrid, Siruela. 2005.

BURKERT, Walter. *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid, Abada, 2007.

DOWNING, Christine. *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino.* Barcelona, Kairós.1981.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza. 1992.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Historia mínima de la mitología*. Madrid, Turner, 2014.

GIMBUTAS, Marija. *Diosas y dioses de la vieja Europa*. Madrid, Istmo, 1991.

GRAVES, Robert. *La diosa blanca*. Madrid, Alianza, 2014.

HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David. *La mitología contada con sencillez*. Madrid, Maeva, 2005.

IRIARTE, Ana. *De amazonas a ciudadanos*. Madrid, Akal, 2002.

LEFKOWITZ, Mary. *Greek Gods, Human Lives*. Yale University Press. 2003.

SIMON, Erika. *Die Götter der Griechen*. Munich, Hirmer. 1998.

El oscuro retorno de la Diosa

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
UCM, www.gonzalezrequena.com

The Dark Return of the Goddess

Abstract
In this work we raise the idea that the 21st Century holocausts were precisely that, holocausts, and we will interrogate the cause that has made that possible during decades that the precise word was used to denominate them, and at the same time, the acknowledgment of its meaning was negated. Given the fact that those holocausts consisted of massive human sacrifices which were not offered to the monotheist and patriarchal God. Given also that such sacrifices were committed only when the idea of its death had been diffused and there had been generalised the contempt for the most strict virtue associated with him, the compassion; it all seems to indicate that the divinities towards which these sacrifices were offered up, had the character of maternal and archaic divinities. Finally, we will raise the idea that the supermen's tribal bond with their maternal goddess is considered as a primary identification, which excludes all oedipal constitution of subjectivity and that, in the same way, is constituted over a background of psychotic nature.

Key words: Goddess. God. Compassion. Stalin. Nietzsche. Nationalism. Totalitarism.

Resumen
Se suscita la idea de que los holocaustos del siglo XX fueron precisamente eso, holocaustos, y se interrogará el motivo que ha hecho posible que durante décadas se utilizara la palabra precisa para denominarlos y, a la vez, se negara toda asunción de su significado. (1) Dado que esos holocaustos consistieron en sacrificios humanos masivos, (2) dado que no fueron ofrecidos al Dios monoteísta y patriarcal y (3) dado que tales sacrificios masivos solo llegaron a producirse cuando se había difundido la idea de su muerte y generalizado el desprecio a la virtud que le estaba más estrechamente asociada –la compasión–...Todo parece indicar que las divinidades a las que esos sacrificios fueron ofrendados poseían el carácter de divinidades maternas y arcaicas. Se fundamenta, finalmente, la idea de que el lazo tribal de los superhombres con su diosa materna es el de una identificación primaria que excluye toda constitución edípica de la subjetividad y que, en esa misma medida, se conforma sobre un fondo de índole psicótico.

Palabras clave: Diosa. Dios. Compasión. Stalin. Nietzsche. Nacionalismo. Totalitarismo.

ISSN. 1137-4802. pp. 17-36

«La mitología griega [...] contaba con un héroe famoso, Anteo, que era [...] el hijo de Poseidón, dios del mar, y de Gea, diosa de la tierra. Él se sentía particularmente atado a su madre que le había dado la vida, le había nutrido y criado. No había héroes que Anteo no pudiera vencer. Era considerado un héroe invencible. ¿Qué era

Hércules y Anteo. Tegeo Díaz

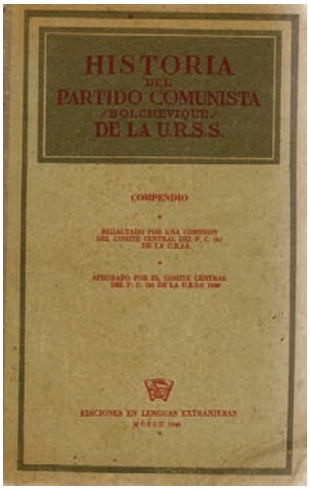
lo que le daba esa fuerza? era el hecho de que cada vez que, combatiendo a un adversario, se sentía debilitar, tocaba la tierra, su madre, que le había dado la vida y lo había nutrido, y retomaba así sus fuerzas.»

«Sin embargo, tenía un punto débil: era el peligro de estar, de una manera o de otra, separado de la tierra. Sus enemigos conocían esta debilidad y acechaban a Anteo. Y hubo un enemigo que, aprovechando esta debilidad, venció a Anteo. Este fue Hércules. ¿Pero cómo pudo vencer? Lo arrancó de la tierra, lo levantó en el aire e, impidiendo que tomara contacto con el suelo, lo sofocó.»

¿Saben quién es el autor de este texto? Seguramente no. Pero, ¿no notan algo raro en él? Vean como prosigue:

«Los bolcheviques se asemejan, a mi parecer, al héroe de la mitología griega, Anteo. Lo mismo que Anteo, ellos son fuertes porque tienen un vínculo con su madre, con las masas que los han engendrado, que los han nutrido y los han formado. Y mientras ellos sigan vinculados a su madre, al pueblo, tienen todas las posibilidades de permanecer invencibles. Este es el secreto de la invencibilidad de la dirección bolchevique.»[1]

1 STALIN, Iosiv (1937): "Discurso de clausura en el pleno del Comité Central del PC (b) de la U.R.S.S.", en *Obras*, tomo XV (1934-1952), Lenguas extranjeras, Moscú 1953, p. 32.



No hay duda de que la historia de Anteo gustaba especialmente a Stalin; lo prueba el hecho de que este texto reaparece citado en el cierre, dos años más tarde, de la *Historia del Partido Comunista de la U.R.S.S*, obra que figura como redactada por una *Comisión del Comité Central del Partido* pero que a la vez constituye el tomo 14 de las *Obras Completas* del propio Stalin.

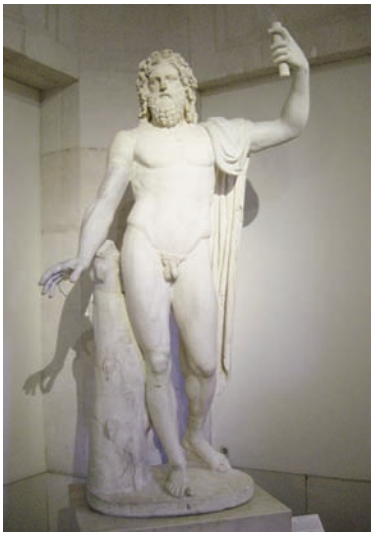
No hay contradicción en ello, porque Stalin era el partido mismo o, si prefieren, para expresarlo en términos de Hannah Arendt[2], el partido no era otra cosa que la expresión de la *voluntad* de Stalin.

2 ARENDT, Hannah (1951): *Los orígenes del totalitarismo*, Santillana, Madrid, 1998, p. 210, p. 268, p. 297, p. 304, p. 323, p. 326-7, p. 342.

Lo que da la máxima relevancia al hecho de que sea precisamente esta cita –o más exactamente esta autocita, pues Stalin no duda en citarse a sí mismo, incurriendo en ese hablar de sí en tercera persona que es uno de los rasgos típicos de la megalomanía paranoide– la que cierre ese libro que se confunde con su propia identidad, con la obra de su vida, el partido comunista, *su* partido.

Y más notable aún que la elección del tema mítico, es la posición que Stalin adopta en él. Pues el relato mitológico que hace suyo fue contado siempre desde el punto de vista de Hércules, protagonista indiscutible de la saga de sus propias hazañas.

Y sin embargo Stalin se inclina por el otro, Anteo, su oponente derrotado, hasta el punto de llamarlo *héroe*, cosa que ciertamente no fue, pues su estatuto mitológico era el muy diferente de *gigante* –fuerza, en el universo mitológico griego, más arcaica y ligada a la tierra, y por eso hijo de Gea e insistentemente calificado, como los otros gigantes, sus hermanos, de monstruo.



El estatuto de *héroe* sólo corresponde en esta historia a Hércules, hijo de Zeus y de mujer –la misma combinación, reténganlo, que se encontrará más tarde en el origen de Jesucristo.

De modo que la victoria de Hércules sobre Anteo puede ser leída como la de la fuerza de Zeus, su padre, sobre la de Gea, la diosa madre de Anteo.

Éste sería uno más de los hechos textuales que vendrían a probar –y esta es la primera hipótesis que les propongo– la realidad de una larga batalla cuya crónica es posible leer en la mitología griega y que conduciría a la sustitución de una mitología arcaica, presidida por diosas maternas, por una nueva y más moderna mitología patriarcal.

Si contara con un tiempo del que ahora no dispongo, les mostraría hasta qué punto *La Ilíada* misma es la prueba más evidente de las dificultades de esa batalla. Me conformaré, por eso, con sólo esta cita, en la que Zeus dice a Hera:

> «¿Qué daño te hacen Príamo y los hijos de Príamo tan grande, para que con tan vehemente furor te obstines en devastar la bien edificada fortaleza de Ilio? Si entraras en las puertas y en los largos muros y devoraras crudos a Príamo y a los hijos de Príamo y a los demás troyanos, sólo así te curarías esa ira. Haz como te plazca [...] yo te lo he otorgado de grado sin ser de mi gusto. Pues de las ciudades de terrestres humanos [...] la que yo más de corazón apreciaba era la sacra Ilio, y a Príamo y la hueste de Príamo.»[3]

3 HOMERO: *Ilíada*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Gredos, 2000 p. 66.

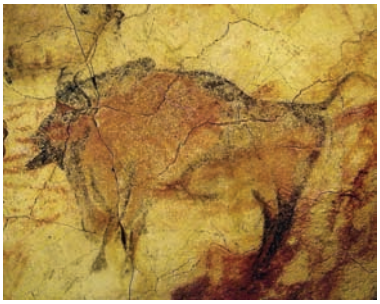
Ven los apuros del padre de los dioses, Zeus, para contener el *furor* y la *ira devoradora* de Hera quien, frente a la simpatía de su marido hacia los troyanos, había optado decididamente por los griegos, siendo por tanto la indiscutible protagonista mitológica de la victoria.

Y no menor confirmación encontraremos en la segunda generación de dioses.

Pues si Apolo y Afrodita eran divinidades protectoras de los troyanos, Atenea tomó en todo momento el partido de los griegos, no dudando en tramar con Hera contra la voluntad de su padre Zeus y de compartir con ella, por tanto, el honor de una victoria que dejaba a Apolo en el peor de los lugares.

¿Y qué decir de la pobre Afrodita, quien, a instancia de la *depredadora* Atenea, llegó incluso a ser herida durante el combate por uno de los guerreros griegos?

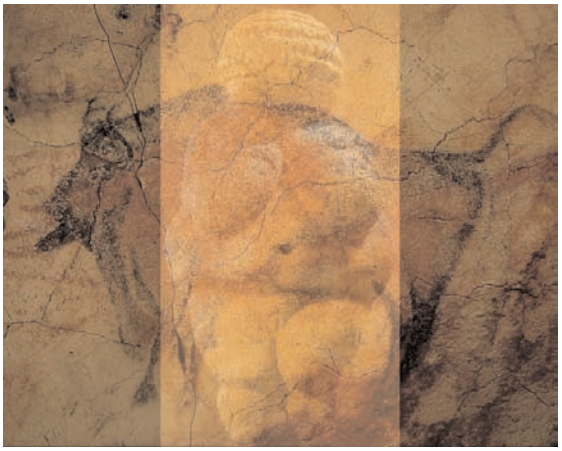
Por cierto que la mera oposición entre la sensual y amorosa Afrodita –la Venus de los romanos– y la *depredadora* –este es el calificativo que Homero utiliza más insistentemente para ella–, la violenta e invencible guerrera Atenea permite expresar de un solo trazo el nuevo estatuto de lo femenino que habría de nacer bajo la égida de la divinidad patriarcal: uno del todo distante de la potencia a la vez generadora y destructora de las arcaicas divinidades maternas.

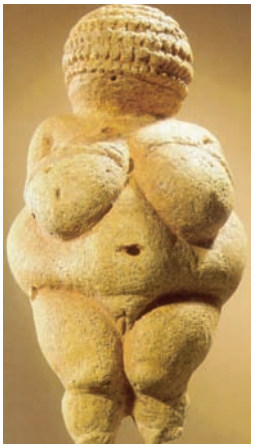


Doy por hecho la resistencia que les suscitará la idea que voy a proponerles, pero les invito, al menos, a que la ensayen.

Si aceptamos la teoría de Georges Bataille[4] según la cual las primeras divinidades fueron las grandes bestias cuya entrega a un goce sin restricciones era para los primeros hombres la manifestación extrema de la soberanía, ¿no les parece verosímil –tal es al menos la idea que les propongo– que tras ellas llegara una segunda generación de divinidades constituidas por diosas, en tanto encarnaciones de la potencia real de la maternidad como sede del origen mismo de la vida?

4 BATAILLE, Georges: 1957: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979, pp. 117-121.





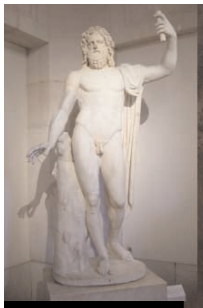
Comparto la idea que expresó ayer el profesor Adsuara sobre el carácter netamente realista de la Venus de Willendorf.

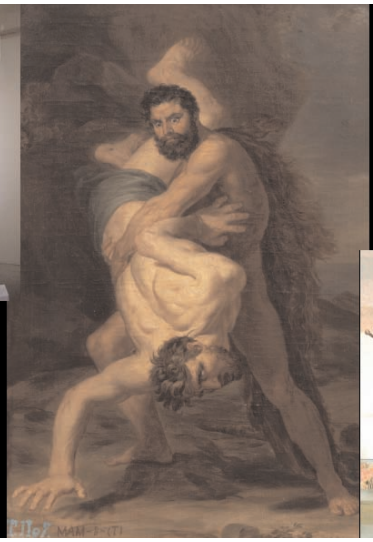
A lo que añadiré que su ausencia de rostro –el aspecto más humano del cuerpo– liga a estas primeras diosas con las grandes bestias divinas que las han precedido, en tanto, precisamente, divinidades soberanas de lo real.

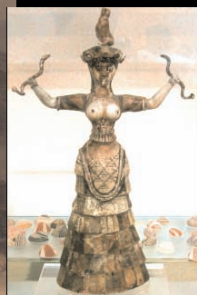
Pero volvamos al combate de Hércules con Anteo.

Como les decía, la victoria de Hércules es la del dios padre contra una diosa más arcaica y antaño más poderosa: Gea, la diosa tierra.

¿No ven en ello el motivo de que Zeus, el dios padre, sea necesariamente olímpico?: vive lo más lejos posible de la tierra, en la cumbre de la más alta montaña.







Es realmente relevante, por eso, la opción estaliniana de optar por el gigante contra el héroe, que sólo puede ser leída, en términos mitológicos, como la expresión más radical del cierre del ciclo histórico patriarcal en un retorno a Gea, la divinidad arcaica y materna.

Y es ciertamente notable la versión pictórica del asunto que realizara Rafael Tegeo Díaz, pues, en vez de poner el acento, como había sido costumbre en las representaciones tradicionales del tema, en el esfuerzo de Hércules por separar a Anteo de la tierra, lo sitúa en el de éste por descender, por retornar a ella.

Su rostro se muestra alucinado, vacío de toda conciencia, en oposición a la mirada de Hércules, a la vez inteligente y asustada ante la posibilidad de que el gigante recupere la fuerza de la tierra.

De que logre, en suma, si retornamos a la cita de Stalin, *fundirse con las masas*. Porque las masas, en el texto estaliniano, son, propiamente, masas tectónicas, encarnación directa e inmediata de la tierra, y excluyen, por eso, toda diferenciación y toda singularidad –en el límite: toda subjetividad.

> «La mitología griega [...] contaba con un héroe famoso, Anteo, que era [...] el hijo de Poseidón, dios del mar, y de Gea, diosa de la tierra. Él se sentía particularmente atado a su madre que le había dado la vida, le había nutrido y criado. [...] Era considerado un

héroe invencible. ¿Qué era lo que le daba esa fuerza? era el hecho de que cada vez que, combatiendo a un adversario, se sentía debilitar, tocaba la tierra, su madre, que le había dado la vida y lo había nutrido, y retomaba así sus fuerzas.»

«Sin embargo, tenía un punto débil: era el peligro de estar, de una manera o de otra, separado de la tierra. [...] Y hubo un enemigo que, aprovechando esta debilidad, venció a Anteo. Este fue Hércules. ¿Pero cómo pudo vencer? Lo arrancó de la tierra, lo levantó en el aire e, impidiendo que tomara contacto con el suelo, lo sofocó.»

«Los bolcheviques se asemejan [...] a [...] *Anteo*. Lo mismo que Anteo, ellos *son fuertes porque tienen un vínculo con su madre, con las masas que los han engendrado, que los han nutrido y los han formado*. Y mientras ellos sigan *vinculados a su madre, al pueblo,* tienen todas las posibilidades de permanecer invencibles. Este es el secreto de la invencibilidad de la dirección bolchevique.»[5]

De modo que los bolcheviques sólo serán realmente bolcheviques si renuncian a toda singularidad y a toda diferenciación, si se funden con las masas y renacen así, de ellas, como su emanación: serán entonces *auténticos bolcheviques*, verdaderos *superhombres*, los *hombres nuevos* de la revolución socialista.

La mención, aquí, a la noción de *superhombre* no es, se habrán dado ustedes cuenta, gratuita, por más que doy por hecho que escandalizará a algunos que ose poner en conexión a Nietzsche con el pensamiento totalitario.

Pero deberán reconocerme que una cita como la que sigue está demasiado cerca de la staliniana con la que he comenzado mi exposición:

«ahora se comprende que toda verdadera grandeza y trascendencia en el reino de la voluntad no puede tener sus raíces en el fenómeno efímero y pasajero de una voluntad particular; se conciben los instintos de la masa, el impulso inconsciente del pueblo como el único resorte, como la única palanca de la llamada historia del mundo.»[6]

El que sin duda alguna Nietzsche sea uno de los más poderosos filósofos modernos no debería llevar, como sucede en exceso entre nuestros intelectuales, a borrar las evidentes prefiguraciones de los aspectos más bárbaros de los discursos totalitarios que pueden encontrarse incluso en sus obras más brillantes.

5 STALIN, Iosiv (1937): "Discurso de clausura en el pleno del Comité Central del PC (b) de la U.R.S.S.", en *Obras*, tomo XV (1934-1952),Lenguas extranjeras, Moscú 1953, p. 32.

6 NIETZSCHE, Friedrich: (1869): *Homero y la filología clásica*, http://www.antorcha.net/ biblioteca_virtual/literatura/odisea/prologo.html.

Basta con que abran su *Genealogía de la moral* para que puedan leer al pie de la letra la futura condena hitleriana de la *mezcla de razas* como causa de *envenenamiento de la sangre*,

> «"Los señores" están liquidados; la moral del hombre vulgar ha vencido. Se puede considerar esta victoria a la vez como un envenenamiento de la sangre (ella ha mezclado las razas entre sí) –no lo niego; pero, indudablemente, esa intoxicación ha logrado éxito.»[7]

7 NIETZSCHE, Friedrich (1887): *La genealogía de la moral*, Traducción: Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 1972, p. 42.

la necesidad de hacer desaparecer a los seres humanos *malogrados*,

> «Hay en el ser humano, como en toda otra especie animal, un excedente de tarados, enfermos, degenerados, decrépitos, dolientes por necesidad [...] ¿cómo se comportan esas dos religiones [...] frente a ese excedente de los casos malogrados? Intentan conservar, mantener con vida cualquier cosa que se pueda mantener, e incluso, por principio, toman partido a favor de los malogrados [...] las religiones soberanas cuéntanse entre las causas principales que han mantenido al tipo «hombre» en un nivel bastante bajo, –han conservado demasiado de aquello que debía perecer.»[8]

8 NIETZSCHE, Friedrich (1886): *Más allá del bien y del mal. Preludio a una filosofía del futuro*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Altaya, Madrid, 1999, pp. 94-95.

y, más en general, el rechazo de la democracia y del socialismo como manifestaciones de la rebelión de las razas inferiores contra los arios, ensalzados como la raza de los señores:

> «la raza sometida ha acabado por predominar [...] en el color de la piel, en lo corto del cráneo y tal vez incluso en los instintos intelectuales y sociales: ¿quién no garantiza que la moderna democracia, el todavía más moderno anarquismo y, sobre todo, aquella tendencia hacia la Commune, hacia la forma más primitiva de sociedad, tendencia hoy propia de todos los socialistas de Europa, no significan en lo esencial un gigantesco contragolpe –y que la raza de los conquistadores y señores, la de los arios, no está sucumbiendo incluso fisiológicamente?»[9]

9 NIETZSCHE, Friedrich (1887): *La genealogía de la moral*, Traducción: Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 1972, p. 36.

Ya en otros lugares –entre ellos en un congreso anterior de nuestra asociación[10]– tuve ocasión de mostrar hasta qué punto el decreto nietzscheano de la muerte de Dios se manifestaba simultáneo, en *Así habló Zaratustra*, con el inicio de un nuevo culto a la Diosa

10 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Dios", en *Trama y Fondo nº 19*, 2005.

–Gea, Gaia– de modo que la burla del Dios padre caído encontraba su directo complemento en el canto a la divinizada Madre Tierra.

Pero es posible retroceder un siglo más para reconocer, en los albores de la Modernidad, la plantilla del gesto nietzscheano: se encuentra en el Marqués de Sade cuando éste, a la vez que hacía escarnio de la religión del Dios padre, proclamaba a la *Materia* –a la que también llamaba *Naturaleza*– como la auténtica divinidad que rige los designios del mundo y a la que rinde todo tipo de tributos y alabanzas su numerosa legión de libertinos, quienes no dudan en reconocerse a sí mismos como superhombres que han superado las quimeras de la religión vil de los cristianos.

Y junto a la exaltación de la tierra, se da, en Sade como en Nietzsche, con sólo ligeras diferencias, un común desprecio hacia la compasión, concebida como el más envilecedor de los sentimientos.

La compasión no sería otra cosa, para ellos, que la añagaza con la que los miserables siervos de toda especie tratarían de poner freno al soberano derecho al goce de los señores.

Ley fundamental de la teoría del texto es que tan relevante es la letra de un texto como el vacío sonoro de sus omisiones. Por ello es ya hora de que les llame la atención sobre el único aspecto del mito de Anteo al que Stalin no hace referencia. Se trata del bien conocido motivo de su lucha con Hércules.

Si Anteo mataba a todo aquel que atravesaba sus dominios era porque quería construir con los cráneos de sus víctimas un templo dedicado a Poseidón –y les recuerdo que Poseidón, el dios del mar, era en *La Ilíada* el aliado habitual de Hera en sus maquinaciones contra Zeus.

Decía Freud que los hombres acaban siempre confesando su verdad: su verdad subjetiva, es decir, la verdad más íntima de su deseo.

El régimen totalitario de Stalin puede ser descrito no sólo como un templo gigantesco destinado al culto de la personalidad de su jefe, sino también como la expresión de su más íntimo deseo: que ese templo estuviera construido con los cráneos –ya vacíos de todo pensamiento– de sus víctimas, en primer lugar, como es bien conocido, los de la práctica totalidad de los líderes bolcheviques de la primera generación. Y bien, ya sólo tienen que ligar esa omisión con el tema central del *Discurso* del 37, que no es otro que la orden de movilizar a la totalidad del partido en el proceso de *extirpación* y *destrucción* de sus enemigos internos, para percibir el lazo inequívoco que vincula lo dicho con la omisión central que habita la cita mitológica: el partido/templo se hará más fuerte cuando sus muros se levanten sobre los cráneos de sus enemigos.

> «Ahora, está claro [...] que los [...] saboteadores y agentes desviacionistas, sean *trotskistas* o *bujarinistas*, [...] se han transformado en una banda, sin principios y sin ideas, de saboteadores, agentes desviacionistas, espías, asesinos profesionales. Se entiende que a *esos señores, hay que destruirlos y extirparlos sin merced, como enemigos de la clase obrera, como traidores a nuestra patria*. Eso está claro y no necesita explicaciones complementarias.
>
> «Pero he aquí la cuestión: ¿cómo realizar tácticamente la tarea que consiste en destruir y extirpar a los agentes nipo-alemanes del trotskismo?»[11]

11 STALIN, Iosiv (1937): "Discurso de clausura en el pleno del Comité Central del PC (b) de la U.R.S.S.", en *Obras*, tomo XV (1934-1952),Lenguas extranjeras, Moscú 1953, p. 28.

No hay duda posible: los enemigos son todos aquellos que se singularizan y diferencian de las masas mudas y amorfas de la tierra a las que sólo la voz del supremo sacerdote puede dar expresión.

Sobran los motivos que hacen evidente que tanto Stalin como Hitler fueron casos ejemplares de paranoia.

Pero lo realmente notable es que sus respectivas paranoias impregnaron no sólo a las masas sino también a la mayor parte de la inteligencia europea de su tiempo, que no dudó en proclamar su desprecio hacia el pensamiento *burgués* e *individualista* y su admiración ante la potencia y la modernidad de uno u otro de esos dos

movimientos totalitarios que estuvieron a punto de aniquilar la civilización occidental[12].

Es decir: de convertir Europa en un gigantesco templo de cráneos sumisos a la voluntad de la Diosa Madre –ya fuera bajo la forma de la Madre Patria Alemania o de la Humanidad encarnada en maternales masas soviéticas– tal y como la expresaba uno u otro de sus respectivos sumos sacerdotes.

De hecho, ni siquiera el desenlace de la II Guerra Mundial vino a poner fin a ello, pues si produjo la derrota del nacionalsocialismo, produjo igualmente la victoria del socialismo soviético que no sólo impuso el mutismo del templo de los cráneos muertos en media Europa, sino que alimentó, con el prestigio de su victoria, ese tópico discursivo que consistió, entre buena parte de los intelectuales de la otra mitad, en sólo reconocer un holocausto –el nazi– y en el instalarse en el negacionismo absoluto del otro –el soviético.

Fue la condición necesaria para poder dar por buena, contra toda lógica, la idea, incesantemente repetida por el régimen soviético, de que ese único holocausto había sido provocado por los intereses del capitalismo alemán.

¿Deberé recordarles que la inanidad de esta explicación resulta obvia desde el mismo momento en que se reconoce la evidencia del otro holocausto, el soviético, desencadenado en el país que había suprimido totalmente la economía capitalista?

El caso es que seguimos, cual eternas almas bellas, mostrando nuestro asombro ante la realidad de los holocaustos, cuando la sola palabra que usamos para nombrarlos encierra buena parte de la explicación que nos proclamamos incapaces de encontrar.

Y es que realmente fueron *holocaustos*. Lo que, en rigor, obliga a pensarlos en los términos que les son propios, es decir, los mitológicos.

12 Una revisión más detenida del asunto puede encontrarse en www.gonzalezrequena.com, Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual, 2012/2013: Psycho y la Psicosis II - Norman, 1. De la muerte de Dios al retorno de la Diosa (05/10/2012), 2. La violencia de la Diosa y sus Holocaustos (19/10/2012) y 3. De la primera a la segunda mitad del siglo XX (26/10/2012).

Fueron holocaustos, auténticas *hecatombes* –tal es el nombre, en la ritualidad griega, que equivale de manera directa al *holocausto* hebreo–, pero holocaustos más arcaicos que los que practicaba el Israel bíblico o la Grecia clásica, dado que en estos sólo se sacrificaban animales, mientras que en los holocaustos del siglo XX fueron millones de seres humanos los sacrificados.

Y porque fueron holocaustos, hecatombes humanas, y porque en el fondo todos sabían que lo eran, fueron muchos los que en Alemania, en Rusia y en muchos otros lugares de Europa se sintieron irrefrenablemente atraídos por el goce que en ellos anidaba.

¿Les extraña lo que les digo? Quizás les sea más fácil comprenderlo si prestan atención al goce, fácil de reconocer bajo la justa indignación que experimentan simultáneamente, cuando contemplan películas que ponen en escena cualquiera de los dos holocaustos. Un vago destello les alcanza a ustedes entonces del horror sagrado que experimentaron buena parte de los europeos durante la primera mitad del siglo XX.

Les insisto: la cultura de la Grecia clásica, como la bíblica, hacía mucho que había proscrito los sacrificios humanos, por más que en sus textos de referencia quedara cierta memoria de un pasado arcaico en el que, sin embargo, todavía se habían practicado.

El más escalofriante de esos vestigios que contiene *La Biblia* se encuentra en su salmo 21:

> "Tu mano derrotará a todos tus enemigos, tu diestra derrotará *a tus adversarios: los convertirás en horno de fuego*, cuando vuelvas tu rostro contra ellos.
> *El Señor los consumirá con su ira y el fuego los devorará.*
> *Tú borrarás su estirpe de la tierra, y su raza de en medio de los hombres.*
> Pues han tramado hacerte daño, han urdido intrigas, pero han fracasado."[13]

Toda una premonición, como pueden ver, de lo que el propio pueblo judío habría de padecer tantos siglos después.

Pero les insisto, el Dios Padre bíblico se afirmó en la prohibición del sacrificio humano, prohibición cuya manifestación más precisa se encuentra en el mito de Abraham e Isaac del que, por

13 *La Biblia*, Salmos, salmo 21, La Biblia cultural, Traducción La Casa de la Biblia(e) Atenas, PPC, Sígueme, Verbo Divino, Ediciones SM, Madrid, 1998, p. 946.

cierto, también hube de ocuparme en un congreso anterior a cuyas actas les remito[14].

Me detengo hoy, en cambio, en el equivalente de esa misma temática que puede encontrarse en la cultura helénica.

> "¡*Ojalá ninguno escape* del abismo de la ruina ni de nuestras manos, *ni siquiera aquel al que en el vientre lleva su madre* ni aquel que huye! *¡Que a la vez todos los de Ilio queden exterminados sin exequias y sin dejar traza!*"[15]

Como pueden ver, el llamado a un *exterminio* total, al borrado de toda *traza* de la raza odiada se hace aquí igualmente patente.

Y, por lo demás, a la altura del canto XXII de la *Ilíada*, el sacrificio humano se realiza:

> "Cebadas reses y vacas [...] desollaron en cantidad y prepararon ante la pira. A todas quitó el magnánimo Aquiles la grasa, con la que cubrió el cadáver de pies a cabeza, y hacinó alrededor los cuerpos desollados. [...] cuatro caballos, de erguido cuello, puso, uno tras otro, en la pira entre grandes sollozos. Nueve perros tenía el soberano, que comían de su mesa; de ellos degolló a dos y los *echó a la pira*, lo mismo que a *doce valerosos hijos de los magnánimos troyanos, a quienes aniquiló con el bronce*."[16]

Aquiles sacrifica a doce jóvenes troyanos en la pira funeraria de Patroclo.

Nadie ha percibido mejor que Nietzsche la intensidad del goce bárbaro que alimentaba la sociedad arcaica de los griegos homéricos:

> "*hacer-sufrir produce bienestar en sumo grado* [...] *la crueldad* constituye en alto grado la *gran alegría festiva* de la humanidad más antigua e incluso se halla añadida como *ingrediente en casi todas sus alegrías*."[17]

Lo percibió bien, pero desde la fascinación, pues algo en lo más íntimo de él mismo le compelió a realizar su apología: así, los nobles señores soberanos del goce que protagonizaron su *Genealogía de la moral* estaban directamente inspirados en los guerreros griegos que arrasaron Troya.

> *"la expresión triunfal de tigres que mostraban ante el cadáver del enemigo; [...] la incesante renovación de aquellas escenas de la guerra de*

14 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham, en *Trama y Fondo nº 24*, 2008. Disponible en www.gonzalezrequena.com, Textos en pdf, Psicoanálisis.

15 HOMERO: *Ilíada*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Gredos, 2000, p. 113.

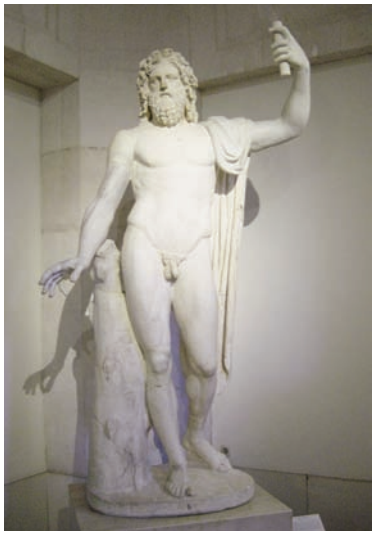
16 HOMERO: *Ilíada*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Gredos, 2000, p. 150

17 NIETZSCHE, Friedrich (1887): *La genealogía de la moral*, Traducción: Andrés Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 1972, p. 74.

> *Troya, en cuya contemplación se embriagaba Homero como puro heleno*."[18]

18 NIETZSCHE, Friedrich (1871-1872): *La lucha de Homero. Prólogo para un libro que no se ha escrito*.http://congresoxii.dgb.conaculta.gob.mx/coleccion_sep/libro_pdf/31000000640.pdf

Pero, en esa misma medida, Nietzsche resultó ciego al acontecimiento de cuya emergencia *La Ilíada* misma constituye la mejor crónica. Pues si en ella se describe con extraordinario vigor la cruel violencia de los héroes antiguos veneradores de esas diosas arcaicas de las que Gea o Gaia, Hera y Atenea son representantes, a la vez da testimonio de la emergencia de algo radicalmente nuevo que emocionaba al propio Homero con una intensidad muy superior a la de la embriaguez que causaba en él la violencia: me refiero a algo a lo que ciertamente Sade o Nietzsche, Hitler o Stalin resultaban, a causa de sus propias patologías, inaccesibles.



Me refiero a eso que para todos ellos constituía el más despreciable de los sentimientos: la compasión.

La compasión, esa hija de la palabra que, no sin evidentes contradicciones, Zeus reclama frente al furor incontenible e irreprimible de Hera.

> "[Zeus dice a Ares:] Eres para mí, el más odioso de los dioses [...], pues siempre te gustan la disputa, los combates y las luchas. *Tienes el furor incontenible e irreprimible de tu madre*, de *Hera, a la que yo sólo a duras penas doblego con palabras*."[19]

19 HOMERO: *Ilíada*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Gredos, 2000 p. 108.

No sé si perciben la revolución que, en la historia de la mitología, hubo de suponer lo que esta frase contiene: la simultánea separación de la divinidad de la violencia –esa que era su sede originaria: recuerden las primeras grandes bestias divinas– y su vinculación con eso otro que, de lo humano, viene a contradecir y desafiar más netamente a la violencia misma de lo real: la palabra.

Y es, sin duda alguna, la compasión el punto de llegada de *La Ilíada*, tal y como se manifiesta en su último canto, cuando Aquiles se compadece finalmente de Príamo, el padre de Héctor, y le da su cadáver para que pueda ser honrado en la pira funeraria en vez de entregado a los perros y a los buitres como era su deseo inicial.

"[Príamo:] "Respeta a los dioses, Aquiles, y *ten compasión de mí por la memoria de tu padre. Yo soy aún más digno de piedad y he osado hacer lo que ningún terrestre mortal hasta ahora: acercar a mi boca la mano del asesino de mi hijo.*"

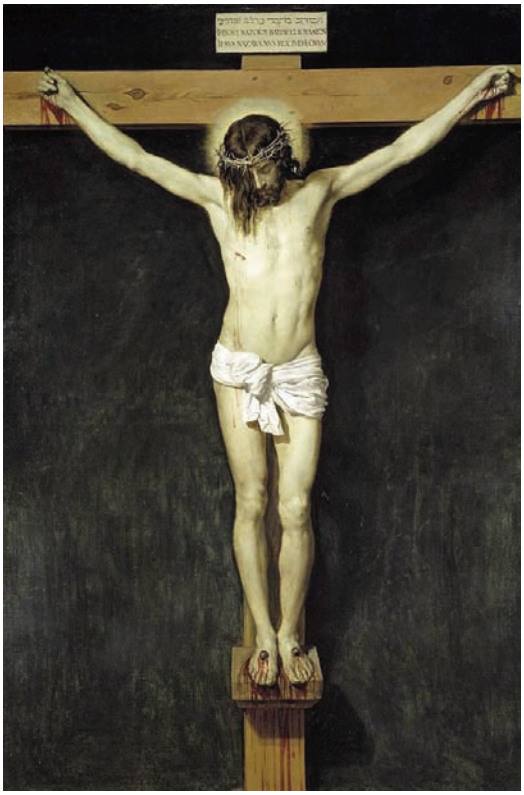
"Así habló, y le infundió el deseo de llorar por su padre. Le tocó la mano y retiró con suavidad al anciano. El recuerdo hacía llorar a ambos: el uno al homicida Héctor lloraba sin pausa, postrado ante los pies de Aquiles; y Aquiles lloraba por su propio padre y a veces también por Patroclo; y los gemidos se elevaban en la estancia.

" [...] *Aquiles* [...] se levantó de su asiento y *ayudó al anciano a incorporarse, apiadado* de su canosa cabeza y de su canoso mentón y elevando la voz le dijo estas aladas palabras:

"*¡Desdichado! ¡Cuántas desgracias ha soportado tu corazón!*"[20]

20 HOMERO: *Ilíada*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Gredos, 2000 p. 496.

Les hablo de una nueva emoción, extraordinariamente moderna, que por aquel entonces comenzaba a nacer en el área cultural mediterránea.



Una que, pocos siglos después, habría de constituir el rasgo mayor del Dios Monoteísta y Patriarcal que entronizaría el cristianismo y que inauguraría una nueva vía hacia el goce que ya no pasaría por el sacrificio del otro, sino por el sacrificio propio.

Este nuevo Dios ya ni siquiera habitará en la alta montaña del Olimpo.

Su morada será un cielo absolutamente desterritorializado, separado, por tanto, de toda tierra y de toda tribu -en suma: de toda madre patria.

Y, por eso, convertido en Dios puro de la palabra, podrá habitar, en forma de alma, a todo ser humano, haciendo de él, en esa misma medida, sagrado.

Digno de compasión, en suma.

Pero sólo en las manifestaciones más extremas del giro patriarcal –así la hebrea, la protestante, la islámica– la mujer fue por ello excluida del panteón, resulta obligado anotar la solución católica que, si desposeyó a la Diosa arcaica de su soberanía, la supo mantener, convertida en madre amorosa, en el centro escénico de su nuevo panteón.

Anoten la novedad del nuevo rasgo de esta madre amorosa: ella, a diferencia de las diosas arcaicas que la habían precedido, lejos de reclamar la sumisión absoluta y eterna de sus hijos, se manifestó dispuesta, desde el primer momento, a renunciar a ellos.

Les invito seriamente a considerar la hipótesis de que la muerte del Dios Patriarcal –y la consiguiente desaparición de su compasión– fue uno de los detonantes de las hecatombes y los holocaustos de la primera mitad del siglo XX.

Por lo demás, hace tiempo que vengo sosteniendo que esa percepción fue el motivo implícito de que Freud dedicara su última gran investigación –su estudio sobre *Moisés*– al asunto del nacimiento del Dios monoteísta y patriarcal y, con él, del sentimiento de culpa que no es después de todo otra cosa que la otra cara –y en cierto modo el primer motivo– del sentimiento de la compasión[21].

Dos puntos ciegos han polarizado en buena medida el pensamiento occidental de los dos últimos siglos:

El primero, el olvido de que la mujer, en tanto madre, es una potencia de lo real. Una potencia potencialmente benéfica si es que se conforma como una madre amorosa –pero sólo lo es realmente la que es capaz de renunciar a su hijo– o una potencia aniquilante cuando no logra serlo, dado que, como las diosas arcai-

21 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El cuarto Freud*, en José Miguel MARINAS (Ed.): *Lo político y el psicoanálisis. El reverso del vínculo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008. Disponible en www.gonzalezrequena.com, Textos en pdf, Psicoanálisis.

cas muestran, la mujer es potencialmente tan agresiva y violenta como cualquier otro ser humano.

El segundo ha sido, sin duda, la idea ingenua de que la muerte de Dios suponía el fin de toda religión y de toda mitología.

Creo que a estas alturas va siendo hora de reconocer que lo que ha sucedido ha sido más bien todo lo contrario: la regresión hacia formas mitológicas mucho más arcaicas e inhumanas que cobran la forma del retorno de la Diosa más oscura: Gaia, la Diosa madre tierra, tribal, identitaria, exclusiva, que concede el estatuto de superhombres a sus fieles y el de subhombres sacrificables a todos los demás.

Son, los suyos, cultos que excluyen todo espacio de individuación, pues tal es el efecto inevitable de la condición materna de la diosa. En ausencia de toda mediación tercera, paterna, el lazo fusional con la madre sólo hace espacio para la identificación absoluta o la aniquilación.

En suma: arios puros, bolcheviques auténticos, santos jihadistas o víctimas sacrificables.

De lo que les estoy hablando es del núcleo mismo de la psicosis paranoica de masas que estuvo a punto de aniquilar la civilización que había introducido en el mundo la declaración de los derechos del hombre.

Pues la muerte de Dios ha sido también la aniquilación del fundamento simbólico del padre y, con él, de la mediación simbólica capaz de desencadenar el proceso edípico de construcción de la subjetividad.

Quizás piensen ustedes que la pesadilla acabó con la Segunda Guerra Mundial.

Pero creo que convendría considerar la hipótesis de que si la primera mitad del siglo XX europeo estuvo presidida por la violencia centrífuga, explosiva, de los holocaustos, la segunda podría haber estado presidida por una más silenciosa violencia, esta vez centrípeta, implosiva, que encontraría su manifestación más expresiva en la caída masiva de la natalidad y en la proclamación del derecho al aborto como derecho soberano de la mujer.

Y no malentiendan lo que les digo: yo también estoy de acuerdo con la despenalización del aborto.

Sólo les llamo la atención sobre el hecho de que la afirmación del derecho soberano de la mujer a suprimir la nueva vida que ha nacido en su interior hace de ella, literalmente, una diosa.

Muchas gracias por su amable atención.

(En el debate suscitado tras la presentación de esta ponencia, Luis del Pozo objetó que lo escrito en el vientre de la activista que irrumpió sobre el altar de la catedral de Colonia era la palabra Dios (God) y no Diosa (Goddess). La respuesta es, no obstante, sencilla: las feministas radicales rechazan el uso de las terminaciones tradicionales de lo femenino; así, entre nosotros, consideran peyorativo ser tratadas de poetisas o de lideresas: exigen, por contra, ser nombradas como líderes o poetas. Y, más allá de ello, conviene recordar que las divinidades maternas arcaicas eran figuraciones de omnipotencia que excluían toda simbólica diferencial de lo masculino y lo femenino. El dato decisivo, en cualquier caso, es que esa proclamación de divinidad se halla escrita en el vientre de una mujer).

