Trama & FONDO

Revista de Cultura

nº 8

mayo de 2000

Nuevas apostillas al discurso televisivo

1200 ptas.

Jorge Urrutia:
La lengua de la televisión. Efecto y síntoma.

Vicente García Escrivá:
Sobre fútbol y televisión.

Manuel Canga:
Q10: forma y signo en el texto publicitario.

Sara Blancas Álvarez:
Vértigo *en los títulos de crédito y cartel cinematográficos.*

Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate:
Léolo. *El valor de las palabras.*

Juan Barja:
La enfermedad mortal.

Pasqual Mas i Usó:
Max Aub y Heine.

José Luis Castrillón:
La dificultad del objeto.

Ana Paula Ruiz Jiménez:
American Beauty.

9 771137 480003 00008

Asociación Cultural Trama & Fondo
Ediciones de la Mirada

SIGNOS UNIVERSITARIOS
Nº 36. Vol. XVIII
JULIO - DICIEMBRE DE 1999.

SUMARIO
GESTIÓN SOCIALY GERENCIAMIENTO PÚBLICO

PRESENTACIÓN

Filosofía. El pensamiento complejo en el mundo globalizado

• *Aspectos fundamentales que conforman las estrategias de formación gerencial de ios decisionales. Bases para una evaluación del programa de formación en Alta Gerencia*
por Raúl Motta.
• *Complejidad - sistema social - crisis de paradigmas*
por Ester Noemí Noat.
• *¿Un nuevo Estado se avecina?*
por Roberto F. Fatta, Alfredo M. Tortorolo y Alejandro T. Vera Barros.

Medio Ambiente. Teoría y estudios de campo

• *De la contaminación a una vida sostenible. El río Reconquista*
por Claudia Cabrera, Gabriel Magni, Graciela Márquez y Adriana Ordeig.
clado de residuos domiciliarios urbanos. Partido de Navarro, provincia de Buenos Aires
por Norma Machiavello, Silvana Ghiglioney, Raquel Martínez y Horacio Silva.

Redes. Las dos Argentinas e historia del futuro

• *Los desafíos de la Argentina del año 2000. Hacia un Estado eficiente y equitativo*
por Gustavo Martínez Pandiani.
• *Argentina: un país con dos realidades*
por Beatriz Zacarías y Sebastián Gastelu.
• *Apuntes para la construcción de una red de gestión capaz de liderar un programa de prospectiva comunitaria*
por Luciana Reynal Machado, Gladys Luna, Daniel Iturralde, Martín Erralde.

Medios de comunicación. El valor de los vínculos presenciales

• *La gestión de las identidades culturales en la era de las comunicaciones planetarias*
por Daniel Alberto Sinópoli

Estudios bibliográficos
Noticias bibliográficas
Revista de revistas
Nómina de publicaciones recibidas

Trama & FONDO
Revista de Cultura

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

CONSEJO EDITORIAL

Directora
Amaya Ortiz de Zárate
Subdirectora, Promoción y Suscripciones
Luisa Moreno
Secretario de Redacción
Manuel Canga
Diseño y Maquetación
José Manuel Carneros
Administración
Francisco Pimentel
Relaciones externas y Publicidad
Lorenzo Torres

JUNTA DIRECTIVA DE LA ASOCIACIÓN CULTURAL TRAMA Y FONDO

Presidente
Jesús González Requena
Vicepresidente
Luis Martín Arias
Secretario
Manuel Canga
Tesorero
Francisco Pimentel
Vocales
Antía López, Francisco Baena y Amaya Ortiz de Zárate
Coordinadores
Vicente García Escrivá (Alicante), José Miguel Gutiérrez y Pedro Poyato (Córdoba), Ana Paula Ruiz Jiménez (Granada), Basilio Casanova (Lugo), Enrique Castelló (Segovia), Salvador Torres (Valencia), José Luis Castrillón e Ignacio Martín Jiménez (Valladolid)

EDITA
Asociación Cultural Trama y Fondo.
Apartado de Correos 202. 28901 Getafe, Madrid. Teléfono 617 39 21 29

GESTIÓN EDITORIAL
Ediciones de la Mirada.
Avda. del Puerto, 288, 6º. 46024, Valencia. Teléfono 96 330 14 66

IMPRIME
DKtegoria Impressors, S.L.
La Olivereta, 5, bajo. 46018, Valencia. Teléfono 96 384 01 03
Gráficas Papallona, sdad. coop.
Pío XI, 40, bajo. 46014 Valencia. Teléfono 96 357 57 00

8

Número 8
Mayo de 2000

Trama & FONDO

Revista de Cultura

ÍNDICE

Editorial 5

Nuevas apostillas al discurso televisivo

Jorge Urrutia
La lengua de la televisión: Efecto y síntoma. 7
Manuel Canga
Q10: *forma y signo en el texto publicitario.* 15
Vicente García Escrivá
Sobre fútbol y televisión. 31

Lecturas fílmicas

Sara Blancas Álvarez
Vértigo *en los títulos de crédito y cartel cinematográficos.* 41
Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate
Léolo: *El valor de las palabras.* 55

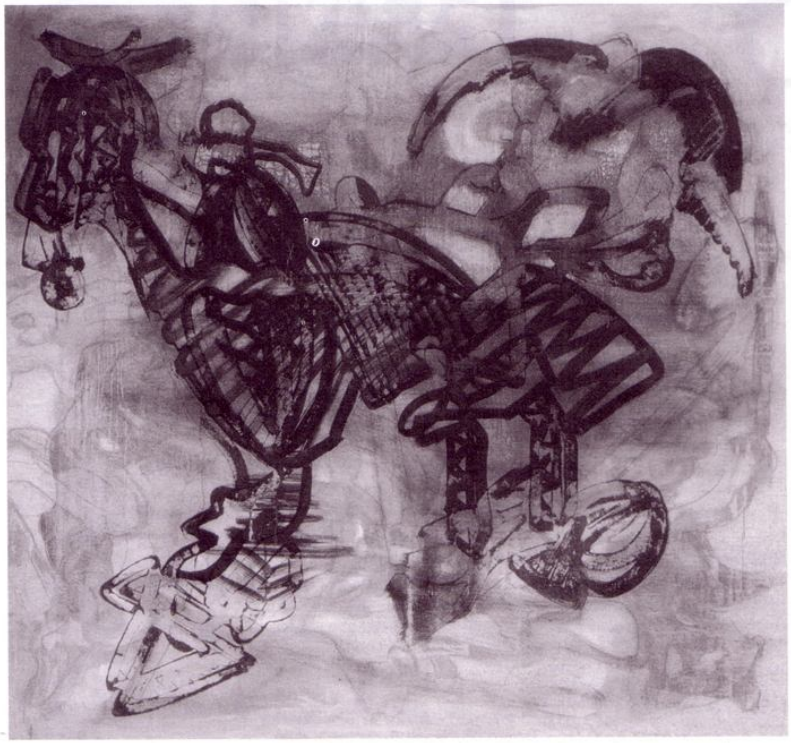
Teoría

Juan Barja
La enfermedad mortal. 73

Reseñas

Pasqual Mas i Usó
Max Aub y Heine. A propósito de la Antología traducida. 85
José Luis Castrillón
La dificultad del objeto. (Sobre la pintura de Gregorio Antón.) 90
Ana Paula Ruiz Jiménez
American Beauty. 92

Portada e ilustraciones interiores:
Gregorio Antón



Gregorio Antón
1997
T. Mixta/Tela
162 x 146 cms.