Madre o Reina, la diosa domesticada.
Textos e imágenes medievales de María

JEANNE RAIMOND
GRES, Université de Nîmes

Mother or Queen, the domesticated goddess: Medieval texts and images of Virgin Mary

Abstract
This work concerns different medieval representations of Virgin Mary. We analyse their evolution from the ones in which she is considered a semi-divine worshiped figure, to its reduction to the ordinary sanctity by maternity, as well as by the restoration of prestige due to the secularisation processes; as could be the ones in which there was an assimilation with the courtesan lady or the queen. We will question the origin of such processes, as well as the evidence that shows the cultural variations at stake and the specular effects produced.

Key words: Mary. Goddess. Queen. Secularization. Domestication.

Resumen
Este trabajo concierne diferentes representaciones medievales de la Virgen María y analiza su evolución desde las de una figura semi-divina venerada hasta su reducción a la santidad ordinaria tanto por la maternidad como por la restauración del prestigio por procesos de laicización como pudieron ser los de asimilación con la dama cortés o la reina. Se cuestionará la procedencia de tales procesos así como los indicios que proporcionen sobre las variaciones culturales en juego los efectos de especularidad producidos.

Palabras clave: María. Diosa. Reina. Laicización. Domesticación.

ISSN. 1137-4802. pp. 37-47

A partir del estudio de las *Cantigas de Santa María* y de las imágenes que las acompañan tanto en el llamado Códice Rico como en su entorno cultural, se puede analizar la evolución de las representaciones de la Virgen María desde las de una figura semi-divina venerada hasta su reducción a la santidad ordinaria tanto por la maternidad como por la restauración del prestigio por procesos de laicización como pudieron ser los de asimilación con la dama cortés o la reina. Se cuestionará la procedencia y los matices de tales procesos así como los indicios que proporcionen sobre las variaciones culturales en juego los efectos de especularidad producidos. Intentaré en este estudio mostrar el origen y la resolución de las contradicciones que se expresan en la totalidad del texto –paratextos incluidos– en cuanto a la naturaleza de María, figura sometida a la interrogación teológica y que

también pudo considerarse –erróneamente a mi parecer– como a la base de la construcción de la imagen de la mujer en la sociedad medieval, sin dejar de tener presente que el que escribe es el Rey Sabio.

Se oponen entonces, o a veces se conjugan, los planteamientos de los Padres en cuanto a la esencia de la Virgen que definiría o no esta Inmaculada Concepción. En 325 el Concilio de Nicea declara la concepción inmaculada de Cristo, pero se tiene que esperar hasta el concilio de Éfeso de 431 para ver adoptada la calificación de María como Theotokos, aun cuando se hablaba en el Credo de la maternidad mariana. Mucho más tarde se fijarán los dogmas que la conciernen: en el siglo XIX el de la Inmaculada Concepción y en el XX el de la Asunción. Su potencia reconocida como corredentora o mediadora hace de la Virgen una figura de indole tanto divina como humana. Ésa es por lo menos la imagen que se difunde en Oriente. Por la relación inmediatamente establecida entre la Virgen y la mujer del Apocalipsis (cap XII), implicada ya por las fechas de escritura del texto de Juan, se la confunde con la mujer que a pesar de Eva va, por el nacimiento de su Hijo, a salvar el género humano. Esta interpretación de la figura marial recalcaría a la vez la prefiguración veterotestamentaria de la Virgen y la creencia en la Inmaculada Concepción. Bernardo de Claraval ya se había levantado contra la celebración de esta concepción virginal, imposible en quien ha sido engendrado de padre y madre[1]. En el siglo XIII, los franciscanos reafirman la caducidad del argumento de la redención necesaria de todos los hombres aduciendo la capacidad de Cristo de redimir a la Madre de Dios «por adelantado». La insistencia de Bernardo de Claraval en la oposición Eva/Ave va a sugerir, subrayar e imponer que la anterioridad de Eva descarta la redención por adelantado de la Virgen. A principios del siglo XII ya San Bernardo promueve paralelamente la exaltación de la Virgen y la sistematización de la duda sobre su inmaculada concepción. El Doctor Melífluo sintetiza la cuestión en el sermón *De aquaeductu* declarando: «No hay en ella más que humanidad pura, no solamente porque es pura de toda mácula, sino pura aún en el sentido de que no hay en ella más que la sola naturaleza humana»[2].

La Virgen y la Corte ¿la laicización oportuna?

Sabemos que Alfonso X, en la obra que nos preocupa, se inspira entre otras colecciones de la del franciscano Juan Gil de

1 San Bernardo de Claraval (1090-1153). San Anselmo de Canterbury (1033-1109).

2 BERNARDO DE CLARAVAL, *De aquaeductu* "Es María quien os ha dado este hermano Cristo. Pero quizá teméis en él la majestad divina, pues aunque se haya hecho hombre, continúa siendo Dios no obstante. ¿Queréis tener un abogado cerca de él? Recurrid a María. No hay en ella más que humanidad pura, no solamente porque es pura de toda mácula, sino pura aún en el sentido de que no hay en ella más que la sola naturaleza humana".

3 Autor del *Liber Mariae* y de un tratado sobre la Inmaculada Concepción. cf Cristina ÁLVAREZ

Zamora[3]. También conocemos las relaciones espirituales y materiales de su familia con el Císter. Sin embargo no pretenden ser las *Cantigas* un mensaje divino sino una enseñanza dada por un emisario, uno de los hijos predilectos, el rey de Castilla, Alfonso X, hijo de Fernando III y de Beatriz de Suabia. Orgulloso de un pasado oportunamente reinventado, el monarca deja entender en sus textos que existió una devoción mariana en la península antes de la invasión mientras los historiadores del s. XXI piensan que no se difundió esta figura hasta finales del siglo XI[4].

No voy a tratar ahora de analizar el fundamento teológico de la transformación de estas imágenes sino de relacionarlo con unas prácticas sociales: cortesía y monarquía feudal. Entraremos pues en el ambiente de unas representaciones de tamaño reducido destinadas a la contemplación clerical y aristorática[5]. En el Códice Rico se encuentran miniadas las 192 primeras cantigas[6]. Casi todas proponen la resolución de un estado de crisis por la benevolencia marial. Así en sus títulos, se habla de guardar, de librar, de resucitar. Estos verbos evocan la protección maternal, la implicación de María y un poder casi divino, la figura de una madre pues, dolorosa o no, de una dama poderosa hasta ser –o no– una semidiosa.

María en la estatuaria románica se presentaba como el tabernáculo: llevando al niño pegado al centro de su vientre lo seguía gestando (F1). Mayestática, representaba toda la extensión espacial y temporal de la Iglesia. En el siglo XIII, en el gótico, tanto en las estatuas como en las miniaturas desaparecen las imágenes del Trono de Sabiduría en favor de las imágenes de la maternidad en las que los cuerpos de la Virgen y del niño han dejado de colocarse en el mismo eje que encerraba la pareja en un hieratismo significativo de su lejanía. Ambos tenían en el románico la mirada fija, el niño podía estar

DÍAZ, Universidad de Oviedo, "La doctrina inmaculista en las CSM de Alfonso X El Sabio" en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* , Actas del simposium, 1/4-IX-2005 / coord. por-Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 2, 2005, pp. 1219-1246.

4 Patrick HENRIET, Jean-Marie SANSTERRE, "De la 'inanimis imago' a la 'omagem mui bella'. Desconfianza hacia las imágenes y progreso de su culto en la España medieval (siglos VII-XIII) " EDAD MEDIA. *Rev. Hist.*, 10 (2009), pp. 37-92, 2009. Universidad de Valladolid.

5 Muerto su "autor" este cancionero será depositado, según el deseo del monarca, en la catedral de Sevilla.

6 La imagen se da como tan importante como el texto mismo. Cada cantiga va acompañada de una lámina de 6 viñetas que presenta el relato o lo esencial del relato. Mientras tenemos una obra que consta de 427 piezas y reagrupa 280 combinaciones métricas, las láminas se dividen casi uniformemente (excepto en tres casos) en 6 viñetas de 109 x110, cualquiera que sea la extensión del relato. Este relato que suele ordenarse en cinco momentos aparece escindido en 6 viñetas. La ilustración, delimitada por un marco rectangular que concentra la vista, hace caso omiso de la introducción y del estribillo y se concentra exclusivamente en la historia que se cuenta, como si desapareciera la dimensión doctrinal contenida en el estribillo.

No obstante, el recitativo que se encuentra en las cartelas colocadas en la parte superior de cada viñeta empieza por un "Como" que renueva la intención didáctica a la manera ejemplarizante. Por otra parte llama la atención la presencia sistemática en cada esquina de cada viñeta, de los blasones alternados de Castilla y de León con el águila de la casa de Suabia; no deja pues el manuscrito de ser obra real.

bendiciendo, no se sugería ni amor ni niñez. La madera tallada presentaba un bloque, un bulto casi homogéneo aunque se labrara la imagen en dos troncos distintos. En el siglo XIII se restituyen fielmente los gestos y sugieren las intenciones en el movimiento de sus cuerpos. Los ademanes de la Virgen y del niño –sentado éste sobre la rodilla izquierda de su madre– que tienden sus manos uno hacia otro sugieren esta comunidad y el poder intercesor de la Virgen (F2). Corresponden las representaciones góticas con esta dedicación de la Virgen a papeles más sociales que espirituales.

La figura de María mediadora es aceptada por todos los matices de la espiritualidad medieval. La presencia franciscana en las *Cantigas* se manifiesta en el gesto, del rey Alfonso, de rodillas y con las manos juntas ante la Virgen o en su emoción al contemplar el sufrimiento de Cristo. Vemos representaciones de María *lactans*, o como embarazada (cantiga 306 en la que la cinta que lleva en torno a su vientre baja sola), de María sufriendo etc[7]. Su sufrimiento al pie de la cruz se concibe entonces como un eco del dolor que hubiera sido el suyo si hubiera tenido un parto normal. Restituyéndole la capacidad de sufrir se le restituye la humanidad. En las láminas ilustrativas de su compasión María se mueve entre sus devotos, en su mismo entorno conventual o familiar. Y no es que se haya bajado de su pedestal sino que se han representado simultáneamente dos secuencias: la de la petición y la de la satisfacción del deseo (F3). La de la oración ante el altar de María aparece como primera por el efecto de repetición normativa de una misma estatua en todas las viñetas que encierren este tipo de representación; una estatua

7 Cantigas 50, 70, 77, 80, 110, 140, 180, 306.

de la Virgen con el niño sobre un altar adornado de motivos geométricos parecidos a los del marco de la lámina e incluso de blasones reales, viene a ser, si no icono, por lo menos puerto, base que afinca a la Virgen en su permanente dignidad (F4).

La laicización se opera pues en relación por la inmersión en el presente. Procede de un doble deseo: el de actualizar lo sagrado y el, más intenso y fundador, de sacralizar la simple vida del devoto, en este caso, la del rey. Se trata de una labor religiosa, acorde en sus metas con la función que cumpliría un rey antaño uncido a la manera visigoda. En la obra real, el triunfo de lo religioso ordenaría el mundo.

Desde los primeros textos del cancionero (prólogo B) se sugiere la intimidad primero con el rey-trovador que le pide el don de loarla y le ruega acepte su servicio, transformándola así en dama cortés. Luego se multiplican las narraciones de milagros a favor de sus novios. La asimilación de la Virgen a una dama cortés, si puede interpretarse como una exaltación, no deja de ser una reducción a un estado efímero. Es cierto que la esposa del señor goza de un amplio poder, pero también lo es que se utiliza su fantasma como factor de orden en un grupo masculino y guerrero. Con la presencia de los trovadores que participan en la elaboración de las *Cantigas* se renueva el esquema cortés con el motivo del *sponsus marianus*. Se somete éste, y el amor que recibe sistemáticamente, es cierto, le reintegra en el mundo de los elegidos porque servidores de Dios a través de su Madre también llamada Esposa. Según Georges Duby las prácticas del amor cortés rebajan el nivel de agresividad de la orden de los caballeros, los encamina a un amor o a una devoción que les hace volver a filas, las filas de una nobleza sometida:

> «Lo mismo que reforzaban la moral del matrimonio, la reglas de la fin'amor venían a reforzar las de la moral vasálica. Sostuvieron en Francia, en la segunda mitad del siglo XII, el renacimiento del Estado. Disciplinado por el amor cortés ¿no fue el deseo masculino utilizado con fines políticos?».[8]

Si a María se la llama a veces «Sennor», en masculino es que ésta es la forma preponderante hasta muy entrado el siglo XIII. La forma cortés occitana *«mi dons»* también presente en las *Canti-*

8 G. DUBY, *Mâle Moyen Âge*, Paris, Flammarion 1988 p.82.
ibid. p 81"En el seno mismo de la caballería, el ritual cooperaba de forma complementaria al mantenimiento del orden: ayudaba a dominar, a reprimir la parte de tumulto, a domar a la "juventud". El juego de amor fue en primer lugar educación de la mesura […] Invitando a reprimir las pulsiones, era en sí, factor de calma, de sosiego. La dama coronaba al mejor. El mejor era el que mejor la había servido: el amor cortés enseñaba a servir, y servir era el primer deber del vasallo… ".

gas es anterior. ¿Sacará la Virgen mayor autoridad de esta tradición? Nos encontramos con una representación hiper-femenina que se conjuga con un exceso de masculinización. Cabe volver sobre la proyección que supone esta última advertencia porque la cuestión de la divinización de la mujer, cualquiera que sea, en el amor cortés, merece ser planteada: la mujer cortés reina por su esposo, está ella en juego, es presa de una caza palaciega; su único poder consiste en negarse, pero su actuación sí puede influir en la partida señor/vasallos. La corona que lleva María puede ser corona de esposa y expresa entonces el reconocimiento de la excelencia pero no equipara a la esposa con Cristo. La semidivinidad de la dama es un tópico cortés que aquí se encuentra invertido: de hecho se rebaja la figura marial colocándola al nivel de la dama cortés. Pero de una dama que no se niega, que acepta cualquier homenaje. María salva los dos obstáculos: es virgen, su cuerpo no es un estorbo, y su existencia depende del Hijo al que van a crucificar. En las miniaturas María es reina, goza de la dominación a la vez propia de la esposa así como de una potencia activa de contornos teológicos inciertos. Pero su belleza se glosa poco, a pesar del lujo que presenta a partir de finales del XII la ropa marial. Se concede poquísima importancia en el texto como en la imagen al relato del enamoramiento, al placer de la mirada, etc.

Otro ejemplo de la ambigüedad de esta representación de la Virgen coronada es la que en la catedral de León se alza en el parteluz del portal central (F5). El que lleve la corona la designa como reina, por cierto, pero la colocación de la estatua fuera de la iglesia, si la instituye *Porta Coeli*, también hace resaltar la humanidad de su reino. Ya no está la Virgen en la media-naranja de las iglesias románicas, ofrecida a la veneración (F6). Su reino es de este mundo. No olvidemos entonces que los temas de la Coronación de María y del Tránsito (muerte y asunción) proceden de los evangelios apócrifos del siglo XII son las primeras representaciones de la Coronación de la Virgen por Cristo acompañado a veces por unos ángeles y presenciada otras por los apóstoles. Se encuentra entonces la Virgen sentada con la cabeza inclinada ante Cristo, tampoco es reina por esencia, está elevada a la categoría de reina.

De todas formas, en su transformación en reina o en dama cortés, María perdería la humildad que tanto celebraba Bernardo de Claraval si no fuera ante todo protectora de los humildes o de los débiles, cualquiera que sea su fe. Cura, ampara a judías como a moras o a cristianos. No es diosa celosa sino partícipe y justificante de la «tolerancia» real. Y entonces es cuando afloran las viejas tensiones entre el monarca y la santa sede, codificadora de las condiciones del perdón, y las instituciones del siglo. En numerosos casos la justicia divina se ejerce por medio de la abogada María que trastorna tanto el orden del mundo con sus vanas ordalías (*la mujer judía*) y sus merinos inconscientes (*el ladrón devoto*), como las leyes de la Iglesia con los abades obtusos (*el clérigo y la flor*), los obispos malévolos y las monjas habladoras (*la abadesa preñada*). La Virgen tiene del pecado y de la devoción una idea que no es para nada la de la justicia o de las jerarquías del mundo. Varios responsables del clero o de la nobleza quedarán escarmentados ante la revelación de su propia ausencia de discernimiento. También se expresa la proximidad de María con los reyes en la mediación a la que se dedica en su favor; esta ayuda ofrecida a Fernando III el santo, al propio Alfonso X y a sus parientes coloca a la Virgen en la esfera de lo político. La presencia en estos casos de nombres y detalles históricos rompe con la norma de la universalidad: los beneficiarios reales del milagro son los protagonistas cuyo ejemplo debería inducir a los destinatarios-súbditos a mayor respeto y sumisión.

María Diosa: ¿Adecuación o usurpación?

Humana pero altiva la Virgen asume los deberes de la maternidad, ampara y educa, «castiga». No se deja ver por sus devotos entre sueños y pesadillas sino que aparece y habla. Su iniciativa renueva el destino del pecador; le exorta a acompañarla, a reunirse con ella o se lo lleva al cielo (*"quando deste mundo quis Deus que se partisse"* cantiga 71, pl 79, v 65) demostrando así una potencia sobrenatura. Ella sola es quien otorga o niega la visión de su perfección jugando con la sorpresa para inhibir durante su noche de bodas al novio que le había jurado fidelidad (cantiga 42) o quien se muestra esplendorosa al caballero que la reza para «tener» su dama (cantiga 16). Habla a sus devotos con dulzura, con firmeza o con ironía para informarles sobre sus deberes y los riesgos que corren (cantigas 71, 42, 105). Da muestras, en cada momento de su dominio de sus propias intervenciones. Recuerda la cantiga 12 «*un miragre…/que a Reinna do Ceo quis en Toledo mostrar*». La Virgen demuestra con los representantes humanos y masculinos del orden mayor astucia e ironía que con sus ene-

migos inmateriales, los demonios, a los que convoca, domina y vence. Estos seres contrahechos, con alas de murciélagos, están al acecho de la falta y desaparecen cuando la inversión de las prioridades por María, figura de orden o de subversión, demuestra su libertad. En la miniatura es notable esta dominación que podría constituir como un indicio de una divinidad posible.

Es precario entonces el equilibrio entre la figura de poder y la de usurpación que trastorna los esquemas sociales y morales. Obra la Virgen para instaurar otro orden cuya lógica escapa entonces al mundo. Hija de su Hijo, instaura un nuevo sistema relacional que pone en tela de juicio el orden de las cosas. Constituye una figura transgresiva, ya no de la recepción sino de la creación. Las fronteras del mundo son estrechas para un personaje que tiene un poder de refundación.

Exclama Catherine Clément "Le désordre théologique occasionné par la Vierge Marie est assez beau"[9]. Y aquí es donde, en la frontera de la herejía temida de San Bernardo, la imagen va a desempeñar un papel importante.

9 Catherine CLÉMENT et Julia KRISTEVA, *Le féminin et le sacré*, Stock, 1998, p 180.

Porque las similitudes de la Virgen con Dios se encuentran en la acción, en esta posibilidad de hacer milagros como multiplicar el pan, curar a enfermos, salvar a los buenos ladrones, llenar de vino los odres vacíos, calmar los vientos, etc... Se confunden complicidad y parecido, ya y afirma el texto que su poder le fue otorgado por Dios Hijo:

"Mui gran poder á Madre de Deus
de deffender e ampara-los seus.
Gran poder á ca sseu Fillo llo deu" (Cantiga 22)

Además María resucita los muertos. El título y el refrán de la cantiga 133 enuncian claramente el esplendor del prodigio:

"Esta é de Como Sa Ma ressucitou hua minya que
levaron morta ant'o seu altar
Resorgir pode e faze-los seus
viver la Virgen de que naceu Deus"

Esta afirmación de numerosas resurrecciones, de niños esencialmente, anunciadas en el título de las cantigas narrativas concernidas, aparece en un estribillo que concentra –como todos los estribillos– el mensaje de devoción, el de la cantiga de loor 280 que da a esta aptitud marial el vigor de un dogma:

«Per ela se corregen os tortos,
e ar faz ressocita-los mortos» v 9-10

Tres días suelen separar la muerte de la resurrección de los devotos de María como las de Cristo. En este caso se espera tres días para estar seguros de la muerte de los devotos y para rezar a la Virgen pero la similitud se impone, significativa de comunión y de confusión. No se expresa claramente la extensión del plazo pero una simple atención a las noches pasadas por la madre velando el cuerpo del niño remite al *Triduum* (cantiga 331). Otras veces el título y el estribillo imponen la referencia a Cristo. María ejerce sobre el cuerpo muerto el poder que Cristo demostró sobre el de Lázaro. El efecto de especularidad crea la ambigüedad contra la que luchan los teólogos, en particular san Bernardo, gran devoto de la Virgen, Madre humana de Dios.

La vuelta al orden

En el cancionero alfonsí se encuentra insertada, cada nueve piezas, una cantiga *de loor* más dogmática que los otros cientos de piezas narrativas. El problema de la naturaleza misma de María se expresa pues con más fuerza en estas cantigas pero es en los milagros y su ilustración donde mejor se captan los matices de la representación. Veremos ahora cómo la imagen permite la vuelta al orden. Lo cierto es que las ilustraciones no corresponden exactamente con el texto, que lo glosan introduciendo unos matices que fueron ajenos a su construcción[10].

10 Rocío SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, "A imaxe e a teoría da imaxe" en Elvira FIDALGO FRANCISCO, *As cantigas de Santa María*, Edicions Xerais de Galicia, S.A., 2002.

11 Michel PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2002, chapitre 1.

Sabemos que las miniaturas son obras de monjes pero ignoramos de qué monjes se trata. Sin embargo encontramos la influencia cisterciense en la claridad del fondo, del cuerpo mismo y de la ropa de la Virgen en acción. Lo explica Michel Pastoureau, si para Suger el color es luz, al contrario para Bernardo el color es materia que oculta el papel o la fibra primera, que obstaculiza el *transitus*, el camino del hombre hacia Dios a través de la imagen[11].

Y si en estas miniaturas María no deja de ser la figura más importante, otros actantes sobrenaturales, los ángeles, pueblan su espacio (F7-F8). La frecuencia de su presencia en la imagen supera con mucho la de su mención en los

textos. Intervienen sobre más de 60 láminas de 210 y cinco veces sólo en los 192 textos que ilustra el Códice Rico. En la quinta viñeta de la cantiga 10 dos ángeles de alas afiladas que ocupan todo el espacio delimitado por los arcos bajos los que se encuentran, parecen ayudar a María en su función de protectora mientras el texto no alude a su presencia. Visten blancas túnicas parecidas a las vestiduras talares del siglo XIII, son rubios, sus alas de plumas diáfanas captan la luz. La profusión angelical se opone a la unicidad marial, desconstruye el cliché de la singularidad. María no puede existir sola; es la madre única de Dios pero sostienen su acción varios ángeles.

Auxiliares por excelencia del paso al otro lado, los mensajeros convocan por sí solos lo sagrado del que María no participa. Intercesores potentes, dominan la silueta marial ocupando con sus alas abiertas un espacio dos veces más amplio que el suyo. Si no la vigilaran podrían protegerla. El miniaturista los coloca en las viñetas intermediarias. Omnipresentes, constituyen un relevo de sustitución hacia lo sagrado: la mediación deja de ser el atributo exclusivo de María. Por ellos pasa el misterio divino que podría borrar un exceso de relaciones familiares y su presencia significa la necesidad de una vuelta a la ortodoxia puesta en peligro por el personaje semi-divino en el que se ha transformado la Virgen. Así Bernardo de Claraval puntualiza:

> «Il a fait l'ange grand, mais non point aussi grand que lui, à plus forte raison, ne l'a-t-il point fait Très-Haut. Il n'y a que le Fils unique qui ait été sinon fait, du moins engendré Tout-Puissant par le Tout-puissant, Très-Haut par le Très-Haut, Eternel par l'Eternel, et qui puisse, sans usurpation et sans injure pour Dieu, se comparer en tout à lui».[12]

Restablece pues la imagen un orden teológico y sugiere la jeraquización del mundo. La espiritualidad cisterciense hacía ordinario y necesario el contacto con el mundo de los ángeles. El miniaturista procede a un reajuste teológico de la doctrina expuesta en el texto. Parece contaminado por el santo miedo a rebasar los límites de lo aceptable en la gestión de lo sagrado.

12 SAN BERNARDO; Tercera homilia sobre las glorias de la Virgen madre (11): "Hizo al ángel grande pero no tan grande como él, tampoco lo hizo Altísimo. Sólo el Hijo Único fue engendrado -que no fue hecho, Todopoderoso por el Todopoderoso; Eterno por el Eterno y que pueda sin usurpación ni injuria contra Dios, comparársele en todo".

La laicización de la Virgen, dama cortés, reina del mundo, es una forma de despojar de su misterio a la que no es sino misterio, Inmaculada Concepción, Virginidad, engendramiento de Dios, siendo mujer. Este misterio encierra su propia clave, la humanidad. El paso a la deificación de María habrá sido como un desliz o una sobrepujanza que permitió que aparecieran con mayor nitidez los hitos de un recorrido de lo divino entre las poblaciones necesitadas de esperanza de los reinos alfonsíes.

La diosa madre volverá a aparecer durante el primer tercio del s. XIV, más madre que diosa.

Se ha vuelto Madre de Misericordia y se encuentra revestida de un manto bajo el que se amparan todos sus hijos[13] (F9). Según Paul Perdrizet, citado por Dominique Donadieu-Rigaut, «este esquema elaborado por y para las órdenes religiosas puede haber servido *in fine* de modelo a la sociedad entera figurada en su *diversitas*. Las cofradías […], situadas entre los mundos laico y religioso desempeñaron el papel de cadena de transmisión entre la figuración de las órdenes y la de la sociedad».

13 Dominique DONADIEU-RIGAUT, "Les ordres religieux et le manteau de Marie", *Cahiers de recherches médiévales*, 8 | 2001, 107-134-xiv. "Les premières représentations de la Vierge abritant un ordre sous son manteau se rencontrent en milieu cistercien, assez tardivement, durant le premier tiers du XIVe siècle. Elles se multiplient au cours de la seconde moitié du siècle pour se généraliser après 1400, affectant alors d'autres ordres, monastiques ou mendiants. Paul Perdrizet, dans l'ouvrage précédemment cité, attribue "l'invention" de ce thème iconographique aux Cisterciens, les Dominicains, puis les autres ordres religieux s'en étant emparé par la suite. En poursuivant une logique évolutionniste " d'élargissement "et de "laïcisation", l'auteur soutient que la formule se serait appliquée progressivement aux confréries et enfin à la société tout entière venant se blottir à son tour sous le pallium de la Mater omnium. Dans cette perspective, c'est le schéma élaboré par et pour les ordres qui aurait servi in fine de modèle à l'ensemble de la société, figurée dans sa diversitas. Les confréries, situées à la charnière des mondes laïque et religieux, auraient joué le rôle de maillon de transmission entre la figuration des ordres et celle de la société".

Henri Rousseau
El Sueño

Vienna and the others "because it's not real": the Logic of Seduction in Nicholas Ray's *Johnny Guitar*

JEAN-LOUIS BRUNEL
GRES, Université de Nîmes

Vienna y los otros "porque no es real": la Lógica de la Seducción en *Johny Guitar* de Nicholas Ray

Abstract
In Nicholas Ray's *Johnny Guitar* (1954), the hero has swapped his gun for a guitar andtakes refuge in the saloon, unexpectedly caught in the ominous fury of a whirlwind the wrath of which has no effect inside and is not even heard. Vienna is talking from the balcony, all dressed in dark attires, addressing one of her croupiers downstairs. He must spin the wheel instead of reading the news of the world outside. For the world is inside, where cards are sold and action unfolds. Chance has obfuscated the real or changed it into a stage. The real or what it is supposed to have been in its coherence and consistence, that which, through likelihood in fiction, maintains some relation to truth, that truth made woman, coming out of the well or of the cave or from under the waterfall. But "what does woman have to do with truth," Nietzsche exclaims. Nothing. Only as a game of semblance and sense, where seduction starts.

Key words: Editing. Fiction. Metafiction. Seduction. Phallogocentrism.

Resumen
En *Johnny Guitar* de Nicholas Ray (1954) el héroe lleva una guitarra en vez de un revólver y se refugia en el saloon, preso, en contra de lo que se esperaba, de una inoportuna tempestad cuya furia ni tiene efectos en el interior ni se oye. Vienna habla desde el balcón. Vestida con ropa oscura, se dirige a uno de los croupiers. Tiene que lanzar la ruleta en vez de leer las noticias del mundo. Porque el mundo no está afuera sino aquí mismo, aquí dentro, donde Vienna reparte las cartas y donde se desarrolla la acción. El azar ha oscurecido lo real o lo ha cambiado en teatro. Lo real o lo que se da como tal, en su coherencia y su consistencia; lo que, por la verosimilitud de la ficción, mantiene cierta relación con la verdad, esta verdad hecha mujer, saliendo del pozo, o de la caverna o de un salto de agua. Pero "¿qué tiene que ver la mujer con la verdad?", exclama Nietzsche. Nada. Excepto como juego de las apariencias y del sentido, allí donde comienza la seducción.

Palabras clave: Montaje. Ficción. Metaficción. Seducción. Phallogocentrismo.

ISSN. 1137-4802. pp. 49-58

Vienna is the main character in Nicholas Ray's 1954 movie *Johnny Guitar*. A titular usurpation that may have deceived Anthony Mann who, in a 1957 interview, assumes that "maybe someone will make a western some day with a woman as the main character (F1)."[1]

1 Charles BITSCH, Claude CHABROL, "Entretien avec Anthony Mann", *Cahiers du cinéma*, n° 69, mars 1957.

No doubt Vienna is: the woman of the western and the star. The star of a western which is hers, spurred on by a movement which is hers, overflowing tight frames and fixed forms for a story in between at once within and without the genre, as gender expectations have collapsed and sense with it.

Undecidable[2] is the story then, in its principle, which is the principle of the feminine, served by Ray against Mann. For it generates what can only be read as what appears, the appearance of reality within the fiction which happens to be the reality of appearance –its truth– the only truth retrievable which is the truth, always far, of seduction in Johnny Guitar,unveiled by Vienna, the woman with many dresses, in that western where Johnny leads us to.

2 Kelly OLIVER. *Womanizing Nietzsche: Philosophy's Relation to the "Feminine"* (New York: Routledge,1994), p. 69.

To that place of silence inside (F2), where the fury of the storm outside rages past, unheard. As if at Vienna's were not simply a shelter against howling and whirling dust, but the shadow of absolute distance, the distance meant by and made woman, because "the feminine is elsewhere," says Baudrillard[3]. In another world, seemingly same but different and for which Johnny is called and in which he's now ready to dwell.

3 *De la Seduction* (Paris: Galilée, 1979), p. 17. If not otherwise indicated, all translations of French texts are mine.

Ready, not simply because, as he tells Vienna, "a man's got to stop somewhere" (35:10), but because, to paraphrase Nietzsche, he may think that there with the woman "dwells his better self." (Gay Science, aph. 60)

What could be then Johnny's better self that would be part of Vienna's world?

And what could be that world where he is ready to dwell, now that he's realised he may have always longed for and belonged to it? Should it be the expected world of motherhood or mother-nature? Or the no less expected world of enchantment men are supposed to be lured into? Both, maybe: at Vienna's, there've been kids on Friday nights[4]; at Vienna's, Johnny has swapped the gun for the guitar, morphed the gunslinger into the troubadour, much more in tune with enchantment.

4 And not only Turkey, so is the aptly-named Dancing Kid, without forgetting Johnny Guitar himself (31.49). "The cowboy promised men they need never grow old ; they could be boys forever, leaving behind the cares and duties of ordinary folk and riding off into a land without end." (Brian W. DIPPIE. "The Visual West". *The*

Maybe. Provided these role functions of mother and/or enchantress immemorially assigned to the woman be read in the perspective of the woman only and that movie which can't be but hers in its economy and poetics, and be reconsidered from that notion of distance introduced from the start –the distance made woman–, right from the first word –the name of the title– right from the first shots –Johnny looking around: the distance of a point of view which convokes and contests sense immemorially purveyed by that reason which is one, as it proceeds from God, the father and the lordly man– what Derrida calls "phallogocentrism"[5].

Oxford History of the American West, Clyde A. Milner II, O'Connor, Sandweiss Eds. (Oxford: OUP, 1994), p. 695) And we won't fail to mention what Truffaut said about Ray's hero being "invariably a man lashing out, weak, a child-man when he is not simply a child."('L'Admirable Certitude', *Cahiers du Cinéma*, n°46, avril 1955, written under the pseudonym Robert Lachenay).

5 *La Carte Postale* (Paris: Flammarion, 1980), pp. 501-510.

Going to meet the woman (F3) without knowing she's already there in the facts and forms of that incipit; that's Johnny and his self if any, riding along the canyon, down to that valley where is nested Vienna's saloon. He's covered an undefined distance which, despite the machine blasting its way across the landscape, is not the measure of the man expected in a western, of the real man, of the hero who is introduced on top of the hill, shot up from below, aesthetically dominant and powerful, lordly should we say, were it not the guitar and its anti-climactic effect –an "antilogos weapon," Hélène Cixous might have called it (880)[6].

6 Hélène CIXOUS, "The Laugh of the Medusa". 1975. Trans. Keith Cohen & Paula Cohen. *Signs*, (The University of Chicago Press: Vol. 1, No. 4, Summer, 1976), p. 880.

He is Johnny Guitar, as the title has just told us, and like the title, revealed and veiled[7]. In the shadow. For lurking beneath, is not so much Logan as Vienna and her story about to be told, the story of a woman which has already started, which doesn't mean presence but pretense first and last. Twice pretending:

7 A title which, for that matter, turns out to be less thematic than rhematic (cf. G. GENETTE. *Seuils*. Paris: Ed. du Seuil, 1987) since it insists-its duplicity being granted-on how the theme will be dealt with more than on the theme itself. The question is therefore aesthetic, from the start.

First, the name happens to actually refer to a characteristic –*guitar*– at the expense of the character, the player going out and the instrument coming in (F4). And that's what he will be, an instrument[8]: the incidental hero for the purpose of the plot (1.22.17).

Second, the name reveals itself as a mask behind which there is yet another, or, boiling down to the same, a "hollow" as the onomastics of "Logan" teaches us. Hollowed out, as he is, of the expected properties of western manliness because the declared gunslinger will be played out from the expected

8 Or a "ficelle", a "function", "an artful expedient for mere consistency of form," to use Henry James's terms in his Preface to *The Ambassadors*.

final duel, hollowed out and filled in from the start by the sense of Vienna –his better self to be found by Vienna. "Follow me," she says. To the mineshaft (1.21.50), to another sense.

It is the sense of what has none, *logically*, in that it loiters away from the logos and looms large when its potency –the Word of God, the stance of man– has run out. Or when, because of a guitar and also maybe of pants tucked into boots (00.15.59), the full presence of Johnny is deflated into a mere semblance. In the inchoative shadow of his name and appearance is initiated therefore a series of images and forms in the stead of a succession of facts and connectionsfor want of a settled and substantial beginning which would have shaped and showed the supposedly prime and proper way.

Hence, this stagecoach attack (F5) under Johnny's mocking eyes (F6), which represents much less some catalytic event setting the plot in motion –who cares who did it? it's just another pretense– than a compulsory topos of the western, and, in that sense serving the genre more than the plot and as such to be regarded as a self-reflexive, metafilmic moment which not only blows up verisimilitude but ushers in the treason of a genre[9] left down there in the bottom of the canyon, and the idea that back up here on top of the cliff might be just a western of sort.

9 Thinking of Magritte's *The Treason of Images*…

10 Much too gross not to make sense, though we have in mind Truffaut, considering the editing "deplorable."(*Cahiers du Cinéma*, n°46).

Hence these jump cuts which, were it not Nicolas Ray shooting, would be gross, preposterous editing blunders[10]: across the canyon a mine has exploded and Johnny is looking down while, in all logics, he should have looked up. A straight cut and the shadow of the rider on the right (F7) is to be found on the left, (F8) which more than an ellipsis may signify a discordance in the treatment of time[11], as well as in the treatment of

space, when from one shot to the next, Johnny is unexpectedly caught in a storm. To say nothing of the subjective shot on Vienna's saloon (F9), just as fake, since Johnny can't possibly be within view of Vienna's from where he stands, as attested by the next shots.

And yet, something does need to be said (F10) about this alleged subjective shot which gets wedged in what could have been one shot on Johnny at a stop, looking and clearly seeing nothing but a whirl of dust infolding Vienna's saloon. More than an internal focalisation in which what is presented escapes the focalizer, this long shot on Vienna's saloon might well be conjured up by an "external ocularizing" as François Jost calls it, as "it seems to come from outside or be autonomous"[12]. In that respect, it might be some off-the-field image.

Leaving aside the de-realising effect within the fiction of its exact repetition 15 seconds later –its first occurrence signifying the emptiness of a setting[13], diegetically reinserted when Johnny rides in. Or the obvious break in some idealized mimetic continuity –in that case a flashforward which can't possibly be generated by the character and, as such, uncovers the fabric of the fiction. Leaving aside then these two readings, without discarding them, one enticing alternative or next step would be to regard this most irrational shot as that which signifies the outside like the ellipsis in a jump cut, that which has been left outside –the sense of time– and yet has never ceased to work from within the chain of images. With this irrational shot, it is as if the outside –what Deleuze calls "the interstice"[14], i.e. within a sequence, a white or black screen the vacancy of which signifies a direct presentation of time –had been filled in or rather staked out. So that not only would the diegetic continuity be broken up by this sudden and autonomous incoming shot, but so would be the sense of the outside, the sense of time.

Time, in its chronological and meteorological movements (where's that storm coming from?) that time of beginnings and ends, of hierarchical celestial orders, would find itself eclipsed by and endowed with a new sense: the sense of an assemblage consisting in non-chronological

11 In that case there's a lot in *Johnny Guitar*. See the straight cut among many others between the scene on the bridge at dusk (55.54) after her arrival from the bank. (55.53). Or that dissolve in which what seems to be the afternoon at the lair, Dancing Kid, outside, brooding over the valley, fades out (40.57) for Vienna to fade in walking down the stairs of her saloon late in the evening. (40.58).

12 Quoted by Gilles DELEUZE in *L'Image-Temps* (Paris: Minuit, 1985), p. 296.

13 And so will be the inside of the saloon, and even the credits whose lyrics at the end can be said to give sense to the music of the beginning.

14 DELEUZE, 1985, 232.

time relationships, as such, entailing a causality of some sort, less substantial than simulated, less ethic than aesthetic. A new sense of the outside in the name of Vienna, i.e. nothing but a subdivision of the inside, a time on her side: To one of her croupiers reading last-month paper "to know," says he, "what's happening outside,' (F11) she snaps back: "There will be plenty going on here soon. Just worry about that." (06.15) If anything is to be known then, it won't be pursued and purveyed out there, outside, but in here, inside, drawn and dealt by Vienna only.

Behold the woman (F12), shot up from below, aesthetically dominant and powerful, lordly should we say, looking upon that world in her own image, downstairs, where she "sell[s] whisky and cards." (14.01) That's the place Johnny opens his eyes on. He's just stumbled his way in, helped out of the reeling and blinding dust of the storm by Old Tom[15].

A subjective shot, this time right, of where the story starts, jingled into action by a croupier who starts spinning the wheel no sooner has he seen Johnny… and us. Strange for a first shot of a saloon, to have left the bar out of the field. Strange and significant in its obliquity as its composition originates in a decentered point of view or, as it puts the center at stake[16], aesthetically and thematically: at the center is the roulette –game at the expense of whisky.

And then, following the straight economy of the perspectival construction, our eyes glide along the orthogonals drawn by the edge of the gaming tables in the foreground and the alignment of the pillars supporting the beam on the right[17], pushing on towards the rock face of the cliff in the background, the basis of which seems to have been smoothed out into a stage where a virginal stands: its vanishing point.

If the vanishing point conditions the sense of perspective, the sense of the shot is to be looked for then in the background, in the paradoxical consistence of that contrast between the rock face and the stage –both conjuring up a sense of reality vanishing away in appearances and signs.

Because with the gaming tables leading to the stage, the diege-

15 Who dies like an actor on stage: "Look, everybody's looking at me. It's the first time I ever felt important." (1.15.51).

16 Put at stake which is the unsatisfactory translation of Derrida's use of the phrase *mettre en jeu* which also can take on the sense of introducing looseness or play as in mechanism. See "Ellipse", in *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967), p.432.

17 Rushing past what we know to be the scale model of the city between the pillars. That city which has raised the wrath of male Emma and McIvers, bodying forth the cattle barons, represented in *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) by Major Cassius Starbuckle for whom voting against the open range and for "the builders of cities" would be "fly[ing] […] in the face of Heaven's handiwork." (1.43.11) The city was founded as a challenge to God, from Babel to Victor Hugo's "La conscience": Alors Tubalcaïn, père des forgerons, / Construisit une ville énorme et surhumaine. […] Sur la porte on grava: "Défense à Dieu d'entrer."

tic structure, which the economy of the shot establishes, thrives on the necessity of chance and the untimely purposes of representation. In other words, the game presided over by Vienna, that the croupier invites us to look on, consists in an interplay of letters and numbers, disburdened of the tyranny of things and paradigms, of their substance and truth. And how could it be otherwise when, with Cixous, we know the woman to "take pleasure in […] emptying structures and turning propriety upside down"[18]. Especially when the saloon she's built up looks like a cave and so does the mineshaft (F13), or the lair[19] (F14) she'll lead Johnny to. As if, of these two places, the saloon were the matrix and as such no less theatrical[20].

Because Vienna's cave has dispossessed Socrates of his myth to empty it out and turn it upside down. On the rough wall of the saloonare coming and going shadows of a western which have all been endowed with the power to affirm the false, not as opposed to truth, but as the only truth possible –and the movie may be that ideal locus to reveal it– "that the world as such is a fable"[21].

Because, from this cave which is the movie theater where we watch moving shadows cast on the wall playing the myth of the West cast on the wall of the saloon, there is no reason for us and for them who keep breaking the fourth wall[22], to turn our heads round. For Vienna is neither the sun nor God, but the light of the place[23], and the master of downstairs destiny, dealing cards, providing but never partaking, standing outside in her inside: the privileged instance in these regions of immanence.

18 CIXOUS, 1975, 887.

19 Though on top of a hill, it is reached out of a passageway burrowed through the ridge and hidden by the waterfall.

20 In the mineshaft, Johnny though incidentally, represents himself as a hero and Vienna changes costume for another role. From the bride to the outlaw, after she impersonnated the boss, the lady and the lover, she epitomizes what Cixous names "a chaosmos of the 'personal'" overturning the sense of the person (of being as opposed to that "becoming" she thrills in.) in her multiplicity and in-betweenness (CIXOUS, 1975, 888-883-893). As for the lair, it is the setting for the final duel between the two women to take place, on the stage-like deck of the cabin, with down below the posse and Johnny as privileged spectators.

21 Pierre KLOSSOWSKI, *Un si funeste désir* (Paris: Gallimard, 1963), p. 193.

22 Particularly remarkable is that croupier who is not only looking at us, like the one spinning the wheel as we get in with Johnny, but who is adressing us before we understand he is in fact speaking to Johnny and Tom through the serving hatch. To tell them what they already know, at least Tom, and we, viewers, don't, i.e. that Vienna's in-betweenness induces changes among men. Or to use Cixous's words, that it is from that in-betweenness that "woman takes her forms (and man, in his turn; but that's his other history)." (883) So to us/them Sam says: "Never seen a woman who was more a man. She thinks like one, acts like one. It sometimes makes me feel that I'm not (F15)."

23 And Emma is not fooled, who shoots at the large candelabrum. (1.17.28) And Vienna, after her most unlikely escape from lynching towards the mineshaft, will be advised by Johnny to change that impeccable, luminously white dress which in the night is "like

She is Vienna only, without any proper name, not because she is "the name of names"[24] but because the woman with many dresses (see n. 10) is many names in one, signifying the movement of the eponymous city[25] and the forest stream of its etymology. Which is the movement of names when they are improper, i.e. when they do not refer to presence, to the innate univocity of absolute subjectivity, and therefore, joyfully drift along the lines and lure of point of view inevitably changed into a vanishing point: "the abyss of distance," to borrow Derrida's phrase[26], or in our own words, the distance meant by and made woman.

That's Vienna on the stage (F16) in front of the wall, playing the musical theme of *Johnny Guitar*. In the role of the young maiden at the virginal; a genre scene[27] which, unsurprisingly, is distorted –not so young, not so maidenly. But if, as the saying goes, "clothes don't make the man", they do make the woman and she, the woman of many dresses, is properly dressed for the topos: only a form, im-personated, for a story of style.

Now, please allow me a return towards the clarity of the tercento and quattrocento where geometry conflates with theology in the fecund correspondence between the legitimate perspective and the Annunciation. Subtended by Bernardino of Siena commenting the Annunciation as, among a number of oxymora, the moment when "immensity comes in measurement, the unfigurable in the figure, the invisible in vision…" Daniel Arasse sees in the vanishing point that where the concealed is revealed as concealed, and the advent of the unfigurable figuration of the logos[28].

That's where Vienna appears, in the stead of the logos[29] (F17). She literally has in-vested that locus, which, as such is none –"an operative simulacrum" Louis Marin calls it[30]– where converge the orthogonals of Johnny's point of view. So, by Vienna, is the

carrying a lantern." (1.22.31) And Sam, as seen above, will break the fourth wall after Vienna has aked him to "light a lamp and hang it outside." (00.05.49).

24 Thomas J. J. ALTIZER, *The Self-embodiment of God* (New York: Harper & Row, 1977), p. 29.

25 One may wonder whether seton the column in her apartment upstairs is not a plaster-of-Paris bust of Beethoven; he who moved to Vienna at 22 and lived there until his death.

26 EPERONS: *Les styles de Nietzsche* (Paris: Flammarion, 1978), p. 38.

27 Like Renoir's *Woman at the Piano* (1876) for the whiteness of the dress, or Vermeer's *Lady Standing at the Virginal* (ca. 1670-1673) for the card upheld by a Cupid, in the tradition of and no doubt referring to 17th century books of emblems, portrayed in that painting within the painting hanged on the wall in the background, disproportionately large in size and figuring perhaps, through the continuity of the line delineating the face of the lady and of Cupid's right leg, what the lady has or ought to have in mind, i.e. Otto Van Veen's motto, *Perfectus Amor Est Nisi ad Unum*, worded and illustrated in an engraving where a Cupid brandishes a card with I inscribed. (*Amoris Divini Emblemata*, Antwerp, 1615) Many cards for Vienna and "enough" men to know in five years...

28 *L'Annonciation italienne* (Paris: Hazan, 1999), p. 52.

29 The logos which has branded woman with the infamous mark of that Genesiac pleasure to her eyes, which discovers while it collapses, that here lies the only truth, and woman is truth for that reason only which dismisses reason: "this non-truth is the "truth" and [Vienna] is one name for that non-truth of truth." (DERRIDA 1978, 39).

vanishing point figured, as the interstice was in Johnny's sequence just before. With the dramatic effect that the miracle of the legitimate construction, where the invisible was "pro-duced"[31] into the visible, is conjured away in the mirage of an illegitimate diegesis which has se-duced the visible into the invisible, beyond the cave into another cave the crack on the wall intimates, pushed forward by that potent movement of fiction within the fiction, towards another fiction beyond, of another genre, in the undecidability of that in-between where the western will have morphed into a romance[32] (F18).

Under the waterfall, oblivious of the dust and sand and destruction of the beginning[33], to gather by the forest stream in the humid and the fluid (F19) which has been the locus of the feminine from *The Waves* of Virginia Woolf to Cixous's "luminous torrents" *via* that "V-shaped section of earth" in Faulkner's *Delta Autumn.*

Yes, they said under the waterfall, rejoycing to have been led astray towards that region of the poetic and to have got the Nietzschean faith in "forms, and tones and words, as in the whole Olympus of appearance"[34] where seduction reigns supreme[35].

30 "Logiques du secret" in *Le Secret. Traverses/30-31* (Paris: Centre G. Pompidou, mars 1984), p. 64. "An infinite point," Marin argues on, "by definition out of the plane though it is one of the necessary and determined elements of the perspectival construction." It is that point which, having in sight religious horizons, becomes according to Pascal, to whom Marin refers, that "exact point which is the true locus" (*Pensées*, sect.vi, 381) which it falls to God to assign. (see Hubert DAMISH, *L'origine de la perspective* (Paris: Champs /Flammarion, 1987), p.77) And so is Vienna at some point, operative and distant, woven into the fabric of the film, "a non-identity, a non-figure, a simulacrum." (DERRIDA, 38).

31 A term I borrow from Daniel ARASSE in " L'entre-deux des figures. À propos de trois Annonciations toscanes " *Tavola Rotonda : Urbino*, 1993.

32 For Johnny has found "his better self" and his words suddenly turn the saloon into the Aurora Hotel where a band celebrates their wedding. What happened during their five-year separation-in which one could hear the seaward whispers of *The Great Gatsby*'s "unreality of reality" (95)-has been conjured away. "Because it's not real," Johnny exclaims, while earlier in the evening he had shrugged off at what would have meant their staying together, i.e. the formulaic "they should have lived happily ever after." (35.47). "Only you and me. That's real." (43.36): Vienna's flashy colored shirts, Vienna at the virginal, Vienna's portrait of a lady at the serving hatch(F20), Vienna in black with boots and gun, Vienna beyond the storm, Vienna beyond the river… the making of woman. And not the rest: the stagecoach attack, the bank robbery, the chase, the lynching, the gunfight … And the woman in love, waiting, just a foil for the rest for the brave, reflecting the sense of the hero in agenre riding for the making of man.

33 The saloon had to be burnt down then, for it would capitalize on that conspiracy against mother nature worked out by "devil-may-care men who have taken / to railroading / out of sheer lust of adventure." (William Carlos WILLIAMS, "To Elsie").

34 NIETZSCHE, *Le gai savoir*, Preface for the second Edition, Genoa, fall 1886.

35 For "there is no hope left for sense. And without doubt it's all for the better: sense is mortal. But that on which it has imposed its ephemeral reign, what it expected to liquidate in order to impose the reign of Enlightenment, namely appearance, *that* is immortal, invulnerable to the nihilism of sense or of nonsense itself. And that is where seduction starts." (Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulations* (Paris: Galilée, 1981), last sentence).

Bibliography

ALTIZER, Thomas J. J.: *The Self-embodiment of God*. New York: Harper & Row, 1977.

ARASSE, Daniel: *L'Annonciation italienne*. Paris: Hazan, 1999.

BAUDRILLARD, Jean: *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée, 1981.

BAUDRILLARD, Jean: *De la Seduction.* Paris: Galilée, 1979.

Cahiers du cinéma, n° 69, mars 1957.

Cahiers du Cinéma, n°46, avril 1955.

CIXOUS, Hélène: "The Laugh of the Medusa". 1975. Trans. Keith Cohen & Paula Cohen. *Signs*. The University of Chicago Press: Vol. 1, No. 4, Summer 1976.

DAMISH, Hubert: *L'origine de la perspective*. Paris: Champs/ Flammarion, 1987.

DELEUZE, Gilles: *L'Image-Temps*. Paris: Minuit, 1985.

DERRIDA, Jacques: *Eperons: Les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion, 1978.

DERRIDA, Jacques: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

DERRIDA, Jacques: *La Carte Postale.* Paris : Flammarion, 1980.

DIPPIE Brian W:. "The Visual West". *The Oxford History of the American West.* Clyde A. Milner II, O'Connor, Sandweiss Eds. Oxford: OUP, 1994.

FITZGERALD, F. Scott: *The Great Gatsby* (1926). London: Penguin Books, 1990.

GENETTE, Gérard: *Seuils*. Paris: Ed. du Seuil, 1987.

JAMES, Henry: *The Ambassadors* (1903). S.P. Rosenbaum ed. New York: Norton Critical Edition, 1994.

KLOSSOWSKI, Pierre: *Un si funeste désir*. Paris: Gallimard, 1963.

NIETZSCHE, Friedrich: *Le gai savoir* (1882). Paris: Gallimard, 1950.

OLIVER, Kelly: *Womanizing Nietzsche: Philosophy's Relation to the "Feminine"*. New York; Routledge,1994.

PASCAL, Blaise: *Pensées* (1670). Paris: ed. Brunschvicg, 1897.

The Man Who Shot Liberty Valance. Dir. John FORD. Perf. John Wayne, James Stewart, Vera Miles, Lee Marvin. Paramount Pictures, 1962.

Traverses/30-31: Paris: Centre G. Pompidou, mars 1984.

WILLIAMS, William Carlos: *The Complete Poems of William Carlos Williams*, Volume I, 1909-1939. Walton Litz A. & Mac Gowan Eds. New York: New directions Book, 1986.

La Inmaculada Concepción en el cine de Pedro Almodóvar

BASILIO CASANOVA
Universidad Complutense de Madrid

The Immaculate Conception in Pedro Almodovar's cinema

Abstract
The word descends from heaven and penetrates the woman. The scene of *The Annunciation*, although it presents different varieties, it is a scene that traverses the major part of Pedro Almodovar's filmography; so much so that one of his films is titled *Talk to Her*. The last effect of this way of speaking with the woman is, if everything goes well, the conception and birth of a new being. In these three Almodovarian films -*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, *All about my Mother*, *Talk to Her*- we explore on the one hand the presence of the masculine and paternal word that should be the announcement of a new conception, and on the other hand, the presence of a feminine figure that for being like a goddess becomes impenetrable.

Key words: Annunciation. Conception. Pedro Almodóvar. Son. Goddess.

Resumen
La palabra desciende del cielo y penetra en la mujer. Ésta, la de *La Anunciación*, es una escena que, con diferentes variantes, recorre buena parte de la filmografía de Pedro Almodóvar. Tanto es así que uno de sus films lleva por título *Hable con ella*. El efecto último de esta forma de hablar con la mujer es, si todo va bien, la concepción y el alumbramiento de un nuevo ser. Exploramos la presencia en tres filmes almodovarianos -*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Todo sobre mi madre* y *Hable con ella*- tanto de una palabra masculina y paterna que debería ser el anuncio de una nueva concepción, como, por otro lado, la de una endiosada, y por eso mismo difícilmente penetrable, figura femenina.

Palabras clave: Anunciación. Concepción. Pedro Almodóvar. Hijo. Diosa.

ISSN. 1137-4802. pp. 59-76

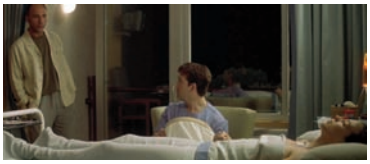
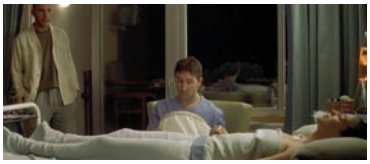
"Hable con ella"

Benigno: *Los días que libraba empecé a ir al ballet. También voy a la Filmoteca. Me veo todo el cine mudo que puedo: el alemán, el americano, el italiano… todo. Después le cuento a ella todo lo que he visto.*

Estos últimos cuatro años han sido los más felices de mi vida, ocupándome de Alicia, haciendo las cosas que a ella le gustaba hacer; menos viajar, claro.

Marco: *A mí me pasa lo contrario con Lydia.*

Benigno: *¿Y eso?*

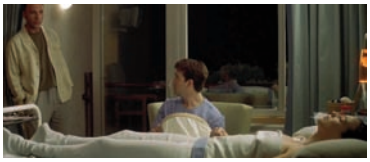
Marco: *No soy capaz ni de tocarla. No reconozco su cuerpo. Soy incapaz hasta de ayudar a las enfermeras a que le den la vuelta en la cama. Y me siento muy mezquino.*

Benigno: ***Hable con ella**. Cuénteselo.*

Marco: *Sí, ya me gustaría, **pero ella no puede oírme**.*

Benigno: ***¿Cómo está tan seguro de que no nos oyen?***

¿Les oyen o no les oyen esas mujeres?



Mujeres de las que si algo destaca especialmente, además del hecho de estar dormidas, es su gran tamaño[1].

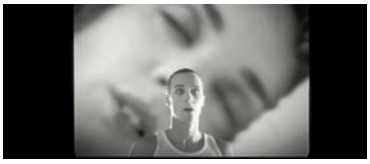
Éstas pertenecen a *Hable con ella*, pero las encontramos igualmente en *Todo sobre mi madre* o en *La piel que habito*.

1 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2015): Seminario impartido en el curso de verano *El camino del Cine Europeo VIII*, UNED, Pamplona, 1/09/2011 de esta edición: gonzalezrequena.com, 2015 http://gonzalezrequena.com/4-el-amante-menguante/

Aunque en rigor deberíamos empezar por la primera; es decir, por ella.

Esa con la que se nos dice, desde el título mismo, que hay que hablar.

Pero, ¿cómo hablar con mujeres así?



O dicho de otra manera: ¿cómo podría ser oído un hombre tan diminuto como lo es Alfredo en *Amante menguante* por una figura femenina tan gigantesca como lo es Amparo?

Anunciación

Seguramente ninguna mitología ha llegado tan lejos como la cristiana a la hora de elaborar el tema de *hablar con ella*, con la mujer.

Un ángel se le aparece a María y habla con ella. Y lo hace en los siguientes términos:

> 30- ¡No temas, María! Porque has hallado gracia delante de Dios. 31- Y ahora, **concebirás en tu vientre y darás a luz un hijo**, y le pondrás por nombre Jesús. [...]
>
> 35 -El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra, por lo cual también **el santo Ser que nacerá** será llamado Hijo de Dios [...]

La Anunciación (1668), de Murillo

Inmaculada Concepción de los Venerables (1678), de Murillo

38- Entonces María dijo: -He aquí la sierva del Señor; hágase en mí según tu palabra.

En *La Anunciación*, pues de tal se trata, la palabra, como ha señalado Jesús González Requena, desciende del cielo y *"penetra en la mujer"*:

Esto es lo central del tema: que la palabra de Dios desciende sobre la mujer. Pero miren, dado que el Dios cristiano es definido como la palabra misma, podemos reducir así la fórmula: el tema de *La Anunciación* es el de la palabra que desciende y penetra en la mujer[2].

¿De qué es anuncio esa palabra que baja del cielo en forma de paloma del Espíritu Santo?:

31- Y ahora, **concebirás en tu vientre y darás a luz un hijo**, y le pondrás por nombre Jesús.

Ella concebirá y dará a luz un hijo. Y porque también ella fue concebida sin pecado, es llamada la *Inmaculada Concepción*.

La concepción de un hijo es un tema recurrente en el cine de Almodóvar.

Mujeres al borde de un ataque de nervios

Médico: *Cuídese y no fume. Y coma bien. Por lo demás no se preocupe.*
Pepa: *Sí.*

Así nos es dado a conocer el embarazo de Pepa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

Un anuncio *falto de ángel* –desangelado.

2 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2015): "El eje del deseo y el eje de la ley", en *Edipo I. La casa en llamas* (*The Searchers*, John Ford, 1956) (Seminario 2014-2015), en http://gonzalezrequena.com/

Y sin embargo esta mujer espera, anhelante, una llamada. Un mensaje para ella decisivo.

Un mensaje entrante.

Uno, pues, que entre, que penetre en ella.

Pepa: *Por favor, Dios, que haya llamado.*

Podríamos decirlo también así: *Por favor, Dios, que haya llamada.*

Candela: *Pepa, Pepa, son las cinco de la mañana, estoy enfrente de tu casa y tú no estás.* (Canto de un gallo). *Estoy sube para arriba, baja para abajo y yo no sé… No te puedo dejar ningún recado.*

Pepa: *Qué pesada de mujer.*

Pero la llamada que Pepa aguarda es otra. Ella espera la llamada del padre del hijo que lleva en su vientre.

¿Y no será esta –la ausencia de un mensaje entrante– la causa de que muchas mujeres estén, en el cine de Almodóvar, al borde de un ataque de nervios, cuando no al borde mismo del suicidio?

Aquí no es la paloma del Espíritu Santo, sino una Oca, es decir, una parodia de aquella, la que va a "hablar".

Pepa: *Iván, tengo que hablar urgentemente contigo… de algo. Déjame dicho en el contestador dónde y cuándo. Adiós.*

Iván: *Pepa, no puedo recoger la maleta. Me hubiera gustado hablar contigo, pero ya veo que no quieres. Dentro de unos días volveré a intentarlo, cuando estés más tranquila.*

Iván: *Quiero que sepas que los años que hemos estado juntos han sido los mejores años de mi vida. Ah: no me voy de viaje, ni con ninguna mujer. Adiós, mi amor; te deseo lo mejor… de corazón.*

Y la suya es una palabra mentirosa: Iván se va a Suecia con su amante.

Lola Beltrán (cantando): *Soy infeliz…*

Pepa es una mujer infeliz…

Pepa: *Hola*
Marisa: *He debido quedarme dormida.*
Pepa: *Sí. ¿Cómo te sientes?*
Marisa: *Como nueva. ¿Y tú? Tienes mal aspecto.*
Pepa: *Es que…* ***voy a tener un hijo****.*

… y embarazada.

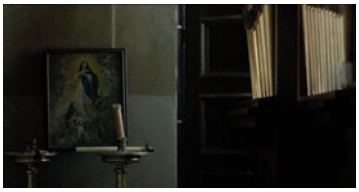
Marisa: *¿Sabes? He tenido un sueño.*
Pepa: *¿Agradable?*
Marisa: *No sé. Yo creo que sí. Cuando yo entré por esa puerta era virgen. Y tengo la impresión de que ya no lo soy.*
Pepa: *No me digas que uno de esos sinvergüenzas se ha metido contigo.*
Marisa: *Qué va. Si ha sido en un sueño. Soñando.*[3]

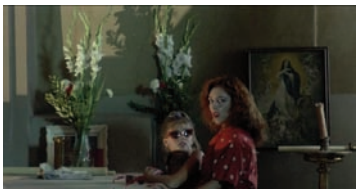
Y porque no hay paloma del Espíritu Santo, es decir, una palabra que penetre realmente en la mujer –que habite su cuerpo y que al hacerlo lo espiritualice–, el lugar del hijo, su concepción, como su alumbramiento, queda siempre en entredicho en el cine de Almodóvar.

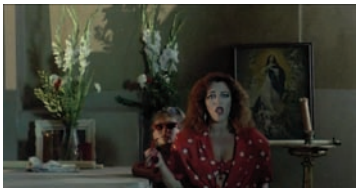
3 En la escenografía resuena el tema de la mujer y las aves, con el edificio de Teléfonica al fondo y a la derecha la Victoria alada que corona el edificio Metrópolis.

Parodia

Ese es quizá el motivo de que cuando la *Inmaculada Concepción* aparezca, y ello sucederá en varias ocasiones en la obra del cineasta manchego, lo haga siempre en un tono de parodia:







Tina (cantando): *…mi canto… mi llanto… dolor. Oh Virgen más pura que el nardo y la rosa. Madre más hermosa que el fúlgido sol. Atiende mis ruegos, escucha mi canto, enjuga mi llanto de amargo dolor.*

Ahí está, presidiendo la escena, la *Inmaculada Concepción* de Murillo, pero como pura parodia.

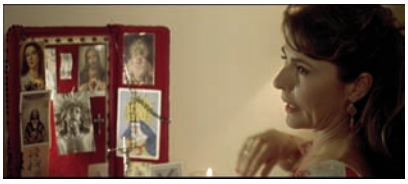
O ya en el final de *La ley del deseo*, la muerte por suicidio del hijo.

Una versión en este caso de *La piedad*: la madre y el hijo muerto.

La Inmaculada Concepción y las monjas violadas

Pero volvamos a *Hable con ella*.

Ana acaba de colocar en ese pequeño altar una estampa



de la *Inmaculada Concepción* de Murillo. La misma que hemos visto en *La ley del deseo*.

Esta es la original.

Inmaculada Concepción (1662), de Murillo

Ana: *¿Habéis leído lo de las monjas? A las que han violado los mismos misioneros en África.*

Ana besa la foto de su padre y la coloca en el altar mientras habla de la violación de unas monjas en África.

Ana es la hermana de Lydia, torera de profesión y una de las dos protagonistas femeninas de *Hable con ella*.

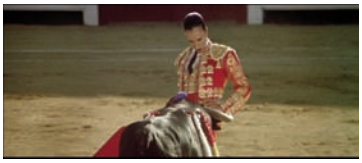
Lydia y la serpiente

Lydia: *Sácame de aquí, por favor.*
Marco: *¿Qué pasa?*
Lydia: *Que hay una culebra en la cocina.*

Lydia tiene fobia a las serpientes.

La serpiente la asusta tanto como la excita.

Y sin embargo Lydia es una mujer capaz de ponerse sola delante de un toro. De entregarse así a él.

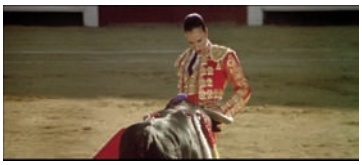


Una entrega que la dejará en estado de coma.

A sus pies Marco, totalmente incapaz de hablar con ella. E incapaz de despertar por tanto a esa *bella durmiente* que habitará a partir de ahora la clínica *El bosque*.

El toro de Lydia

Lo que sí penetra finalmente en Lydia es esa tremenda media luna que forman las astas del toro.



¿No es también una media luna la forma que se dibuja a la altura del vientre –y del sexo– de la Inmaculada?

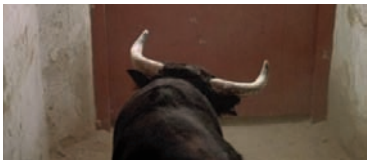
Pero también a sus pies. Y a sus pies hay además una serpiente, un dragón. Lo *ctónico* que hay en ella.

Inmaculada Concepción, de Ribera

Inmaculada Concepción, de Murillo

Porque la palabra de Dios penetra en ella, la Inmaculada puede concebir. La palabra se hace así espacio en lo real de su cuerpo. El verbo habita la carne.

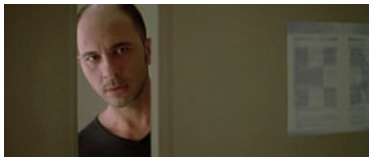
Lydia, sin embargo, se entrega de lleno a esa pulsión que la habita y que el toro encarna. Y ahí está también *La Inmaculada*.



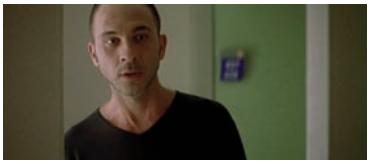
Lydia se sitúa en el eje mismo de cámara, mirando al toro que va a arrollarla. Ese será el huso en el que, en esa sorprendente versión de *La Bella Durmiente* que es *Hable con ella,* habrá de pincharse.

Alicia, Andrómeda, Medusa, Perseo

¿Y Alicia? ¿Qué pasa con Alicia? La otra protagonista femenina de *Hable con ella*.



Pues que su cuerpo se halla también en una total y absoluta pasividad.



Y aun así ese cuerpo deja petrificado a Marco cuando éste ve abrirse sus ojos.

Como dejaba petrificados a los hombres la visión de Medusa.

Petrificados y desarmados.

Perseus convierte a Phineas en piedra blandiendo la cabeza de Medusa (1908), de Franz von Stuck.

Fue un héroe, Perseo, quien logró cortar la cabeza a una de las gorgonas.

Perseo con la cabeza de Medusa (1553), de Cellini

Perseo y Andrómeda (1556), de Tiziano

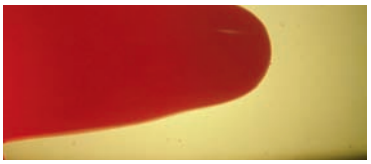
Y quien consiguió liberar a Andrómeda del monstruo que la tenía encadenada.

¿Y no son notables las semejanzas entre Andrómeda y Alicia?

Una está encadenada y la otra en coma.

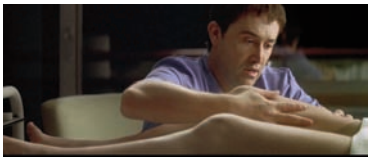
La diferencia fundamental estriba en que Marco, a diferencia de Perseo, sale huyendo.

Ha de ser otro, por tanto, Benigno –a quien vemos en imagen–, quien se encargue de cortar la cabeza a Medusa.



Y de hecho no falta aquí la sangre.

Pero eso sí: Benigno pagará por ello un alto precio.



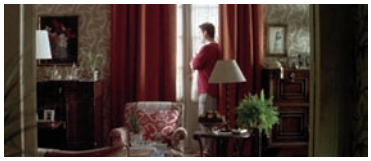
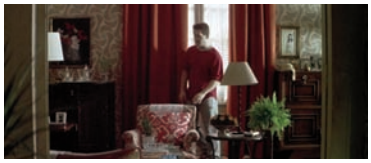
Benigno: *Se queda dentro de ella… para siempre.*

Quedarse dentro de ella para siempre.

Y es que, aunque no lo parezca, en *Hable con ella* también hay un monstruo con dientes.

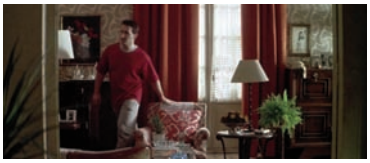
Y una metáfora de ese monstruo es la pinza del pelo que Benigno sustrajo en su día de la habitación de Alicia.

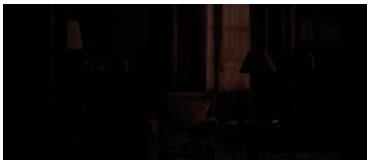
El peligro para Benigno está en quedarse atrapado para siempre ahí: entre esas cortinas que son, cómo dudarlo, las cortinas de la madre.

Madre de Benigno: *Benigno, llevas ya media hora en la ventana*.
Benigno: *Ya voy mamá.*

Una madre en la que Benigno literalmente desaparece, por la que es engullido.





Como también será engullido Alfredo por Amparo en *Amante menguante*.

Por esa especie de gran diosa lunar.

Una madre tremenda, con la que no se puede hablar

Claro que en el origen de esa diosa que es Amparo para Alfredo está la madre.

Benigno: *Y volvió al pueblo con su madre, con la que no se hablaba desde hacía diez años, porque* ***era tremenda.***

Una madre con la que Alfredo no se habla –con la que no se puede hablar– porque es *tremenda*.

Tan tremenda que Alfredo sale de su casa así de pequeño:

cabe en un bolso.

Y tan tremenda es esa madre que Almodóvar no se atrevió a filmar esta escena de *Amante menguante* que él mismo se ha encargado de contar:

> Cuando Alfredo mide sólo unos cuantos centímetros se instala dentro de sus juguetes y vive rodeado de sus fetiches juveniles. Entre las páginas de uno de sus libros favoritos descubre una carta de su padre muerto; aunque va dirigida a él, Alfredo nunca la recibió. En ella el padre muerto le alerta sobre la locura creciente de su madre y le advierte que si le ocurriera algo, su madre sería la responsable... **La madre intuye que Alfredo ha descubierto que ella mató al padre**... Alfredo vive dentro de su tren eléctrico del cual no quiere apearse por miedo a la madre... En un acceso de furia la madre le persigue vagón por vagón.

Una madre, pues, que mata al padre.

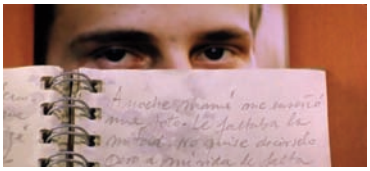
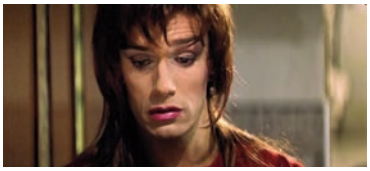
Fotos a las que les falta la mitad

Para Benigno, antes de Alicia, también está ella, la madre.

A la que vemos en esta foto de boda a la que le falta la mitad.

En la que la figura del padre está cortada, *fuera de cuadro*.

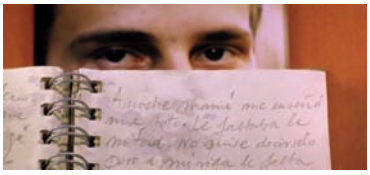
Y no es ésta la única película de Almodóvar en la que aparecen fotos a las que les falta la mitad.

Lola (leyendo el diario de Esteban): *Anoche mi mamá me enseñó una foto. Faltaba la mitad. No quise decírselo, pero a mi vida le falta ese mismo trozo.*

Manuela: *Sigue, sigue leyendo.*

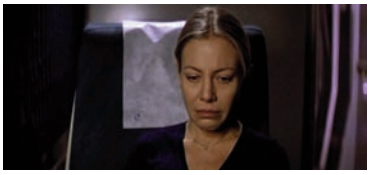
Lola: *Esta mañana he revuelto en sus cajones y he descubierto un fajo de fotos.* ***A todas les faltaba la mitad. Mi padre****, supongo.*



Y Esteban supone bien.

Lo que falta aquí es el tercero: el padre.

Su palabra.



Manuela: *Hace diecisiete años hice este mismo trayecto, pero al revés: de Barcelona a Madrid. También venía huyendo, pero no estaba sola: traía a Esteban dentro de mí. Entonces huía de su padre. Y ahora voy en su busca.*

Se busca, pues, un padre.

Pepa: *Por favor, Dios, que haya llamado.*

Su llamada. Esa que sí recibió la Virgen.

Un padre que hable con ella

Se busca a alguien capaz de hablar con ella.

Y que, al hacerlo, gracias a la mediación simbólica de la palabra,

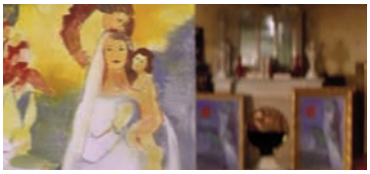
Manuela: Huma, ella es Agrado.
Agrado: *Encantada, soy fan.*
Huma: *¿Qué tal?*
Agrado: *Huma,* ***tú eres una diosa.***

pueda hacer de ella ya no una diosa, sino una mujer capaz de concebir y alumbrar un hijo[4].

La adoración de los pastores (1650), de Murillo

Es decir, como ha escrito Amaya Ortiz de Zárate,

Una nueva mujer cuyo cuerpo sea posible conmover por la palabra[5].



Madre de Rosa: *No me gusta que una extraña me vea falsificando chagalles. ¿Tan difícil es eso de entender?*
Rosa: *De todas formas, Manuela ya no es puta. Lo ha dejado.*
Madre:*¿Desde cuándo la conoces?*
Rosa: *Desde esta mañana.*
Madre: *Esta mañana. Eres increíble, Rosa.*

Por muy increíble que eso sea.

4 Y también, por supuesto, de perderlo. Del dolor de esa pérdida se hará eco precisamente *La Piedad.*

5 ORTIZ DE ZÁRATE, A. (2002): *Imágenes con Halo, Reseñas*, revista *Trama y Fondo* nº 12, "La Representación y el Horror", p. 91.

Diosas fantasmales en el cine japonés

LORENZO TORRES HORTELANO
Universidad Rey Juan Carlos

Ghostly goddesses in Japanese cinema

Abstract
In this article I will partially analyse some sequences representative of Japanese films from different times with a common link. These are stories in which, strong feminine but sinister characters, a sort of ghostly goddess are portrayed, among others. For space reasons, I will focus exclusively on four representative examples, despite of the fact that Japanese filmography is full of similar patterns.

Key words: Goddesses. Japanese cinema. Horror films. Mizoguchi.

Resumen
En este artículo voy a analizar someramente algunas secuencias representativas de películas japonesas de diversas épocas con un nexo común: se trata de relatos en los que se representan, entre otros, personajes femeninos fuertes, pero siniestros, a modo de diosas fantasmales. Por cuestiones de espacio, me centro exclusivamente en cuatro ejemplos representativos, pese a que la filmografía japonesa está llena de patrones similares[1].

Palabras clave: Diosas. Cine japonés. Cine de terror. Mizoguchi.

ISSN. 1137-4802. pp. 77-89

Mi hipótesis parte de una constancia en el cine japonés que señala hacia la presencia dominante de cierta representación siniestra de una Diosa primitiva y mortal que vendría dada por el hecho de que la dimensión simbólica –que se encarna en la Ley y en la tarea del héroe– se vería debilitada o, directamente, el héroe se desvanecería cuando no es capaz de afrontar o gestionar aquello que hay de siniestro en esta Diosa. Las causas del influjo que desprenden las historias de

Izanami (diosa) e Izanagi (dios)

estos filmes, como vamos a ver enseguida, tienen que ver con el primitivismo frente al progreso, por pura venganza, por la relativización de la Verdad, etc.

1 Como pudo verse en la mesa de comunicaciones dedicada al cine japonés (25 de marzo, mesa 5) en el VII Congreso Internacional de Análisis Textual *Las Diosas*, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, compuesta, en orden de participación por: Linda Ehrlich, Sybil Thornton, Lola Martínez, José Montaño, Alejandra Armendáriz y que presidí yo mismo.

En este sentido, propongo una segunda hipótesis: que la representación de estas Diosas en el cine japonés viene dada por cierta mistificación del registro de lo imaginario y el de lo real. De hecho, es por ello que las denomino diosas fantasmáticas, pues se trata de un entrecruzamiento que, de alguna manera, desgarra el registro faltante: el de lo semiótico, el que teje la realidad, para proponer un universo de fantasía siniestra. Así, de lo imaginario se pasa a un imprevisto choque brutal con lo real sin solución de continuidad: es en ese choque dónde surge la diosa fantasmal que somete al hombre.

En estos ejemplos vamos a ver reconstruida, entonces, una especie de *escena fantasmática*, que Jesús González Requena definía así: *"una constelación psíquica, de índole a la vez visual y narrativa en la que pueden reconocerse muchos [individuos]"*[2]. Un par de matizaciones al respecto: González Requena declina esta escena de forma freudiana, es decir, poniéndola en relación a la escena primaria. Sin embargo, yo no la traigo a colación en este sentido, así como tampoco pretendo aventurarme en el tema psicológico, ni siquiera en el narrativo, para el que no tenemos tiempo suficiente: me interesa centrarme sobre todo en el plano visual pues en este tipo de secuencias el plano visual es, jerárquicamente, más importante que el narrativo o el psicológico. Es un hecho habitual pasar demasiado rápido sobre este nivel visual, favoreciendo otros niveles que no dejan de ser, en cierta manera, externos a la materia original del cine.

2 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: http: //gonzalezrequena.com /6-25012008-the-stranger-la-escena-fantasmatica/ Consultado 23 de septiembre de 2015.

De hecho, es lo que parece sugerir González Requena cuando en otro lugar matiza su teorización de la escena fantasmática: *"esta no es un fantasma, sino […] una escena que posee al menos dos protagonistas, uno de los cuales es el sujeto y el otro es, precisamente, cierto fantasma"*[3]. Es decir, que se trata de una escena que se configura básicamente de manera visual. Por todo ello, voy a atender fundamentalmente a la potencia de la configuración visual de las secuencias que he seleccionado.

3 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2013), *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Granada: Centro José Guerrero, p. 341.

En cuanto a relación con lo real, la mayoría de los ejemplos en los que centro mi investigación se desarrollan narrativamente en un tiempo de

batallas, de desconcierto, de renovación del poder y de ausencia de libertad para un hombre al que la Diosa por excelencia, la naturaleza, suele subyugar.

A principios del siglo XX, en todo el mundo, y de forma específica en Japón –cómo retomaré en las conclusiones–, reaparece una Diosa de origen primitivo que va a venir a marcar con su siniestra sombra todo el siglo XX y hasta nuestros días. Esa sombra que empezaba a formarse en el cambio de siglo XIX en Japón marcará, por tanto, el orden de presentación de los análisis, cronológico inverso, empezando, pues, por el film más contemporáneo.

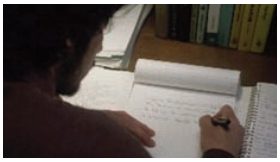
Ringu/*The Ring* (Nakata Hideo, 1998)

Empezamos con *The Ring*/*Ringu* (Hideo Nakata, 1998), un film que sin ser una obra maestra, es un buen ejemplo de cultura popular, por lo que sirve para darnos cuenta de hasta qué punto vivimos en un mundo colonizado por la Diosa hasta niveles insospechados: de hecho, como mostraré enseguida, Nakata utiliza el medio televisivo en este sentido de forma muy inteligente. Se trata claramente de un ejemplo postclásico, que tuvo gran repercusión en Japón (siendo su película más taquillera hasta ese momento) y que, además, tuvo su versión hollywoodense.

En *Ringu* se desarrolla una historia de terror y misterio, ambientada en una pequeña y tranquila ciudad japonesa dónde circula entre los estudiantes una leyenda en torno a unos videos malditos cuya visión, tras recibir una llamada telefónica, provoca la muerte transcurrida una semana.

En la secuencia seleccionada[4], hacia el final del film, mientras que la protagonista parece ajena a todo en el exterior de la casa, el que podría ser el héroe del relato –en realidad no lo es pues ya

4 Clip 1, puede verse completo en: http://goo.gl/PYPhIG



desde el arranque se le marca como su ex marido– es atrapado por la maldición cuando todo parece ya haber pasado: el encuadre desde atrás, encajonado, con barrotes que marcan sus espaldas marca esa diferencia entre ambos.

A medida que avanza la secuencia, el aparato de TV se convierte en el eje de ésta hasta el punto de que del televisor surgirá, literalmente, la diosa fantasmal.

La aparición fantasmal de la Diosa, pese a mostrarse mediante los códigos genéricos habituales del terror japonés (larga melena morena y lacia, bata blanca), es muy poderosa. Por su parte, más allá de su evidente influjo siniestro, la representación de la figura del hombre es degradante, lo que supone la otra cara de este fenómeno.

A partir de la imagen en negativo, casi podemos hablar de un grado cero de escritura, como icono de esta confusión entre la realidad y lo sobrenatural. Es decir, como señalaba al principio, lo real y la fantasía se mixtifican y por su parte, la puesta en escena, la representación visual y lo imaginario, pasa a predominar sobre lo narrativo y lo psicológico, para acabar en una imagen que recuerda al negativo cinematográfico, es decir, a la propia materia del film, a lo real.

Siguiendo la hipótesis propuesta, el montaje del film continúa con la mixtificación de niveles, pues yuxtapuesto al rostro girado, desencajado y *negativizado* del no-héroe, se muestra, en primer término, a un niño. Retengamos si en las siguientes secuencias hay también niños en relación a la aparición de la Diosa fantasmal.

***Kuroneko/El gato negro* (Shindo Kaneto, 1968)**

Al igual que en el ejemplo que acabo de analizar, con *Kuroneko/El gato negro*, nos adentramos en una película de terror fantástico, lo que ahonda en el cariz popular de esta Diosa. Esta vez viajamos a los orígenes del cine japonés postclásico y, como en el caso de *Ringu*, en *Kuroneko* la aparición de la diosa tiene que ver con la venganza de unas mujeres asesinadas de la época Heian, que es como se llamaba la actual Kioto, en un tiempo de guerras civiles y *samurái* solitarios. Es decir, de hombres sin una clara Ley Simbólica que les guíe: este es, pues, otro matiz que se repite.

Una mujer y su nuera son atacadas y violadas por un grupo de *samurái* vagabundos que prenden fuego tanto a la cabaña en la que viven como a sus cuerpos que empezarán a ser lamidos por un gato negro.

Poco después, las dos mujeres, convertidas en fantasmas, entran en escena atrayendo a su casa a los samurái con oscuras y vengativas intenciones. El lugar en Kioto

donde todo esto sucede es uno con mucha solera cinematográfica: la puerta de Rashomon[5].

5 La película de Kurosawa Akira de 1950 podría perfectamente tener su lugar en esta investigación, sobre todo en el episodio centrado en el testimonio de la médium.

Llega un samurái medio dormido y ebrio a esta puerta Rashomon y un fantasma vuela alrededor de éste, como queriendo meterse en su estado de duermevela o en su inconsciente[6].

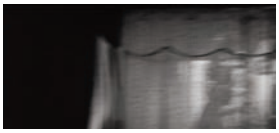
6 Clip 2, ver nota 4.