Editorial 8

La conductora del programa corrige a uno de sus invitados: aquí no hay morbo, sino información. Si aparece el morbo, afirma, lo será tan sólo en la mirada del espectador. Así, por ejemplo, añade con aplomo, por lo que se refiere a las imágenes obtenidas por la cámara instalada en el retrete -que, en cualquier caso, estará siempre funcionando- sólo serán ofrecidas al espectador cuando tengan valor informativo. ¿A qué podrá referirse? Lamentablemente, no nos ofrece -en esta primera emisión del programa-ningún ejemplo que nos permita profundizar algo más en la línea que, en opinión de Mercedes Milá -exultante en el comienzo de la gran experiencia-, separa al morbo de la información.

Pero resulta en extremo difícil que pueda creer lo que dice. Pues ¿no está el morbo escrito, con letras mayúsculas, en el título mismo del programa? El gran hermano: la televisión realizando la pesadilla que hace ya muchas décadas imaginara la literatura de ciencia ficción.

Diez personas, durante noventa días, encerradas juntas en una casa, y permanentemente observadas, durante las 24 horas del día, por un sinnúmero de cámaras de televisión. Tal es el encuadre de un experimento que apunta a la abolición absoluta -y a la espectacularización total- de la intimidad. Incluso cuando se despierten por la mañana y se contemplen en el espejo del cuarto de baño, una cámara, tras ese mismo espejo, observará cómo se miran, verá exactamente lo mismo que ellos ven. Es decir: antes de que puedan recomponer la máscara de su rostro, ese tejido de signos gestuales con los que cada cual perfila su imagen pública y con los que, simultáneamente, vela su intimidad, habrá siempre ya ahí unos cuantos miles de espectadores anónimos mirando.

¿Experiencia de convivencia? En todo caso, de convivencia perversa: pues, mas allá de los presumibles gestos joviales de los muchachos, cada uno de ellos sabe que compite contra todos los demás por el premio. Y, además, que va a ser invitado a delatar periódicamente a sus compañeros, tratando así de obtener la complicidad de los espectadores sin rostro que le contemplan. Pues esos espectadores, a los que la conductora del programa identifica literalmente con el gran hermano que todo lo ve, poseen, dice, el poder democrático de elegir quién debe ser eliminado.

Pues sólo uno, el vencedor de esta dura -e inevitablemente hipócrita- lucha cobrará finalmente los veinte millones por los que, todos ellos, aceptan, fascinados por la fantasía de permanecer el mayor tiempo posible en la televisión, delante de la mirada de todos, vender su intimidad y traicionar a sus compañeros de convivencia.

Las audiencias pues, finalmente, constituidas en el gran hermano. Es decir, una suerte de amo absoluto a cuya mirada todo se sacrifica.

Todo, absolutamente todo, las veinticuatro horas del día, durante noventa días. Y por tanto: también incluso durante el sueño las cámaras seguirán indagando en sus rostros, apresando y vendiendo los últimos resquicios de su intimidad a una audiencias que pagan la reconversión de la intimidad en basura consumiendo -y entregando ellos a su vez, sus dóciles miradas- a la publicidad que el programa genere. ¿Cómo serán los sueños de esos seres que incluso mientras duermen se saben espiados?

¿Es posible que ninguna institución proteste? ¿Que las organizaciones o los colegios de psiquiatras, psicólogos, psicoanalistas, no digan nada?.

¿Qué el defensor del pueblo no se dé por enterado?

¿Es posible, en suma, que nadie se dé cuenta de que en el dispositivo de esta tortura libremente aceptada están de hecho puestos los medios para generar una psicosis funcional?

La lengua de la televisión: efecto y síntoma

JORGE URRUTIA

Si hay un aspecto, en la reflexión sobre los medios de comunicación, que parece conducir inevitablemente a las posiciones irreconciliables de los integrados y de los apocalípticos es el del buen o mal uso que aquéllos (los medios) hacen del lenguaje hablado o escrito y el de la perversa influencia que pudieran ejercer sobre el público. La posición apocalíptica, dado que es imposible ya concebir la sociedad con un desarrollo menor de los medios de comunicación, sólo conduciría, en último término, al suicidio (ni siquiera a un aislamiento estagirita). La posición integradora significaría suprimir cualquier actividad crítica, lo que no resulta ni científico ni ético.

Es postura bastante conservadora creer que la razón está en el justo medio (en este caso entre la apocalipsis y la integración), pero además no creo que ese nadar y guardar la ropa sirviese para nada. Al fin y al cabo, sería tanto como decir que en ciertas ocasiones se utiliza correctamente la lengua y en ciertas ocasiones no y que, aunque influyan los medios de comunicación sobre los hablantes comunes, otras instituciones también lo hacen y, en cualquier caso, unas veces influirán para bien y otras para mal.

Estimo que un modo correcto de enfrentarse con la cuestión de la lengua en los medios comienza por considerarla, pragmáticamente, en virtud de cada uno de ellos y de sus características. No plantean los mismos problemas la prensa escrita (generalista o especializada), la radio o la televisión. Los niveles de lengua son, en cada caso, diversos, los usos diferentes y las influencias de distinto calado.

Si la radio se manifiesta como una ruptura expresiva de la realidad, pues se limita técnica y semióticamente a construirla con lenguajes únicamente sonoros (lo que permite que el radioyente ponga en marcha su competencia para la ilusión), el medio televisivo incide directamente sobre el efecto de realidad completa. La metáfora de la ventana ("ventana abierta al mundo") para referirse al terminal es bastante elocuente. Pero, a diferencia del cine que, cada vez más, se nos aparece como un balcón mirador hacia la excepcionalidad, la televisión busca serlo hacia la cotidianidad. También la propia denominación "pequeña pantalla", frente a la que se considera como "grande" (la del cinematógrafo), induce a pensar en algo cotidiano, manejable, no excepcional, útil para *andar por casa*. El televisor es un aparato para tener en la vivienda, con nosotros, próximo. El cine exige, en cambio, obliga a salir, moverse, desplazarse, romper el ritmo diario. Todos los días volvemos al hogar y encontramos nuestros objetos, nuestro ambiente, nuestro televisor. Sólo algunos días acudimos a la sesión cinematográfica y, únicamente después de la proyección, retornamos a nuestro domicilio.