El bello fantasma –de una belleza imaginaria, engañosa y mixtificada con lo siniestro de ese fondo profundamente negro– que parecía salir volando del interior adormecido del *samurái*, aparece ahora más terrenal, medio oculto por una especie de velo ciertamente fantasmal. Pese a la premonición que el samurái verbaliza –"¿Quién eres? ¿Una aparición nocturna, quizás?"–, cae en la trampa y, seducido, acompaña a la diosa a su mansión, donde continuará el motivo del velo.

El velo, pues, como elemento indicativo de esa entrega total del samurái a su propio deseo imaginario por la Diosa[7].

7 Clip 2b, ver nota 4.

Pero este deseo ya avanza su caída a medida que penetra –veremos inmediatamente de qué forma literal– el espacio de la Diosa.



Este nivel imaginario se mixtifica, de nuevo, al llevarnos el montaje, sin solución de continuidad, al espacio donde se muestra el semblante siniestro de la diosa fantasmal.

Ésta irá abandonando su lado más imaginario para llevar al *samurái* hacia algo más real: la experiencia sexual en la que él parece saciarse; pero que ella pasará a dominar enseguida de manera muy real, siempre acompañada de los velos, los cuales señalan la delgada línea entre lo imaginario y lo real cuando la que domina es la diosa fantasmal.

Finalmente el velo desaparece y, tras éste, sólo se halla la muerte como resultado de la confusión entre lo imaginario y lo real, quedando ya tan sólo la inferioridad del *samurái* frente al fantasma.

Ugetsu/Cuentos de luna y lluvia (Mizoguchi Kenji, 1953)

Atendamos ahora a un ejemplo de cine clásico, que lo es no porque haya un héroe, pero al menos sí porque cuando el protagonista vive fuera del mundo fantasmal se cumplen algunos de los requisitos de ese modelo: la cámara guarda la suficiente distancia, la muerte es representada en fuera de campo y se muestra una evolución ética del protagonista. En este sentido, la diosa fantasmal no tiene por qué ser tan vehemente como en los casos que hemos visto, pese a que siempre es letal.

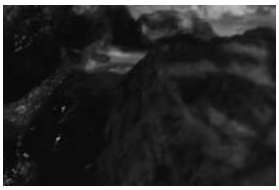
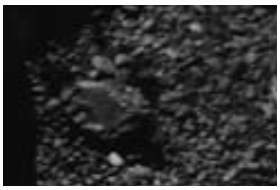
Ugetsu es una película de época o, en términos genéricos japoneses, un *gidaigeki*, que nos cuenta la historia de dos aldeanos seducidos por sueños de fortuna durante el Japón feudal del siglo XVI afectado por las guerras civiles. Genguro trabaja de alfarero y sueña con hacerse rico. Viaja a la ciudad para vender su cerámica y allí, una bella noble, Lady Wakasa, le compra todo su género y le pide que lo lleve a su mansión. Se hacen amantes; pero Genjuro descubre que ella es, literalmente, un fantasma que no le deja volver con su familia. Finalmente se libera; pero cuando vuelve a la aldea, su mujer ha muerto.

Genjuro se sumerge en el cálido fluir de la diosa mostrando una posición inferior en todo momento, resultado directo de la seducción fantasmal[8].

8 Clip 3, ver nota 4.

De nuevo la belleza de la diosa fantasmal es evidente; pero también diabólica, como afirmará el propio Genjuro más avanzada la secuencia. Se comprueba en su mirada de deseo incontrolable. Además, de manera

muy pertinente, el fantasma queda en fuera de campo; pero no sólo por su desnudez, sino porque, literalmente, ese fantasma no existe, pese a que sus efectos son muy reales.

Tan reales y poderosos que hasta las mismas rocas parecen explotar de placer ¿o se trata más bien de una herida que no vendría dada por un elemento fálico –inexistente por otra parte en el film?: lo real y lo imaginario unidos en un momento de éxtasis que, por montaje, nos lleva a lo más real, a la roca dura y la tierra árida.

Esta secuencia presenta una puesta en escena muy elocuente, una especie de balanceo imaginario desde el cálido y húmedo *onsen*[9], pasando por un primer plano que muestra lo más real, la roca dura, la tierra, como ya he señalado, y continúa en un plano secuencia que va encadenando imágenes hasta lo imaginario por excelencia, el Paraíso, como exclama Genjuro.

9 Especie de balneario con aguas termales de origen volcánico que se encuentran por todo Japón, en estado natural o con construcciones arquitectónicas, normalmente de estilo tradicional. Suelen usarse de forma comunitaria y ritual, con obligación de entrar desnudo y con zonas separadas por sexos.

La segunda parte de la secuencia se desarrolla en un espacio natural-bañado por una dulce música y por un brillante sol, difuminada ópticamente en sus bordes; pero que da una sensación, al mismo tiempo, de congelamiento, como si esa blanca luz fuese, realmente, fría. Lo que no deja de contrastar con el placentero desplome de Genjuro, subsumido por el poder de la diosa fantasmal.

***Una página de locura/Kurutta ichipeiji* (Kinugasa Teinosuke, 1926)**

Llegamos al último ejemplo. En este caso es una película muda, del año 1926, a la que se ha querido ver ciertas similitudes con *Das Cabinet des Dr. Caligari*/ *El Gabinete del Doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920), Abel Gance, el montaje soviético o la cámara subjetiva de Murnau. *Una página de locura*, producida y dirigida por Teinosuke Kinugasa es, efectivamente, una película perteneciente a la vanguardia japonesa, sin intertítulos, pero sí con *benshi*[10], que estuvo desaparecida hasta los años 70 –sigue faltando 1/3 del metraje– y en cuyo guion participó, en cierta forma, el premio Nobel Yasunari Kawabata.

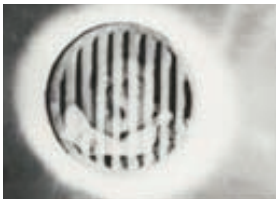
10 El *Benshi* o comentarista del cine mudo japonés fue una figura muy importante en el desarrollo del cine japonés. Se situaba al lado de la pantalla narrando e interpretando las acciones de los actores y siendo tan famosos como éstos, hasta el punto de que fue una de las causas de la tardía implantación del sonido en Japón.

Aquí el registro de lo imaginario está totalmente desbordado mediante una secuencia de montaje alucinatoria, apoyada por una música –editada en los años 70– y, como venimos analizando, siempre mixtificado con lo siniestro. Kinugasa utiliza todo tipo de efectos visuales y estilísticos para representar el universo de un asilo mental; pero desde el punto de vista de los que están dentro, como parece indicar la omnipresencia de los barrotes. Es decir, este caos en lo imaginario nos va a mostrar, de nuevo, sin solución de continuidad, los agujeros de lo real, en este caso, derivando en algo tan real como la locura. La historia desarrolla muy libremente las peripecias de un conserje de un sanatorio psiquiátrico donde una de sus pacientes es su mujer[11].

11 Clip 4, ver nota 4.

El arranque absolutamente embriagador del film, a través de una atmósfera fantasmal, nos lleva de manera casi lógica hasta la diosa. De nuevo podemos observar, a través de esos barrotes, el cortocircuito entre

lo real y lo imaginario y la congelación del relato bajo el influjo de la diosa fantasmal: son las rejas para resistir la locura de la diosa. En cierto sentido, este film del año 26 es más directo que los anteriores, pues nos dice claramente que la Diosa fantasmal nos lleva a la locura, en primer lugar, a la suya y que, de alguna manera, esto priva de libertad también al hombre, como se comprueba al final de la secuencia.



De nuevo la posición del hombre respecto de la diosa fantasmal se ve disminuida hasta el punto que el celador parece estar fundido él mismo con los barrotes.

Realmente la secuencia tiene esta otra coda visual que recoge un tema que habíamos dejado pendiente en el arranque de esta investigación: la relación de la Diosa con su descendencia. Ya González Requena lo señalaba:

> "la mujer, en tanto madre, es una potencia de lo real. Una potencia potencialmente benéfica si es que se conforma como una madre amorosa –pero solo lo es realmente la que es capaz de renunciar a su hijo– o una potencia aniquilante cuando no logra serlo, dado que, como las diosas arcaicas muestran, la mujer es potencialmente tan agresiva y violenta como cualquier otro ser humano."[12]

En este caso, es la esposa encerrada la que querría haber ahogado a sus hijos. En *Ringu* varias adolescentes son sacrificados a la vengativa diosa videográfica. En *Kuroneko*, cuando el hijo-novio vuelve de la guerra, le encargan destruir a los fantasmas; pero este finalmente es vencido por las diosas fantasmales. En *Ugetsu* la

12 VII Congreso Internacional de Análisis Textual *Las Diosas*, 25, 26 y 27 de marzo de 2015, http://goo.gl/ugVIdL (consultado el 5 de octubre de 2015).

madre muere al final –por lo que ya no habrá más hijos– y el niño desaparece durante una noche al saber que su padre ha vuelto a la aldea. En *Una página de locura* acabamos de señalar el ahogamiento de los hijos.

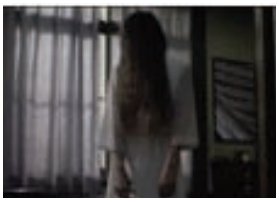
En relación a este último film, Aaron Gerow señala[13] cómo en una entrevista al director, Kinugasa, al preguntarle de dónde sacó el tema del film, relató una anécdota autobiográfica: una vez habría visto al bajar de un tren a cierto noble que no podía valerse por sí mismo y que estaba rodeado de sirvientes que no paraban de murmurarle cosas y del que supo que estaba mentalmente débil. Este noble no era otro que el emperador Yoshihito, regente de la época Taisho, en la que Japón empezó su expansionismo militar panasiático, iniciándose la peor época de la historia japonesa que llevaría al país a su desafortunada intervención en la II Guerra Mundial, subsumidos en esa otra ideología fantasmal de la gran diosa nacionalista que llevó a la muerte a varios millones de sus hijos. Una auténtica página de locura.

13 GEROW, Aaron (2008), *A Page of Madness. Cinema and Modernity in 1920s Japan*, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, pp. 84-86.

Conclusiones

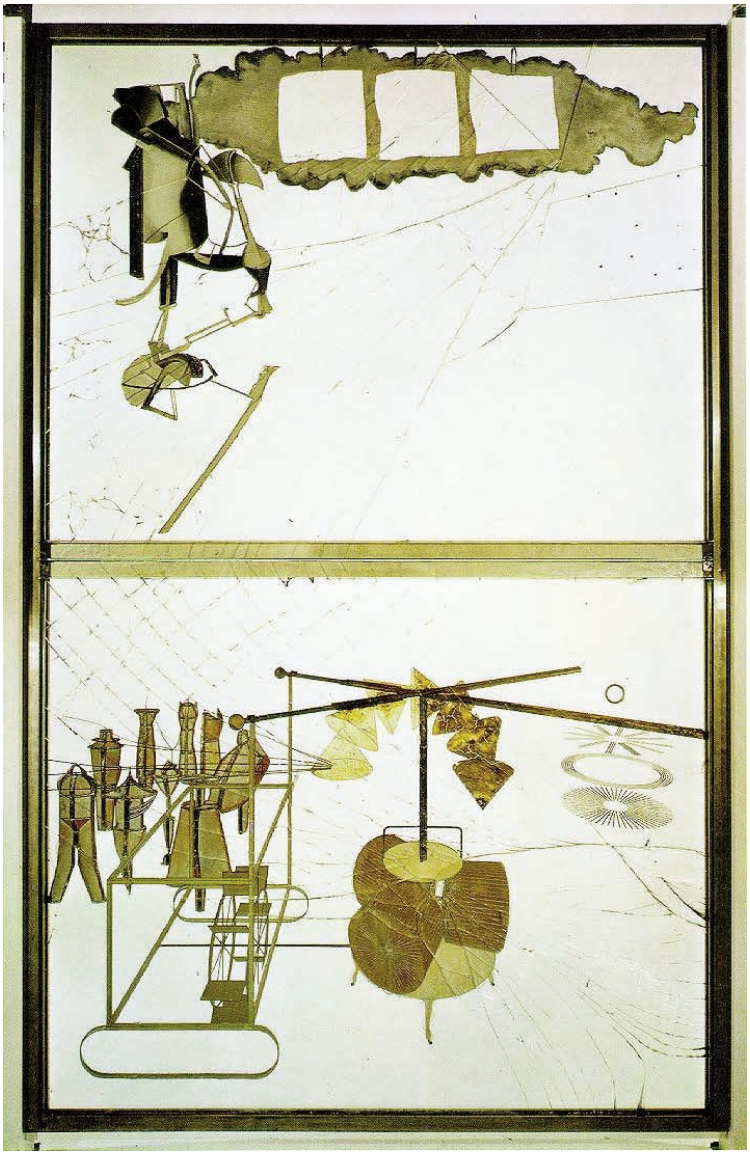
El significado de la Diosa Izanami es literalmente "la mujer que invita", la diosa de la creación y de la muerte en la mitología japonesa y en el sintoísmo, una diosa primordial y mujer del dios Izanagi, junto con el que creó el mundo.

Las diosas fantasmales que he ido analizando parecen deducirse formalmente de aquella; pero sin la presencia armónica del Dios masculino. En este sentido, como he analizado, la derivada siniestra de esta ausencia a principios del siglo XX parece haber copado las representaciones fílmicas en Japón.



Así, el resultado de ese empoderamiento de la diosa fantasmal –frente a un debilitado Izanagi que ya no es capaz de sostener su lanza– es este:

la figura atravesada del hombre incapaz de afrontar el poder soberano de la Diosa y, sobre todo, el borrado de una ley simbólica que equilibre estos registros de lo real y lo imaginario.



Marcel Duchamp
La mariée mise à nu par ses célibataires, même

Lady Macbeth: la aniquilación de lo femenino

VANESSA BRASIL
Unifacs. Universidad Salvador - Brasil

Lady Macbeth: The annihilation of the Feminine

Abstract
In this work we are going to elaborate a reading of the Shakespeare's text *Macbeth*, with our attention on Lady Macbeth. She is the main aim of our analysis since she possesses that component that situates her on the threshold of fascination and horror, at the limit of the beautiful and the sinister, of the seduction and the repulse. In our opinion it is not a sacrifice which the woman does, it is not about a sacred office which Lady Macbeth carries out, but a pact with the horrific. By renouncing her sexuality *"Unsex me here!"*, we think she renounces sex and any sexual activity with Macbeth. By becoming desexualised, the woman invests herself with a powerful imaginary phallus which makes her become total and absolute in her husband's eyes. By detesting her feminine sexuality and incorporating the masculine she becomes a *Great Goddess.*

Key words: Death. Hollywood's narration. Classical cinema. Post-classic cinema.

Resumen
En este trabajo vamos a elaborar una lectura del texto de *Macbeth*, de Shakespeare, con la mirada puesta en Lady Macbeth. Es el principal objetivo de nuestro análisis, pues posee aquel componente que la sitúa en el umbral de la fascinación y del horror, en el límite de lo bello y de lo siniestro, de la seducción y de la repulsa. En nuestra opinión no es un sacrificio el que hace la mujer, no se trata de un sacro oficio, sino que lo que lleva a cabo Lady Macbeth es un pacto con lo horrífico. Al renunciar a su sexo, *"Unsex me here!"*, creemos que renuncia también al sexo, a la actividad sexual con Macbeth. Al desexualizarse, la mujer se inviste de un poderoso falo imaginario que la torna total y absoluta a ojos de su marido. Al abominar su sexualidad femenina e incorporar la masculina se torna *Gran Diosa*.

Palabras clave: Lady Macbeth. Lo femenino. El sacrificio. La esterilidad. El Edipo.

ISSN. 1137-4802. pp. 91-102

«Lo que hace un gran artista es decir con la mayor exactitud posible las cosas que necesita decir.»
Jesús González Requena

Prólogo. Presagios

Llama poderosamente la atención la precisión, exactitud y actualidad del texto shakesperiano dedicado a *Macbeth* y, para nosotros, en especial, a Lady Macbeth. Ella es el personaje en el que recaen los focos y, más aún,

es quien atrae las miradas atónitas de gran parte de los lectores o de los espectadores. Es el principal objetivo de nuestra lectura, pues, posee aquel componente que la sitúa en el umbral de la fascinación y del horror, en el límite de lo bello y de lo siniestro, de la seducción y de la repulsa.

En este trabajo vamos a elaborar una lectura del texto de *Macbeth*, de Shakespeare, con la mirada puesta en Lady Macbeth. El congreso de Trama y Fondo, dedicado a las diosas, despierta la atención sobre la caída del dios patriarcal, en otros términos, del padre simbólico y la emergencia de una figura avasalladora. Como una suerte de vaticinio, el texto shakesperiano ya había anunciado este sino con una literalidad que apasiona, tal como las tres extrañas hermanas, brujas del destino, formulan en el punto de partida del texto un presagio que se confirmará. Por ello no podríamos ignorar el personaje de Lady Macbeth en un debate internacional dedicado a las Diosas.

Se abre el telón. Deseo de muerte

En el arranque del texto de la tragedia se inscribe el deseo de una mujer, la bruja mayor, que es un deseo de muerte. Ello se entronca perfectamente con la voluntad de otra mujer, la esposa de Macbeth, que instará a su marido al asesinato del Rey Duncan. Después de leer la carta de su esposo relatando los gloriosos vaticinios de las brujas del destino, ruega a los espíritus malignos[1]:

Roncos graznidos lanzarán los cuervos,
rey Duncan, a tu entrada en mi mansión.
¡Venid, venid a mí, genios protervos,
espíritus de muerte y destrucción!
Dotad de robustez viril mi mano;
al cuerpo afeminado fuerzas dad;
al corazón coraje sobrehumano;
y henchid mis venas de hórrida crueldad.
Mi sangre se condense y pensamientos
sin que los turbe débil compunción;
la femenil clemencia a mis intentos
no oponga su piedad ni compasión.

1 SHAKESPEARE, W. (1623): *Macbeth*, (Traducción José García de Villalta. Madrid, 1938), Juan Jesús Zaro, Málaga, 2007. (Todas las citas del presente artículo se refieren a esta obra).

Deidades invisibles, ominosas,
que amáis humano llanto y padecer;
en vez de tibia leche, ponzoñosas
linfas dad a mis pechos de mujer.
Y tú ven a mi ruego, noche obscura,
rebozada en tu lóbrego capuz:
el infierno te dé la sombra impura
que el humo engendra de su aciaga luz.
Tan tenebrosa ven, que mi cuchillo
no pueda ver, oh noche, el propio herir;
ni de los cielos importuno brillo
logre por tus tinieblas traslucir.

Freud[2] analiza brillantemente la obra de Shakespeare a través de la óptica de los que fracasan cuando triunfan. Él señala una cuestión importante para el análisis de Lady Macbeth que es el sacrificio de la femineidad para alcanzar sus objetivos sangrientos.

> A su designio de muerte quiere sacrificar incluso su feminidad, sin atender al papel decisivo que habrá de caberle a esa feminidad después, cuando sea preciso asegurar esa meta de su ambición alcanzada por el crimen.[3]

Pero, a nuestro ver, el mejor término para el acto de la esposa del señor de Glamis no sería sacrificio, porque *sacrificio*[4] es una palabra cargada de un sentido simbólico, es un acto de pasar de la esfera de lo profano a la esfera de lo sagrado, que no le es propio a Lady Macbeth. Creemos que el mejor término sería la *aniquilación* de su femineidad. Lady Macbeth se refiere a su sexo femenino, pidiendo a los espíritus que la liberen de su sino, que la despojen de su sexualidad y que la colmen de crueldad. En su monólogo pide a las deidades que le interrumpan la menstruación, que estanquen la sangre de la fertilidad transformándola en la sangre estéril de la maldad y que la leche materna, la que nutre, se transmute en veneno.

Notamos en el discurso de la esposa del señor de Glamis algunos elementos fundamentales. En primer lugar, ella renuncia a su género, a su identidad sexual. Observamos, en seguida, como el elemento femenino en ese texto comparece en oposición a la crueldad, por lo tanto pertenece al terreno de la bondad. Lady Macbeth brama a las deidades una súplica contundente: el de librarse de la condición primera de toda mujer que es la de generar un hijo, de procrear o de amamantar. En el texto que analizamos lo venenoso se opone a lo dulce, bien como, la esterilidad a la fertilidad creativa y bondadosa.

2 FREUD, S. (1914-1916): "Os que fracassam no triunfo", v. 2, en *Obras Completas* (traducción de Paulo César de Souza) Cia das Letras, São Paulo, v. XII, 2012, pp. 195-212.

3 Freud, op. cit., p. 195.

4 Sacrificio: sacro + oficio. Un oficio sagrado. Del latín *sacrificium*, compuesto de *sacer* y *ficium*. Palabra afecta al contexto de las antiguas celebraciones ritualistas de la cultura indoeuropea, significando exactamente el "acto de hacer/manifestar lo sagrado", es decir, el "acto de pasar de la esfera de lo profano para la esfera de lo sagrado".

Lady Macbeth formula paso a paso la extirpación de sus rasgos femeninos. Manos, cuerpo, venas, sangre, pechos, todo su ser clama por ser poseído por trazos masculinos. Una invocación que se puede leer en otros términos: «*Que nada en mi cuerpo, que ningún órgano dé muestras, o denote, que soy una mujer*». Por fin, al renunciar a su sexo, «*Unsex me here!*», creemos que renuncia también *al sexo*, a la actividad sexual con su marido. Nos detendremos en ello, más adelante.

En nuestra opinión, como señalamos, no es propiamente un sacrificio el que hace la mujer, no se trata de un *sacro oficio*, sino que lo que lleva a cabo Lady Macbeth es un pacto con lo siniestro, con lo horrífico. De esta manera la sangre de la menstruación que ella desea que se estanque para siempre, va a brotar en el relato teatral bajo la forma de una sangre que mancha las manos asesinas. En la misma sintonía, el blanco de la leche materna que simboliza la pureza y la dádiva de la nutrición se va tiñendo de los colores oscuros del asesinato en sus peores manifestaciones: el filicidio, toda vez que extirpa a través del habla los posibles hijos que puedan tener, y el parricidio, a través de la muerte del Rey Duncan. Por lo tanto, su deseo es de una literalidad asustadora, un horror a la feminidad: ella evoca para sí la maldición de la esterilidad que ya había sido vaticinada por las tres brujas en el inicio de la tragedia. No habrá hijos, no habrá herederos, no habrá más sangre de Macbeth que pueda perpetuarse.

Al desexualizarse, la mujer se inviste de un poderoso falo imaginario que la torna total y absoluta a ojos de su marido. Pues es para él, para satisfacer sus deseos más ocultos, que ella abomina su sexualidad femenina e incorpora la masculina. La aniquilación de lo femenino y su transmutación en una figura poderosa, fálica y descomunal está bien representada aquí en la extrema literalidad del discurso que profiere la esposa de Macbeth: «*Dotad de robustez viril mi mano; al cuerpo afeminado fuerzas dad*». El espectador ve emerger del impresionante monólogo de Lady Macbeth a una figura magnífica, omnipotente, que atrae todas las miradas y que no es otra que la mujer espléndida que ha habitado los más recónditos sueños infantiles de un niño. La figura grandiosa –*Gran Diosa*– es la encarnación misma de los deseos ocultos que ella incorpora para satisfacer a su marido. Ella es la articulación esencial en el trayecto de Macbeth para la realización de sus deseos. Y éste, ¿qué más pudiera anhelar? Tiene a su lado a esta mujer que

le promete no parir más *hijos* y es cómplice en el asesinato del *Padre*. Ella le asegura así que no habrá más rivales de ningún orden. El drama de *Macbeth* tiene una estructura muy semejante a la de *Edipo Rey*[5] y la tragedia shakesperiana ha dado nuevos colores e intensidad a la materialización del deseo ancestral incestuoso y homicida.

5 El tema del Edipo es un motivo que retorna con gran asiduidad en las obras de Shakespeare. Se trata de un tema determinante para una cultura, siguiendo las huellas de González Requena y, aún dentro del desarrollo teórico requeniano, "el artista [Ford, Shakespeare,..] retorna a eses núcleos de dolor una y otra vez".

En otras palabras, Lady Macbeth ahora desposeída de los atributos de su femineidad, representará el papel de una madre fálica dominadora, al tiempo que el personaje del Rey Duncan se revestirá de los atributos de un padre simbólico, figura sagrada y mítica[6]. Y, completando el circuito, está Macbeth pleno de deseos parricidas. La tríade edipiana está estructurada en *Macbeth* para establecer los cimientos de una tragedia universal. Oigamos a Trías sobre *El Edipo*:

> El acto trágico estará, por tanto, fijado por ese escenario de confusión y desmesura donde los deseos primarios son realizados, produciéndose en lo real lo más profundamente anhelado y fantaseado, ese escenario siniestro ribeteado de crímenes ancestrales, parricidios y filicidios (…)[7]

6 "De hecho el rey es, en muchas sociedades, el paradigma mismo de la figura social sagrada que se destaca del cuerpo social, que se segrega de la media de la comunidad, encumbrándose a una posición superior, en cierto modo génesis y matriz de lo que se considera divino." TRÍAS, E. (1982) *Lo Bello y lo siniestro*, DeBolsillo, Barcelona, 2006, p. 128.

7 TRÍAS, op.cit., p. 142.

El autor muestra que la estructura subyacente a la tragedia del Edipo, que en la teoría freudiana aparece como estructura determinante de la constitución del sujeto, nos revela la característica de lo siniestro: «*esa suerte de espanto que producen cosas familiares, íntimas, sentidas desde la más lejana infancia y subyacentes a la conciencia del sujeto.*»[8]

8 TRÍAS, op.cit., p. 143.

Macbeth produce la misma sensación de familiaridad que desprende la tragedia griega del Edipo, pues ambas obras presentan la estructura antropológica del deseo inconsciente. Siguiendo a Trías en su análisis del *Edipo*, podemos hallar en Lady Macbeth los rasgos de una imagen sublime y bella, pero a la vez siniestra. Ella encarna a una mujer Magna que ha incorporado los más intensos atributos masculinos para tornarse la verdadera *compañera de grandeza* de su marido. No perdamos de vista la carga del título que el esposo le da a Lady Macbeth, figura que ni siquiera tiene un nombre propio, es una innominada. Ella solo comparece como la *compañera de grandeza*, y para corresponder a esta categoría tiene que investirse de los más grandes atributos para estar a la altura de los deseos megalómanos del señor de Glamis. No podrá bajar de su pedestal, no podrá flaquear, porque Lady Macbeth solo será convocada en cuanto comparezca como *compañera de grandeza*, como magna, absoluta y perfecta. Una *Gran Diosa*.

Ella tiene y debe agigantarse para colmar la mirada de Macbeth. Cuando adivina la posibilidad de que su marido se acobarde, pierda las fuerzas de la ambición y de la crueldad para cometer el asesinato del rey Duncan, profiere, refiriéndose a un supuesto niño al que por ventura amamantaría:

Lady Macbeth: Escena XIV
Yo he sido madre, Macbeth; yo he sentido la terneza
de una madre por el hijo que a sus pechos alimenta;
mas de haberlo así jurado, cuando la frente serena
del risueño amado infante mi regazo sostuviera;
cuando con mayor dulzura sus ojos resplandecieran
y al mirar los ojos míos su blando pecho latiera,
el pezón le arrancaría entonces a la boca tierna;
entonces estrellaría su frente contra una piedra.

Lady Macbeth con una palabra mortífera promete al marido que nada, absolutamente nada, va impedir que cometan el asesinato, ni siquiera la llegada de un vástago. Por su discurso, sabemos que ella ha generado un niño en el pasado, pero cambiaría de buen grado la experiencia de la maternidad por el poder. Lady Macbeth abomina cualquier elemento que sea del terreno femenino, desea que nada en su cuerpo deba manifestarse como tal y si un niño osase hacerlo, después de arrancarle el pecho de la boca, le partiría la cabeza. Notamos una violencia extrema en este discurso de Lady Macbeth, experimentamos una virulencia impropia de labios maternales. Participamos del espectáculo del horror. Pero la *compañera de grandeza* se agiganta a los ojos de Macbeth y se transforma en una diosa mortífera que todo hará para que el marido realice sus deseos de poder. Aunque la pareja Macbeth no haya nunca generado vástagos, la relación paterno-filial permea todo el texto shakesperiano. Como señalamos anteriormente, el mito de Edipo está latente en esta obra, así como en *Hamlet* y otras piezas del mismo autor. Los Macbeth son responsables por la muerte del padre simbólico. La dama lo testigua en su discurso previo al acto del parricidio:

Lady Macbeth: Escena V segundo acto.
Yo puse las dagas en la cabecera;
al instante mismo las pudo encontrar;
… si dormido Duncan no se pareciera
a mi padre tanto, yo misma clavar.

El crimen cometido por los Macbeth tiene el estatuto de un parricidio simbólico. La función del Rey Duncan, en términos narrativos, es otorgar nombres, nombrar, como nos ha recordado González Requena. Pero el

rey que nombra, será asesinado. El rey que nombra será silenciado para siempre por un conde que acabara de haber sido nombrado por él. En otras palabras, el Nombre del Padre será aniquilado.

El padre, la figura paterna es estructurante, simbólica y ordenadora. Pero vemos como esta figura sucumbe delante de nuestros ojos. Es significativo que fue justo después de recibir la carta de Macbeth, en la que relataba su nombramiento como señor de Cowdor por el Rey, que Lady Macbeth implora a las deidades que le extirpen la femineidad. Es decir, el Rey Duncan empieza su caída al tiempo en que emerge en la obra una mujer fálica, todopoderosa, una figura omnipotente que captura todas las miradas. La conspiración para la muerte del padre, que ocupa en buena medida la primera parte de la obra, transcurre en paralelo al surgimiento de esta figura tan esplendorosa como amenazante, tan bella como siniestra, cuyo brillo total nos ciega y fascina.

De ojos bien abiertos

Después del asesinato del Rey, del Padre simbólico, la pareja no puede dormir. La ausencia de sueño nos habla aquí de ojos que no se cierran, que no pueden descansar, ojos abiertos de par en par permanentemente, ojos que vieron lo que no podía ser visto. Porque no duermen, alucinan. Como el propio Macbeth vaticina, él asesina al sueño inocente:

Macbeth: Escena VI
Yo pensé que oía fúnebres acentos
diciendo "¡despierta! ¡despierta! ¡traición!
Macbeth asesina al sueño inocente;
al sueño que trenza con piadoso afán,
las hebras confusas que en la humana mente
penas y cuidados marañando van.
Asesina al sueño, muerte cotidiana
del trabajo duro baño calmador;
bálsamo que al alma contristada sana;
del festín de vida sabroso licor".

Por esa razón no descansa el matrimonio. En la obra shakesperiana que nos ocupa, dormir es vivir, matar no es vivir. A la blancura del sueño y su niebla acogedora se opone el rojo ennegrecido de la sangre derramada. Los ojos abiertos por lo horrífico y la matanza se oponen a los ojos cerrados de los que duermen en paz. La muerte violenta es, como subraya Macduff después de encontrar al rey muerto, lo *contrario del sueño*:

MACDUFF: Escena XIV
¡Despertad, despertad! ¡Ah del castillo!
Dejad del sueño las delicias vanas;
toquen rebato lúgubres campanas,
traición, traición, levántese el rastrillo;
Tú, Malcolm, Donalbain, Banquo fuerte,
acudid, acudid con vista umbría
cual si salieseis de la huesa fría
y en vez del sueño encontraréis la muerte.

Esta visión terrible que marca profundamente a todos los personajes de la tragedia y que es capaz de causar la destrucción de la mirada se compara a la contemplación de la faz de la Medusa (una de las tres Gorgonas), monstruo griego que habita las profundidades del Hades y petrifica a quien ose mirarla de frente. Así, la escena del asesinato del rey, padre simbólico, portador de la Ley, desencadena la visión terrible de lo Real, de lo que no puede ser visto, ni nombrado, lo absolutamente extraño:

Macduff. Escena XIII
Os acercad, señores,
tended vuestra vista en los horrores
que el dormitorio encierra! ¡Ved herida
la majestad de muerte! Otro Gorgona,
terror a vuestra vista y vuestro pecho
veréis tornado el espantoso lecho;
y ahogada en regia sangre la corona.

La escena de Lady Macbeth en completo estado de sonambulismo, deambulando por el castillo con una vela encendida en su mano nos muestra una relación directa del crimen con la eclosión de la pesadilla. La pesadilla es la otra faz del sueño, es su tez negra, su lado siniestro y terrible. Ella se frota las manos como si las lavase. «*Todavía está aquí la mancha*», exclama en estado de delirio. «*¡Afuera! ¡Execrable mancha! ¡Afuera digo!*» Y poco después se huele las manos: «*El olor de la sangre está aquí todavía. Todos los perfumes de la Arabia no podrían purificar esta pequeña mano. ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!*»

Por lo tanto, el delirio está inscrito en el ámbito de la visión. El elemento sangre tantas veces invocado a las tinieblas por Lady Macbeth, retorna como una mancha perpetua, invisible a la mirada, no a la visión de la ensandecida.

La sonámbula Lady Macbeth, sostiene una bujía, que no ilumina, no es fuente de luz, ya que no ve, pues está inmersa en las tinieblas. La vela oscurece, disfraza, disimula su triste y pavorosa verdad interior. La mujer se ha esterilizado, aniquiló su feminidad, renegó su sexo, invocó la incapacidad de generar, inspiró e instigó la muerte del Padre y, por ello, no consigue librarse de la mancha de sangre que le cubre las manos. Ninguna agua comparece para lavarla, purificarla, pues el agua surge en su ausencia.

El simbolismo del agua está, según Freud, ligado a la fertilidad, a la fecundidad y vida intrauterina. El agua pura, símbolo maternal, comparece como la metáfora del líquido amniótico, por lo tanto de la propia vida. La condena de Lady Macbeth es lavarse con agua seca, producto de su delirio, frotarse las manos compulsivamente debajo de un manantial estéril como su vientre. El tema de la esterilidad va permear toda la obra. En otras palabras, *Macbeth* es una tragedia de la esterilidad. La sangre que Lady Macbeth pide con ansia a las deidades que le sequen de su vientre en el inicio del drama va a brotar de manera perenne y compulsiva hasta el final de la obra en los más extraños rincones.

Por otra parte, el intento de lavar la mancha de sangre evoca tanto la sangre del homicidio como la sangre menstrual de la femineidad. En los Estudios sobre la histeria, Freud ve el acto compulsivo de lavarse las manos como la percepción, por parte de la histérica, del sexo como algo sucio. Este acto compulsivo de Lady Macbeth reúne, en un mismo gesto, una voluntad de eliminar la marca de la muerte, de lo femenino, y del acto sexual. Porque, no perdamos de vista, apagar lo femenino de su cuerpo significa no tener que someterse, que entregarse al acto sexual, no tener que soportar las consecuencias del mismo, ni durante y ni después con el embarazo. Lady Macbeth parece, a simple vista, que ama tanto a su marido que es capaz de anularse para realizar los más viles deseos de poder del hombre. Pero, creemos que no es así. Al aniquilar su sexo no tiene que entregar su cuerpo femenino al marido, no tiene por qué sacrificarse. Y es por ello, siguiendo a Bataille[9] en el ámbito del sentido que da al término sacrificio, que creemos que Lady Macbeth no se sacrifica, ella se aniquila, aniquila todo su ser porque teme ser devorada por un goce avasallador.

No hay choque con el cuerpo del marido, no hay lecho conyugal en la obra de Shakespeare. Sólo hay lecho de muerte, de muerte violenta del padre simbólico. El lecho pierde los sentidos

9 BATAILLE, G. (1957), *O erotismo*, (traducción de Fernando Scheibe), Autêntica Editora, Belo Horizonte, 2013.

de lugar de sueño, de amor y de nacimiento, dejando de poseer, por consecuencia, su sentido de centro sagrado como afirman Chevalier y Gheerbrant[10]. La cama cobra, en la pieza teatral, un lugar de experiencia siniestra con lo real, no un lugar sagrado y de *sacro-oficio* o sacrificio. El personaje que se acuesta, que duerme y sueña el sueño de los justos es el Rey Duncan. Los Macbeth están siempre despiertos en escena, conspiran mientras los justos duermen. Sonámbulos, vagan por el castillo, incapaces de entregarse al lecho, al sueño, o a las delicias de la horizontalidad, del yacer en paz. El elemento cama, en su sentido mítico, es el lugar por antonomasia de encuentro del erotismo con la violencia. Campo de seducción, pero también de solución, el lecho nos conduce en un trayecto que va de la experiencia sexual a la de la muerte. Pero, en ambas, el contacto con lo real está mediado por lo simbólico. Por el contrario, el lecho de la pareja Macbeth solo es espacio de pesadilla y de conspiración sangrienta. La función mítica y sagrada del lecho conyugal como espacio de sacro-oficio inexiste en *Macbeth*.

10 CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1982): *Dicionário de Símbolos*, 23ª. ed., José Olímpio, Rio de Janeiro, 2009.

¿Qué desea Lady Macbeth? ¿Cuál es su goce? Al espectador el de su marido le parece más claro. El hombre va realizando uno a uno sus deseos: ser señor de Glamis, conde de Cowdor, y, por fin, ser Rey. Todo lo que ha anhelado lo obtiene como por arte de magia. Como un niño, ve todos sus deseos satisfechos y tiene como colaboradora a una mujer poderosa que es capaz de todo para satisfacer sus deseos más sangrientos[11].

Pero la cosa no es tan simple como parece. Si todo lo que ha deseado Macbeth comparece en lo Real, el resultado será un Rey Macbeth ascendido a la torre más alta, pero derrotado. Convocamos de nuevo a Trías en su análisis de *Vértigo*, pues su lectura de Scottie se imbrica perfectamente con la de Macbeth. Oigamos:

11 Véase FREUD. S. (1902): "El delirio y los sueños en la Gradiva, de W. Jensen", *Obras Completas*, IV, Biblioteca Nueva, Madrid (1972).

> El sujeto que está entre nosotros es poderoso, es libre: ha ascendido a la torre, ha reencarnado su sueño, ha conseguido que éste fuese realidad. Pero el resultado de ello es siniestro. (¿O no es eso lo

siniestro, el cumplimiento en lo real de un sueño que al fin se revela pesadilla?) Lo que vemos es a Scottie derrotado. Derrotado por su propio poder, por su propia libertad, por su propia consecución[12].

12 TRÍAS, op.cit., p. 115-116.

Por su parte, Lady Macbeth al tornarse *gran-diosa* desea ocupar ella ese lugar de máximo poder. Desea serlo Todo, no someterse a nada ni a nadie.

Pero, poco a poco, de una escena a otra, vemos como el rey de Escocia ya no necesita el apoyo de su antigua *compañera de grandeza* para perpetrar sus crímenes. Lady Macbeth, la que delira, la sonámbula, ya no le importa. La ignora, la desprecia, se aparta de su antigua y fiel escudera. Su marido ya no la mira, los ojos de Macbeth solo reflejan la muerte. *«La mirada es la modalidad de la presencia de la pulsión de muerte en lo imaginario, es el filo mortal del espejo más allá del júbilo. El Otro es la muerte que mira»*[13].

13 QUINET, A. (2002): *Um olhar a mais*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, pp. 139-140.

Lady Macbeth se zambulle en un pozo de desilusión, de hastío y de locura.

Lady Macbeth:
Nada, nada
se consigue ¡hay de mí! si a enorme precio
el logro de un deseo al fin se alcanza
sin goces ni alegría. Es más seguro
víctima perecer de mano airada,
que ser su inmolador, así aspirando
del júbilo a gozar la imagen vana.

Tras aniquilar su femineidad, ver a su marido sumergirse en las ambiciones desmedidas sin convocarla más, constatar que su nido está vacío y la corona sin herederos, Lady Macbeth sucumbe.

No hay satisfacción, contentamiento, ni alegría. Al fin, es la propia víctima de su mano airada. El suicidio comparece como la última salida para una diosa caída. ¡Qué desgarro produce en el espectador este personaje, qué dolor y qué fascinación! Lady Macbeth sucumbe en la Nada, sumerge en su nido vacío, está condenada al abismo. Nada ni nadie surge para ampararla, para sujetarla. Solo la muerte tan anhelada puede abrir las garras para su abrazo final: *«El deseo solo lo encontrará, en el límite, en una acción que culmina con la muerte»*[14].

14 LACAN, J. (1986): *Hamlet por Lacan*, Editora Escuta, Campinas, p. 18.

Cae el telón – El eterno retorno de lo femenino

Una vez aniquilada la femineidad de Lady Macbeth, la obra parece dominada por un universo masculino. Pero la lucha se traba entre los que tienen hijos y los que no los tienen, los que fueron paridos de mujer y los que no. Notamos que la cuestión de lo femenino subyace en la obra, velada, pero es determinante en su estructura. En el ansia de negarla, de taparla, ella resurge en momentos cruciales y significativos de la pieza. Lady Macbeth pide a las deidades que la esterilicen, pero son los hijos de otra mujer los que heredarán el trono de Escocia. Las cuestiones de generar, de parir, de amamantar, de cuidar, de amar a los hijos van a amalgamar las piedras que constituyen los pilares en la estructura fundamental de la obra. Siguiendo este trayecto, la muerte de Rey Duncan perpetrada en el interior del castillo, la morada de Lady Macbeth, tiene un significado especial. Para Freud la casa es la metáfora del cuerpo humano, en nuestro análisis es hábitat acogedor o espacio familiar, como un nido. Un rey que reposa dentro del palacio y su posterior asesinato pueden tener la misma lectura que un aborto: matar al hijo que yace en su seno. El espacio hogareño se trasmuta en lugar de crimen, lo *heimlich* se vuelve *unheimlich*, siniestro[15]. El hecho de que el anfitrión asesine a un invitado en el seno de su casa encuentra eco en las anteriores palabras de Lady Macbeth al referirse a partir la cabeza de un supuesto niño que amamantara en ella.

Así, lo femenino brota en todos los actos y escenas de la pieza por más que se intente aniquilarlo u ocultarlo. El tema de lo no femenino o la negación de la feminidad permea toda la obra hasta su propio final, cuando Macbeth muere a manos de "un hombre que no nació de mujer". Macduff ha visto la luz por causa de una cesárea, y esto se interpreta en la obra como *uno que no ha nacido de mujer*, pues fue producto de una "operación que se hace abriendo la matriz para extraer el feto". No fue parido por su madre, sino arrancado de su vientre.

De tanto negar lo femenino, este concepto surge y resurge en todos los actos de la obra. Surge en su presencia y en su ausencia. El *ser o no ser femenino*, así, es la cuestión de la obra *Macbeth*. Esta es en suma su esencia como obra de arte, la que la hace única, particular, y a la vez universal.

15 La palabra alemana *unheimlich* es obviamente el opuesto de *heimlich* (doméstico), *heimisch* (nativo) -el antónimo de lo que es familiar; y estamos tentados a concluir que aquello que es siniestro, es asustador precisamente porque no es conocido ni familiar. Véase FREUD (1919) "Lo Siniestro", *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid (1972), pp. 2483-2505.

Místicas y perversas. Iconografía comercial de la mujer
(desde el Fin de Siglo a la *Belle Époque*)

RAÚL EGUIZÁBAL
Universidad Complutense de Madrid

Mystics and Perverse. Female Commercial Iconography (From the End of the Century to the *Belle Époque*)

Abstract
The aim of this work is the study of female representations in the period indicated in the title through commercial images. A first initial reading of the documentary universe deliberately compiled, manifests the predominance of the feminine figure in posters, advertisements, and other media. Such representation, conceived as customised for the man, can be classified in two big groups: mystic type (that seems to represent an element of salvation or security for the man), and perverse type (in the form of masculine perdition). This abundance of feminine representations of one type and the other constitutes a sort of reaction to the industrialisation, as generator of ugliness, and to the positivism (through idealised figures of women and nature). They also establish the raising of the feminist movement before which a humourist tone is adopted in some occasions, and in others, a threatening image of the woman.

Key words: Iconography. Woman. Publicity. Symbolism.

Resumen
Este trabajo tiene como objetivo el estudio de las representaciones de la mujer en el periodo indicado en el título a través de las imágenes comerciales. Una primera lectura flotante del universo documental reunido ex profeso, manifiesta el predominio de la figura femenina en carteles, anuncios y otros soportes. Dicha representación, concebida a la medida del hombre, puede clasificarse en dos grandes grupos: tipo místico (que parece representar un elemento de salvación o de seguridad para el hombre) y tipo perverso (como forma de perdición masculina). Esta abundancia de representaciones femeninas de uno u otro tipo constituye un tipo de reacción por un lado a la industrialización, como generadora de fealdad, y al positivismo (mediante figuras idealizadas de la mujer y de la naturaleza), así como al ascenso del movimiento feminista ante el que se adopta en unas ocasiones un tono humorístico o desdeñoso y, en otras, una imagen amenazadora de la mujer.

Palabras clave: Iconografía. Mujer. Publicidad. Simbolismo.

ISSN. 1137-4802. pp. 103-117

En el período que discurre entre 1898, fecha de la guerra hispano-americana, pero también de la consagración del estilo modernista en las artes gráficas y aplicadas, y la Gran Guerra, sucedieron numerosos conflictos y hostilidades. Entre otros, la guerra de los Boers en Sudáfrica y la rebelión Boxer en China contra el colonialismo europeo. Hasta tal punto fue una

época complicada que sólo el enorme desastre de 1914 parece explicar que este período haya sido conocido como la *Belle Époque*. En realidad, en contra de una extendida imagen idílica, hubo una gran represión en toda Europa y, según se desarrollaban los movimientos obreros y el pensamiento socialista y anarquista, crecía así mismo la represión y la propaganda.

Los anarquistas fueron un objetivo predilecto de los ataques desde diferentes frentes. Como ejemplo sirva que el (entonces) prestigioso Cesare Lombroso, que militaba en las filas del socialismo, hiciese un retrato depravado de los anarquistas en su libro de 1894. Incluso era capaz de percibir en ellos los caracteres físicos, psicológicos y morales del hombre primitivo.

Pero también en las novelas populares, el teatro y la publicidad se representaba a los anarquistas como delincuentes, asesinando a sus mujeres. La década de 1890 fue, en verdad, un período caracterizado por una gran actividad anarquista con múltiples atentados. Y no es menos cierto que dentro del movimiento anarquista se escondían algunos sujetos realmente peligrosos, criminales emboscados en el grupo, pero no deja de ser significativo que se emplease la violencia contra las mujeres como una condena del anarquismo, tal y como aparece en el conocido cartel de Privat Livemont (Fig.1), y no como condena de la propia violencia contra las mujeres. En realidad, seguía siendo el mismo tipo de truculencia de la que se había alimentado la novela folletinesca, trasladada para la ocasión a la política. Además, el hecho que el protagonista de la ilustración vistiese como un obrero parecía acusar a toda la clase trabajadora de los mismos instintos criminales. Como parte de la represión que siguió a los conatos revolucionarios, en España, en 1909, fue ejecutado, a pesar de las protestas internacionales, Francisco Ferrer Guardia, pedagogo de ideología anarquista acusado de ser autor intelectual de la Semana Trágica de Barcelona.

1. Privat Livemont.
Le masque Anarchiste. 1897.

Por otro lado, el movimiento sufragista, que venía ya desarrollándose desde tiempo atrás, alcanzó en este periodo una especial actividad, sobre todo en Gran Bretaña. A partir de 1903 tomó una forma militante, gracias a la dirección de la activista Mrs. Pankhurst, multiplicándose los mítines

y concentraciones. Y su represión provocó iracundas manifestaciones y numerosas detenciones. Cierto que el objetivo del movimiento sufragista era, por entonces, únicamente el voto, cosa que empezaron a conseguir a partir de 1917, pero el hecho constituye asimismo una evidencia de que las mujeres estaban empezando a tomar la rienda de sus vidas y que no iban a seguir conformándose con la tarea gris y anónima que hasta entonces la sociedad les había reservado. Por supuesto que el avance del sufragismo dependía, en gran medida, del desarrollo social y económico del país; así que eran los países que poseían un mayor progreso social y económico los que veían asimismo el despliegue de mayores protestas en defensa de los derechos. Aunque los ataques contra el sufragismo en anuncios, ilustraciones y carteles eran mucho más habituales que los apoyos, el cartel inglés de la Fig.2, con el personaje John Bull, encarnación del Reino Unido, encierra una protesta contra el paternalismo masculino.

2. Cartel británico sufragista, c. 1910.

Con todo, y a pesar de la violencia y las convulsiones, fue esta una época de grandes cambios y de crecimiento económico que permitió vivir con cierta dignidad a muchas familias que en otros tiempos hubiesen estado condenadas a la miseria. Época asimismo de exploraciones, de gran curiosidad por las formas de vida foráneas y de muchos descubrimientos e invenciones que en buena medida ocuparon los anuncios y las portadas de las revistas, y cambiaron los hábitos de vida: los primeros automóviles, el cine, la luz eléctrica, el radiotelégrafo. La disminución del analfabetismo fue otro elemento fundamental a tener en cuenta. Se leía mucho más, periódicos, libros, revistas, y por tanto se editaba más. Como la mujer constituía el público predilecto de muchas de estas publicaciones, los anuncios se llenaron con imágenes de mujeres lectoras. Además, la vida en la gran ciudad, con su oportunidad de anonimato, favorecía un comportamiento más secularizado y una mayor afinidad con las lecturas, las costumbres y las actividades mundanas. El café, el teatro, los bailes, el circo, las variedades, las carreras de caballos y las corridas de toros contaban con un público nuevo que apreciaba las diversiones; y también las mujeres, aunque fuese acompañando a sus maridos, empezaban a ocupar un lugar en los asientos de esos recintos hasta hacía poco prohibidos por la religión y el convencionalismo social.

Sumidas en una existencia determinada por múltiples condicionantes sociales, la lectura abría a las mujeres (también a los hombres, por supuesto) una puerta al mundo exterior. Tal y como señala Max Gallo (1989: 53) "la lectura fue también un paso adelante hacia la liberación de la mujer". Por un lado la lectura les abría horizontes nuevos, y al mismo tiempo demostraba que muchas mujeres, gracias a los nuevos inventos y las mejores condiciones de vida, disponían de tiempo libre suficiente para poder dedicarse a su afición lectora.

La guerra de Cuba tuvo en España consecuencias insospechadas, no sólo sumió a la nación en algo así como una depresión colectiva, la enfrentó con sus propias circunstancias de país en decadencia al que una joven potencia había conseguido humillar. Además, la pérdida de las últimas colonias supuso un varapalo económico para muchos empresarios. *La Última Moda*, la revista femenina dirigida por Julio Nombela perdió unos cuantos millares de suscriptoras en Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

3. Henri Cassiers.
Red Star Line. Bruselas, 1899.

Los carteles que anunciaban los cruceros a los países americanos constituyen asimismo el documento que recuerda que una parte importante de la población europea había decidido emigrar antes que pasar penuria en sus respectivos países. A diferencia de los viejos anuncios de corte decimonónico, con sus cruceros ocupando la totalidad del cartel, los nuevos anuncios encerraban una retórica más compleja (Fig.3).

Mujer y modernismo

Entre la década final del siglo XIX y el inicio de la Primera Guerra Mundial, el estilo dominante en las artes gráficas, y por tanto en la publicidad, es el modernismo. No es que no quedase ni rastro del estilo decimonónico, con sus figuras hieráticas y su manera un tanto rígida de representar a individuos y colectivos, pero ya no constituye el modo distintivo de la época, y sobrevive más en publicaciones gráficas, y todavía más en las norteamericanas, que en el cartel donde una serie de artistas trabajaban con imaginación y libertad para una diversidad de anunciantes.

Una de las singularidades del modernismo, o mejor dicho de los modernismos, es su predilección por la figura femenina. Los carteles y anuncios se llenan de personajes femeninos, independientemente de lo que se anuncie. Puede ser un automóvil, una estufa, un medicamento o una línea de ferrocarril, la presencia de la mujer era prácticamente obligatoria. Los protagonistas de estos anuncios no son las mercancías, no son los servicios, ni los nuevos transportes. Quien protagoniza la publicidad es la mujer, eso sí, en diferentes encarnaciones.

¿Por qué de pronto esta eclosión de figuras femeninas?

La mujer es en la *Belle Époque*, la personificación de la belleza. Los productos industriales son feos por naturaleza, según la mentalidad de la época. "La industria es la raíz de toda fealdad", había dicho Oscar Wilde. Por ello los objetos se revisten con tallas o fundiciones de motivos vegetales, columnas neoclásicas, volutas, chapiteles y todo tipo de ornamento que disimule su ingénita fealdad. En la medida de lo posible, el producto será escamoteado de su propio mensaje en beneficio de un escenario de belleza, más o menos poético o simbólico, moderno o legendario, en el que la figura de la mujer participa como estrella principal (Fig.4).

4. Elisabeth Sonrel.
Flowers. Panel decorativo. 1893.

En cierta medida, pues, la mujer en el modernismo no se representa a sí misma, ni siquiera representa a las mujeres, sino un ideal de belleza. No es tampoco un simple adorno, es en realidad un símbolo de todo aquello que reivindicaban los artistas de su tiempo y que se oponía a la cultura de la industrialización: espiritualidad, gracia, misterio, etc. Es verdad que la industria estaba creando riqueza y ayudando al acceso de las clases medias a muchas mercancías, pero también estaba rodeada de miseria, de suciedad y de sufrimiento. Las barriadas obreras, la contaminación y los desechos eran también producto de la industrialización que se hacía necesario ocultar tras escenarios de belleza ideal. La desigualdad y la corrupción ocupaban el espacio de la realidad, mientras que la belleza y la fantasía ocupaban muy a menudo el de la literatura, la escena y las publicaciones gráficas (Fig.5).

5. Ferdinand Bac.
Cubierta de *L´Album*. 1901.

Si prestamos un poco de atención, nos daremos cuenta de que la mujer se empleaba en aquellos momentos asociada a muchos valores, a veces incluso contradictorios: ideales, ideologías, movimientos estéticos o sociales, invenciones y mercancías. Mientras que la posición iconográfica del hombre era más estable y sobre todo más uniforme. La mujer podía servir para representar lo sublime pero también la bajeza moral (la prostituta, la *demimondaine*), se asociaba con el socialismo utópico y con el patriotismo rancio, con el progreso de la razón y con lo esotérico, con la elegancia y la vulgaridad, con las viles mercancías y con los elevados ideales, aunque sobre todo con la belleza, el encanto y la gracia.

La naturaleza y la mujer eran los elementos con los que el artista fin de siglo luchaba contra una sociedad materialista, sórdida y prosaica. La poesía de las formas vegetales, de las flores, juncos y cañas silvestres, de las hojas y los árboles, frente a la prosa de las formas industriales, groseras einsubstanciales. La delicada poesía de la figura femenina frente a la prosa sañuda y tosca del hierro y el carbón.

6. Eugene Grasset. *Salon des Cent.* 1894.

La obligación de la publicidad era ocultar ese prosaísmo y esa brutalidad con la reivindicación de la naturaleza y de la mujer como fuentes de belleza. Era tapar con la oratoria de los anuncios todas aquellas grietas que resquebrajaban la comunidad industrializada y el orden social.

La figura femenina, y en cierto modo también la naturaleza, representaban el triunfo del espíritu frente a la materia, de lo vital frente a lo inerte. La mujer, según la mentalidad de la época, era un ser espiritual (emocional diríamos más bien hoy día), lejos de la terrenalidad obtusa del hombre, más anclado en su carnalidad y más amarrado por ligaduras materiales.

Todo esto, por supuesto, no dejaban de ser fantasías de los artistas de la época, bastante alejados de la condición real de las mujeres y de sus preocupaciones. Mientras los pintores las recreaban como seres angelicales o paradisíacos, ellas luchaban por la supervivencia, por la de sus hijos y por la de su condición de mujeres.

Una de las luchas fundamentales de la mujer en toda Europa fue precisamente el derecho a la educación.

Místicas y perversas

No hubo un tipo único femenino en los reclamos comerciales, de la misma forma que no hubo un único estilo gráfico dentro del modernismo. Dos influencias principales se entrecruzaban en la época, por un lado el prerrafaelismo, con sus prototipos femeninos delicuescentes, arrebatados, que parecían moverse entre el escenario pastoril y el legendario. Eugene Grasset, uno de los fundadores del modernismo, defendía esta propuesta (Fig.6) que alcanzó su esplendor en creaciones como las del checo Alphonse Mucha o el catalán Alexandre de Riquer. El resultado tendía al abigarramiento y al exceso decorativo, las mujeres muchas veces semejaban seres irreales, apariciones dotadas de belleza ideal.

Por otro el japonesismo, que dio lugar a un estilo sintético, a base de grandes masas de color y gruesos perfilados, cuya expresividad se basaba más en la paleta que en el dibujo y que recreó básicamente un tipo de mujer mundano, heredero de la *demimondaine* de Chéret, seductora, de mirada equívoca y hombros desnudos, pero menos vivaracha. Un modelo menos expresivo que el de Chéret, a veces un poco insustancial y otras con un punto siniestro.

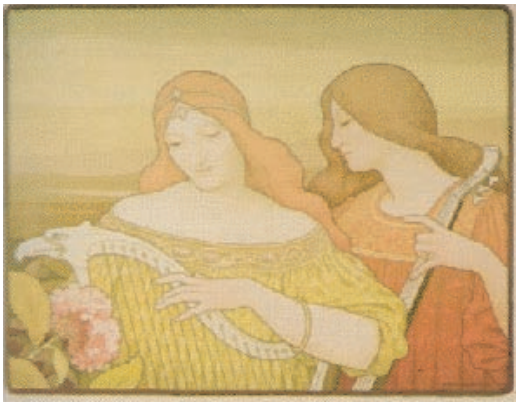
Si Chéret había sido el antecedente, Bonnard (*France Champagne*. Fig.7), Lautrec y otros mostraron esta mujer coqueta y sugerente que con Beardsley se vuelve mórbida e incluso perversa.

Todo este mundo femenino estaba trazado, en buena parte, a la medida del hombre. Quiero decir, los dos prototipos parecían encargados de arrastrar al hombre cada uno en una dirección. Uno hacia la salvación y otro hacia la perdición.

7. Bonnard.
France Champagne. 1891.

Veamos un poco más detenidamente cada uno de ellos.

El tipo místico constituía un personaje un tanto de cuento de hadas o de leyenda medieval, hierático y reservado, inserto en fondos barrocamente vegetales, brozas, arboledas, parques, espesuras o enmarcado por decorados de hojas y guirnaldas. Muy en sintonía con un tópico de la época según el cual la mujer era romántica por naturaleza. A menudo está mujer



8. Paul Berthon.
Concert Mystique. 1901.

sujeta algún tipo de flor. Dependiendo de la clase, el simbolismo cambia (la exaltación, la pureza, lo inalcanzable, el sueño, etc.), o un libro abierto. Sus ojos están, por lo general, perdidos en la lejanía y el perfil, al estilo de los retratos florentinos, es la posición preferida para la modelo. Una de las imágenes comerciales que mejor encarna este espíritu es *Concert Mystique* (1901) de Paul Berthon (Fig.8), un pintor decorativo autor de carteles y cubiertas. La imagen transmite esa sensación de espiritualidad y suavidad un tanto delicuescente, pintado en tonos desvaídos, y los personajes adoptan ese aire soñador de las figuras prerrafaelistas.

En el caso de la mujer perversa, no hay una representación demasiado normalizada, a veces aparece recostada indolente o inserta en una escena de seducción o solitaria en un palco, o bebiendo en un cabaret. Es la seductora que, en algunos casos, llega a adoptar una belleza un tanto enfermiza o inquietante.

Estas representaciones de la femineidad en los anuncios no se encuentran muy lejos de ciertas ideas dominantes en la época. Pensemos por un momento en las doctrinas de Lombroso referidas a las mujeres, viéndolas como seres infantiles e irracionales, amorales por naturaleza. Claro que la biografía del hoy casi olvidado Cesare Lombroso es un cúmulo de errores científicos desarrollados a partir de un positivismo burdo e insensato.

9. Eugene Grasset
La Vitrioleuse (1894).

La ilustración de Grasset *La Vitrioleuse* (1894, Fig.9), normalmente tan afecto a las figuras femeninas serenas y amables, resume esta interpretación de la mujer. Un personaje con aspecto demenciado que sujeta el recipiente de ácido, dispuesto a arrojarlo a su rival, en una composición con un claro ascendente del grabado japonés. Podría servir de ilustración a la conocida obra de Lombroso *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893) en la que explicaba el comportamiento criminal de la mujer por su degeneración atávica. Algo parecido pensaba también de los anarquistas, tipos criminales por su primitivismo. Pocas veces el método científico ha sido empleado con resultados más erróneos.

Más interesante y complejo resulta el pensamiento de Jung y su concepto de "ánima", es decir la imagen de la mujer según las fantasías del hombre. "Cuando alguien quiere dejar a una mujer y no puede, eso es Ánima", declaraba Jung. Hay en ellas, según el pensador suizo, un poder de atracción peligroso. Esas imágenes no son tanto personificaciones de mujeres concretas como creaciones ilusorias que encarnan necesidades y prácticas de tipo emocional: ciertas celebridades, diosas, vírgenes, cortesanas, figuras maternas, hechiceras o creaciones mitológicas femeninas (las arpías, las sirenas, etc.). Entre ellas estarían pues Circe y la Gorgona, Judith y Salomé, pero también Lily Langtry o Sara Bernhardt.

La difusión de este tipo de especulación parece penetrar en la imaginería popular como una opinión o pensamiento colectivo. Otro de los autores practicantes del modernismo floral, el checo Alphonse Mucha, por lo general amable en sus figuras femeninas, no escapa a esta visión un tanto demoniaca de la mujer. Su anuncio para el Champán Reinart (Fig.10) muestra una suerte de medusa Gorgona, de una belleza fatigada, con los pelos alborotados como serpientes y una mirada un tanto extraviada.

10. Alphonse Mucha. *Champagne Ruinart*. 1896.

Tanto por el estilo, como por la temática, incluso por lo que anuncia, el cartel de Lautrec para el libro *Reine de Joie* de Victor Joze resulta enormemente característico del papel de la mujer mundana (Fig.11). En la *Revue Blanche* de febrero de 1893 el cartel fue descrito como "brillante, bello y exquisitamente perverso". Resuelto a la manera japonesa, mediante grandes masas de color plano, incorpora una escena de la obra *Reina de la Alegría. Costumbres mundanas* en la que la protagonista, la *cocotte* Hélène Roland, besa al corpulento banquero Olizac.

11. Toulouse Lautrec. *Reine de Joie*. 1892.

Esta imagen del opulento burgués acompañado de la bella cortesana resultaba, por otro lado, muy de la época, y aparecía con frecuencia en cuadros y escritos. El libro *Reine de Joie* resultó, de hecho, un escándalo. No, desde luego, por el tipo de mujer que imaginaba (ya digo que resultaba una alusión bastante común) sino porque el Barón Rothschild se sintió retratado en el personaje del Barón Rosenfeld. Intentó retirar la edición completa del libro y sus sicarios se dedicaron a arrancar los carteles de Lautrec por las calles. Tal y como aparece en el cartel, el hombre adopta una postura pasiva ante el ímpetu amoroso de la joven que rodea con sus brazos la voluminosa figura, mientras le besa en la cara.

12. A. Beardsley. *AvenueTheatre*. 1894.

Pero para que la mujer resulte perversa y tentadora no hace falta siquiera la presencia del hombre dócil o acobardado. Desde su primer cartel Beardsley había representado una mujer misteriosa, inquietante, incluso un poco satánica. De hecho prefigura de algún modo toda la caterva de mujeres fatales de la época: Cléo de Mérode, Mata Hari, etc. a las que añade ese punto maléfico. Este personaje (Fig.12), que parece mirar de manera torcida, parcialmente oculto por unos cortinajes traslúcidos, los hombros desnudos y el cabello suelto, encarna a la perfección ese tipo de dama turbadora que le gustaba dibujar.

La tentadora, cuya más distintiva encarnación es la cortesana, no es en realidad una invención pictórica de la época, ni siquiera literaria (*Nana* de Zola, *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas hijo, etc.), sino un personaje muy vivo y representativo de los tiempos, mujeres (con frecuencia bailarinas o actrices teatrales) que sedujeron a hombres poderosos, arruinándolos e incluso llevándoles al suicidio. Entre ellas están Lola Montez (1821-1861), Valtesse de La Bigne (1848-1910), La Bella Otero (1868-1965), Émilienne d´Alençon (1869-1946), Liane de Pougy (1869-1950), Cléo de Mérode (1875-1966), Mata Hari (1876-1917), por sólo citar algunas de las más conocidas. Frente a las mujeres fatales de la época clásica (Judith, Dalila, Helena de Troya), éstas no parecen tener motivos patrióticos o políticos, ni siquiera amorosos, para llevar a los hombres a la perdición. La actuación de Mata Hari como espía en la Gran Guerra, que le llevaría a la muerte, no fue producto de su amor a la patria sino de su amor al dinero. La figura de la cortesana moderna (Fig.13) parece así arrancada directamente de estos carteles y, a la inversa, las figuras de los carteles muestran a menudo su inspiración en estas "mujeres fatales".

13. Retrato de Mata Hari. 1910.

Es verdad que les mueve el vil metal pero en casi todas ellas hay un pasado que encierra algún tipo de trauma, han sufrido abusos de niñas, han tenido un primer matrimonio desgraciado, proceden de un ambiente de miseria, etc. Y desde luego les acompaña una belleza inusual y una ambición sin límites. Su comportamiento posterior parece tener el objetivo de conquistar el mundo y al mismo tiempo de vengarse de él, y especialmente de los hombres. En cierta forma, la simple existencia de estas

mujeres, despreciadas por las damas dignas y los convencionalismos burgueses, suponía un triunfo sobre el dominio masculino y, aún sin proponérselo, resultaban un argumento feminista.

14. Georges de Fleure.
La Loïe Fuller. Salomé. 1895.

Quizá debido a la profesión de algunas de estas *femmes fatales*, de entre todas las seductoras históricas o míticas, ese periodo que se mueve entre el *Fin de Siecle* y la *Belle Époque* eligió como tipo predilecto el de la bailarina bíblica Salomé. La mezcla de pasión, violencia y religión que había en el personaje de Salomé lo convertían en especialmente fascinador para la mentalidad de la época. Aparecía un poco de todo: sangre, sexo, ambición, venganza. Oscar Wilde escribió una obra teatral sobre el personaje, la escribió en francés pues la había concebido para Sara Bernhardt. Richard Strauss le puso música. Una colección de pintores recrearon el mito a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX: Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Munch, por supuesto Beardsley que ilustró la obra de Wilde, Franz Von Stuck, Lovis Corinth, Anglada-Camarasa, Ella Ferris Pell, Juana Romani, etc. Y fue pasando por todos los estilos, simbolismo, decadentismo, modernismo, para luego incorporarse a las vanguardias de comienzos del XX. Fue pintada, esculpida, recreada en fotografías y películas, dibujada, modelada. Fue narrada, representada, musicada y bailada. Era la encarnación perfecta de la mujer perversa (Fig.14). Como no podía ser de otra manera, La Loïe Fuller, quizá la más famosa bailarina de la época, recreó también a Salomé. La Loïe Fuller confeccionaba con la danza lo que Grasset o Mucha con los carteles, lo que Gaudí en la arquitectura. Mediante el movimiento de velos y luces de colores recreaba las olas o las llamas en espectaculares puestas en escena.

15. Hamner (Herman Richir).
Delhaize Frères. 1899.

Todas las danzas vagamente exóticas u orientales estaban muy de moda en aquellos años. Esa fue la especialidad de Lola Montez o de Mata Hari. La traducción de las *Mil y Una Noches* a los principales idiomas europeos ejerció una profunda influencia sobre los artistas, los pintores y los diseñadores de carteles que llenaron sus bocetos con escenas de odaliscas, huríes, mezquitas y arabescos. Este cartel de una marca de café (Fig.15) sirve para una escena de pastiche oriental, con la mujer enmar-

cada por una arquitectura árabe, a punto de realizar una ofrenda o un sacrificio, pero que en vez del puñal de la sacerdotisa sujeta un juego de café en porcelana con decoraciones bizantinas, en un revoltijo decorativo muy de la época. A Oscar Wilde no le gustaron las ilustraciones que Beardsley hizo para su *Salomé*, porque decía que eran japonesas mientras que su obra era bizantina. En realidad, ambas obras pertenecían al decadentismo inglés, fin de siglo.

16. Carloz Schwabe. *Salón Rosa croix*. 1892.

Cada prototipo femenino parece querer representar una cosa diferente, la mística a la espiritualidad, la perversa a la tentación. Ambos modelos, que pueden ser frecuentados incluso por los mismos artistas, responden a una particularidad del momento contra la que reaccionan. Aparentemente resultan antagónicos, el tipo místico con su carga de espiritualidad supone una reacción contra el positivismo y el materialismo del entorno. Si el siglo XIX es el siglo positivista por excelencia, es también el siglo del romanticismo, en el que una corriente de espiritualidad inunda la sociedad. Ve nacer el espiritismo y hay un interés excepcional por todo lo sobrenatural, lo mágico y esotérico. El espiritismo no era sino una puesta al día, mezclado con cientifismo de guardarropía, de la ancestral invocación a los muertos. En este caso se trataba de espíritus, pues los muertos no perdían del todo su materialidad, y mediante la intercesión de las *médiums* (puesto que casi siempre eran mujeres) se conseguía la comunicación con ellos e incluso su presentación en formas vaporosas. Desde Estados Unidos, donde surgió en 1848 en el seno de una familia metodista, se extendió por Europa y proliferó la literatura tanto a favor como en contra.

Por supuesto que todo esto va a dar lugar a una multiplicación de embaucadores, de espectáculos de magia, de fundación de sectas como los rosacruces o la sociedad teosófica, sesiones de espiritismo, ocultismo y adivinación, etc. Los grandes taumaturgos de la época realizan giras por todos los teatros del mundo mostrando sus asombrosos trucos e impresionando a las damas y también a muchos caballeros. Conan Doyle, creador del empírico y científico Sherlock Holmes, creía firmemente en el espiritismo (es autor de una historia del espiritismo) y era incapaz de admitir que su amigo Houdini realizaba trucos, tal y como éste le aseguraba. Incluso mentes brillantes eran capaces de caer en la superchería. La teosofía, tal y

como era vista en el siglo XIX, pretendía, a su vez, una síntesis científica de las religiones pero derivó finalmente hacia el ocultismo y el espiritismo[1].

1 La teosofía se dividió en dos ramas o escuelas, la americana, liderada por la famosa Madame Blavatsky, estuvo influida por el hinduismo. La alemana, encabezada R. Steiner, se inclinó hacia el cristianismo; siendo Cristo el primero de una serie de iniciados.

Todo esto lo que demuestra, sin más, es que en medio de la corriente positivista se había levantado un maremoto espiritualista que adoptaba distintas formas y sensibilidades, pero que en definitiva suponía la resistencia a una sociedad que estaba tomando una deriva enormemente materialista, utilitaria y egoísta. En el cartel de Carloz Schwabe para el salón de los rosacruces (1892, Fig.16) –una exposición de pintura rosacruciana del grupo encabezado por Péladan (fundador de los rosacruces católicos)– parece invitar a esa comunión entre el cuerpo y el espíritu. Que los artistas del cartel de la época, así como los pintores y literatos, se sintiesen imbuidos por esta corriente irresistible de espiritualidad parece casi inevitable.

Estos personajes femeninos, rodeados de naturaleza, flores y plantas, con la mirada arrobada, en una especie de éxtasis, representan asimismo la reacción contra la industrialización y el positivismo, y quieren mostrar que existe un mundo más allá de la experiencia cotidiana, que existe otro conocimiento diferente al surgido del método científico. Que el ser humano, y sobre todo la mujer, contiene un marcado componente espiritual. Por eso también el regreso a la espiritualidad religiosa de la Edad Media, a los conocimientos de las filosofías orientales, a la antigua sabiduría, a los mitos, la magia y la alquimia.

17. Hermann Paul.
Ilustración para *L´Album*. 1902.

Pero frente a este conjunto de comportamientos místicos y soñadores, se sitúa la terrible mujer devastadora, devoradora de hombres, que parecen representar el complejo de La Gran Madre de Erich Neumann (discípulo de Jung). Estas encarnaciones de mujeres fatales parecen, por el contrario, avisar contra el creciente poderío del movimiento feminista y el irresistible ascenso de la mujer en la sociedad. Es verdad que se hacían muchas chanzas en contra de las sufragistas, que las feministas eran motivo de burla y descrédito. Hermann Paul adopta ese tono humorístico en la ilustración de la revista *L´Album*. Él tiene una sonrisilla picarona en el rostro, pero la mueca de ella es la de la Mantis Religiosa a punto de devorar a su víctima (Fig.17).

18. Clémentine-Hélène Dufau. Cartel para el periódico feminista *La Fronde*. 1898.

La risa oculta el miedo. Y eso es lo que, en verdad, había detrás de todas esas figuras decadentes (Schanackenberg), morbosas (Beardsley), libertinas (Camps) o sensuales (Bradley). Las feministas, en un pensamiento un tanto a la manera de Lombroso, resultaban pues disolutas, pérfidas, inmorales, seres primitivos arrastrados por sus bajos instintos.

El movimiento feminista se venía gestando prácticamente desde la Revolución Francesa, con la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana* (1791), aunque en su desarrollo había derivado hacia la reivindicación del voto como paso previo para la mejora de la situación política y jurídica de la mujer. Nacido en el seno de la sociedad industrial, el sufragismo estaba, como hemos señalado, mucho más desarrollado en aquellos países avanzados, como Estados Unidos o Gran Bretaña en los que había también una conciencia liberal. Países en los que el comercio y la producción en masa estaban al tiempo desarrollando la actividad publicitaria a través de la prensa y de los carteles. En España el feminismo no llega hasta finales del siglo XIX, gracias a algunas intelectuales como Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal. Así que a finales del siglo XIX e inicios del XX se encontraba en plena ebullición. Parece que, de alguna manera, ese miedo al nuevo poder femenino tenía que aflorar (Fig.18). Y todavía más que en los tratados, en el arte, en la literatura didáctica o científica, esa aprensión y desconfianza emergían en la literatura y la ilustración popular donde se mueve con libertad y espontaneidad el imaginario colectivo. Y ello sin que hubiese necesariamente una propuesta de alarmar a la población masculina, al tiempo que se exponían inocentes anuncios de licores, atracciones de feria, piezas teatrales e incluso libros para niños. En el cartel de Beardsley (Fig.19) se anuncia literatura infantil, los títu-

19. A. Beardsley. *Publisher. Children´s Books*. 1894.

los expuestos son, entre otros, *La historia de una muñeca*, *La pequeña princesa*, *Cascanueces y el rey de los ratones*, *Un jardín encantado*, etc. Pero el opulento y sensual personaje que retrata el dibujante británico tiene poco de infantil. Tan sólo la presencia de un libro en la mano, nos recuerda que se trata de la publicidad de una editorial.

Conclusiones

No queremos, ni mucho menos, transmitir la idea de que con estos dos tipos se agoten las representaciones arquetípicas de la mujer del período. Pasada la primera impresión, que conduce al conocimiento fácilmente deducible de una presencia masiva de figuras femeninas en los anuncios e ilustraciones de la época, se ha intentado establecer una relación causa-efecto entre ciertas condiciones de vida acompañadas por una sensibilidad que reaccionó tanto contra las circunstancias como contra el pensamiento dominante, y el empleo de ciertos lugares comunes en lo que se refiere a la representación de la mujer. Pero el escenario resulta mucho más complejo al introducirse ciertos elementos, como el ascenso del sufragismo, las ideas científicas y filosóficas de la época sobre la condición femenina y los intereses comerciales de anunciantes o propagandísticos de los poderes establecidos. No cabe duda que la efigie de la mujer en actitudes poco convencionales, como lectora, parroquiana en un algún establecimiento tipo café o billares (Fig.20), considerados hasta el momento como espacios exclusivamente masculinos, bebiendo licores, manejándose en la bicicleta, etc. ayudaron a modificar la posición de la mujer en el imaginario social.

20. Antonio Utrillo.
Café de Novedades. 1899.

Alexander Cabanel
Nacimiento de Venus

Diosas y odiosas en la feminidad fílmica del siglo XXI

JUAN CARLOS GONZÁLEZ
Trama y Fondo

Gods and goddesses in the 21st century filmic femininity. First notes for a chronicle of events.

Abstract
This is a brief preliminary study focused on two films: the Spanish *Magical Girl* from the director Carlos Vermut and the North American *Lost* from David Fincher. Both films from 2014, in which the main character is a woman, is presented as the driving force of the action of the story, and to some extent the one who will trigger the events that will cause tremendous consequences for the protagonists of the stories portrayed. The same can be observed in other films of the same year such as the Polish *Ida* from Pawel Pavlizovski, or the North American production of the Peruvian Claudia Llosa's *Aloft*. This can be taken as a regular current in the last filmic works of Von Trier, Polanski, Almodovar, Medem, among others. Along with the lack of a mythic and meaningful story, as well as the lack of a symbolic chain and with the displacement of the masculine characters who act indecisive and lost. All this can be considered as typical characteristics of the post-classic cinema, as it is defined by Professor Jesús González Requena. However, these protagonist women were girls once and one of the characters is still a girl. They are the main core of these films and their relationship with their families seem decisive and fundamental. And at the heart of the story, a good or a bad tale? Or a told or an untold story?

Key words: Death. Hollywood's narration. Classical cinema. Post-classic cinema.

Resumen
Breve estudio preliminar centrado en dos películas. La española *Magical Girl* del director Carlos Vermut y la norteamericana *Perdida* de David Fincher (ambas de 2014), donde el personaje protagonista principal es el de una mujer, que es motor de la acción del relato y en cierta medida desencadenante de los sucesos que provocaran tremendas consecuencias, para los protagonistas de las historias que desarrollan. Y que también se puede constatar en otras películas del mismo año como la polaca *Ida* de Pavel Pavlizovski o la producción norteamericana de la peruana Claudia Llosa *No corras, vuela*. Una corriente habitual en el último cine de von Trier, Polanski, Almodóvar, Medem… Características propias del cine post-clásico, tal como lo define el profesor González Requena: ausencia de un relato mítico y de sentido, así como de una cadena simbólica y con el consecuente desplazamiento de los personajes masculinos, que actúan indecisos y desnortados. Pero las mujeres protagonistas fueron niñas y uno de los personajes como niña, son el núcleo principal de estos filmes y la relación con sus familias parece decisiva y fundamental, y en el núcleo del relato, nunca mejor dicho, ¿un cuento bueno o malo? ¿O contado o sin contar…?

Palabras clave: Mujer. Niña. Cuento. Locura. Muerte.

ISSN. 1137-4802. pp. 119-122

A Mercedes Juliá Inserser, (Barcelona 1961-2015), in memoriam.

Primero:

> "...toda narración lo es de sucesos y de actos…no es lo mismo un suceso que un acto. El primero sucede. Sin requerir voluntad de nadie, ni plan alguno en el que deba inscribirse. El acto, en cambio, es un suceso protagonizado por un sujeto dentro de un determinado trayecto, inscrito en determinado programa de acción."[1]

1 GONZÁLEZ REQUENA J. (2014): *Melancolía*, en *Trama y Fondo* nº 36, Madrid, p.33.

Las películas que aquí vamos a comentar son *Perdida* de David Fincher y *Magical Girl* de Carlos Vermut, ambas de 2014, y en ellas, ya lo decimos literalmente, va a haber muertes; en estas películas, permítanme la ironía, no hay quien viva o, mejor dicho: en estos textos fílmicos artísticos hay más posibilidades de muerte que de vida. Y así es: el personaje de una mujer central en el desarrollo de la acción del relato es el desencadenante de toda la tragedia, en dos relatos postclásicos de esta centuria. Ambas comparten una estructura como de cuento infantil más bien paródica pues, no en vano, el origen de las protagonistas son dos niñas. En el caso de *Perdida*, es la viva encarnación de un personaje literario famoso y reconocido, escrito por su madre…

En el de *Magical Girl* es la de una niña enferma de leucemia que desea emular a una niña misteriosa del manga animado japonés popular llamado como el título de la película. Las niñas son de cuento, pero la vida es de horror. O más bien en este caso la ficción narrativa no les va a ayudar en nada en su vida, pero lamentablemente va a contribuir a su perdición. Pues ambas películas parecen ser más el relato de una pesadilla que el de un buen sueño alentado por un buen cuento.

Hay otras películas a observar como muestra en este estudio de la cosecha de 2014, donde el personaje protagonista central de las películas es una mujer, como en *No corras, vuela* de la peruana Claudia Llosa; *Ida* del polaco Pavel Pavlizovski; la divina adivina de la película del ínclito Woody Allen en *A la pálida luz de la lun*a, por poner ejemplos recientes. Además de las consabidas obras de autores reconocidos y plenamente estudiados por los colegas de Trama y Fondo, como von Trier, Polanski, Almodóvar, entre otros…

Segundo:

En el centro del relato aparecen ambas mujeres desencadenando actos que provocan tremendas consecuencias. Seguramente, en *Perdida* de Fincher, de manera tramposa y, si se me permite decir, chapucera, casi sabemos lo que va a pasar. Quien maneja los hilos de la trama y los demás son meros espectadores pasivos de la desgracia que se cierne sobre los actores del drama, casi de manera grotesca.

En *Magical Girl* el relevo de la niña lo toma una mujer, un personaje en tratamiento psiquiátrico, y que también provocará muerte y destrucción. Bárbara, una mujer enferma que toma pastillas para dormir profundamente, pero a la que nadie da un relato, una promesa (de Amor). Una mujer que entra en puertas donde habita el horror y el dolor. Niñas perdidas en el doméstico bosque de tinieblas que parecen esperar, no ya a un salvador, sino la llegada inevitable y voraz de los monstruos. Se les dan objetos para tranquilizarlas pero, paradójicamente, eso no les calma.

Digámoslo ya: el punto crítico, el de ignición, el de ebullición, que parece que planea por los dos relatos, es del impedimento o imposibilidad de estos personajes femeninos de ser madres. Y esto las deja perdidas. En el centro del relato sólo hay locura y desolación. Literalmente. ¿Y acaso no es ser madre o el nacimiento de una vida en el cuerpo de una mujer, un hecho mágico? De donde todos venimos ¿Ese pudiera ser el corazón del relato postclásico? Y también, que para ser madre tiene que haber un padre, y aquí estos están desaparecidos, pasivos, quietos, parados…No, no es una orden de atención de un agente de la ley, es que literalmente el marido del personaje de *Perdida*, está parado, no tiene trabajo y pasa sus horas caseras entre cervezas y tele-deporte y encajado confortablemente en su casa-paraíso.

El padre de *Magical Girl*, evidentemente más modesto, vive en un piso de barrio, profesor de letras, en paro por los recortes de la crisis, la madre de la niña ya no está en casa, y él cuida de su hija enferma.Y vende libros al peso que transporta en un carro de la compra doméstica, vende relatos, vende textos para comprarle, un texto que su hija desea –la famosa *Magical Girl* del título que nombra la película. No parece que esa sea una buena decisión o mejor dicho, un buen acto, ¿compasión mal entendida? Los deseos de una niña se convierten en mercancía banal y aparente. Pues esa decisión acarreará toda una cadena de sucesos imprevistos que acabarán de manera trágica y también casi grotesca. Pues el deseo mágico de una niña enferma se torna en un relato de dolor y muerte y sin sentido. Tal vez acuciado por su inestabilidad económica y emocional, pues no sabe cómo compensar a su hija, por el dolor que sufre por su enfermedad –una leucemia. Y querer compensar objetualmente el dolor de una hija, provoca más dolor. Pues como dice la copla o el bolero: *ni se compra, ni se vende, el cariño verdadero*. Pero para eso hay que saber darlo de ley. Aventuro a decir que lo que necesita la niña, es que le cuenten un buen cuento. De verdad de la buena. Pero ahí está el discurso del creador que da la vuelta a un final resolutivo y esperanzador.

Y en el caso del personaje interpretado por José Sacristán, profesor de matemáticas, es un ex-convicto, y que su pena de cárcel tiene que ver con algo relacionado con Bárbara –preso, jubilado, parado, in-activo– pero el único que al final terminará actuando, tal vez movido por un extraño sentido ético del deber; un tipo que suele dejar muy poco espacio entre lo que dice y hace. Pero, ¿con quién? ¿Con Bárbara? –una mujer literalmente herida con el espejo. Como en una especie de catarsis, desencadenando la tragedia, las muertes y el fin del relato. Un ex-profesor de matemáticas, preso de su relato que pondrá fin a la película con su confuso y peculiar estilo de impartir justicia, aniquilando al otro, saldando cuentas, cual eficaz fórmula matemática o encajando las últimas piezas de un puzle a mayor gloria de una diosa furtiva y loca, pues aquí no hay paz para lo sagrado.