Sería tema para otro ensayo estudiar cómo esa oposición cotidianidad/excepcionalidad ha influido en la producción cinematográfica, sobre todo en los últimos decenios y cómo, proporcionalmente, la selección de filmes para su emisión televisiva se hace en virtud de ella e insistiendo en lo no excepcional. Dicho ensayo, sin embargo, tampoco podría escribirse sin tener en cuenta la capacidad que la televisión tiene de cotidianizar lo excepcional, aspecto que es importante para lo que aquí nos ocupa.

Si acudimos a los libros de estilo de dos cadenas cualesquiera de televisión (Telemadrid y Canal Sur, como ejemplos al azar) hallamos con facilidad recetas del tipo siguiente, que insisten en la necesidad de anclar las noticias en la verosimilitud más próxima: "Los acontecimientos afectan a personas concretas. Por eso, siempre que sea posible, resulta conveniente destacar en las noticias aquellos elementos con los que puedan identificarse fácilmente los espectadores"[1]. O bien: "Cada acontecimiento afecta a personas concretas. Se deben buscar por tanto en la información elementos con los que se identifiquen los espectadores, dar importancia a los personajes y contar historias donde el rostro de los protagonistas se destaque. Buscamos a los protagonistas directos de la noticia, los que la viven o padecen"[2].

El deseo de encontrar a "personas concretas", a "los protagonistas directos de la noticia", conduce a los temas y hechos considerados corrientes, nada extraordinarios, para que "puedan identificarse fácilmente los espectadores". Ello repercute en el nivel de lengua que se vaya a utilizar, por lo que los libros de estilo advierten que el enunciado verbal "debe ser accesible para todo el mundo"[3]. Ahora bien, hablar "para todo el mundo" parece inconcreto, por ello se matiza: "La redacción de las informaciones ha de ser clara, precisa, directa y fácilmente comprensible para el espectador medio"[4]. Pero, ¿qué es un enunciado comprensible para un espectador medio? Conviene especificar más: es el construido en un "lenguaje [...] simple y directo"[5], en el que "los vocablos que se utilicen [formen] parte del vocabulario común [...] sin utilizar tecnicismos o giros que dificulten su comprensión"[6]. En resumen: "ajustado a un ideal de lenguaje oral"[7]. Claro que es un problema saber cuál sea el "ideal de lenguaje oral", por lo que Canal Sur explica: "lo que no quiere decir ramplón", y Telemadrid matiza: "pero no vulgar".

"Es sabido que la audiencia potencial se hace cada vez más pequeña a medida que vamos del *lowbrow* al *highbrow*"[8], es decir, del nivel de cultura más elemental al más elevado (si es que la famosa división que estableciera Dwight MacDonald puede aún sostenerse[9]) pero, desde el punto de vista de la lengua, lo que se produce es la reducción a un nivel teóricamente estándar que bien podría equipararse al sentido común.

Cinco características posee el sentido común, según el antropólogo Clifford Geertz: la naturalidad entendida como elementalidad, la practicidad, la trasparencia, la asistematicidad y la accesibilidad. Las cinco pueden definir el nivel de lengua que impera en la televisión. Se busca que sea habitual y simple (natural), que exprese evidentemente lo que se quiere (práctica), que no exija poseer ninguna especialización (trasparente), que pueda moldearse con comodidad adaptándola a las situaciones que se presenten sin verse limitada por regla alguna (asistemática) y, deducido de todo lo anterior, que sea comprensible por cualquiera, fuere cual fuere su preparación cultural (accesible). Se supone que ese nivel de lengua es el cotidiano, también el más expresivo y el que todos entienden. Un lengua, en fin, de sentido común. Pero el mismo Clifford Geertz define el sentido común, no como "lo que percibe espontáneamente una mente liberada de propensiones, [sino], más bien, lo que colige una mente llena de presunciones"[10]. El nivel común de la lengua, por lo tanto, no es tanto el que manejan espontáneamente los hablantes sino el que, en virtud de criterios no muy claros, determinadas personas presumen que es el común. Un lingüista podría muy bien comentar que los responsables de las cadenas de televisión creen que deben proyectar sus propias insuficiencias sobre las mentes de la generalidad de los espectadores (suponiendo que éstos son o más inhábiles con el lenguaje que ellos o tan inhábiles como ellos; nunca se plantean la posibilidad de que sean menos inhábiles que ellos).

1 *Libro de estilo de Telemadrid*, Madrid, 1993, p. 48.

2 Canal Sur: *Libro de estilo*, Sevilla, 1991, p. 36.

3 Canal Sur: *Libro de estilo*, p. 57.

4 *Libro de estilo de Telemadrid*, p.47.

5 Canal Sur: *Libro de estilo*, p. 57.

6 *Libro de estilo de Telemadrid*, p.47.

7 Canal Sur: *Libro de estilo*, p. 57.

8 James D. HALLORAN: *Los efectos de la televisión*, Madrid: Editora Nacional, 1974, pág. 220.

9 Dwight MAC DONALD: *"Masscult y Midcult"*, en AA.VV.: *La industria de la cultura*, Madrid: Alberto Corazón editor, 1969. Jorge URRUTIA: *Ensayos de lingüística externa cinematográfica*, Madrid: C.E.U., 1972.

10 Clifford GEERTZ: *Conocimiento local*, Barcelona: Paidós, 1994, pág. 105.

Las cadenas de televisión no trabajan, evidentemente, con la realidad, aun considerando ésta como una construcción ideológica más o menos compartida por una comunidad cultural[11], sino con un concepto de realidad que, aunque restringido, podríamos calificar de autopoiético (siguiendo a Humberto Maturana o a Niklas Luhmann[12]), es decir, con capacidad de producir y reproducir por sí mismo los elementos que lo constituyen.

Teóricamente, la materia informativa está en el mundo exterior, pero la televisión busca lo cotidiano o cotidianiza lo extraordinario (es decir, lo integra en su propio mundo de forma reiterativa), por lo que el redactor ve limitada su capacidad de selección a las posibilidades que establece el sistema organizado autopoiéticamente por la programación. Aun en el caso en el que las mejores intenciones de los libros de estilo se pusieran en práctica, los valores que éstos predican se refieren tan sólo a los informativos y no afectan a los demás programas que, por un efecto de eco interior, de resonancia, se convierten prácticamente en realidad de referencia para toda la cadena, construyen un mundo. La costumbre reciente de que los presentadores o los participantes habituales de unos programas (incluso los presentadores de los informativos) aparezcan como invitados de los otros programas, o bien el hecho de que los informativos anuncien determinados programas espectáculo, incide en la autorreferencia de la cadena más allá de la explícita que significan las *promos*, reduciendo el universo significativo (la semiosfera) y, por lo tanto, el modo de uso de la lengua. Así, por ejemplo, lo que pudiera ser una incorrección gramatical llevada a cabo con finalidad cómica por un humorista se convierte rápidamente en forma expresiva lexicalizada dentro de los programas de la cadena.