Tercero:

Clara y llanamente, en el cine postclásico no hay narrador o, mejor dicho: en contraposición o por comparación a un referente personal y subjetivo, el cine clásico de Ford, "pues en este reside el emblema del valor de pertenecer(se) simbólicamente a un lazo con el otro, familiar", según dice el profesor Jesús González Requena en su seminario universitario de la Universidad Complutense de Madrid sobre C*entauros del Desierto* en 2014-15. Aquí no hay personajes rotundos que definen sus actos en enseñanzas con valores nobles y honrados y de compasión por el otro. En el postclásico no hay cadena simbólica y el relato se teje en un falso y por tanto endeble hilo que provoca traición, mentira y muerte. Pero sobre todo exponen la angustia de los otros. Tal vez porque el mundo de los deseos, da un poco de miedo.

De profesores y maestros a ¿princesas y diosas? O también del puzle del corazón al puzle para niños de 0 a 6 años –pensé que se tardaba tanto tiempo y no tuve paciencia para hacer ninguno en mi vida– y que en *Magical Girl* como en *Perdida*, todo es literalmente un rompecabezas.

Los personajes masculinos de estos dos relatos postclásicos fílmicos parecen actuar desorientados. O el desbarajuste que puede ser la vida de las personas en relación a otra. Al final nos quedan las miradas de nuestros recuerdos. El eco de la mirada, terrible, de la niña en *Magical Girl*, y que nos evoca a lo que Rilke decía, que si la verdadera patria es la infancia, estas niñas son apátridas.

La diosa está presente:
Marina Abramovic. Cuerpo y acontecimiento

José G. Birlanga Trigueros
Universidad Autónoma de Madrid

The goddess is present: Marina Abramovic. Body and Event

Abstract
Almost pushed by some Nietzsche and Wittgenstein thoughts we will go through the liturgy of the event as well as the letter of the body: the goddess is present. Marina Abramovic, the performance goddess, governs, even if only *to keep silence*, in the insoluble plot between life and art. Beyond the aesthetic-artistic implications of her *The artist is present*, she continues to be present beyond the document; she reigns as nobody has done before in the event. The subject has already learned and also in its own body, since as the poet said 'only in the danger resides the salvific'. Unequivocal reference for an anthropology and sociology of the aesthetic- artistic processes, Marina Abramovic opens up the territory of the body to the event, outlining distinct itineraries (aesthetic, artistic, semiotic, political…). Abramovic is the queen, that is the axiom…and as Nietzsche writes: 'To the despisers of the body I want to tell them one word. Their despise constitutes their appreciate'

Key words: Abramovic. Body. Event. Aesthetic. Performance.

Resumen
Casi empujados por algunos pensamientos de Nietzsche y Wittgenstein recorreremos tanto la liturgia del acontecimiento como la letra del cuerpo: la diosa está presente. Marina Abramovic, diosa de la performance, gobierna, aun cuando solo quepa *guardar silencio*, en la trama indisoluble entre vida y arte. Más allá de las implicaciones estético-artísticas de su *The artist is present*, ella sigue presente más allá del documento; ella reina -como nadie y como nunca- en el acontecimiento: el súbdito ya aprendió, y también en su cuerpo, pues como decía el poeta, "solo en el peligro reside lo salvífico". Referente inequívoco para una antropología y sociología de los procesos estético-artísticos Marina Abramovic abre el territorio del cuerpo al acontecimiento, trazando distintos itinerarios (estéticos, artísticos, semióticos, políticos…). Abramovic es la reina, ese es el axioma... y con Nietzsche cabe decir: "A los despreciadores del cuerpo quiero decirles una palabra. Su despreciar constituye su apreciar".

Palabras clave: Abramovic. Cuerpo. Acontecimiento. Estética. Performance.

ISSN. 1137-4802. pp. 123-134

Comenzaremos con el final, que es, muy especialmente para nuestra Diosa, el principio de todo. Aunque no únicamente para ella: en el cuarto de los discursos de *Así habló Zaratustra,* éste toma la palabra y dirigiéndose a los *despreciadores del cuerpo* les dice: *No deben aprender ni enseñar otras doctrinas, sino tan sólo decir adiós a su propio cuerpo –y así enmudecer* (…) Ese

discurso termina marcando la distancia y el sentido así: *¡Yo no voy por vuestro camino, despreciadores del cuerpo!*[1]. La diosa de la performance, diva del cuerpo-campo-de-batalla, hace del decir, pero sobre todo del enmudecer, y del enmudecer con su cuerpo, un acontecimiento. Muy alejada de los despreciadores oficia el enmudecimiento del *decir* de todo y de todos, aunque ello no le reste ni un ápice de divinidad: en su no-decir no deja de *mostrar*.

Su apelación al cuerpo está en franca oposición a las dicotomías reductivas y se levantan contra el papel subsidiario también en el arte del cuerpo. *Es vergonzoso tenerse que mostrar como odre vacío que solo puede ser henchido por el espíritu*[2]. Ciertamente hay que danzar: *¡danzad malditos, danzad!*

1 NIETSZCHE, F. (2005): *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza, p. 60 y 62.

2 WITTGENSTEIN. L. (1996): Aforismos. Cultura y valor. Madrid: Espasa-Calpe, p. 46.

Pero la apelación al cuerpo y a la performance que comenzó como dinámica continuará –otros dicen evolucionará–, aun sin abandonar a ninguno, mucho más próximo a la inmovilidad. Y es en ese momento cuando no cabe qué decir, cuando parece haber dicho adiós a su cuerpo, ahora oculto, vestido, como nunca, ella, la diosa, está presente, como siempre[3]. Uno no sabe bien qué sentido tendría hablar sentado ante y frente a ella, e incluso

qué poder decir, llegado el caso; y ello siempre que quepa poder ser dicho algo con sentido: de lo que no cabe hablar claramente es mejor guardar silencio[4]. Pero ella está ahí en el centro de la sala del MoMA oficiando la religación… Y en el silencio[5] aún es más palmario que la diosa, *The artist, is present*.

Con F. Nietzsche y L. Wittgenstein, a la sazón, sacerdotes del pie forzado, se iluminan otros perfiles que enriquecen la liturgia del acontecimiento y la letra del cuerpo: *la artista está presente*. Marina Abramovic, la diosa de la performance, reina intrigantemente en la trama indisoluble entre vida y arte. Más allá de las implicaciones estético-artísticas de su *The artist is present*, más allá de la performance en el MoMA, de la película y de la ópera, y de la documentación de sus múltiples *epif-ormanc-ias*, la diosa sigue presente más allá del documento, ella reina en el acontecimiento: el súbdito ya aprendió, y también en su cuerpo, pues como decía el poeta, *solo en el peligro reside lo salvífico*.

Se sugiere y propicia, entre texto e imagen, una confrontación dialógica; desde esa premisa proponemos recorrer el imperante cuerpo del acontecimiento.

3 Marina revela así la condición profundamente carnal del lenguaje: el cuerpo habla al tiempo que el lenguaje se torna afectivo.

4 WITTGENSTEIN. L. (1987): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza, p. 183: De lo que no se puede hablar hay que callar (/"Sobre lo que no se puede hablar hay que guardar silencio").

5 No es ahora el momento, pero resulta muy revelador esa cuádruple raíz del silencio, lógico, ético, estético y místico en el caso de las propuestas artísticas de Marina Abramovic.

***

Y en el principio fue la mujer, Marina Abramovic (Belgrado, 1946). Pero no solo. En lo que sigue será diosa. Basta con recorrer las dos primeras acepciones de la voz "dios" en el Diccionario de la Real Academia Española para entender que cabe reconocerla como tal porque es sin duda responsable de la creación del universo de la performance y del misterio de la existencia artística. Es una deidad, una divinidad porque además se le rinde culto al haber confirmado su poder en ese ámbito concreto de la realidad (performance) y en ese sentido también ha demostrado su influencia en el destino de los humanos. Y no es de extrañar pues estos reconocen en ella capacidades no humanas: se lacera, descansa su cuerpo sobre bloques de hielo o lo rodea con llamas propiciando la asfixia, ingiere fármacos y drogas para determinar sus movimientos

musculares, se flagela, dibujo una estrella, con una cuchilla sobre su vientre… Pero también porque protege con su tan sola presencia a los "niños guerrilleros", porque su presencia, incluso cuando es invisible, alienta la placidez de su sueño. Cómo conmueve su sola presencia…

Marina Abramovic logró reactualizar, ya en el último tercio del XX, el objetivo que cualquier artista anhela desde su creatividad: lograr lo extraordinario desde lo ordinario, al tiempo que reunía las palabras "mujer" y "arte" de manera indefectible. Por ello es diosa también. Gracias a ella se podido visualizar, más y mejor, algunos de nuestros todavía hoy sonrojantes lugares comunes: la imagen de la mujer, de lo femenino, de las artistas en una sociedad que ha ido poco más allá de mitigar su sexismo. Pero no es un referente del feminismo, ella opera su magia divina y niega la invisibilidad de la mujer artista: ella *está presente*; con ella, la mujer se hace visible desde el presente[6], pero como diosa de la performance, consciente de su género, pero al margen, y criticada por ello, del feminismo artístico[7].

6 Otras chicas malas del arte, otras guerrilleras de la mujer artista, como Judy Chicago sí trabajaron en consolidar un programa feminista del arte investigando en el pasado, construyendo desde la historia, unos modelos de mujeres, artistas y científicas, referencia ineludible para una memoria histórica y punto de apoyo para el arte feminista. Ese es el sentido de programática *The Dinner Party*, de 1979, la famosa mesa triangular de las 39 invitadas.

7 Su postura es más próxima a la gran precursora de la performance Valentina de Saint-Point. Esta declarada anti-feminista se opuso frontalmente a Marinetti que en su *Manifiesto futurista* proponía "despreciar a la mujer". Por eso ella escribe en 1912 el *Manifiesto de la Mujer Futurista* en el que apuesta por la distinción masculino y femenino, en vez de en hombres y mujeres.

Pero ¿por qué es *Diosa* Marina Abramovic y no otras no menos en principio igualmente susceptibles de ese rótulo? ¿Qué tiene Abramovic que no tengan otras mujeres del *performance* como género artístico y también de la misma época?[8]

¿Qué tiene Abramovic que nos hace preferirla a otras candidatas que no han dejado de hacer méritos al respecto? ¿por qué no la francesa Orlan (1947), una artista no menos radical que con la misma contundencia se sirve de su cuerpo como el elemento material de su arte? Tal vez sin duda lo que las diferencia, sea el aparato científico-quirúrgico-genético-tecnológico que acompaña a la segunda; eso hace de esta última, una artista asistida de todos esos entre-guiones[9], y más preocupada por el resultado final. En el caso de Abramovic hay tanta verdad como inmediatez, le concede tanta importancia a la epidermis como al acontecimiento. La razón de ello en buena medida estriba en que no solo cuando ella está físicamente presente, pero especialmente cuando lo está, ella logra "encarnar en sí misma la actitud del que percibe."[11]

8 Por citar a algunas: Laurie Anderson, Ana Mendieta, Adrian-Piper, Suzanne Lacy, Carolee Schneemann, Joan Jonas.

9 Aunque en ambas ha habido un cuestionamiento del ideal de belleza, y aunque su apelación a "arte carnal" es tan contundente o más que el de Abramovic, Orlan se ha centrado más en la belleza femenina y de hecho siempre ha tendido más a la plástica de la cirugía, y a su retransmisión televisiva. De ahí derivó hacia la hibridación, la computerización y a la intervención genética de su cuerpo.

Además, las experiencias a las que somete su cuerpo no son menos extremas. Y como diosa, no sabe del tiempo, repárese que fue a sus siempre fértiles 60 años cuando presenta su primer trabajo relacionado explícitamente con la sexualidad. Abramovic no se olvida de esa dirección y, con el nuevo milenio, a partir de la recuperación de ritos ancestrales y paganos del folclore serbio, se sumerge marcadamente en temas que acompañan a las divinidades, el erotismo y la fertilidad[11].

10 John DEWEY, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 56. Este será el terreno de M. Abramovic quien ha logrado materializar una práctica que expresara una teoría ya existente… Véase también en este sentido la entrevista a Marina Abramovic, por Verenise Sánchez, en *La Crónica*, México, 16/XI/2008.

11 Desde el 10 de enero hasta el 24 de febrero del 2007 en la galería La Fábrica (Alameda, 9), de Madrid, vídeos y fotos.

Trabajando con su cuerpo sin embargo la artista reconocía entonces que le interesaba, y no menos, lo espiritual del sexo. Apostar aquí por el acontecimiento es también una forma de criticar el tratamiento que se le había dado al cuerpo de la mujer. Una amalgama de una colección de estereotipos. Acontecimiento frente a documento. Su propuesta, recuperando el legado perdido de la Diosa Madre, fundía lo ancestral con lo actual. Las diosas, como decíamos, no saben de tiempos...[12] La utilización del cuerpo como rito y performance, como herramienta para otorgar fertilidad a la tierra, para pedir lluvias, para curar... Con esos ritos además se recupera la presencia de la muerte, y lo inocuo que esta es para una Diosa –así en *Woman with skull*, en su omnipotencia divina luce sugiriendo la cópula con una calavera. La vida y la muerte. La diosa no sabe del tiempo: por ello actualiza y trae al presente, y al consciente, aquellas imágenes arquetípicas, las que burlaban la solidificación icónica en el inconsciente. Resultan tan contemporáneos que algún momento declara nuestra diosa que sus performances son copiadas (estéticamente al menos) *por la moda y la danza contemporánea, por los videoclips de la MTV.*

12 Los resultados pueden verse tanto en una video instalación, *Balkan Erotic Epic*, como en un cortometraje en el que la diosa/profesora enseña a sus los alumnos/fieles esto rituales.

La abuela de la performance se presentó intemporalmente en el festival de Avignon en julio del 2005. Abramovic aparece presidiendo la sala del Teatro Benoit XII. Encima de una ínfima peana, pero a más de tres metros de altura del suelo, asiste al acontecimiento: ella está allí desde que se abre la sala y entra el primero hasta que se sienta el último. Principio y fin. El aconteci-

miento incluye los sonidos que se filtran en la sala Benoit XII que proceden de los no elegidos, los que quedaron fuera. La diosa impone un silencio religioso desde la más absoluta *ahumanidad* si no fuera por su busto que hace de ella casi una cariátide; en cada mano porta una serpiente de escamas coloreadas que con sus destellos potencian aun más la distancia con el suelo. Allá abajo, a sus pies, aparecen unos huesos rendidos y objeto de deseo de dos mastines hambrientos. En esos huesos quedan escasos restos de carne que son localizados y desgarrados. En el audio una jauría de perros que parece acercarse. En ese momento se hace la paz con las imágenes de Abramovic: un recorrido de representaciones de pequeñas performances, y, para irritar aún más a los despreciadores del cuerpo, un recorrido sin orden ni concierto, pero con mucho acontecimiento: *The Biography Remix*.

Este acercamiento a los humanos continuó; los detalles parecen atestiguarlo. Ya el título: *8 Lessons on Emptiness with a Happy End*[13], realizada en Laos en 2008. La muerte, la guerra y la violencia frente a la vida, el juego y la inocencia a través de las imágenes. *The Family X* es especialmente sugestiva. La diosa domina a esos niños soldados, desde la calma, la protección y la maternidad más absoluta. Pero también como Jano la diosa representa su otra cara, uniformada, madre de la guerra y de la violencia.

13 La iglesia de la Universidad Laboral de Gijón fue el escenario de la videoinstalación *8 Lessons on Emptiness with a Happy End*.

Esta serie como videoinstalación pudo verse en la iglesia de la Universidad Laboral de Gijón, en aquel momento Abramovic señaló que lo había concebido con una intención claramente espiritual, de contemplación y catarsis a un mismo tiempo, introduciendo al espectador dentro de los vínculos entre el mundo artístico de la diosa, la aparentemente más alejada vida cotidiana y la espiritualidad anclada en ese Laos tan singular. Aquí se encuentra el germen de lo que aconteció tiempo después en el MoMA.

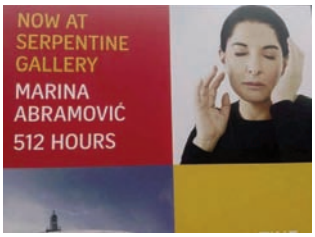
Esa excepcionalidad de revelación sobrevenida se agudiza por el contraste entre el ruido de unos cristales rotos y gritos de niños con el sonido de los agentes naturales, el viento y el agua que ponen el fondo al de unas oraciones que se entrecortan con el toque de campanas de monasterio.

La diosa muestra cómo la naturaleza y la religión quieren purificar la violencia humana, quieren extirpar el absurdo de la guerra, por eso los niños no quieren entrar en el vacío mental y espiritual de los mayores y acaban quemando sus armas de juegos. La Laboral gijonesa ha dejado de ser el espacio perceptivo; se obró la transmutación y surgió el imaginario:

> "Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de formar imágenes. Y es más bien la facultad de deformar imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante. Si una imagen presente no hace pensar en una imagen ausente, si una imagen ocasional no determina una provisión de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación. Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y las formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es "imagen", es "imaginario." [14]

14 BACHELARD. G, (1988) *El aire y los sueños.* México: Fondo de Cultura Económica, p, 9.

Aunque requiere de un tratamiento diferencial, pues tras la *Vida y muerte de Marina* sabe a toda una transmutación no me resisto a citar al menos su última aparición en la Serpentine Gallery londinense, y de la mano de ella misma se ha dado un paso más en la ampliación de ese imaginario. De ello quedó registro en nuestra muñeca. En la línea de compromiso en el MoMa cuatro años antes pero subrayando, afortunadamente pensamos, su nuevo devenir tras pasar por el espejo de Bob Wilson, nuestra diosa, diariamente, desde el 11 de junio hasta el 25 de agosto, 64 días, de martes a domingo, es decir: "512 Hours". Ella recibe cuando abre la Galería y ocho horas después, pone fin al rito y la galería se cierra. Pero el imaginario crece experiencialmente con ella, también.



Como deidad tiene su historia y así se postula en 2009, en el Guggenheim de Nueva York. Allí trajo al presente la recreación de varios *performances* "históricos". En un ejercicio de resurrección, de genealogía de su propia práctica. Nos referimos a su famosa *7 Easy Pieces*, que incluía obras de Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane y Joseph Beuys. Con esa performance se enfrenta a la creación y a la muerte. ¿Cabe recrear la *performance*? ¿cabe resucitarla? Abramovic lo hizo.

Aunque para ello es necesario, como siempre, prepararse para *Cleaning the house* (de la performance). En su motivación, y también en las performance-curso de ella[15], Abramovic insiste en la importancia de instruir al cuerpo en experiencias que nos parecen ancestrales como el ayuno, el silencio.

15 En el 2003 lo impartió también en España, en Santiago de Compostela.

En definitiva prepara a sus fieles para la dureza del acontecimiento, el desierto de la performance: el control del cuerpo y de la mente, por el ejercicio, por fortalecimiento.

***

Marina Abramovic es una diosa. Hay quien se retrotrae a lo sucedido en 1976. En ese momento, y por el caso, podría ubicarse la primera aparición de la serbia como referente inequívoco de la performance. Ella estaba en Amsterdam, públicamente desnuda, y dibujaba con una cuchilla en su vientre una figura de una estrella, símbolo comunista, sangrante.

Allí, un alemán que había nacido el mismo día, algún año después, Ulay (Uwe Laysiepen) decidió dedicarse en cuerpo y alma a ella aunque con Eros de por medio. Ya en esos inicios reinó el rito y el símbolo, y desde lo más repulsivamente humano aspiraron a lo más poético y *numinoso*[16]. Para ello era necesaria la más rigurosa disciplina, el más estricto control. Y con ello, desde lo más *ahumano* (sic) fue gestándose la divinidad de ella, en todos y cada uno de las performances en la que su cuerpo se hacía acontecimiento: ampliar el límite del mundo a partir del desplazamiento de dos columnas sobre las que chocaban corriendo en direcciones opuestas; gritarse y abofetearse sin paliativos mutuamente; chocar entre sí desde una

16 WITTGENSTEIN. L. (1992) *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.

carrera al encuentro que golpea mutuamente sus hombros. Fundirse en sus bocas, taponando sus narices para respirar el aire que expira el otro hasta el desmayo; permanecer atados de espaldas uno contra otro en la más absoluta inmovilidad durante diecisiete horas; mantenerse mutuamente fuera de sus centros de gravedad tensándose a su vez entre un arco y una flecha que apunta al cuerpo de la (inmortal) Abramovic...[17]

Años después se sentaron uno frente a otro, con mesa de por medio, en silencio, sin comer, y sin moverse; el decimosexto día Ulay tuvo que ser ingresado en un hospital; etc., etc., etc. En el 2010 también será él quien reconozca a ella y en ella a la diosa. Será él quien acuda a otra mesa y oficiando la reconciliación, y tal vez incluso el perdón, cuando responde al reclamo de las manos de la diosa, mostrándose en toda su humanidad. Un clamoroso silencio es roto por el sin decir de los presentes.

Como mortales, aquellos años duros en los que apenas comían y mal vivían en una furgoneta, fueron los más felices. Tras 12 años, sagrado número de plenitud, de trabajo conjunto se embarcaron con sus cuerpos en otro acontecimiento en el que ante él, ella desveló que sus vaivenes ya no serían paralelos. Así, en *Los amantes*, 1988, Marina Abramovic y Ulay comenzaron desde puntos opuestos, anímicos y terráqueos, la travesía de la Gran Muralla China: él desde la tierra, el desierto de Gobi, ella desde el agua, el Mar Amarillo. Tras caminar 2.500 kilómetros se encontraron en el punto en el que la relación ardió con el fuego de lo vivido y con su abrazo final Abramovic lanzó al aire una presencia física, oral y moral que tardó más de 20 años en repetirse, cuando la artista se hizo de nuevo presente, en el MoMA en 2010.

17 En varias ocasiones me he referido a la progresiva importancia que ha cobrado la no movilidad (y el cuerpo no desnudo). Cabría entender esa tendencia a como paralelamente Peter Sloterdijk ha criticado la política sinestésica de la modernidad, es decir, la tendencia a considerar como más real aquello que aparece en su dimensión cinética. Estas tendencias son para Sloterdijh, en el cambio de milenio, algo agotador, además de agotado, como también lo están las formas tardo-capitalistas a las que están ligadas. *Eurotaoísmo. Aportación a la crítica de la cinética política.* Barcelona, Seix Barral, 2001.

En ese momento todavía no pocos desconocían ya que Abramovic era una diosa, pero serían muchos menos los ilustres ignorantes a partir de esa primavera neoyorkina. Hay quien incluía en el selecto grupo al propio comisario de la retrospectiva, K. Biedenbach que manifestaba siempre que podía aquello de "Marina is never *not* performing". Abramovic se exhibió como diosa, y como Motor inmóvil, realizó el más sublime de los acontecimientos.

Como divinidad que asiste a su entronización, especialmente, la artista siempre *está* presente y *es* presente. Cuerpo y acontecimiento no fueron nunca antes tan silente y estáticamente contundentes. Su condición era ahí especialmente *acontecimental*: la presencia misma de Marina Abramovic, en su inmovilidad, nos mueve, nos lleva a un lugar en el que nunca antes habíamos estado; toda una suerte de transcendentalidad desde la más absoluta inmanencia. En su causalidad reconocemos nuestra efectualidad, allí estamos haciendo verdad ese presente presencial. En su necesidad hacemos verdad la contingencia de quien esté delante de la artista presente.

Ciertamente se realizó la *epiformancia* por excelencia. La sala, el espacio acontecimental no pude esgrimirse como apoyo: no cabe mayor asepsia. En una sala de tránsito del primer piso, justo arriba del hall de entrada, aunque sin visión directa desde él, entre tres paredes en blanco, en el centro de un cuadrado dibujado con una línea en el suelo, una mesa, una silla y una diosa sentada. Sentada ante uno de los mortales aspira a la inmortalidad. Ella, rodeada por el público asiste a toda una puesta-en-escena-de-la-individualidad (que-tomará-asiento, en el MoMA) un público transmutado en espectador y ahora en "*espect-autor*".

18 *The artist is present*, MoMA, New York, 2010. "Marina Abramovic and the public: a theater of exchange", Chrissie Iles, pp. 40-43.

19 Le sugiero una amplia y sublime muestra de esa religación. Sobran las palabras: http:// www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/

20 Diva llama a diva. Lady Gaga se retiró del mundo para acercarse a Marina Abramovic, a su método ("to achieve a luminous state of being and then transmit it, to engage in an 'energy dialogue' with the audience") y a la naturaleza (video:http://vimeo.com/71919803); también ella está dispuesta a realizar "una serie de ejercicios destinados a aumentar su percepción de la experiencia física y mental en el momento presente".

> ''Al igual que en la relación de obras, en su nuevo espectáculo el espacio psicológico y físico que rodea al artista es despojado de distancia para crear un entorno, en el que algún tipo de intercambio, y la catarsis final, puede ocurrir.''[18]

Bastaba, como decía J. Addison, con abrir los ojos para apreciar un sorpresivo *espectáculo*. Contención, intensión, emoción,… Sin palabras, sin contacto físico, pero con el alma respirando en cada poro se oficia la re-ligación[19]. No importa la edad, el sexo, la condición social, el origen y la procedencia, no importa nada, ella está ahí y lo estará durante dos meses y medio, siempre igual, adaptada al horario del MoMA, desde su apertura hasta su cierre: siete horas seguidas sin levantarse de la silla para nada, sin que nada, a la vista de los humanos, entre o salga de su cuerpo. Lástima poética el que no pueda haber sido registrado por Hesíodo, aunque fuera en una adenda a los *Trabajos y los días*; él hubiera sido capaz de reflejar la intención del acontecimiento; en palabras de Abramovic:

"alcanzar un estado iluminado del ser y después transmitirlo para involucrarse en un 'diálogo energético' con el público"[20].

El *pathos*, como decía Hegel, como dominio del arte. Solo el pathos descubre la verdadera obra de arte y mueve al espectador al sentimiento, a la emoción con el cuerpo.

El evento, finito, limitado, efímero, el cuerpo soporte y vicario, pasa a ser, *despreciadores del cuerpo*, cuando la diosa está presente, un gerundio, un *siendo*, su cuerpo como acontecimiento.

La *niña fatal* y otros arquetipos femeninos en *Lolita*

WILSON OROZCO
Universidad de Antioquia

The Fatale Girl and Other Feminine Archetypes in Lolita

Abstract
In Vladimir Nabokov's literary version of *Lolita*, as well as in Stanley Kubrick's cinematographic version, is represented one of the strongest feminine paradigms of the 20th Century. The *fatale girl* who combines tenderness and innocence, but who also simultaneously incarnates the manipulative and dangerous woman, is combined in this recognised figure. Humbert Humbert, the narrator of the novel, recurs to five feminine archetypes to represent Lolita thanks to recognised forms of Western culture as well as with hypotexts easily discernible, namely: the major goddess and the minor goddess, the maid, the demonic woman, the libertine and the mother to give an account of Lolita, the typical fatale girl par excellence, who Stanley Kubrick knew how to expertly portray in his classic film

Key words: Lolita. Fatale girl. Feminine archetypes. Hypotext. Stanley Kubrick.

Resumen
Tanto *Lolita* de Vladimir Nabokov en su versión literaria como la de Stanley Kubrick en su versión fílmica, representan uno de los paradigmas femeninos más fuertes del siglo XX. La *niña fatal* combinación de ternura e inocencia pero que a la vez encarna a la mujer manipuladora y peligrosa se conjugan aquí en esta reconocida figura. Humbert Humbert, narrador de la novela, recurre a cinco arquetipos femeninos para representar a Lolita gracias a reconocidas formas de la cultura de Occidente como con hipotextos fácilmente reconocibles, a saber: la diosa mayor y la diosa menor, la doncella, la mujer demoniaca, la libertina y la madre dan cuenta de una sola, de Lolita, la típica niña fatal por excelencia y que Stanley Kubrick supo representar a cabalidad con su clásico filme.

Palabras clave: Lolita. Niña fatal. Arquetipos femeninos. Hipotexto. Stanley Kubrick.

ISSN. 1137-4802. pp. 135-145

Sin lugar a dudas, primero *Lolita* de Vladimir Nabokov y posteriormente la versión fílmica de Stanley Kubrick han convertido a esta figura en uno de los paradigmas más poderosos de la cultura contemporánea. "Es una lolita, sufre de lolitismo, está perdido por una lolita" no son más que unos cuantos ejemplos del poderío de la inserción de este arquetipo en la mentalidad de Occidente e incluso de Oriente donde existe ya toda una subcultura de lolitas japonesas que han impuesto modas conocidas como:

Pero por supuesto lo único que hizo Nabokov fue darle nombre a lo que siempre había existido. Tanto así que afirma en *Strong Opinions* (1990) que solo se necesitó que él escribiese la novela para que empezasen a surgir como de la nada, por aquí y por allá, lolitas de todo tipo, hasta en las más estrambóticas noticias de pedofilia:

> I think it would be more correct to say that had I not written *Lolita*, readers would not have started finding nymphets in my other works and in their own households. I find it very amusing when a friendly, polite person says to me –probably just in order to be friendly and polite– "Mr. Nabokov," or "Mr. Nabáhkov," or "Mr. Nabkov" or "Mr. Nabóhkov" depending on his linguistic abilities, "I have a little daughter who is a regular Lolita." People tend to understimate the power of my imagination and my capacity of evolving serial selves in my writings (p. 20).

Lo anterior prueba pues, una vez más, el lugar común que indica que el lenguaje puede crear la realidad en el sentido de que pone de relieve lo que siempre ha existido. Porque si bien tendemos a creer que la lolita es una creación contemporánea, gracias a la popularización hecha por la versión fílmica de Kubrick, el teatro, las telenovelas y la música, lo que Nabokov hizo fue reactualizar ese viejo arquetipo de la mujer sensual e irresistible pero a la vez peligrosa y maléfica encarnada en una niña de 12 años (Agirre, 2010), una de las tantas niñas que con seguridad observó Nabokov con alma de etnógrafo cuando ejerció como profesor universitario en los Estados Unidos, "I travelled in school buses to listen to the talk of schoolgirls. I went to school on the pretext of placing our daughter. We have no daughter" (cit en Appel, 2012, p. xi). Así que Nabokov, hombre de letras como ninguno, amante de la parodia literaria, ruso desterrado que absorbió y conoció ampliamente la tradición literaria de Occidente, crea una novela con dos personajes antagónicos y amantes, seductores y enemigos, amo y esclava, niña dominante y hombre dominado y les da los nombres, célebres ya, de Lolita y Humbert Humbert.

Por otra parte, se cree que *Lolita* es una novela que cuenta la historia de una niña que seduce a un hombre mayor –Humbert Humbert– para luego abandonarlo por otro hombre igualmente mayor, inmoral e inescrupuloso, es decir, por Quilty (a quien Humbert señala claramente como *guilty*, culpable de su desgracia). Que esta niña es una seductora contumaz, pataletuda y caprichosa y que sabe explotar muy bien a Humbert en el sentido de darle caricias a cambio de dinero y permisos y que, al abandonar a Humbert por Quilty, deja al primero en la más absoluta desesperación tanto que decide tomar justicia por su propia cuenta. Todo lo anterior también puede ser visto de otra manera, siendo una de las corrientes críticas más fuertes de la novela[1], y es ver a Lolita como la víctima de un monstruo, de un enfermo, de un inescrupuloso, y así presentarla como la metáfora de la mujer aprisionada en el asfixiante mundo del patriarcado. Pero, y sin dejar de lado esas versiones, Lolita es, a fin de cuentas también, no la historia de Lolita o sobre Lolita sino la historia de un hombre que utiliza a Lolita como objeto y excusa para realizar una obra literaria. No podría ser de otra manera, porque Humbert lucha por ser un artista romántico sabiéndose un mediocre y por fin, gracias al dolor que le produce la ausencia del objeto de su amor, logra entregarnos la manifestación primero de su amor egoísta y obsesivo por niñas de doce años, para terminar confesándonos que ya con Lolita ha podido superar esa obsesión (esa *enfermedad* como la llama él) y que la ama y la amará por siempre no importando ya su edad ni su apariencia física.

1 Por ejemplo JONES (1995).

Ese cambio, por supuesto, tal y como lo presenta Kubrick en su versión fílmica es evidente. Esta es la primera imagen en primer plano que nos ofrece de ella (F4):

Poco después de que Humbert ya haya decidido irse y no aceptar aquella casa que encuentra kitsch, representación de la clase media ascendente norteamericana. Charlotte, la madre de Lolita, lo invita para que conozca el jardín tal vez en un último intento de convencer a este hombre, a quien encuentra atractivo y así pueda paliar la muerte de su marido y la soledad consecuente. Así que le dice insistente que debe conocer el jardín y ello por supuesto tendrá resonancias simbólicas evidentes en el énfasis que hace del jardín, ¿jardín del Edén?:

– You must see the garden before you go, you must!

Y como en todo jardín, hay por supuesto flores y Lolita es una de ellas.

Ese conjunto de flores que, según las propias palabras de Charlotte:

– (...) win prizes around here. They're the talk of the neighborhood.

Y en la evidente insistencia para que Lolita esté en el mismo campo semántico que sus flores, remata cuando le presenta a Humbert tanto el ya mencionado jardín como a su adolescente hija:

– My yellow roses, my…my daughter.

Siguen unos cuantos segundos en los cuales Humbert está como hipnotizado por esa flor, que luego encontraremos que será una flor de fango (F5).

Ese primer encuadre de Lolita será idílico y allí representará la mejor tradición clásica y bíblica, aunque a su vez mezclada con artefactos de consumo, donde el capitalismo en los cincuenta ya ha hecho su entrada triunfal: Lolita escucha una canción en el ya omnipresente radio portátil, lleva unas gafas oscuras símbolo de la actitud *cool* en forma de pequeños corazones y lee despreocupadamente algún libro que en la novela serán revistas del corazón y cómics. Todo ello un evidente intertexto a la reconocida novela *Madame Bovary*. Porque Lolita igualmente combatirá gran parte de su aburrimiento con el consumo voraz de estas nuevas lecturas de índole popular.

El contraste será evidente cuando ya Lolita, convertida en una ama de casa y en embarazo, solo desea la ayuda económica de Humbert para poder seguir adelante con su matrimonio. Una ayuda económica que no estuvo nunca ausente en las relaciones entre ambos ya que bien se sabe, gracias a la novela obviamente y no a la película, que el intercambio de sexo, dinero y permisos era la constante.

Así que ese primer encuentro entre Humbert y Lolita parece corresponderse con el último, pero ya con evidentes cambios: Humbert no luce atónito sino amargado, Lolita no luce como una fría escultura sino que sonríe ya que necesita la ayuda económica de Humbert (F6, F7).

Así, y en la novela en particular, al no saber Humbert quién es Lolita (ni estar interesado en saberlo) lo que hace

es utilizar etiquetas de la mitología clásica, de la literatura y del cine para describirla de acuerdo con sus estados de ánimo y sus fases emocionales. Esas etiquetas procederán de hipotextos reconocidos de la cultura de Occidente, entendiendo *hipotexto* en el sentido de Genette (1989) quien plantea que la literatura está hecha básicamente de ellos y que de esta manera la literatura solo puede ser hipertextual. Es decir, la literatura entendida como un fenómeno de recreación, de alusión, de parodia y de reescritura de textos literarios ya preexistentes.

Así pues *Lolita* será la historia de este europeo que quiere contar a través de unas notas que escribe desde la cárcel el porqué asesinó a Quilty, pero a la vez dar cuenta de su gran amor por Lolita y de inmortalizarse en la escena literaria a través de ella al recuperarla para la eternidad y donde tendríamos entonces ese viejo tópico de *muertos ya pero eternamente inmortalizados en el arte*. Humbert utiliza hipotextos que terminan por ser los fuertes arquetipos con los cuales Occidente ha etiquetado a la mujer y que al menos para este trabajo serán, a saber:

a) La *deidad* mayor con Venus y las diosas menores como las ninfas.

b) La *doncella* con el intertexto del poema *Annabel Lee* de Egar Allan Poe.

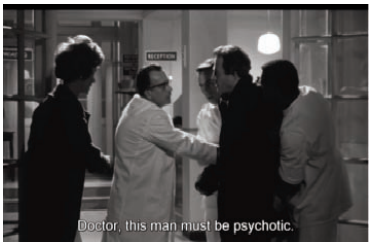
c) La *mujer demoníaca* con Lilith de la tradición judaica.

d) La *libertina* con *Carmen* de Prosper Merimée (2011), además como figura exótica, y por último,

e) La *madre* manifestado en el popular icono de Marlene Dietrich. Charlotte es comparada con esta popular actriz y a su vez Lolita termina por convertirse en la imagen de su propia madre en una síntesis hegeliana como bien lo expresa el narrador. El cine hace aquí su presencia como intertexto, una novela por lo demás plena de alusiones a la cultura popular en unión con los más diversos textos canónicos. Lolita (como hace Madame Bovary con sus novelas románticas) lee con fervor toda suerte de cómics y revistas cinematográficas como ya se ha dicho anteriormente.

De tal manera y para entrar en materia, tenemos que la diosa Venus es constantemente aludida por Humbert para comparar y describir a Lolita en cuanto a su físico y su color de piel. Una de ellas es por ejemplo cuando dice que Lolita "looked –had always looked– like Botticelli's russet Venus—" (Nabokov, 2012, p. 270).

A su vez, aquí podría servir como ejemplo fílmico este fotograma: Lolita emerge en ese jardín fetichizado, no de una concha como sucede en *El nacimiento de Venus* de Botticelli, sino en su versión moderna y lúdica con el hula hula (F8, F9). Las alusiones eróticas son evidentes: ella en constante movimiento de caderas y la inevitable suspensión de las actividades intelectuales que esto supone para Humbert. Porque este pasa de ser un contenido y culto aristócrata europeo, a caer en la locura, maniatado por unos siquiatras que no comprenden el dolor de la pérdida de su Lolita (F10, F11).



Ahora, con respecto a las ninfas, esas otras figuras utilizadas por Humbert para entender y describir a una adolescente idealizada, Lolita es llamada igualmente comparada y descrita por él como *my nymphet*, *–mi pequeña ninfa* (F12).

Este cuadro precisamente titulado *Ninfas y sátiro* de William-Adolphe Bouguereau muestra la difícil y escabrosa situación del personaje masculino. Humbert igualmente vivió preso de su deseo, persiguiendo niñas en París, luego en Nueva York hasta caer seducido por aquella que le representó la reencarnación de su primer amor. ¿No podría sonar a dominio, sumisión y un estado casi infantil esta imagen en la cual Lolita obliga a Humbert a comer tal vez como nunca lo había hecho este aristócrata? ¿Alimentado vulgarmente con las manos de otra persona (F13)?

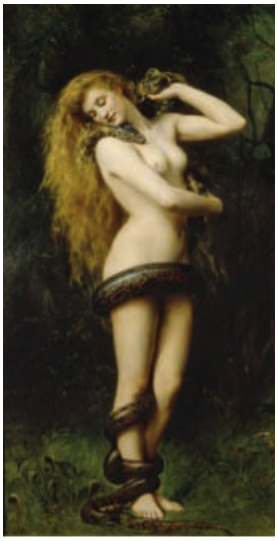
Porque continuando con el tema de la nínfula, en definitiva se podría decir que la novela no es más que un intento de desentrañar en qué consiste su real naturaleza, encantadora y a la vez peligrosa, la naturaleza de esta deidad menor: tiene que estar encerrada en ese periodo de edad

fetichizado por él –entre los 9 y los 14 años. Dedica páginas enteras a rastrearlas en la historia y se remite a los amores entre hombre maduro y dulce niña en los tipos literarios de la Beatriz de Dante, la Laura de Petrarca y la Virginia de Poe. Así por medio de la etiqueta literaria despersonaliza a Lolita y la convierte en un texto y ello tiene como fin convertir a Humbert más bien en una víctima del destino y de lo literario y justificar así sus reprochables acciones al abusar sexualmente de ella.

Porque uno de los hipotextos más claramente evidentes en *Lolita* es *Annabel Lee* de Edgar Allan Poe. La novela al inicio no alude realmente a Lolita sino al primer amor adolescente de Humbert llamado Annabel Leigh y que es una parodia, por supuesto, del poema anteriormente mencionado. Annabel Leigh y el joven Humbert vivían en un escenario bastante cercano al paraíso edénico, "in a princedom by the sea" (Nabokov, 2012, p. 9) dice Humbert parodiando por supuesto ese "in a kingdom by the sea"del poema de Poe. Pero para que haya drama e historia, relato y material narrativo tanta felicidad no puede ser duradera. Esa felicidad que "the seraphs, the misinformed, simple, noble-winged seraphs, envied" (Nabokov, 2012, p. 9) y que por supuesto ponen una barrera, un obstáculo en la forma de la muerte de esta suerte de doncella que la manda para la eternidad, se corresponde con otras historias decimonónicas que tienen como punto central la muerte de la joven amante. Humbert no supera esa muerte y quiere recuperar ese amor perdido en toda suerte de niñas que tenían la misma edad de Annabel Leigh hasta encontrarla finalmente en una sola, en la "Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta" (Nabokov, 2012, p. 167) del relato.

Llama la atención que precisamente sea un poema de Poe el que Humbert le lea a Lolita, un poema que esta moderna adolescente tilda de "cursi" (F14).

Pero antes de haber encontrando a su principal nínfula, ha emprendido un viaje frenético por parques, orfanatos y sobre todo prostíbulos buscando la forma de acercarse a ellas para recuperar a su Annabel Leigh. Estas prostitutas logran que el moralista Humbert las condene como a unas maléficas Lilith que en la tradición judaica representa a la primera mujer en igualdad de condiciones a Adán y que se ha venido a conocer como la mujer rebelde y demoniaca por naturaleza. Y es ahí donde empezará la dicotomía de Humbert y su carácter doble. Dice él, por ejemplo, en tercera persona refiriéndose a sí mismo que "Humbert was perfectly capable



of intercourse with Eve, but it was Lilith he longed for" (Nabokov, 2012, p. 20) (F15, F16).