Los informativos, por las propias exigencias tecnológicas del medio, consisten en una mezcla de directo, diferido y diferido del directo. El espectáculo televisivo (que debería constituir todo lo no puramente informativo) tiende al directo. Según Jérôme Bourdon, el directo, permitido por una posibilidad técnica, consiste en un conjunto de configuraciones de imágenes y sonidos, asociado a determinado tipo de relaciones sociales que mantienen la institución audiovisual y los espectadores y éstos entre sí[13], pero se basa en los aspectos verbales y paraverbales de la voz, más que en un tipo de imágenes, en cuyo seno lo único verdaderamente característico es el mantenimiento de la mirada fija en el objetivo de la cámara.

Se emita o no (que no suele emitirse) el espectáculo televisivo en directo, juega a la ficción del directo. Los telediarios, por su parte, al referirse necesariamente a acontecimientos sucedidos, confeccionan las noticias como relato, es decir, como historias concluidas basadas en el régimen verbal del pasado, el tiempo de la ficción, de lo no real. Espectáculo e informativo, pues, se hacen en el marco retórico del directo pero con la materia de lo ya acaecido. El resultado es un desequilibrio comprensivo que afecta a toda la programación: cualquier cosa es posible que haya sucedido y cualquier cosa es posible que esté sucediendo. Por eso, el espectador puede llegar a admitir, sin cuestionar paradójicamente el efecto de realidad, la programación de los errores y fallos, de las tomas falsas de una serie de programas teóricamente emitidos en directo. Viene a resultar una doble ficción o archificción (del mismo modo que se habla de un "archifonema"), pues si la ficción finge el directo, el directo finge la realidad, siendo ficción.

11 Peter BERGER y Thomas LUCKMANN: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 1991. Jorge URRUTIA: *Literatura y comunicación*, Madrid: Instituto de España/Espasa Calpe, 1992 (segunda edición ampliada: *La verdad convenida*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1997).

12 Humberto MATURANA R.: *La realidad: ¿objetiva o construida? I. Fundamentos biológicos de la realidad*, Barcelona: Anthropos, 1995. Niklas LUHMANN: *La ciencia de la sociedad*, México: Universidad Iberoamericana, 1996.

13 Jérôme BOURDON: "Le direct: une politique de la voix ou la télévision comme promesse inaccomplie", en *Réseaux* nº 81, París, 1997, pág. 63.

El efecto de realidad que produce la construcción del directo es una evidencia tan grande que se registra el autorreconocimiento inmediato de los espectadores, acrecentado aún más en los programas que podemos llamar "programas-confesionario", en los que se borran los límites de lo público y lo privado hasta el punto de hacer dudar inicialmente de la propia capacidad del espectador para ser protagonista. Y esto, precisamente, en un momento en el que los sociólogos aseguran el reforzamiento de la vivienda familiar como unidad autónoma y autocontenida. Pero es que la impudicia sólo puede admitirse en el ámbito de lo privado, anulando el ambiente doméstico la fuerza del escándalo. Entre los elementos de lo doméstico figura el televisor y sus programas cobran la fuerza de lo familiar, de lo propio, de lo íntimo.

Hemos dicho que el directo se basa en la voz, en un uso determinado de la voz y de la palabra, que la lengua en televisión debe tender hacia la norma de lo cotidiano, que la mayor parte de la programación televisiva se construye con la retórica del directo y que la televisión crea su propio mundo y una palabra acorde. Planteado el problema de la lengua en la televisión, como vimos al principio, en virtud de las características del medio, la cuestión ya no es debatir las posibles incorrecciones lingüísticas que pudieran cometerse.

Tiene que haber usos incorrectos del lenguaje porque en el mundo que la televisión se afana en mostrar (un mundo que se pretende real y cotidiano) se cometerían incorrecciones y, puesto que todo se emite teóricamente en directo, es imposible corregir la dicción, la gramática o la sintaxis. Si la lengua se usara sin imperfecciones, la impresión de realidad haría agua por todas partes. Naturalmente, todo esto es una enorme falacia, pero no en lo que se refiere a la lengua, sino en lo que atañe al concepto del mundo.

Una prueba de lo que digo se obtiene contemplando las cadenas de las televisiones de los países hispanoamericanos. Las españolas, técnicamente mejores, son en cambio las peor habladas y las más incorrectas de las cadenas en castellano. Incluso, por ejemplo, cuando vemos una película argentina antes o después de otra española (y la televisión por satélite nos ofrece muchas posibilidades), sorprende la diferencia de nivel de lenguaje, la violencia verbal o la incorrección de los hablantes españoles frente a los argentinos. Pero más nos sorprende aún comprobar que, en la vida normal ciudadana, esa diferencia es casi imperceptible, salvo escasos matices léxicos, porque la lengua cotidiana española no es tan incorrecta ni tan violenta como la muestra la pantalla.

Si el mundo construido por la televisión resulta serlo de la violencia y de la superficialidad, se entiende que la lengua correspondiente deba ser también violenta y superficial. Un semiólogo sólo puede afirmar que se busca la coherencia interna del discurso. Ahora bien, si la violencia argumental no aparece en las emisiones ofrecidas como de no ficción, resulta inadecuado e incomprensible que sí lo haga la violencia verbal. Y si el límite de lo incorrecto social no se traspasa (siempre toda sociedad tiene su límite de incorrección porque, en caso contrario, no existiría como sociedad), ¿por qué razón se traspasa el de la incorrección verbal?

El resultado es que asistimos, por un efecto *boomerang*, a un "mundo creíble"que fabrica fundamentalmente la televisión (también el cine, pero el cine no existiría ahora en España sin la posibilidad de emitirse en televisión, por lo que se contagia de ésta, como sucede sin duda en los Estados Unidos), un mundo en el que lo excepcional deviene la regla y lo insospechado deja de serlo. No olvidemos que todos los medios de comunicación neutralizan las diferencias lingüísticas y provocan la desaparición de los usos dialectales. La influencia de la radio en este sentido se ha comprobado perfectamente en el español europeo y la televisión, sobre todo desde que se emite por satélite, está poniendo en crisis el voseo en la Argentina, donde ya no es infrecuente el uso del vos con las formas verbales correspondientes al tuteo.