Y eso sí que sabe demostrarlo a cabalidad Humbert porque para curarse de su debilidad por las nínfulas se casa primero con Valeria y finalmente con Charlotte –madre de Lolita– solo para acceder en algún momento carnalmente a su hija.

Esto lo vemos perfectamente reflejado en este plano semisubjetivo de Humbert (F17). Poco antes de morir Charlotte, Humbert cumple con su labor de marido mientras contempla la foto de su adorada Lolita. La figura de las dos mujeres se complementan, una la "big Haze" en la cama y la otra la "little Haze" en la foto. Con la real yace y cumple, con la anhelada la observa y terminará hundido en el desespero y el dolor por ella, en "dumps and dolors" como describe uno de sus días en la casa de Charlotte. Dolor, dolors y Dolores Haze serán pues palabras recurrentes en la novela y en el final de la vida de Humbert.

Una vez muerta Charlotte e iniciado todo ese periplo de Humbert y Lolita por los Estados Unidos, el dolor para Humbert empieza cuando sospecha que alguien los persigue y que Lolita tiene un amante secreto. Ahí es cuando hace su aparición el hipotexto de *Carmen* de Prosper Merimée y este es perfecto porque ahí se conjugan las mismas formas con las cuales Humbert describe a Lolita: objeto exótico, sucia, grosera, frívola, en otras palabras, un ser que no está de ninguna manera al nivel de su gran cultura europea.

Carmen es la historia de esta gitana que tiene por consigna la libertad, el amor libre, la ausencia de ataduras y que muere a manos de un posesivo amante. De suerte que Humbert llama a Lolita *my Carmen*, *my carmencita*, *the gitanilla* y le propone, como en el hipotexto de Merimée, partir con rumbo incierto en ese encuentro final cuando ya Lolita después de haber escapado de las garras de Humbert y de haber errado durante un par de años por los Estados Unidos necesita dinero y espera ya un bebé.

En el filme de Kubrick lo exótico, lo otro, esa mujer que arrastra al culto Humbert está dado igualmente desde lo español, desde los estereotipos reduccionistas y procedentes del romanticisimo del siglo XIX con los toros (cuando Charlotte le enseña la casa a Humbert y cuando Humbert lee una carta en el cuarto de Lolita) y en el flamenco que una jocosa Charlotte intenta bailar (F19, F20, F21).

Aunque la concepción de Lolita hay que ubicarla en México para reforzar mucho más el exotismo (igualmente como Lola es llamada en la novela), y ello se refuerza a través de reproducciones procedentes de la cultura popular y del arte culto en una mezcla que termina por ser kitsch y del cual Humbert quiere huir hasta que tiene esa iluminación de encontrar a su nínfula tantas veces buscada.

La reproducción de un campesino reposa sobre, tal vez una reproducción de un cuadro de Van Gogh, y se sitúa diagonal a otra de Cézanne (*Casa y árbol*) (F22).

O cuando Humbert ingresa al cuarto de Lolita una vez ella ha ido al campamento al cual la ha enviado su madre, igualmente el infaltable sombrero mexicano y la guitarra se encontrarán al lado izquierdo (F23).

Y si desde el mismo inicio Humbert había despachado la descripción de Charlotte comparándola con una simple "weak solution of Marlene Dietrich" (Nabokov, 2012, p. 37) y constantemente nos está señalando que madre e hija terminan por ser idénticas, que la una es "Mother Haze" y la otra "Haze, Dolores" hasta fundirlas en Lottelita podemos decir entonces que la figura de Marlene Dietrich encaja perfectamente hacia el final con la joven norteamericana así (F24, F25).

Ese carácter doble que recorre de principio a fin la novela, se pone aquí de relieve una vez más ya que en ese último encuentro cuando Humbert se da cuenta de que por más que Lolita no sea ya una nínfula, igualmente no podrá dejar de amarla. Que finalmente Lolita terminó por fumar, hablar y hacer gestos como su madre, en últimas, que se ha convertido final y definitivamente en el doble Charlotte-Dietrich, elocuentemente señalado por Humbert como "[a] kind of thoughtful Hegelian synthesis linking up two dead women" (Nabokov, 2012, p. 307).

Para finalizar, habría que decir entonces que *Lolita* en su versión literaria y fílmica se convierte en una enciclopedia del siglo XX con hipotextos de la más variada procedencia. Que Lolita representa todas las etiquetas puestas sobre la mujer pero reactualizadas bajo el fondo de las más modernas autopistas de los años cincuenta en los Estados Unidos. Autopistas repletas de vehículos transportando toda suerte de personajes escabrosos, criminales, autoestopistas en un paisaje donde esta pequeña niña fatale descendía para consumir coca-colas, chicles, cómics e ir al cine, porque como bien dice Humbert, parecía que todos los malditos avisos publicitarios estaban dirigidos a su pequeña esclava, en un sórdido intercambio económico: ella le proporcionaba caricias y él le proporcionaba un techo, dinero y permisos para que ella pudiera ensayar en la obra de teatro que simplemente era una farsa para poder encontrarse con su amor secreto, con ese canalla de Quilty tan canalla como el mismo Humbert y quien le había prometido convertirse en una estrella de cine. En otras palabras, Lolita salió de unas garras para caer en otras y todo por el amor a Quilty y por la ilusión de ser tal vez igual de famosa que Marlene Dietrich, para intentar acercarse a la imagen física de su odiada y a la vez recordada y llorada madre. Es decir, para convertirse en últimas en su propio doble.

Referencias

AGIRRE, K. (2010). "Lolita de Vladimir Nabokov: historia de una obsesión (fílmica)". *Álabe*, (1), 1–15.

APPEL, A. (2012). "Preface, Introduction [to The Annotated Lolita]", *The Annotated Lolita*, Londres, Penguin Classics, v–lxvii

GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

JONES, H. M. (1995). "Nabokov's Dark American Dream: Pedophilia, Poe, and Postmodernism in Lolita". University of New York, College at Brockport.

KUBRICK, Stanley. *Lolita*. Reino Unido: MGM, 1962.

MÉRIMÉE, P. (2011). *Carmen*. Recuperado de amazon.com.

NABOKOV, V. (1990). *Strong Opinions*. Nueva York: Vintage International.

NABOKOV, V. (2012). *The Annotated Lolita*. Londres: Penguin Modern Classics.

Edouard Manet
Olympia

Bond girls: Diosas con licencia para perder

MARTA GONZÁLEZ CABALLERO
Universidad Antonio de Nebrija

Bond Girls, Goddesses with License to Loose

Abstract
It is proposed in this paper a vision of the female character known as *Bond girls*, from the perspective of the status of Goddess. Women serving a powerfull man, eternal and invulnerable that seduces and controls, subjecting them to their own existential universe. No permission to progress out of this universe, the *Bond girls* for decades fulfilled its purpose, making them eternal with it, but accepting the inevitable change that will always be part of the side of the vanquished.

Key words: Bond Girls. James Bond. Divinities. Female Representation. Mythology.

Resumen
Se propone en este ensayo una visión del personaje femenino conocido como *Bond girls* desde la perspectiva del estatus de Diosa: mujeres al servicio de un super-hombre, eterno e invulnerable que las seduce y controla, sometiéndolas a su propio universo existencial. Sin permiso para progresar fuera de ese universo, las *Bond girls* cumplieron durante décadas con su propósito, logrando hacerse con ello eternas, pero aceptando a cambio el hecho irremediable de que siempre formarán parte del bando de los vencidos.

Palabras clave: Bond Girls. James Bond. Divinidades. Representación femenina. Mitología.

ISSN. 1137-4802. pp. 147-158

Sabedora de que todo arte es efímero –y hoy más que nunca porque hemos llegado a convertirlo en un producto de consumo–, no venero ingenuamente el cine, simplemente trato de utilizar algunos instrumentos de la imaginación y la reflexión para llevar a cabo la tarea siempre difícil de humanizar en unos casos, o divinizar en otros, el tiempo y espacio que me ha tocado vivir.

Por otro lado, no encuentro nada pernicioso en el hecho de venerar ingenuamente el cine, pues, como todo arte, mantiene una tensa pero interesante referencia con el futuro desde las cenizas vivientes del pasado. De este modo, conocer y comprender el complejo universo mitológico puede permitirnos olfatear las imágenes venideras tratando de encontrar en ellas

los fantasmas proféticos que pudieran haberlas engendrado. Esa ha sido mi tarea en este ensayo, ese ha sido mi intento.

Parto de la idea quizá poco original de que el mundo está lleno de diosas, no hay más que observarlo con cierto detenimiento para darse cuenta. Hay diosas anónimas poniendo lavadoras en miles de casas y diosas estratosféricas en las pasarelas de moda de medio mundo. Hay diosas en programas y *realitys* de televisión, en las marquesinas del autobús o luchando por erradicar el ébola en Liberia y Sierra Leona. Hay diosas con un micro en la mano, con una pluma o una tiza, e incluso vistiendo un baby de rayas rosas y blancas. Hay miles de diosas y todas son distintas. Pero esas diosas son adoradas de manera fugaz, pasarán y su lugar será ocupado por otras irremediablemente. Sólo unas pocas, las verdaderas deidades, permanecerán inmutables, adquirirán entidad propia y trascenderán a su tiempo para hacerse eternas.

El cine, que no puede escapar al capricho de crear modelos y sugerir patrones deseables, nos ha propuesto muchas diosas en sus ya 120 años de historia, algunas con voluntad de serlo, con espíritu de deidad como Gilda –Rita Hayworth–, en la película del mismo nombre (Charles Vidor, 1946), o "la chica" –Marilyn Monroe– en *La tentación vive arriba* (Billy Wilder, 1955), que serían sus mayores exponentes. Hay igualmente diosas que jamás han buscado fama o adoración, pero que no han podido escapar a su destino como Madelaine Elster/Judy Barton en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958). Incluso, nos ha brindado la posibilidad de contemplar cómo seres mortales, féminas deseosas de ser diosas, podrían llegar a serlo, evidenciando así que siempre habrá alguna que jamás lo será. Dentro de este ambiguo campo de posibilidades he situado esta reflexión sobre las *Bond girls*.

Para quienes no estén familiarizados con el término, se hace necesario aclarar pronto que en esto no hay más leña que la arde, es decir, las *Bond girls* son explícitamente "chicas para Bond", de uso exclusivo del héroe, fáciles de digerir y olvidar, puesto que se reducen a una simple presencia –muy buena, es cierto– que permite hacerle más grata la vida a su famoso acompañante. En realidad, estas chicas son una especie de harén, un conjunto creciente de voluptuosas bellezas que mayoritariamente responden al prototipo de mujer *playboy*. Son bellas, exuberantes, atractivas y misteriosas, inocentes o peligrosas –según el caso–, exóticas y aventureras, pero que cumplen un papel siempre secundario en todas las entregas de la saga. Quiero decir con esto que, pese a su presencia constante o su intromisión en el desarrollo de las tramas, las *Bond girls* no dejan nunca de ser un ele-

mento prescindible, que incluso se vuelve molesto en los momentos de máxima tensión dramática.

Ateniéndonos a los papeles otorgados y las funciones que cumplen dentro de la narración, los personajes definidos como *Bond girls* podrían clasificarse en torno a tres arquetipos[1] básicos:

-la *damisela en apuros*: es la chica buena que oculta o arrastra un oscuro pasado, dependiente y necesitada de ayuda. De alguna forma, podría identificarse con el mito de Andrómeda, pues necesita del héroe para salvarse. La mayor parte de las mujeres "no peligrosas" de las primeras películas de la saga pertenecían a este arquetipo, puesto que el papel de verdadera heroína no estuvo a su alcance hasta la década de los ochenta.

-la *femme fatal*: es la chica mala que trabaja para el antagonista de turno. Suelen darse dos variaciones a esta situación, o bien permanecen fieles a sus malvados hasta el final –serían las malas malísimas– o bien se redimen para acabar ayudando al héroe –las malas conversas. A lo largo de los años, es el personaje que más se ha repetido, dando con ello pie a toda una legión de malvadas dignas de pasar a la posteridad.

-la *heroína*: es la chica independiente que actúa por su cuenta y que encuentra en el espía británico un aliado para sus propios fines. De tímida aparición en los inicios, estos personajes femeninos han ido ganando fuerza y presencia con la llegada del nuevo siglo. Mujeres más fuertes, independientes y con las cosas más claras han asomado recientemente para dar con su presencia una proyección diferente y mayor del propio James Bond.

1 Según Ana GUIL BOZAL, "los arquetipos pueden ser considerados los ancestros de lo que hoy llamamos estereotipos, al ser como el vestigio que ha llegado a quedar de los modelos prototípicos que estuvieron vigentes en culturas primitivas, y que han llegado hasta nuestros días a través de la mitología. Al igual que sucede con los personajes mitológicos, los modelos arquetípicos conjugan hechos históricos con fantasías, realidades con deseos, tragedias con miedos y temores; aglutinado todo ello con creencias religiosas, valores éticos y prescripciones o proscripciones morales sobre lo que se debe pensar, sentir y hacer. Son, por lo tanto, la base sobre la que se construyen nuestros valores". (GUIL, 1998: 95).

Pero pese a estas distinciones particulares, todas ellas tienen en común dos cosas: acabarán de una u otra forma seducidas por Bond y formarán parte –por eso mismo– del bando de los vencidos.

Una vez aclarado este punto, resulta igualmente necesario indicar que el presente trabajo no es más que un intento de análisis –quizá iniciático– de unos personajes que, teniéndolo todo para ser diosas, en su mayoría se han visto abocadas a la tragedia de ser humanas. Sin embargo alguna, tras su muerte o abandono –cual Ariadna en la isla de Naxos–, ha conseguido aspirar al alto honor de ser adorada en el Olimpo. Quien sabe, quizá tras este breve ensayo consiga demostrar que las *Bond girls* nacieron con una ineludible licencia para perder, pero que precisamente por eso, algunas de ellas, al perder, ganaron.

Sin embargo, de inicio soy recelosa con este pensamiento y trataré de explicar por qué. Ante la paradoja de perder para ganar habría que hacerse algunas preguntas interesantes, siendo la primordial: si ellas siempre pierden, ¿quien puede existir en contrapartida que siempre gane? La respuesta es simple: Bond, James Bond.

Aún no tengo muy claro si Bond es sólo un nombre que se va heredando, como el impecable esmoquin, el Aston Martin DB5 o la Walther PPK, o si por el contrario es un hombre eterno (cual Dios) que sobrevive y traspasa años, décadas e incluso siglos, haciendo ese trabajo suyo tan complicado en perfecta forma física. Parece ser que es esto segundo, que lejos de quedarse en una simple marca registrada, Bond puede pelear, matar, enamorar, seducir, confundir, martirizar y ganarlo todo sin despeinarse y sin que por él pasen los años. Visto así, sería quizá adecuado que le asemejáramos al mismísimo Zeus.

Me subyuga mucho esta idea, la de que alguien superior vele por el mantenimiento del *status quo* económico, social, intelectual y político, la de que exista un ser tan poderoso que pueda actuar con insultante ambigüedad, matando por necesidad pero también por placer. Puede igualmente

permitirse actuar con elegante cinismo: "su actitud frente a las mujeres es machista hasta lo inimaginable y hedonista hasta la exageración" (Solé, 1997:2), seduciendo porque está en su naturaleza el hacerlo, pero también porque indudablemente quiere. El mundo, tal y como lo conocemos, está tranquilo con su existencia. Los planes más devastadores o los sueños delirantes surgidos de infinidad de mentes malvadas, jamás se harán realidad. Zeus nos protege desde su posición privilegiada e inaccesible para cualquier otro ser mortal.

Y como el más grande de los dioses, Bond necesita a sus diosas y cuantas más, mejor. He aquí que empezamos a tener un segundo problema que definir y aclarar: ¿podrían ser diosas las *Bond girls*?

Bueno, cabría la posibilidad de ilustrar estas páginas con unas cuantas imágenes que sirvieran para dilucidar esta cuestión, para refrescar algunas memorias y conseguir una notoria asertividad diferida. Pero he aquí la primera y más eficaz prueba de confirmación de esta hipótesis: no hace falta.

Las diosas están presentes en nuestra memoria, acuden a ella con sólo ser nombradas, permaneciendo en nuestro inconsciente por mucho que pasen los años. Las diosas son por eso inmortales y no necesitan estar presentes físicamente para ser reconocidas como tales.

Del mismo modo, si en este punto inicial apelo a la memoria del lector y le pido que recuerde a alguna chica Bond, la verdad es que inmediatamente le asaltarán no sólo una, sino varias. Sus imágenes, sus representaciones, han trascendido más allá de cualquier cultura y cualquier década, y se han mantenido en el imaginario colectivo, cual diosas dignas de ser adoradas. ¿O acaso no ha acudido a la llamada Honey Rider –si queremos Úrsula Andress– emergiendo bellísima entre las aguas en la que fuera la primera de las aventuras de James Bond, *007 contra el Dr. No* (T. Young, 1962)?

Si es así, resulta imposible no ver en ella a la escultural diosa Afrodita –Venus, Astarté o Inanna, para romanos, fenicios o sumerios respectivamente. Es imposible desligarla de esa aproximación mitológica a la que parece homenajear con gran acierto.

Úrsula aparece ante nosotros como una imagen sublimada, diosa venida del mar, pero no sobre una gran concha dorada sino por sus propios medios, caminando firme, desafiante. No necesita la desnudez total de la Venus de Botticelli para despertar el deseo y el interés del héroe, le basta

con ese níveo bikini al que incorpora estratégicamente un puñal. Con esta imagen, la pescadora de perlas y caracoles, quedó instalada para siempre, tan eterna como cualquier otra diosa, en el papel de la chica Bond por excelencia. Sexy, femenina, necesariamente buena y en apuros, Úrsula no sólo estuvo a la altura del naciente mito cinematográfico que iniciaba una larga y exitosa carrera, sino que fue una temprana adelantada de las chicas duras y autosuficientes de la última década en la gran pantalla.

Haré un breve inciso en este punto, pues resulta necesario recordar que la saga Bond se iniciaría en los primeros sesenta y que las chicas que empezaron a aparecer en estas películas tomaron como patrón una fórmula ya conocida y que luego se ha extendido hasta la saciedad: mujeres atractivas, apetecibles nada más aparecer y listas para retozar sin remordimientos, sin comprometerse a nada ni a nadie, personajes de ínfimo espesor humano pero de máximo valor decorativo.

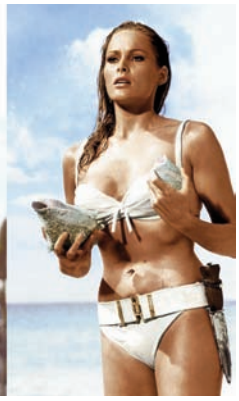
Sin embargo, como ya esbozaba unas líneas antes, no es un producto nuevo. Estas mujeres provienen en realidad de una actualización –de una tradición si queremos– de las conocidas "pinups", aquellas mujeres risueñas e insinuantes cuyas efigies –valga el eufemismo– elevaban la moral de los soldados norteamericanos en la Segunda Guerra Mundial; mujeres que decoraban paredes en celdas de cárceles de todo el país o que hacían más llevaderos los meses de trabajo al asomarse con descaro en infinidad de calendarios, otorgando materialidad y vida a las criaturas estilizadamente curvilíneas, que diseñaba para la revista masculina *Esquire* el artista peruano Alberto Vargas desde 1940.

Criaturas de ensueño, maravillosamente imaginadas y llevadas al papel, con un incitante aire de alegría y una despreocupada disponibilidad. Las chicas de Vargas –cuyas primeras modelos fueron, no en vano, las bailarinas de *Ziegfield*–, como las de George Petty y otros notables dibujantes, acompañaron a miles de soldados y llegaron a ser consideradas –junto

a determinadas actrices de carne y hueso– efectivas armas cuando no auténticas Ateneas, flamantes diosas de la guerra.

Con tal ascendencia, resulta inevitable dar un primer voto positivo a la naturaleza divina de estas mujeres, por muy al servicio de un Bond que estén.

Por mi parte, estoy convencida de que más de uno ha recordado a Úrsula en ese instante descrito a modo de ensoñación, e incluso puede que algún atrevido haya dado un paso más y haya relacionado esta secuencia memorable con otra que se repitió cuarenta años después, la de la aparición de Jinx, o Halle Berry en la irregular *Muere otro día* (L. Tamahori, 2002), última intriga de Pierce Brosnan en la piel de un Bond al que jamás consiguió ajustarse definitivamente.



El homenaje a su predecesora, siendo bonito, resulta decepcionante pues no dejamos jamás de ver a Úrsula, con lo que la comparación se vuelve odiosa.

Puede que alguno, llevado por esa petición *vintage* que hice unas líneas antes, haya recordado sin embargo a otra belleza icónica, la de Jill Masterson (Shirley Eaton) en *Goldfinger* (G. Hamilton, 1964). Pese a que su aparición fue mucho más efímera logró hacerla imborrable, pasando así a formar parte de ese escogido grupo de personajes que han sido protagonistas de imágenes que han pasado a la historia del cine: la muerte por baño de oro.

Estamos frente a una tipología de chica bond diferente a la anterior, pues la señorita Masterson está en el bando de "los malos". Espía del gran Goldfinger, debe entretener a Bond lo suficiente como para que baje la guardia y puedan eliminarlo. Pero ya hemos visto que los encantos de este dios resultan irresistibles y llegado el momento acabará seducida, encontrando así su

perdición. Ella, cual Dánae bañada en oro, no despertará sin embargo de su sueño, pero logrará de esta manera la máxima que expresaba en el inicio: perder para ganar.

Una vez conseguido el estatus de diosa, la propia Masterson tuvo años después un merecido homenaje al ser rememorada por Gemma Arterton en *Quantum of Solace* (M. Forster, 2008), aunque en esta ocasión el resultado fue bastante espectacular porque el recubrimiento del cuerpo de la joven se hizo con petróleo, es decir, con el conocido como oro líquido.

Puesto que he empezado diciendo que diosas hay muchas, puede que haya alguien que en lugar de rememorar a cualquiera de estas dos indiscutibles, haya pensado en una tercera, la singular Solitaire (Jane Seymour) que aparecía en *Vive y deja morir* (G. Hamilton, 1973). El personaje tiene un enorme atractivo y sus referencias simbólicas permiten un viaje de aproximación a más de una deidad, pues Solitarie no es sólo una joven atractiva y misteriosa, es ante todo una mujer virgen que posee el extraordinario poder de conocer el futuro, de adivinar lo que va a ocurrir consultando sus cartas del tarot. La singularidad del personaje estriba pues en la naturaleza de su poder y en su origen virginal.

Sin embargo, resulta más complicada de lo que parece, puesto que puede mostrarse dulce e ingenua durante un momento, para pasar de pronto a dominar la voluntad y el pensamiento de cualquier hombre dispuesto a escuchar sus predicciones. Y tiene un tercer rostro, el de heroína independiente, que desea alcanzar la libertad a toda costa, incluso aunque le suponga la muerte. Esta triple versión de una misma diosa podría corresponderse con Hécate, la diosa de la magia y el destino, la diosa virgen que jamás tuvo cónyuge aunque sí descendencia, puesto que podía reproducirse por partenogénesis.

Resulta tentadora la idea de que Solitaire sea una especie de Hécate moderna, puede incluso que una Artemisa peculiar, pues une a su condición de mujer casta el extraordinario poder que su hermano gemelo Apolo había recibido de los dioses: el poder de la adivinación. Puede que sea Artemisa, efectivamente, aunque mucho menos peleona, pues al fin y al cabo, tiene a James Bond a su lado para esa tarea.

Podríamos continuar con esta lista, pues Melina Havelock (Carole Bouquet) fue una fantástica diosa Diana armada no sólo con una ballesta sino también con una belleza e inteligencia nunca vista hasta entonces en cualquiera de sus anteriores colegas, en *Solo para sus ojos* (John Glen, 1981).

Sin olvidarnos de la magnífica May Day (Grace Jones en *Panorama para matar*) a modo de Kali, la diosa negra del hinduismo, representante de la justicia violenta y el poder destructor del tiempo. Siendo una violenta malvada en su inicio, acabará ayudando a Bond y sacrificando su vida por hacer justicia[2].

Sirvan por ahora estos ejemplos no sólo para establecer un curioso paralelismo entre determinadas chicas bond y algunas deidades mitológicas, sino para dar un paso más en el argumentario que he planteado desde el inicio, el de que estas mujeres podrían ser efectivamente diosas, puesto que no son "mujeres reales", no representan bajo ningún concepto a la mujer corriente y, por tanto terrenal. Las *Bond girls* han sido construidas como la representación de una fantasía, son la viva imagen de un sueño –que es en sí masculino–, puesto que "el cine se alimenta de ciertos deseos humanos, perpetúa sus mitos, proporcionando una ética, una lengua y una geografía imaginaria" (Kehl, 1996:139).

2 Resulta curioso además comprobar que May Day muera "destruida por el tiempo", ya que no conseguirá detener la cuenta atrás de una bomba programada por ella misma. Su muerte será entonces su victoria, su redención.

Resulta evidente que no existe pues un vínculo de identidad claro entre estas mujeres representadas en las películas de James Bond y las mujeres de su tiempo, puesto que el espacio simbólico en el que se han insertado las

historias, en el que han transcurrido las películas ha sido un espacio alienante, cerrado y, hasta hace muy pocos años, estático para las mujeres que aparecían en ellos. Las *Bond girls* estaban al margen de la realidad, no sólo en lo que se refiere a su aspecto físico o los roles que representaban en la gran pantalla, sino fundamentalmente porque sólo existían en la ficción bondiana y no tenían permiso para evolucionar.

En este sentido cabría ejemplificar bien esta cuestión con una anécdota real que se produjo entre Lois Maxwell (Miss Moneypenny) y el productor asociado Cubby Broccoli, durante la firma del contrato de *Panorama para matar* (J. Glen, 1985)y que está recogida en la página web oficial de la factoría Bond:

> …cuando Cubby Broccoli informó a Lois Maxwell que esa iba a ser su última película Bond, siguiendo el retiro de Roger Moore del papel, Lois sugirió que se le permitiera hacer el papel de M. La idea fue rechazada pensando que el público no aceptaría jamás a una mujer. Sin embargo, en los diez años siguientes los prejuicios habían cambiado lo suficiente como para que Judi Dench fuera aceptada de forma entusiasta como la nueva jefa de Bond.[3]

3 http://www.archivo007.com/index.php/peliculas/oficiales/panorama-para-matar/aliados. (En consulta el 14 de enero de 2015).

Estoy plenamente convencida de que lo que tenía que cambiar en 1985 no eran los prejuicios del público, sino más bien la mentalidad anquilosada de los productores y demás cabezas pensantes con poder para tomar decisiones de este tipo. No es que el público no lo aceptase, es que resultaba necesario que lo hiciera alguien de dentro, que alguien con capacidad visionaria, pudiera percibir que el mundo ya había cambiado y que las arrugas de su actual James Bond eran el menor de sus problemas. Pero no estaba la ficción preparada todavía para un baño de tanta realidad.

En cualquier caso, se han ido esbozando ya algunas de las circunstancias que nos permitirían incluir en el estatus de diosas a las *Bond girls*: el hecho de no necesitar presencia física para ser recordadas, su naturaleza irreal y su posición de secundarias frente a un dios todopoderoso. Pero eso no es todo, aún nos queda una reflexión importante que argumentar. Por un lado está la circunstancia cuasi permanente, de estar ancladas a la ficción. Ellas tendrán su momento de gloria dentro del mundo irreal al que pertenecen, pero fuera de él quedaron condenadas al ostracismo, es decir, perdieron doblemente la batalla. Prácticamente ninguna de las actrices que han lucido palmito en esta enorme saga ha tenido algún tipo trascendencia fuera, lo que implica que de alguna forma han hecho honor a su nombre, existiendo solamente para James Bond, siendo sólo un personaje al otro lado del espejo.

> Un espejismo no es una mera ilusión, sino una imagen, concepto o representación íntimamente relacionada con lo que denominamos realidad, materia prima de la presunta transformación o desviación que lleva a cabo el espejismo. No obstante, en un laberinto de espejos y especulaciones lo que uno/a acaba descubriendo es que la realidad es un espejismo más (Torras, 2007: 5).

Puede que Meri Torras tenga razón, que al final la realidad no es más que un espejismo y que, por eso mismo, necesitamos del cine, necesitamos volver una y otra vez sobre las imágenes de diosas rotundas, de diosas perversas o de diosas caídas, pues el mundo se nos presenta así más dócil y asequible, paradójicamente más humano. Y al sentir que lo dominamos, que podemos manejarlo a nuestro antojo creamos nuevas imágenes que alimenten nuestra realidad y que sirvan como reflejo del espejismo de un medio que nunca para de soñar, que *"nutre nuestro imaginario, nos fabrica recuerdos* (como dice Godard), *nos propone modelos, nos enseña códigos de conducta, nos abre ventanas, nos cierra puertas, nos crea emociones, nos traza mapas sentimentales, modela nuestra subjetividad y nuestra vida"*… (Aguilar, 1998: 16)

Y modelando nuestra subjetividad y nuestra vida, Bond se plantó en el nuevo siglo y milenio con aires renovados. No era ya simplemente que tuviera a una mujer por jefa, eso estaba ya superado, es que las motivaciones del héroe habían cambiado necesariamente pues su herencia histórica se hacía cada vez más pesada. No hay dios sin memoria, inmune a lo que sucede a su alrededor, sonámbulo en un mundo que ya no le necesita porque no cree en dioses de ningún tipo. No, no lo hay. Bond tenía el gran reto de aceptar esto y adaptarse a los nuevos tiempos sin parecer una marioneta vieja, robot obsoleto en busca de su propia verdad. Y entonces emergieron las nuevas diosas, las que le pueden salvar la vida, tan audaces que no necesitan artilugios disparatados para solventar situaciones de gran tensión. De pronto ellas también tienen historia, vienen de algún sitio y, lo mejor de todo, irán a cualquier otro lugar, porque han perdido el anclaje.

Sin embargo, ahora que hemos recordado algunas de estas diosas y hemos visto hasta donde han sido capaces de llegar, podemos confirmar la paradoja de inicio, ninguna de las más de cincuenta *Bond girls* que han desfilado por las pantallas en más de medio siglo de existencia del héroe, ha conseguido conquistarlo y derrotarle[4]. Ahora sabemos el secreto de la inmortalidad de Bond y el de su racha ganadora: ellas deben perder para que todo se mantenga estable y quizá lo que ocurre aquí es que ellas pierden a propósito, para poder ganar así su trocito de Olimpo.

4 Sólo en una ocasión James Bond estuvo enamorado realmente y contrajo matrimonio, en 007, *Al servicio secreto de su Majestad* (Peter Hunt, 1967). La afortunada fue Diana Rigg en el papel de Tracy di Vicenzo, pero la felicidad le duró muy poco, ya que fue asesinada el mismo día de su boda. De alguna forma, se insinuó con este suceso que Bond estaba condenado a no enamorarse, a no comprometerse firmemente, pues la desgracia se volvería sobre él.

Notas bibliográficas

AGUILAR, P. (1998): *Mujer, amor y sexo en el cine español de los noventa*. Fundamentos, Madrid.

GUIL BOZAL, A. (1998): "El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer" en *Revista Comunicar* nº 11. Sevilla.

KEHL, M.R. (1996): *Mínima diferencia. Hombres y mujeres en la cultura*. Imago, Sao Paulo.

TORRAS, M. (2007): "Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo" [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 2. Universitat de València [En consulta: 20/01/15] <http://www.uv.es/extravio> ISSN: 1886-4902.

SOLÉ, J. (1997): "35 años con 007", en *Fantastic Magacine*. Barcelona.

Bibliografía general de consulta

DOUGALL, A. Ed. (2010): *Bond girls, The good, the bad, the dangerous.* DK Publishing, New York.

RYE, G. (1999): *The James Bond Girls.* Macmillan, London.

MÜLLER, J. Ed. (2004): *Cine de los 60'*. Taschen. Colonia.

Filmografía citada

Gilda (Charles Vidor, 1946)
Vértigo (Alfred Hitchcock, 1958)
Con faldas y a lo loco (Billy Wilder, 1959)
007 contra el Dr. No (Terence Young, 1962)
Goldfinger (Guy Hamilton, 1964)
007 al servicio secreto de su Majestad (Peter Hunt, 1967)
Diamantes para la eternidad (Guy Hamilton, 1971)
Vive y deja morir (Guy Hamilton, 1973)
Sólo para sus ojos (John Glen, 1981)
Panorama para matar (John Glen, 1985)
Muere otro día (Lee Tamahori, 2002)
Quantum of Solace (Marc Forster, 2008)

(El copyright de las imágenes pertenece a sus autores)

La Diosa en Lars von Trier: la liberación de la cárcel siembra lo trágico moderno

ANTONIO DÍAZ LUCENA
Trama y Fondo

The Goddess in Lars von Trier: The liberation of the prison spreads the modern tragedy

Abstract
In his works, Lars von Trier appears to searching for the representation of the liberation of that which the human being desires to conceal. It could be envisaged that this fixation for liberation is for a specific purpose: the consciousness about oneself and one´s essence. In the movies of the Danish filmmaker, the Goddess personifies a force capable of liberating a truth that is desired to remain cloaked. A truth which ends up uncovering that which is concealed and, its emergence, its "liberation", brings with it the unfolding of the modern tragedy. A tragic scenario is formed that allows the individual to reflect on its passage through the world. For it is there that Lars von Trier appears to wants to bring us: in order to learn to acknowledge and appreciate the full range which spans reality; everything that the human being is incapable of doing.

Key words: Lars von Trier. Goddess. Liberation. Prison. The tragic. Reflection.

Resumen
Lars von Trier parece buscar en sus trabajos la representación de la liberación de aquello que el ser humano desea ocultar. Podría pensarse que esta fijación por la liberación que manifiesta el director se debe a una finalidad: la consciencia sobre uno mismo y su esencia. La Diosa en los films del cineasta danés encarna a una fuerza capaz de liberar una verdad que se desea esconder. Una verdad que termina por desvelar aquello tapado y, su emergencia, -su liberación- trae consigo el desencadenamiento de la tragedia moderna. Un escenario, el trágico, que permite al individuo reflexionar sobre su paso por el mundo. Porque es ahí donde parece que Lars von Trier nos quiere llevar: a aprender a reconocer y apreciar todo el espectro que abarca la realidad; todo lo que el ser humano es capaz de hacer.

Palabras clave: Lars von Trier. Diosa. Liberación. Cárcel. Lo trágico. Reflexión.

ISSN. 1137-4802. pp. 159-172

1. Introducción: La Diosa

Unas Diosas primitivas parecen haber reaparecido con fuerza a lo largo del siglo XX. Este retorno surge como consecuencia –siguiendo a Jesús González Requena en sus diversos estudios y análisis sobre este fenómeno– de la muerte del Dios patriarcal y por extensión, la devaluación de aquellos valores que pudiéramos entender como humanistas.

González Requena afirma que: «*demolido el Dios de la Ley simbólica, es la ley –caótica– de la Naturaleza la que impone su diapasón loco a los universos naturalistas*»[1]. Esta Naturaleza colérica y caótica que fue representada en todo su esplendor en el Arte del Romanticismo y también en gran medida en el Naturalismo, inauguró un tiempo de retorno hacia el culto de la Diosa Tierra: la divinidad misma de lo real[2]. La Diosa representa aquella fuerza irracional que desata todo lo que debería haber quedado oculto o reprimido. La idea de la Diosa es aquello, por tanto, que nos permite identificar el caos o lo real. Este resurgimiento de la Diosa primitiva nos ha concedido la posibilidad de dar nombre a aquella violencia que se ejerce contra lo femenino (o desde lo femenino) en los trabajos de Lars von Trier. En ellos, lo femenino, –en gran medida– se manifiesta como una fuerza devoradora que constituye aquello que desencadena la tragedia. Escenario, el trágico, sobre el que reflexionaremos a raíz de la presencia de la divinidad.

1 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2005): "Dios", *Trama y Fondo, nº 19*, Madrid, 2005, p. 43.

2 Ibid., p. 42.

2. El camino de lo trágico

Lars von Trier ya en sus primeros cortometrajes[3] manifestó su preferencia por la representación de caracteres femeninos. Sobre todo, aquellos que propician una reacción en los personajes masculinos. Caracteres femeninos dominantes y manipuladores, capaces de desencadenar una respuesta violenta en los otros. Bajo mi punto de vista, la feminidad moderna parece conducir a Lars von Trier hacia un irremediable final: el trágico. Hecho manifiesto en el proyecto de *Medea* (1988) para la televisión danesa. Como sabemos, Medea es uno de los personajes trágicos femeninos más importantes del mundo clásico griego.

3 Lars von Trier en su cortometraje *The Orchid Gardener* (*El Jardinero de Orquídeas*, 1977) narra como, Eliza, la enfermera de la cual Victor Marse estaba enamorado, es quien le humilla y tortura, desencadenando en éste su obsesión por la cuidadora. En *Menthe - La Bienheureuse* (1979), la dominación que ejerce una de las protagonistas sobre su pareja fuerza la ruptura de la relación: lo dramático emerge. En *Befrielsesbilleder* (*Imágenes de liberación*, 1982) la venganza de la amante danesa contra el oficial nazi termina en tortura y asesinato.

2.1. La Diosa libera la violencia

En la mayoría de los trabajos del cineasta danés la tragedia se libera por medio de una fuerza irracional que termina por apoderarse de los protagonistas. Esta energía parece invadirles consiguiendo que dejen de ser templados y racionales. El propio director ha señalado en varias entrevistas y, puesto en la boca de sus personajes, la siguiente cita de las Sagradas Escrituras: «*Ojalá fueras frío o caliente! Así, puesto que eres tibio, y no frío ni caliente, te vomitaré de mi boca*» –Apocalipsis 3:15-16. Esta cita es utilizada por él para justificar la acción por encima de la reflexión, independientemente de su valor

ético. Reflexión que también podemos hallar en la obra de Nietzsche y que favorece que la violencia se desencadene, porque como sabemos, la violencia siempre engendra más violencia. Recordemos la cercanía del cineasta danés con la obra del filósofo alemán. Pero, más allá de justificar el acto, independientemente de su moralidad –a mi juicio–, Lars von Trier deja entrever el deseo de enseñar aquello que se intenta ocultar. Mostrar aquello que no es políticamente correcto; que puede generar polémica. Porque aquello tapado, aquello que no se quiere ver, también forma parte del hombre: es real y por lo tanto, existe. La representación de aquello que se desea evitar, como: soledad, locura, incomprensión, muerte, sufrimiento, angustia, dolor, melancolía, etc… todo lo que tiene cabida dentro del concepto de lo trágico, es lo que el cineasta saca a la luz, revela. En una de sus primeras entrevistas a raíz del éxito alcanzado con su Trilogía Hipnótica, enunció que: «...*mi misión es elevar lo feo y mostrar que la belleza se puede encontrar en todas partes*»[4]. De esta declaración podemos extraer dos conceptos muy reveladores: en primer lugar, observamos que apuesta por aquello que denomina *lo feo*, lo que no es bello y por ende pudiéramos relacionar con su otra cara, lo sublime, siguiendo la obra de Burke[5]. Una categoría estética que recoge otros elementos que se escapan del concepto clásico de belleza pero que sin embargo son atrayentes, porque como enuncia el director: «*la belleza se puede encontrar en todas partes*» incluso en lo desagradable o doloroso. En segundo lugar, utiliza la palabra «elevar» que pudiéramos sustituir por «sacar a la luz» o «sublimar». Entiende que aquello tapado, lo que no se ve o se ha decidido ocultar, debe ser sacado a la luz. Reparamos también en que manifiesta esta labor tachándola de «misión», lo que parece instituirse como un deber moral: recordar que *lo feo*, lo que no deseamos ver y hemos preferido –en muchas ocasiones– olvidar su existencia, forma parte de nosotros mismos. Siguiendo esta lectura, podríamos afirmar su deseo de manifestar la importancia del conocimiento sobre uno mismo como un deber u obligación. La búsqueda de aquello que engloba nuestra esencia: nuestro sí-mismo en su totalidad. Y, en esta totalidad, cabrían las acciones que nos llevan a hacer el bien y las que nos llevan a hacer el mal. Lo que representa lo bueno y lo bello y lo que personifica lo malo y lo sublime. La aceptación de esta totalidad es aquello por lo que el cineasta lucha.

4 MICHELSEN, Ole (1982): "Passion is the Lifeblood of Cinema". En Lumholdt, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The University Press of Missisippi, USA, 2003, p. 5.

5 BURKE, Edmund (1756): *De lo sublime y de lo bello*. Ed. Alianza, Madrid, 2010.

Percibimos que Lars von Trier siente una fijación por liberar aquello encerrado como un paso previo al posible conocimiento y aceptación de la realidad; de nosotros mismos. Una obsesión por destapar los recuerdos, por luchar contra el olvido, por mostrar aquello que uno es-en-esen-

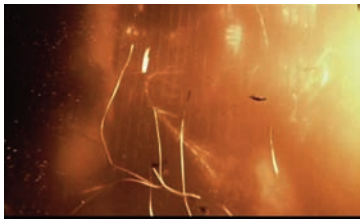
cia, es decir, por enseñar la verdad. El cineasta, con el propósito de excarcelar aquello que se halla preso, incluye en sus trabajos la antesala a su liberación y, lo representa de una manera muy visible en muchos de sus films, especialmente con la metáfora de la cárcel.

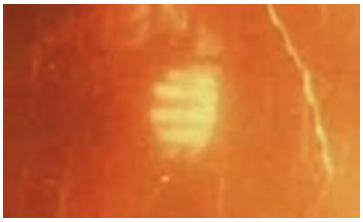
3. El contenedor: la cárcel

3.1. La representación plástica de esta metáfora

En los films *Forbrydelsens Element* (1984) y *Europa* (1991), que pertenecen a la denominada Trilogía Hipnótica, la presencia de la metáfora de la cárcel es muy visible en muchas de las composiciones creadas en sus imágenes. Expondré algunos ejemplos que ayudarán a cimentar esta idea, mediante la angulación, localizaciones o composición de las imágenes, que se pueden encontrar desarrollados en un análisis sobre el film en mi Tesis Doctoral[6]. Pero, antes de proseguir con el análisis de estos ejemplos, veamos qué es lo que se esconde en el comienzo del film *Forbrydelsens Element*, justo cuando se presenta *Europa*, o –más concretamente– en la narración del recuerdo de aquello vivido por el detective Fisher durante su estancia en el viejo continente. Las primeras imágenes de esta narración nos muestran el fondo de Europa. Un fondo turbio, espeso y putrefacto. Arrancamos por tanto el viaje desde el fondo, desde las profundidades de la vida psíquica de Fisher. Un fondo que es *continente* de una serie de elementos, entre los que detectamos: una reja y un alambre de espino (F1, F2).