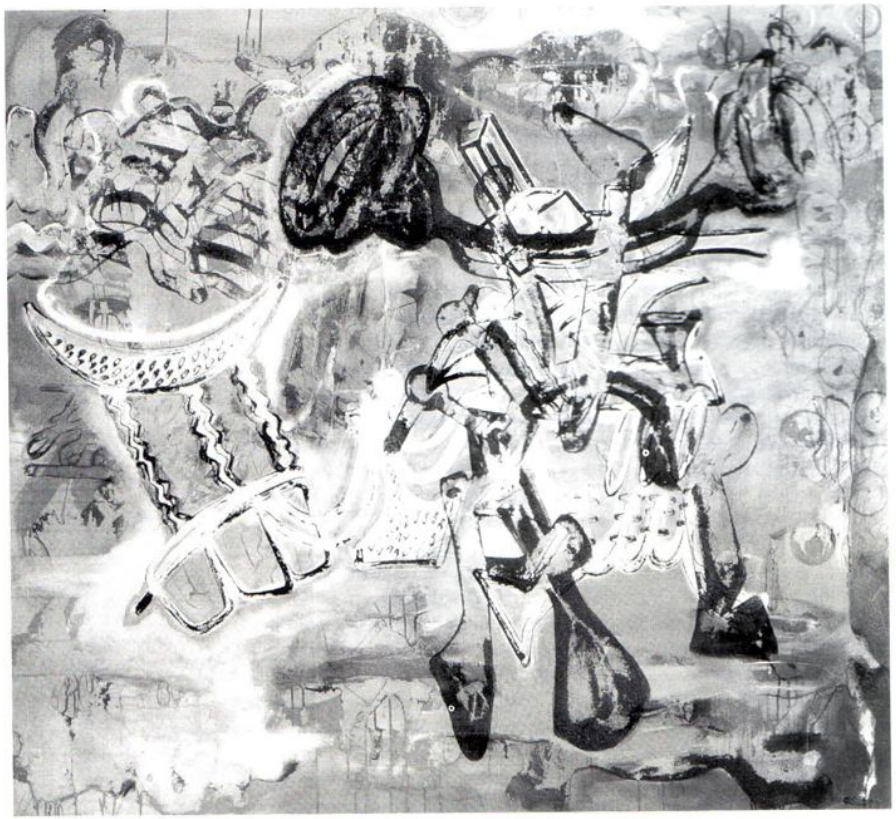
La televisión lleva a cabo también una neutralización de las diferencias culturales y tiende a reducir a todos los espectadores a un mismo nivel. No podemos, pues, quedarnos (con ejemplos entre otros muchos) en la queja por el uso habitual y escandaloso del "dequeísmo" por parte de los periodistas de televisión y radio (las famosas tertulias son, en este aspecto, lamentables), ni por la presión angustiosa sobre el castellano de construcciones catalanas del tipo de "han habido", ni siquiera en la reflexión sobre el neologismo[14], ya no exclusivo de gentes más o menos culti-

14 Sobre este aspecto véase AA.VV.: *El neologismo necesario*, Madrid: Fundación EFE, 1992.

vadas pero pertenecientes a élites viajeras o en contacto con el extranjero. No podemos permanecer en la crítica y en la corrección de los abusos o errores concretos. Ni siquiera es suficiente asegurar que toda libertad, "cualquier toma de conciencia, implica una técnica del discurso" o recordar, con Luis Núñez Ladeveze, a Horkheimer cuando dice que "la impotencia del espíritu se manifiesta muy principalmente en la atrofia del lenguaje"[15].

Más allá del simple prurito normativo o de la manifestación de verdades absolutas, resulta necesario llevar a cabo un análisis detenido, una autocrítica y una acción política. Porque es preciso reflexionar sobre la manera en que las cadenas españolas de televisión tienden a ofrecerse como intérpretes únicos de la realidad y a raptar al espectador hacia el mundo que construyen, a la vez que han emprendido (por los motivos que sean y sin que ninguna se salve) una carrera desenfrenada hacia la zafiedad, que lleva aparejada la necesaria y sistemática incorrección lingüística. Es preciso reflexionar y actuar en consecuencia sobre (y contra) una manera de hacer televisión de la que la incorrección lingüística no es sino efecto y síntoma.

15 Luis Núñez LADEVEZE: *El lenguaje de los medios. Introducción a una teoría de la actividad periodística*, Madrid: Pirámide, 1979, pág. 43.



Gregorio Antón
1998
T. Mixta/Tela
162 x 146 cms.

Q10: forma y signo en el texto publicitario

MANUEL CANGA

El espot publicitario ocupa una posición privilegiada dentro del contexto de la programación televisiva actual. Como se sabe[1], su objetivo fundamental no es mantener un lazo comunicativo con el espectador, sino, bien al contrario, capturar su mirada y su deseo. En este sentido, comprobamos que, dejando a un lado las técnicas de una retórica persuasiva convencional, su estrategia comercial se encuentra determinada por una operación concreta cuya eficacia se apoya, básicamente, en el ámbito de lo visual: transformar el producto ofertado en objeto de deseo. Por eso constatamos que, en lo esencial, la articulación formal del texto publicitario oscila entre dos diferentes posibilidades de configuración: la restauración de la unidad yoica y el juego de la fragmentación fetichista[2].

Lo que proponemos a continuación es un análisis, realizado sobre el texto mismo, del modo en que se despliega tal configuración, haciendo especial hincapié en el modo en que se impone el registro de lo imaginario (el universo de las formas deseables) sobre el registro semiótico (el universo del significante y su articulación). Así pues, mediante el análisis del texto publicitario, quizás se confirme que hasta lo banal y lo intrascendente puede ofrecer datos de interés para avanzar en una discusión relativa al problema de la imagen. Porque –y asumimos aquí la perspectiva analítica freudiana– incluso aquello que en el conjunto de una obra o de una cultura se presenta como residual puede ser decisivo a la hora de perfilar aspectos de alcance teórico y conceptual. Pasamos, pues, a una lectura descriptiva del primer texto seleccionado: el espot Q10 de la marca Nivea Visage.

1 Para un seguimiento pormenorizado de las cuestiones aquí abordadas véase: Jesús GONZÁLEZ REQUENA: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988; "La metáfora delirante o por qué no huelen los espots de perfumes", *Informació Psicológica* nº 51, Valencia, abril 1993; "El dispositivo televisivo", *Área 5inco* nº 2, Madrid (UCM.), enero-abril 1993. Amaya ORTIZ DE ZÁRATE,: "Seducción y desvanecimiento de la realidad en el espot publicitario", *Trama y Fondo* nº 1, Madrid, nov. 1996. En colaboración: *El espot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1995.

2 Sigmund FREUD: "Introducción al narcisismo", en *Obras Completas*, Tomo VI, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1972; "El fetichismo" (Tomo VIII); "Escisión del Yo en el proceso de defensa" (Tomo IX).

F1 F2 F3

1

Sobre un saturado fondo azul, observamos en F1 la presencia de una silueta femenina de perfil recortada en primer plano. La iluminación que recibe en contraluz se ve enriquecida por la presencia de un halo semicircular que contribuye a darle relieve separándola del fondo. Realizando un giro hacia su derecha, la cabeza abandona su inicial colocación hasta llegar a una posición frontal que la dispone para capturar la mirada de cualquier espectador. Sobre el centro de la pantalla, que coincide con la zona media del rostro aún en sombra, aparece a continuación un punto de luz bien definido que va abriéndose como un iris (F2), connotando, al tiempo que comenzamos a percibir algunos rasgos particulares de su fisonomía, la idea de una aurora, de un amanecer. El suave movimiento de transición así desarrollado podría evocar la idea de una apertura o entrada al mundo de la luz en el rostro de una mujer. Sobre ella, pasamos gradualmente de las sombras a la claridad.

A medida que la cabeza avanza hacia nosotros mediante un zoom de aproximación, el punto de luz circular se va abriendo cada vez más hasta que descubre para nuestra mirada el ojo abierto de la mujer (F3). Todo su rostro permanece en penumbra, salvo la superficie circular que rodea al ojo, ubicado con intención en una zona de gran peso visual: la parte superior del eje vertical central. De este modo, poniendo la cara de la modelo en relación de simetría con la del espectador, fuerza el texto la emergencia de un contacto visual directo: ella me mira y se ofrece como objeto de mi mirada; me hace intervenir, participar en su universo como mirada atrapada. Y ante su presencia virtual "yo" me encuentro interpelado, me percibo como ser mirado.

En seguida, y mediante un fundido encadenado, vemos aparecer (F4) sobre el círculo de luz que recorta al ojo un primer signo también circular: la letra Q. Se suceden así, mediante superposición, una serie de asociaciones sobre el rostro de la mujer que vienen determinadas, todas ellas, por un rasgo común: la circularidad. Primero, el punto de luz, segundo, el ojo, y, tercero, la letra. La cabeza, incluso, también puede ser reducida al esquema de un trazo circular. A la derecha del rostro, que presenta ahora el gesto de una amable sonrisa esbozada en el interior del

F4 F5

círculo, y flotando sobre el mismo fondo azul, aparecen otros dos elementos diseñados en menor tamaño: la frase "Coenzima de la piel" y el número 10; un número que evoca cierta idea de plenitud. De hecho, podría decirse, el 10 se presenta en términos coloquiales como un número redondo.

No obstante, tanto la frase como el número no intervienen sino como elementos adicionales, secundarios con respecto al papel de la Q. Añadamos, rizando el rizo, que la palabra Coenzima puede ser descompuesta en dos partes: el prefijo "co" y la palabra "enzima". Además de intervenir como sustancia que participa activamente en los procesos del metabolismo, la palabra "enzima" alude a la crema, jugando con la significación de aquello que se pone o se echa "encima". Por su parte, el prefijo no solo subraya una labor de cooperación, sino que establece una estrecha analogía, tanto visual como fonética, con la letra Q, verdadera protagonista del texto.

Instantes después, el rostro se va desvaneciendo hasta desaparecer, quedando en su privilegiado lugar central la letra y el número –dos significantes vinculados, según la lógica textual, a la presencia huida de la mujer[3]–. Añadamos que, como el cero y la ó, es la Q una letra de trazo perimétrico, un signo cuya línea de escritura rodea un enigmático vacío central. Sin embargo, el contorno de dicha letra aparece acoplado al borde de un tarro de crema abierto (F5). Se trata del producto anunciado, que se exhibe desde un punto de vista cenital como un nuevo emblema de lo circular. En su interior, sugiere la crema el dibujo de una espiral. Como el rostro, el círculo domina con su volumen la totalidad del pequeño cuadro del televisor.

Tal y como se puede comprobar, desarrolla el espot una cadena de fusiones sucesivas que atienden al siguiente orden: (rostro) punto de luz = ojo = letra = frasco. Localizamos así aquello que González Requena denominaba metáfora delirante, en tanto sistema o cadena de metamorfosis que constituye en delirante al objeto publicitario convirtiéndolo en un Objeto Absoluto del deseo[4]. En el despliegue formal de esta metáfora colabora, en primera instancia, la técnica del fundido encadenado, presentando dos elementos a la vez sin que ninguno de ellos desaparezca

3 Esta alternancia entre la aparición y la desaparición, entre la presencia y la ausencia, fue muy bien resuelta, desde un punto de vista formal, en uno de los espots de perfume de la marca Eau de Rochas, donde una sombra se transformaba en objeto justo en el hueco que su ausencia había dejado sobre la arena.

4 GONZÁLEZ REQUENA, *El espot publicitario*, p. 39.

F6

F7

F8

por completo. Dicha técnica, que en sí misma favorece la articulación imaginaria de los planos, permite suturar dos fragmentos distintos eliminando el salto que pudiera percibirse en la operación de empalme. Y dado que el fundido propicia una transferencia de atributos entre los objetos más dispares que relaciona, creemos que el texto expresa la idea de que tanto el círculo como la letra y el frasco funcionan como imágenes antropomórficas. Y, por lo mismo, si el encadenamiento hubiera sido al revés, asumiría el rostro un incuestionable valor de objeto.

A continuación, letras y números desaparecen para dejar al frasco aislado, ofreciéndose ante el espectador en el centro de la pantalla como imagen de la plena circularidad (F6). La composición, concebida como la organización del espacio y la articulación de fuerzas visuales, es llevada así a un nivel de máxima economía. Siguiendo una típica estrategia de realización televisiva, observamos que no hay asomo en esta escenificación de una profundidad de campo. Apoyándose en una lógica fragmentaria de planificación, objetos e imágenes son ofrecidos en una perspectiva corta, invadiendo el campo perceptivo del espectador. En este sentido, desarrolla el texto un constante juego de perspectivas heterogéneas atravesadas sobre un plano de superficie que borra la presencia de un espacio más allá.

Mediante un nuevo fundido vemos después el frasco capturado desde otro punto de vista. Ahora lo podemos contemplar de frente, apoyado en una superficie especular que, cortando el plano visual en dos mitades, devuelve parte de su reflejo invertido en la zona inferior (F7). En su centro, que coincide a su vez con el centro de la pantalla, encontramos la etiqueta que identifica al producto: Nivea Visage. La configuración de dicha etiqueta sigue un rotundo modelo geométrico: se trata de un rectángulo partido horizontalmente en dos, que introduce un fino contraste de azules bien armonizados con el tono general del espot, construido con esmero y sin estridencias por medio de gamas frías alternadas. Alejándose de las presiones que provocan los colores cálidos, el azul y el blanco introducen una connotación de reposo y tranquilidad. Por debajo de la etiqueta, y diseñada con letras de menor tamaño, leemos la siguiente frase: "Crema antiarrugas Q10".