6 DÍAZ LUCENA, Antonio (2014): *Poética del Romanticismo y Nihilismo en* Forbrydelsens Element (El elemento del crimen, *Lars von Trier, 1984): la ausencia de diques simbólicos y la emergencia de lo siniestro.* Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.





Pasaría desapercibido si no lo ampliamos. Y descubrimos lo siguiente junto a la reja (F3).

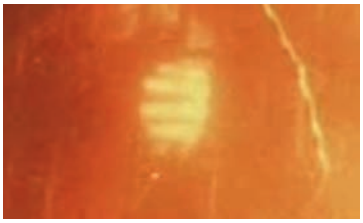
Aquello que parecen ser los dedos de una mano cerrada. Un puño que agarra los hierros de la reja. No es posible percibir una silueta detrás de la mano, pero sí se distingue con claridad que se trata de un puño humano. Ponemos de

manifiesto que las primeras imágenes que narran el viaje de Fisher a Europa muestran, principalmente: una reja, alambre de espino y un puño humano. Elementos que anticipan la idea sobre la cárcel y la muerte en el viejo continente y que, desde luego, tendrán una continua correspondencia a lo largo del film.

Por otro lado, en el film *Europa*, el protagonista Leo Kessler explota una bomba en el tren en el que viajaba y queda preso en el habitáculo donde se escondió. Intenta pedir ayuda sin éxito. Pereciendo así bajo el agua (F4, F5).

Observemos el puño de Kessler asiendo los barrotes en su lucha por escapar. Lo ampliamos para verlo mejor (F6).

Otra vez detectamos una mano que agarra las varillas de un enrejado. Esta secuencia se inserta en el final del film *Europa*. El tercer trabajo que encierra la Trilogía Hipnótica de Lars von Trier y que parece ofrecernos con esta secuencia, un final cíclico sobre Europa: empieza igual que termina con una reja y una mano asiendo los hierros.



Podemos atisbar que la metáfora de la cárcel –física o psíquica– es una figura que se repite constantemente en estos dos films mencionados. Veamos algunos ejemplos de *Forbrydelsens Element* que contribuyen a escenificar esta idea a través de la angulación, la elección de localizaciones y elementos escogidos para componer la imagen.

Ángulos cerrados y localizaciones

El cineasta también diseña la sensación de aherrojamiento a través de los ángulos de cámara que tienden a encerrar o encajonar a los personajes. Observemos las siguientes imágenes.

Suena el teléfono en la casa de Osborne. Está situado en el suelo debajo del mobiliario. El agente Fisher debe agacharse para contestar. La localización del aparato y el ángulo de cámara elegido potencian una sensación de incomodidad y esfuerzo.

Fisher camina por uno de los pasillos de la jefatura de policía europea. Es un pasillo realmente estrecho y el ángulo de cámara elegido refuerza esta idea.

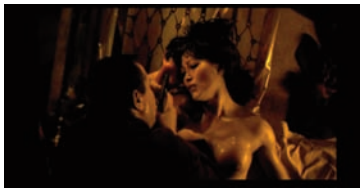
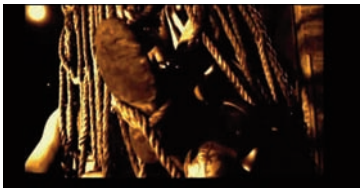
Kim y Fisher pasean en barca por las alcantarillas de la ciudad. Disponen de muy poco espacio entre el agua y el techo. Es una localización que les encierra.

Otro ejemplo lo hallamos en esta secuencia donde Fisher y Kim conducen el coche por el pasillo de un edificio.

O en esta otra escena en la que Fisher cae en una zanja caminando por campo abierto donde queda atrapado.

Mallas metálicas

El cineasta danés también emplea retales o arquitectura pequeña para diseñar una composición que encierre a la figura humana.

La presencia de las mallas metálicas está muy presente en todo el film como podemos observar en estas imágenes. Los personajes se sienten confinados o delimitados por estos elementos que los enmarcan.

4. La salida de la cárcel deriva en tragedia

Hemos expuesto, gracias a algunos ejemplos de la Trilogía Hipnótica –donde esta metáfora es allí, más visual y abundante–, la construcción de

una «cárcel» que confina a alguien. Una cárcel que se termina abriendo por la influencia de una fuerza externa; aquello que hemos denominado la Diosa.

La idea del resurgimiento de la Diosa primitiva impulsado por González Requena, nos ha permitido nombrar el proceso de apertura de este habitáculo en el que el hombre se halla aislado, aparentemente protegido. La divinidad abre los ojos de los personajes dirigiéndolos hacia una salida, un camino que deriva siempre en tragedia. Porque la tragedia es aquello que Lars von Trier ha señalado desde una dimensión estética como *lo feo*. Lo que no se quiere ver pero existe y, con su aceptación, su reconocimiento, el individuo podría completar su existencia. Esta es una de las lecturas que se pueden extraer del trabajo del cineasta danés. Desarrollaré esta idea en el último apartado de este artículo mediante el concepto de lo trágico moderno. Continuaremos ahora explicando la liberación de la cárcel mediante la presencia de La Diosa.

4.1. La representación física de la Diosa

Hemos enunciado que la representación de la influencia de la Diosa en los films de Lars von Trier es abundante, sobre todo, en las últimas obras realizadas. Podemos mencionar varios trabajos de compañeros que han analizado este fenómeno en sus últimos largometrajes: "*Antichrist*, angustia y verdad en el origen" de Lorenzo Torres[7], "Lo óntico y lo ontológico en *Melancholia*" de Luis Martín Arias[8], "Una madre convertida en un planeta: *Melancolía* de Lars von Trier" de Yangliang Din[9] o "*Nymphomaniac*: un tigre insaciable" de Salvador Torres y Begoña Siles[10].

Pero uno de los mejores ejemplos de la representación física de la Diosa en los films del cineasta danés puede observarse en su primer largometraje *Forbrydelsens Element*, a través del personaje de Kim que ejerce una influencia determinante sobre tres caracteres masculinos principales: Fisher, Osborne y Harry Grey. La presentación de Kim tiene un gran poder visual. Principalmente porque se halla aprisionada en una jaula cubierta por un velo y su morfología, su figura, se muestra retorcida.

La secuencia comienza con Fisher en un restaurante que parece ser también un burdel. Está terminando su cena y la cámara realiza un barrido de derecha a izquierda. Llegamos a una localización en la que dos

7 TORRES, Lorenzo (2015): "*Antichrist*, angustia y verdad en el origen", *Trama y Fondo, nº 38,* pp 35-52.

8 MARTÍN ARIAS, L. (2015): "Lo óntico y lo ontológico en *Melancholia*" *Trama y Fondo, nº 38*, pp 7-34.

9 DIN, Yangliang (2015): "Una madre convertida en un planeta: *Melancolía* de Lars von Trier", *Las Diosas: VII Congreso Internacional de Análisis Textual* 25, 26 y 27 de marzo de 2015, Trama y Fondo y Universidad Complutense, Madrid.

10 TORRES, Salvador - SILES, Begoña (2015): "*Nymphomaniac*: un tigre insaciable", *Las Diosas: VII Congreso Internacional de Análisis Textual* 25, 26 y 27 de marzo de 2015, Trama y Fondo y Universidad Complutense, Madrid.

hombres se encuentran de pie con linternas de neón. Parecen custodiar algo. Se disponen a iniciar una acción; destapan el fondo. Corren una cortina negra hacia los laterales como si se tratara de un telón.

Dejan al descubierto unas jaulas en forma de nichos en las que parecen hallarse varias figuras humanas, aunque sólo identificamos visualmente dos: una mujer y un niño. Solo detectamos dos cuerpos. La cámara inicia un zoom de acercamiento a ellos. Los observamos ahora en primer plano.

Se antoja necesario destacar la adornada representación que escenifican los dos hombres que custodian las jaulas cuando se les ordena descubrir las telas que cubren las celdas. Un zoom *in* desvela, poco a poco, la identidad de las figuras representadas llegando a un primer plano que muestra la mirada penetrante de Kim. Todos estos detalles componen la presentación de este carácter femenino, que a simple vista, aparenta ser una prostituta vigilada por grandes medidas de seguridad, encerrada en una jaula con un niño –que podría ser su hijo–, a la espera del siguiente cliente. Pero esta secuencia esconde otra significación que analizaremos a continuación.

He mencionado previamente que en estas celdas pudieran hallarse varias figuras humanas aunque sólo identificamos visualmente dos: una mujer y un niño. La cámara inicia un zoom de acercamiento hacia ellos y Kim levanta su mirada dirigiéndola hacia Fisher, hacia la cámara.

Si ampliamos la imagen observamos lo siguiente:

Kim se encuentra medio recostada hacia abajo con su hombro izquierdo ligeramente elevado. Unas piernas en último término parecen emerger de ella y se apoyan sobre la estructura metálica de la jaula. Apenas vemos su torso, sólo cabeza, hombro y piernas.

No divisamos otra identidad en este espacio aparte de ellos. Si leemos esta imagen, la composición nos lleva hacia una figura retorcida, imposible. Una figura amenazante morfológicamente, sin torso, y que recuerda al símbolo que representa la isla de Sicilia: la Trinacria.

La Trinacria inicialmente estaba diseñada con la cabeza de Medusa (una de las tres Gorgonas que concita una gran cantidad de elementos aterradores), cuyos pelos son serpientes entrelazados con espigas de trigo, y desde donde irradian tres piernas flexionadas a la altura de la rodilla. Esta figura no tiene torso y en algunas ocasiones se le han agregado unas alas como observamos en el caso expuesto. Es significativo que la composición de esta imagen nos lleve a un elemento en el que se halla representada la Gorgona de Medusa. Una imagen ligada al terror y al miedo, a la castración si seguimos el psicoanálisis de Freud. Y siguiendo esta lectura, hallamos coherencia en la misteriosa presentación de Kim, escondida tras una tela negra que le impide mirar hasta que se cae el velo que descubre la jaula. Los guardianes retiran la tela y notamos que en ningún momento se fijan en ella. Nadie presta atención a la presentación de Kim. Es Fisher el único que observa lo que se halla detrás. También es él el único al que mira Kim. Y no sólo eleva su mirada sobre el detective, sino que abre completamente sus ojos. Unos ojos grandes y acuciantes que se quedan clavados sobre el detective Fisher.

Siguiendo la lectura de las imágenes, podríamos enunciar que el velo que cubre el espacio donde se halla Kim y su niño, frena su mirada, evi-

tando así que contagie el deseo y la locura a su alrededor. Esta evidencia lleva a pensar que es, por tanto, el personaje de Kim la personificación de la Diosa que desencadena la locura en los tres personajes masculinos del film: Osborne, Harry Grey y Fisher. Aquella fuerza que abre aquello que permanecía cerrado y que consigue que todo se desborde, se rompa el contenedor, la Ley que contenía a Europa. Fisher se encuentra con un continente anegado donde impera la ley de un dictador.

5. La utilidad actual de lo trágico moderno

Una vez reconocida la presencia de la Diosa, la influencia de una fuerza invisible que invade la moral de los personajes[11] –definición que esgrime el cineasta cuando se le pregunta por el significado del título de su primer largometraje–, debemos empezar a introducir algunas ideas sobre lo trágico moderno. Porque es a través de esta reflexión donde podremos encontrar respuestas sobre el magnetismo que lo trágico genera en el director danés. No podemos ignorar que el cine de Lars von Trier es esencialmente trágico, pero ¿nos hemos preguntado alguna vez a qué obedece este hecho? Podemos intuir que se debe a la fascinación que desencadena en su puro espíritu romántico el caos y la muerte. Lars von Trier lo ha mencionado en varias ocasiones: «Me fascino por aquello que siempre ha fascinado a la gente, la muerte y otras cosas desagradables…»[12]. Aquello que compone lo trágico invita al cineasta a plantearse una visión más profunda y psicológica sobre la existencia del hombre. Le urge a reflexionar sobre aquello que el resto ha decidido alejar de su existencia. Idea sobre la que ahondaremos más adelante.

11 BJÖRKMAN, Stig (1999): *Trier on von Trier.* Ed. Faber&Faber Limited, London, 2003, p. 70.

12 LARSEN, Jan Kornun (1984): «A Conversation between Jan Kornun Larsen and Lars von Trier», en LUMHOLDT, Jan (Ed.) *Lars von Trier Interviews*. Ed. The Uni- versity Press of Missisippi, USA cit., p. 41.

Desde *The Death of Tragedy* (*La muerte de la tragedia*, 1961) de George Steiner, se han publicado una gran cantidad de trabajos que han revisado el tema de la tragedia desde diversas ópticas. Podemos remarcar las obras de Peter Szondi, Raymond Williams, Christoph Menke o Simon Critchley. Me interesa especialmente en este artículo tratar algunas ideas de Raymond Williams y de Simon Critchely sobre lo trágico, porque creo que nos ayudará a entender el magnetismo de lo trágico en la obra del cineasta danés. Asimismo, observaremos una peculiar visión positiva y necesaria sobre esta tendencia.

La utilización de lo trágico en el arte, hoy en día, parece obedecer más a un deseo de examinar la existencia de una manera realista, –de aceptar

nuestra historia y nuestra condición humana– que de representar una historia terrible y fatalista muy alejada de todo aquello que nos rodea. Raymond Williams enunció que la tragedia nos enseña a reconocer el sufrimiento «en la experiencia cercana e inmediata, y a no taparlo con etiquetas»[13]. Este pensamiento nos conduce a construir en primer lugar una experiencia sobre el sufrimiento si somos capaces de aprender a identificar el dolor en vez de ignorar su existencia. Por otro lado, debemos también advertir que las etiquetas que menciona Williams parecen remitirnos directamente a Lars von Trier y a su misión de *elevar* aquello que considera, como *lo feo*[14]. Es por tanto que lo trágico moderno podríamos definirlo como aquello que no debería ser tapado pero se oculta. Podríamos enunciarlo como la parte de la realidad que no se quiere mirar debido a que implica sufrimiento. Para Simon Critchley la tragedia moderna

> es someterse a un sufrimiento que puede conducir a la experiencia de una verdad que no es ni contemplativa (o sea filosófica) ni determinista (es decir, científica), sino que surge de una experiencia visceral de los conflictos endémicos de la acción humana, conflictos que afrontamos personal y políticamente en nuestro día a día[15].

Siguiendo a Critchley, la tragedia parece enfatizar lo que hay de perecedero y frágil en nosotros[16], consigue que seamos más conscientes de nuestra pequeñez y fugacidad, que recelemos un poco del futuro, del porvenir, sintiéndonos más cómodos en pasajes pasados o tiempos presentes. Critchley también enuncia algo muy significativo y visual recuperando la metáfora del *freno de emergencia* que Walter Benjamin utilizó en su *Tesis sobre el concepto de historia* al querer compararlo con las «revoluciones» que merece la pena recordar:

> Marx dijo que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez las cosas se presentan de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en tren aplica los frenos de emergencia[17].

Simon Crichley utiliza esta metáfora de Benjamin y expone que la tragedia

> ralentiza las cosas confrontándonos con aquello que ignoramos sobre nosotros mismos (pero sin embargo constituye lo que somos); esa fuerza desconocida que nos afecta a diario, minuto a minuto...[18].

Volviendo a las palabras de Lars von Trier expuestas sobre *lo feo*, podríamos entenderlas por tanto como aquello trágico que forma parte

13 WILLIAMS, Raymond (1966): *Modern Tragedy*. Ed. Broadview Encore, Toronto, 2006, p. 108.

14 MICHELSEN, Ole (1982): "Passion is the Lifeblood of Cinema".

15 CRITCHLEY, Simon (2014): *Tragedia y Modernidad*. Ed. Mínima Trotta, Madrid, 2014, p. 29-30.

16 Ibid., p. 30.

17 BENJAMIN, Walter (2003): *Selected Writings*, vol. 4 1938-1940. Ed. H. Eiland y M. W. Jennings, Harvard UP Cambridge, 2003, p. 402.

18 CRITCHLEY, Simon: op. cit., p. 30.

de nosotros mismos y que deberíamos confrontar. Él parece también accionar el freno de emergencia en sus trabajos haciéndonos pensar sobre los diferentes problemas o miedos que nos acucian en nuestro día a día. Sus films nos llevan a situaciones angustiosas que parecen no acabarse nunca. Son agujeros negros en los cuales, a priori, parecen no albergar salida. Critchley ha mencionado la palabra *ralentizar* como un atributo de la tragedia actual en tanto nos lleva a un estado de reflexión a través de la acción acometida. La ralentización trae consigo la intensidad del tiempo, la profundidad... elementos que derivan de la reflexión.

En los trabajos del cineasta danés advertimos una gran atracción por la representación de la ralentización de las imágenes de momentos clave en los que se desencadena la tragedia. Una ralentización cargada de significación que nos avisa de la profundidad que se halla en esa acción o imagen concreta. Lars von Trier ha continuado haciendo uso de la ralentización en sus últimos trabajos que componen su Trilogía de la Depresión: *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) y *Nymphomaniac* (2013), incrementando también el efecto de la experiencia trágica en ellos. Un recurso, el de la ralentización, que parece estar íntimamente relacionado con la tragedia y que hallamos, sobre todo, en la Trilogía Hipnótica y Trilogía de la Depresión. Las dos Trilogías más trágicas que componen su filmografía.

Si entendemos que la ideología de las sociedades actuales yace –en parte– en el infatigable esfuerzo por fomentar el olvido mediante la constante producción de información nueva, podemos encontrar en la tragedia argumentos suficientes para pensar que ofrece un formato de crítica hacia la ideología actual. Siguiendo esta idea, lo trágico podría reivindicar lo contrario al olvido: el retorno o la visibilidad de aquello que no se quiere ver porque duele o porque no encaja en la definición de belleza clásica que brinda paz y sosiego. Ofrece esa otra parte que nos conforma pero es molesta y desagradable. Lars von Trier desde sus primeros trabajos no ha dudado en representar lo displacentero; aquello que comporta sufrimiento y dolor. En una de sus primeras declaraciones ya enunció lo siguiente:

> Estoy encantado con mis orígenes judíos. Ser judío tiene algo que ver con el sufrimiento y la conciencia histórica, dos cosas que encuentro mucho a faltar en el arte moderno. La gente se ha olvidado de sus raíces y de su religión[19].

19 STEVENSON, Jack (2002): *Lars von Trier*. Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 33.

El cineasta ha sido siempre consciente de la trascendencia y necesidad del pasado en nuestro día a día. En varios de sus trabajos ha puesto de

manifiesto a través de la metáfora de la hipnosis la importancia de recordar; lo vital de volver atrás. Una acción que está ligada a la reflexión y que –ambas juntas– nos facilitan el acceso a un espectro más amplio de la realidad. Contribuyen a que tengamos una visión más completa sobre nosotros mismos y sólo desde esa posición, –desde la liberación y consciencia de aquello que mantenemos velado– podremos llegar a aceptar que *lo feo*, lo trágico, representa también una parte de nosotros mismos que deberíamos tener más presente.

Conclusiones

Antes de finalizar este artículo me gustaría solamente recordar algunas ideas. La primera de ellas, es la poderosa presencia de la Diosa en los trabajos de Lars von Trier y –sobre todo en *Forbrydelsens element* (*El elemento del crimen*, 1984)– que actúa como un mecanismo destructivo que encarna aquello femenino que desata la locura, mayoritariamente en los hombres. Una fuerza con capacidad para abrir la cárcel, –aquel pequeño espacio que uno ha construido para aislarse de la realidad y olvidarse de uno mismo, de su esencia– desencadenando así actos violentos en los hombres que terminan irremediablemente en tragedia. Pero, más allá del desastre y la calamidad que la Diosa representa y deja a su paso en el cine de Lars von Trier, es también posible hacer una lectura positiva de su presencia en el mismo y, es aquí donde irrumpe el concepto de lo trágico moderno expuesto: la inscripción de este escenario invita a la reflexión.

Reseñas

El poder de los santos

Jorge Vinokur
Universidad de Buenos Aires

José Miguel Marinas.
El poder de los santos.
Valor político de las imágenes religiosas.
Libros de la Catarata, 2014.

UNO

El libro de José Miguel Marinas, *El poder de los santos*, nos propone un viaje al corazón de las creencias y certezas populares.

Es un viaje inquietante ya que –tal vez– pondrá en duda algunas de nuestras propias ideas, convicciones y prácticas históricas y dará por tierra con ciertas verdades supuestamente eternas.

Marinas nos convoca a mirar los rituales populares religiosos haciendo foco en su utilización, ya sea personal o comunitaria.

Su propósito es analizar la formación, la construcción y el enriquecimiento de las imágenes y sus cultos, develando el valor político que producen y tienen.

Descubre, desenmascara su utilización directa, y otras veces indirecta, en ciertas causas políticas mundanas, su fuerza en las comunidades pequeñas o mayores, nacionales o transnacionales.

Así aparecen, desfilan, los diferentes santos frente a nuestra mirada en una vertiginosa cabalgata, con su doble condición expuesta: atrayendo y consolando a los desvalidos por una parte, y por otra confirmando y blindando a los poderosos.

Lo político como vínculo activo en permanente funcionamiento.

DOS

De manera clara y concisa, se pone de relieve y explica lo sagrado como una zona, un espacio peligroso, no controlado, amenazador, inquietante y no accesible, y lo santo como mediador y a la vez frontera, que administra, filtra y ordena lo sagrado con respecto a lo normal, con todo aquello que justamente no es sagrado.

Lo santo no es lo sagrado.

Lo santo está más cerca de lo profano y lo normal. Ayuda al dominio de los acontecimientos, tiene la vital función de reducir la incertidumbre, el temor y las tensiones psíquicas; haciéndolos soportables.

Justamente separa y cose lo diverso de las fuerzas sociales.

TRES

Para que una imagen de santo tenga sentido precisa de un relato o un mito que la explique.

Una narración que haga comprensible y otorgue un marco de referencia al momento que la imagen ilustra.

Cuando se trata de santos, los mitos, los ritos y las ceremonias son inseparables.

Hay una teatralización política y cívica de las imágenes.

Dan cuenta de un momento significativo, histórico, sustancioso y decisivo.

Un instante detenido, suficientemente nítido, capaz de transmitirle al creyente toda una historia que lo conmueve y moviliza.

CUATRO

Se ha dicho muchas veces, ingeniosa y atinadamente, que si un pez se pusiese a estudiar su ambiente, lo último que advertiría sería el agua.

Algunas cosas se encuentran tan cerca que ya ni siquiera las vemos.

Creo que esta es la mayor fortaleza de *El poder de los santos*, iluminar con luz potente un sistema de creencias que nos incluye y que nos tiene como protagonistas.

Es un texto profundo y valiente que no teme acercarse a nuestros aspectos más irracionales.

Marinas mismo se toma como ejemplo e indicador.

Marinas se pregunta y desarrolla, expone, sugiere y duda junto a sus lectores.

¿Qué posición ocupan los santos frente a los valores y normas institucionalizados?

¿Cómo es esa esfera en la que esperamos que se compensen nuestras decepciones?

Una esfera situada más allá del mundo empíricamente concebible.

Un bálsamo, una cura, una reparación: un conjunto de acciones necesarias, ritualizadas, constantes.

CINCO

Los santos se especializan, es decir, las diversas comunidades los hacen especialistas en diferentes aspectos de la vida.

La utilización de los santos es específica. Consecuentemente encontramos santos y santas sanadores, guerreros, repartidores de gracias determinadas, dedicados especialmente a algún mal o enfermedad, velando por ciertos oficios y profesiones, etc.

Los ejemplos son abundantes.

Otros se transforman y evolucionan alcanzando a veces una base territorial, tomando el rango de patronos de ciudades, pueblos y aldeas, instituciones, corporaciones, agrupaciones de todo tipo, función y color.

SEIS

Las reliquias de los santos forman una parte principalísima de las "vidas de los santos"

En sus pertenencias y fundamentalmente en sus restos –muchas veces de más que dudosa autenticidad– los creyentes buscan, y tal vez obtengan, protección y comprensión para las acciones que emprenden y las decisiones que toman.

Así mismo las reliquias generan una profunda admiración.

Como curiosidad se hace constar que en los registros de El Escorial, aparecen mencionadas 7.420 reliquias.

Otro dato inquietante, mucho más voluptuoso por cierto, es el de la búsqueda del santo prepucio, que finalmente prohibieron las autoridades eclesiásticas.

SIETE

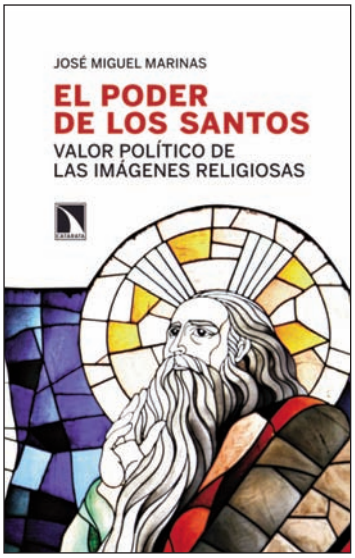
La fuerza de la religiosidad popular genera en muchos lugares una especial paidolatría, que vincula a los niños con la religión.

El fenómeno es detalladamente ilustrado con el caso de los llamados "niños jesuses" americanos.

La devoción se cristaliza en diversas prácticas y discursos específicos.

Una complicada mezcla de ternura, familiaridad y sentimientos de protección maternal y paternal.

También se detallan los casos correspondientes al Niño de Atocha, el Niño Pan, el Niño Jesús cieguito, el Niño Jesús Doctor, entre otros casos emergentes de la relación de ciertos niños con la fe.



OCHO

La descripción de la evolución de la figura del Sagrado Corazón de Jesús, símbolo del amor, al concepto bélico y acorazado de Cristo Rey, es más que significativa.

Aquí la utilización política de los santos es cristalina.

Se trata de la apelación, aparición e intervención de Cristo Rey como comandante a veces, o como soldado otras, a favor de las tropas de cristeros y franquistas.

Desde las encíclicas de Pío XI, los testimonios de la guerra cristera en Méjico, entre 1926 y 1929, más la evolución de la figura de Cristo Rey en España ilustran, acabadamente las tensiones –y sus expresiones religiosas– entre la emancipación revolucionaria y la resistencia conservadora.

NUEVE

¿Cuál es la relación entre los santos y el mercado de consumo?

¿Qué elementos se encuentran en juego, emiten, armonizan, sostienen o desechan?

Barroco, simulacro, vacío, el retorno de lo reprimido.

El trabajo se cierra con una serie de agudas reflexiones en torno a la relación entre la religión y el consumo.

Reflexiones indispensables por cierto.

En la sopa del consumismo contemporáneo aparece un vendaval de sentidos y sensibilidades. En las exactas palabras del autor: *"Padrinazgos, amores, filiaciones, toda suerte de relaciones se llenan con efigies de todos los tipos y advocaciones. Y lo llamativo es que en ese contexto "religioso consumido" se van dejando atrás los sentidos originarios para introducir santas y santos en un furibundo sistema de la moda que poco tiene que ver con el ámbito de lo religioso"* (p. 156).

La actualidad de los santos en la cultura de consumo de hoy o lo que la cultura del consumo hace con los santos en nuestros días.

Nos quedamos pensando.

FINAL CON BORGES

Harto de su tierra de España, un viejo soldado del rey buscó solaz en las vastas geografías de Ariosto, en aquel valle de la luna donde está el tiempo que malgastan los sueños y en el ídolo de oro de Mahoma que robó Montalbán.

En mansa burla de sí mismo, ideó un hombre crédulo que, perturbado por la lectura de maravillas, dio en buscar proezas y encantamientos en lugares prosaicos que se llamaban El Toboso o Montiel.

Vencido por la realidad, por España, Don Quijote murió en su aldea natal hacia 1614. Poco tiempo lo sobrevivió Miguel de Cervantes.

Para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII.

No sospecharon que los años acabarían, no sospecharon que la Mancha y Montiel y la magra figura del caballero serían, para el porvenir, no menos poéticas que las etapas de Simbad o que las vastas geografías de Ariosto.

Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.

Jorge Luis Borges.
Parábola de Cervantes y Quijote.

Gustav Klimt
Hygeia
Detalle del mural *Medicina* de la Universidad de Viena

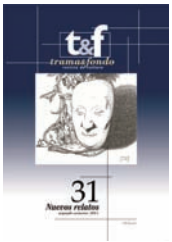
Últimos números publicados

Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse
pidiéndolo a través del Boletín de Suscripción.

28 **Pier Paolo Pasolini:** M.A. Bazzocchi: *Manierismo o el vuelo de Pasolini de la poesía al cine.* H. Vezetti: *Cristianización de la carne y sexualidad moderna*. J. González Requena: *Amor y Horror.* Zumalde, Arozena, Zunzunegui: *Geografías de la exclusión. El cine ante la barbarie*. L. Blanco: *Lo sagrado en la obra cinematográfica de Pasolini.* B. Casanova: *El arte de la visión. Pasolini y la pintura italiana*. J. García Crego: Accatone. *La muerte en la calle. El principio es el fin*. A. Rodríguez Serrano: *Medea.* P. Pérez: *Un guerrillero para evocar la paz: la paradójica imagen del "Che" Guevara*. J. Eliecer: *Exiliados del arca.* C. Marqués: *El origen del sentido.* J. García Crego: *Leyendo a Hitchcock.* J.L. López: *Tendiendo puentes.* S. Roma: Crepúsculo *o la voluntad del amor.* A. Ortiz de Zárate: *Reverberación de las alas.*

29 **El Relato:** J. González Requena: *Lo Real.* F. Bernete: *Del Relato al contacto*. L. Blanco: *Música para el cine.* L. Torres: *Obama Pantocrator. Relato versus storytelling.* J. Tobar: *Relatos e imágenes disidentes en contextos subalternos.* V. Lope: *Conflicto ecológico y narración audiovisual. Lo que no se sostiene*. B. Casanova: *Relato y fin del mundo.* The Day after tomorrow. D. Aparicio: *La emergencia de lo siniestro en* Dr. Frankenstein. J. M. Burgos: *Narrar la excepción. Relato, política y ocaso de Hollywood como industria en* Batman, The Dark Knight. J. Díaz-Cuesta: Jaws *de Steven Spielberg. Masculinidades que relatan una historia.* V. Sánchez: El Chico, *el primer largometraje de Chaplin.* V. López: *Atom Egoyan, la pasión del incesto.*

30 **La palabra y el relato:** G. Portocarrero Maisch: *Un relato letal. El mito del "Presidente Gonzalo" por Abimael Guzmán.* M. Marinas: *Narrativas orales*. J.C. Goyes: *La mirada espejeante de Tarkovski.* M. Canga: *Boccaccio, Botticelli y el pasaje de la cacería infernal.* B. Siles Ojeda: *Damas y ¿caballeros? la imagen de Carla Bruni y Letizia Ortiz eclipsa la palabra política.* J.L. López Calle: *Estructuras narrativas y género I. Una matriz para las funciones de Propp*. M. Sanz: *Ni ogros ni princesas: sexualidad para jóvenes.* A. Berenstein: *La construcción del relato de la melancolía en el imaginario cultural*. D.F. Calderón: *El encanto del Muan. Una aproximación al relato oral tradicional colombiano.* J. Jiménez Lozano: *La narración, la palabra y sus milagros.* J. Raimond: *Una mirada de soslayo al medievo.* La noche del inocente, *de Angélica Gorodischer.* R. Eguizábal: *Sonetos.* M. Canga: *El joven Ribera.* L. Blanco: *La ciencia de la danza.*



31 **Nuevos relatos:** L. Martín Arias: *Lenguaje y conocimiento.* A. Ortiz de Zárate: *Relatos emergentes:* Inland Empire *(2006) de David Lynch.* V. García Escrivá: *Iconografía, música y narración en* Wild at Heart*, de David Lynch.* S. Torres Martínez: *El sujeto en llamas.* V. Brasil: *El relato de* Susana y los viejos. *Representación en la pintura y resonancia en Hitchcock*. F. Baena: *Desnarraciones, ¿un nuevo rococó?* J-L. Brunel: *Inverosímil verosimilitud de un relato:* The solipsist*, de Fredric Brown*. A. Rodríguez: *La diosa que se desangra en el Edén.* Anticristo *(Lars von Trier, 2009).* M.A. Lomillos: *La mirada visceral e hiperbólica de Takashi Miike sobre la familia:* Visitor Q *y* La felicidad de los Katakuris. I. Pintor: *This is the end. La melancolía y el apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea.* J. C. Goyes: *Poemas*

32 **La ideología lacaniana:** J. González Requena: *El punto de quiebra del discurso lacaniano.* A. Berenstein: *La aventura lacaniana.* L. Martín Arias: *De la ideología a la política: la izquierda lacaniana.* C. Marqués Rodilla: *Sobre la ideología de Lacan.* B. Casanova: *Salvador Dalí y el enigma de los relojes blandos.* E. Molinero: *De la política a* De la Guerra. *La rivalidad mimética en los extremos.* A. Melendo: *El proceso ilusorio del arte*. J. González Requena: *La verdad no es lo real. A propósito de la relación sexual que, se mire como se mire, existe.* M. Matos: *Más allá del espejo.* D. Aparicio: *La escena secreta y el secreto de la escena.* A. P. Ruiz Jiménez: *Retazos de un sueño, David Lynch.*

Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

Clásico, manierista, postclásico: ***Clásico*** L.Martín Arias: *La violencia y lo simbólico. Análisis de* The Quiet man. L.Moreno Cardenal: *Análisis textual de* Sucedió una noche. L. Torres: Sucedió una noche. *Un espacio para la ley y el deseo.* ***Manierista*** J. González Requena: La Dama de Shanghai. P. Pérez López: *En el teatro de la vida:* La Huella. M. Canga: *Comentario de* La Huella. ***Postclásico*** A. Ortiz de Zárate: Blue Velvet *(David Lynch, 1986)*. T. González: La Danza de la Muerte *de Lars von Trier.* B. Casanova: *El acto criminal. A propósito de la secuencia central de* Dancer in the Dark. J. Urrutia: *XX. La Travesía.* L. Torres: *El fantasma femenino.* I. Pintor: *Fantasías para hombres que no saben afeitarse.* V. Lope: *De independencias y revoluciones.*

La muerte: A. Berenstein: *El amor-pasión.* C. Marqués Rodilla: *La muerte en la filosofía del siglo XX.* L. Blanco: *La muerte en la producción de Elías Querejeta.* B. Siles y S. Torres: *Goce (auto)destructivo.* B. Casanova: *Trazado de la senda oscura en dos dibujos de San Juan de la Cruz.* V. Brasil: *La inmortalidad al alcance de la mirada. El mito del vampiro en las imágenes del cine*. A. Rodríguez: *La muerte que habla. La escritura del Holocausto en* La zona gris. A. Mirizio: *Muerte sobre muerte. La representación del lamento fúnebre como problema en* Stendalì, *de C. Mangini.* E. Parrondo: *Muerte y vida en el western:* La diligencia *(*Stagecoach*, John Ford, 1939).* P. Verlaine: *Última esperanza*. A. Ortiz de Zárate: *Michael Haneke. Pasión y muerte.* B. Casanova: *Nadiezhda Mandelstam. Memoria del terror.*

Relatos de transformación: J. Belinsky: *La larga sombra del* Proyecto *de 1895. Pulsión de muerte y femeneidad.* F. Ojea: *La muerte del hijo.* J. González Requena: *Melancolía.* V. García Escrivá: *El relato de la* katábasis*: origen y destino del sujeto.* M. Canga: *Quevedo y el fantasma de Cintia.* J. García Crego: *¡Ha besado a la muerte! La antropomorfización de la muerte. De la vieja parca al galán*. V. Lope: *Deconstrucción, humor y suicidio en el siglo XIX. De la culpabilización a la muerte de Dios.*

La fantasía: L. Martín Arias: *La fantasía como reencuentro con lo real en el cine de Méliès*. J. González Requena: *El Estadio del Espejo "de Jacques Lacan". Crónica de una mascarada (I)*. G. Portocarrero: *La ética andino-cristiana de los relatos de condenados*. A. Ortiz de Zárate: *El mal de Sigfrido.* A Dangerous Method *(David Cronenberg, 2011)*. B. Casanova: *Edvard Munch y la fantasía de ser devorado*. T. González/E. Parrondo: *De las fantasías al fantasma fundamental: una travesía psicoanalítica*. M. Canga: *Lectura de* Metzengerstein*: entre Poe y Vadim*. J. López: *Lo sagrado y lo real en la intervención de Miquel Barceló en la capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral de Palma de Mallorca.* E. Parrondo: *Fantasía y realidad en* Pa Negre *(Agustí Villaronga, 2010).* J. L. López Calle: *Sobre la bondad de Heródoto.* C. Sanabria: *Ofelia en el estanque como motivo visual. De la imagen plástica del XIX a la fílmica del XX*. A. Ortiz de Zárate sobre Francisco Baena: *Luz corriente.*

La angustia: L. Martín Arias: *Lo óntico y lo ontológico en* Melancholia *de Lars von Trier*. L. Torres: Antichrist*, angustia y verdad en el origen*. B. Siles y S. Torres: *¡Madre mía!* Antichrist*, de Lars von Trier*. F. Ojea: *El interés de la angustia*. A. Rodríguez: *Arquitecturas de la angustia: un diálogo entre Martin Heidegger y Stanley Kubrick.* A. Ortiz de Zárate: La Venus de las pieles *(El masoquismo).* R. Sarmiento: *El masoquista y su diosa en* La Venus de las pieles. J. C. Goyes sobre Javier Tobar: *La fiesta es una obligación.* V. Arranz sobre Matilde Gobantes: *La cultura como salvavidas.* A. P. Ruiz Jiménez sobre José Miguel Gómez Acosta: *El gran Norte.*

t&f
trama&fondo
www.tramayfondo.com

Boletín de Suscripción

Enviar este Boletín por correo electrónico a *tramayfondo@gmail.com*

☐ Deseo recibir en mi domicilio el/los número/s..... de Trama y Fondo
al precio de 10 euros c/u., gastos de envío incluidos.

☐ Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).
España: 43 euros (4 números a razón de 9,5 euros por número + 5 euros de gastos de envío).
Europa: 48 euros (4 números a razón de 9,5 euros por número + 10 euros de gastos de envío).
América: 53 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número + 15 euros de gastos de envío).

☐ Deseo suscribirme por dos números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).
España: 24,4 euros (2 números a razón de 9,7 euros por número + 5 euros de gastos de envío).
Europa: 29,4 euros (2 números a razón de 9,7 euros por número + 10 euros de gastos de envío).
América: 34,4 euros (2 números a razón de 9,7 euros por número + 15 euros de gastos de envío).

El pago correspondiente se hará efectivo mediante la fórmula señalada:
1 **Transferencia bancaria a nombre de Trama y Fondo:** Banco de Santander- Central Hispano (BSCH),
nº de cuenta: **0049 4679 11 2993015873 (Adjuntar comprobante).**
2 **Talón nominativo a favor de Trama y Fondo**
3 **Domiciliación Bancaria**:

Autorización Bancaria

Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre les sean presentados para su cobro por *Trama y Fondo* por la cantidad de ..... euros.

NOMBRE Y APELLIDOS D.N.I.

DIRECCIÓN C.P.

POBLACIÓN PROVINCIA

TELÉFONO FAX E-MAIL

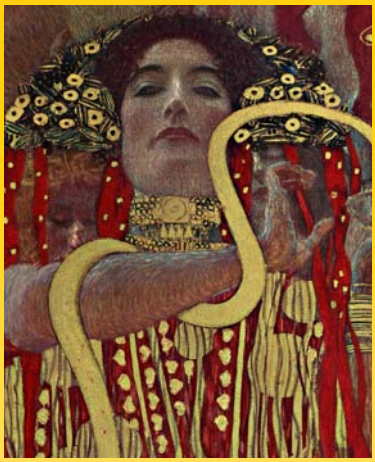
NÚMERO DE CUENTA

BANCO O CAJA DE AHORROS DOMICILIO AGENCIA

Fecha y Firma

OFERTA DE SUSCRIPCIÓN

Por cada nueva suscripción a *Trama y Fondo* (4 numeros mínimo) regalo de un libro a elegir entre los siguientes, que se enviará a su domicilio según existencias (marcar por orden de preferencia del 1 al 3):
El cine de Víctor Erice + vídeo de "El espíritu de la colmena" (de José L. Castrillón e Ignacio Martín). Nº de preferencia:
El cine en el cine: Vida en sombras + vídeo de "Vida en sombras" de Llobet Gracia (de Basilio Casanova). Nº de preferencia:
El cine como experiencia estética (de Luis Martín Arias). Nº de preferencia:



Carlos García Gual
Las Diosas griegas

Jesús González Requena
El oscuro retorno de la Diosa

Jeanne Raimond
Madre o Reina, la diosa domesticada. Textos e imágenes medievales de María

Jean-Louis Brunel
Vienna and the others "because it's not real": the Logic of Seduction in Nicholas Ray's Johnny Guitar

Basilio Casanova
La Inmaculada Concepción en el cine de Pedro Almodóvar

Lorenzo Torres
Diosas fantasmales en el cine japonés

Vanessa Brasil Campos
Lady Macbeth: la aniquilación de lo femenino

Raúl Eguizabal
Místicas y perversas

Juan Carlos González
Diosas y odiosas en la feminidad fílmica del siglo XXI

José G. Birlanga Trigueros
La diosa está presente: Marina Abramovic. Cuerpo y acontecimiento

Wilson Orozco Jiménez
La niña fatal *y otros arquetipos femeninos en* Lolita

Marta González Caballero
Bond Girls: Diosas con licencia para perder

Antonio Díaz Lucena
La Diosa en Lars von Trier: la liberación de la cárcel siembra lo trágico moderno

Reseñas
Jorge Vinokur sobre José Miguel Marinas.
El poder de los santos

t&f
trama&fondo
revista de cultura

Asociación Cultural Trama&Fondo
www.tramayfondo.com

9 771137 480003