F9

F10

F11

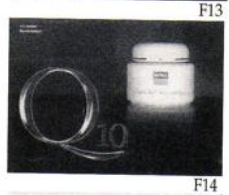
En F8 vuelve el rostro femenino gracias a un juego de transparencias con el producto. Se constata, pues –y atendamos al concepto que de aquí se desprende–, que el rostro retorna para la mirada del espectador a través del objeto. Esta vez realiza la modelo el gesto de una caricia –significativa, seguramente, de la aplicación facial de la crema–. A medida que el frasco se disipa se impone la presencia del rostro en primer plano, fotografiado con una luz limpia y difusa que suaviza los rasgos de su anatomía (F9). Introduciendo un cierto dinamismo compositivo, el rostro de la modelo aparece un tanto desencuadrado, mientras que su mirada, felizmente ausente, no parece orientarse a ninguna parte. Por otro lado, sus ojos azules establecen una rima cromática con el color del fondo, revelando su pertenencia a un canon occidental de hermosura.

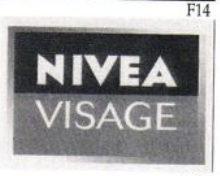
El busto de la modelo se recorta sobre un fondo neutro que, siguiendo a Rudolf Arnheim, podríamos identificar no tanto como un espacio vacío o desposeído, sino como un contexto nulo. Sin embargo, esta anulación del contexto es significativa de una mayor valoración de la figura, que adquiere así un interés excepcional: cuanto más se anule el entorno de elementos adicionales más valor cobrará la figura fotografiada. F10 nos ofrece una variación, en diferente escala, del plano anterior. Esta vez, sin embargo, la joven modelo dirige su mirada a cámara, hacia el espacio heterogéneo habitado por el espectador, preparando la llegada del siguiente plano (F11), casi igual, en donde por vez primera, y saliendo desde el ángulo inferior izquierdo del cuadro, la mujer se decide a hablar. El destinatario resulta así doblemente interpelado: como objeto de una mirada y como blanco de una proposición comercial.

Retornando sobre el rostro en una nueva fusión (F12), surge otra vez el signo Q10 para quedarse, en una versión de lo ya ofrecido, flotando sobre el espacio azul (F13). La frase "Coenzima de tu piel" se va alejando hacia el fondo al tiempo que se disipa. Sobre el halo de su ausencia vemos emerger ahora el mismo frasco (F14), haciendo de complemento para el signo. A continuación, por corte directo –el único de todo el espot– se impone de nuevo la marca ocupando toda la superficie del cuadro (F15), cerrando el texto e invadiendo el campo de lo visible con su presencia.

F12

F13


F14



F15

2

Advertimos, pues, que la estrategia del espot analizado está volcada en subrayar la primacía del rostro femenino. A través de su esquema circular, sintetizado en ese círculo primordial que es el ojo, son introducidas toda una serie de formas que establecen con él un vínculo de equivalencia visual. Se trata de formas derivadas de la Gestalt fundamental, unidas todas ellas por un motivo reiterado: la imagen de la circularidad. Lo que así propone el texto, a través de las múltiples analogías ofrecidas, podría ser enunciado del siguiente modo: se trata de reencontrar el rostro de la "Figura" en el signo circular; y, más allá, incluso, de reencontrarlo en la letra misma. El signo, por tanto, viene a ocupar el lugar de una presencia, de una mujer que interviene como representación del Objeto Primordial, de aquello que está en el origen, en la misma posición que ocupa el rostro en penumbra del plano inaugural. De él deriva y se desprende todo lo demás, hasta llegar al signo que lo resume y que identifica el producto ofertado: Q10.

De la lectura de este espot, realizado con destreza por un anónimo creador, podemos sacar algunas conclusiones vinculadas con lo expuesto por González Requena en el seminario *El análisis textual* a propósito del tema de la belleza. En la sesión del 23 de abril de 1999 cuestionaba Requena algunos aspectos propios del sentimiento de lo bello, interrogando lo específico de su pura configuración imaginaria[5]. No analizaba, por tanto, lo propio de una belleza excitante, sino de aquella otra que manifiesta la capacidad de domar, de apaciguar, de narcotizar –algo vinculado, en definitiva, a esa función apolínea de la belleza tal y como Nietzsche la teorizó–.

5 Anotaremos que este abordaje del problema no cierra todo lo que cabría decirse de la belleza. No se cuestiona aquí –pues sería necesario introducir elementos ajenos a nuestro propósito– la atracción estética de lo repugnante o la hermosura de la mujer más fea.

En opinión de González Requena, el secreto del origen de este tipo de belleza se encontraría en la fijación de una doble experiencia vivida en relación de sincronía: la contemplación del círculo de un ojo asociada a una intensa experiencia de placer y bienestar. De tal enlace, producido repetidamente en una época temprana del desarrollo, procedería aquella emoción a la cual atribuiríamos, en años posteriores, la cualidad de lo bello. Y no porque el redondel sea hermoso en sí mismo, sino porque a través de su perfección geométrica se actualizaría determinada experiencia de integración, de satisfacción y totalidad. Así pues, en el (re)encuentro de lo bello estaría latente la vivencia de aquella lejana sensación de sosiego y tranquilidad. Sólo desde este punto de vista, argumentaba González Requena, podría intentarse una explicación lógica y rigurosa de ese fenómeno tan peculiar que es la belleza, a la cual se le atribuyen habitualmente, los rasgos de una simetría y una proporción perfectas.

La ventaja principal de este planteamiento –que nos ahorra el rodeo interminable de una divagación esteticista o sentimental– reside en que permite pensar la conjunción de dos aspectos fundamentales que comparten, de un modo general, aquello que denominamos imágenes bellas, a saber: una forma peculiar y el disfrute que acompaña su contemplación. El enigma de la belleza, interrogado desde una perspectiva que intenta sintetizar problemas de índole formal con otros vinculados a sensaciones de placer y displacer, tendría su origen en la contemplación del ojo materno asociada al acto de mamar. Ahí se fijaría la huella imborrable, afirmaba González Requena, del contacto que sacia, que absorbe toda la pulsión. Porque la Figura aparece en ese lugar como una imagen sin falta, como una Gestalt, como una imago primordial que lo ofrece "todo", y porque el pequeño hombre no ve un objeto parcial separado de su cuerpo (el seno), sino aquello que ofrece la idea de una unidad primera: el círculo del ojo materno, la plenitud que cautiva –una mirada amable que calma y fascina, que envuelve en una fantasía de totalidad–. Sólo de esa vivencia originaria, de esa experiencia velada por el tiempo y la razón, procedería el prestigio de lo circular en el campo de la forma y en la percepción de la belleza[6]. Y es posible que ahí se encuentre, añadiremos, el origen de aquel nudo platónico que ataba las ideas de bondad, belleza y verdad.

6 La percepción del sol o de la luna intervendría como un acontecimiento secundario –siempre, claro está, que las nubes de cualquier borrasca no impidieran su contemplación–.

El círculo –esa línea cerrada sobre sí misma, sin principio ni fin, cuya versión tridimensional es la esfera– destaca por mantener un indudable hermetismo formal. Es ajeno a una distinción primaria entre lo vertical y lo horizontal, y parece hallarse en un constante estado de reposo, de flotación, sin necesidad de puntos de referencia espaciales. De ahí que se haya utilizado muchas veces como imagen de lo infinito y lo intemporal. A su vez, se presenta ante nuestra mirada como una forma sin falta, uniforme, que posee un centro único –vale, en este sentido, como emblema de cualquier absolutismo–.

Como sabemos, es el círculo una de las formas que mayor protagonismo ha cobrado a lo largo de la historia del pensamiento, insertándose en el centro de toda clase de especulaciones mágicas, teológicas y científicas. Si ya a Parménides se le atribuía la idea de que el universo era esférico y homogéneo, Rudolf Arnheim recuerda que Tomás de Aquino comparaba a Dios –el que todo lo abarca– con la superficie límite de la esfera, mientras que el punto central representaría la insignificancia de la criatura. Pero quizás sea la sentencia más esotérica aquella que, citada desde el Medievo, encuentra desarrollo y culminación en los escritos de Nicolás de Cusa y de Giordano Bruno, punto de llegada de una larga tradición

hermética: "Dios es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna"[7].

En el terreno del arte escribía Cesare Ripa, en un clásico tratado fechado en 1618, que la representación de la belleza debía apoyarse en la imagen de una forma circular. De este modo, a través de una voluntad de representación codificada, la belleza y el círculo aparecían hermanados como cifras de la Suma Perfección: La figura que personifica a la Belleza debe llevar en una mano una azucena y en la otra esfera y círculo, porque toda Belleza (considerada desde el punto de vista fenoménico) consiste en *misure e proporzioni*[8].

Sin olvidar el mandala oriental –que en sánscrito significa, precisamente, círculo mágico, símbolo de la naturaleza divina–, encontramos en el arte europeo numerosas muestras de este predominio de lo circular, ya sea desde la cabeza del Pantocrátor bizantino hasta el rosetón de las catedrales góticas, pasando por toda una amplia gama de variaciones menores como son las coronas, los anillos o las monedas.

Pero quizás localicemos el ejemplo más extremo de este tipo de formaciones en la decoración del Baptisterio de Padua, realizado por Giusto de Menabuoi hacia 1376 para representar el Paraíso celeste. Acoplándose con rigor al marco arquitectónico, pintó el artista un fresco compuesto mediante un trazado de círculos concéntricos en cuyo interior ubicó, como era costumbre, la figura solar de Cristo. Más allá de su estricta función ornamental, era este un modo de cerrar el universo en torno al vértice simbólico de la palabra.

Como bien observó González Requena, los diversos autores que han estudiado el problema de la percepción no han ofrecido explicaciones convincentes acerca del prestigio del círculo en el campo de la experiencia humana. A fin de cuentas, coinciden en afirmar que ese prestigio podría deberse a una suerte de simplicidad y regularidad formal que contrasta con el caos aparente de la naturaleza, donde todo se encuentra mezclado y confundido.

Al respecto, teóricos como E. H. Gombrich[9] apelaron al impacto que genera la presencia inesperada del orden en medio del desorden, en medio de lo que –citamos sus palabras– parece ser un entorno de incontables fuerzas que se influencian entre sí, el batiburrillo al azar de la tierra natural con sus hilillos de agua entre el musgo, sus raíces retorcidas y sus hojas caídas. Añade después, citando a algunos expertos en arte tribal, que el desarrollo de las formas geométricas, entre las cuales ocupa el círculo el nivel más elevado de la jerarquía, sólo ha podido deberse a su casi inexistencia en la naturaleza y al esfuerzo constante por mantener un equilibrio y una regularidad que fuese el producto de una mente controladora que se diferenciara del habitual desorden en que las cosas se manifiestan.

7 Rudolf ARNHEIM: *El pensamiento visual*, Buenos Aires,Ed. Eudeba, 1985, pp. 276, ss. La explicación de esta sugerente fórmula puede seguirse en el primer capítulo del ensayo de Alexandre KOYRÉ: *Del mundo cerrado al universo infinito* (Madrid,Ed. Siglo XXI, 1999). Según escribía Nicolás de Cusa (cfr. *De docta ignorantia*), culminando una tradición medieval que se apoyaba en la filosofía griega, el movimiento del todo tiende en la medida de lo posible hacia lo circular y todas las formas hacia la esférica, tal como vemos en las partes de los animales, en los árboles y en el firmamento. Como vemos, no es difícil percibir en estas antiguas concepciones el lastre de una cierta tendencia a la interpretación imaginaria.

8 Erwin PANOFSKY: *Idea*, Madrid, Ed. Cátedra, 1977, p. 87. Cesare RIPA: *Iconología* (Tomo I), Madrid, Ed. Akal, 1987, p. 130.

9 Ernst H. GOMBRICH: *El sentido de orden*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1980, pp. 29, ss. VV.AA.: *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Ed. Paidós, 1984. Rudolf ARNHEIM: *Arte y percepción visual*, Madrid,Ed. Alianza, 1984, pp. 199, ss.; *El poder del centro*, Madrid, Ed. Alianza, 1988.

Además, en nuestra tendencia a la constancia y a la simplicidad intervendría un puro factor (económico) de supervivencia, anotando más adelante que es la limitada capacidad perceptiva de nuestros sentidos la que determina –como si se tratase, cabría añadir, de un rasgo positivo de la carencia– nuestro interés permanente por la belleza que las formas totales y los patrones pueden tener para nosotros. Su argumentación encubre, no obstante, un problema esencial; el problema de saber cómo es posible percibir eso que denominamos "orden", cuando la experiencia demuestra, sobradamente, que nada hay tan complejo para el ser humano como hallar un atisbo de orden y equilibrio en su existencia, y que, en ausencia de un sólido punto de referencia, todo se descubre como una sucesión de accidentes, como un espacio de intolerable desintegración.

Otro especialista como Rudolf Arnheim observó que el círculo se nos presenta como la primera forma organizada, y que su prioridad es debida a nuestra tendencia fundamental a percibir los esquemas más simples, con el añadido de que resulta centralmente simétrico en todas direcciones. En este sentido, y apelando a las primeras creaciones infantiles, el círculo sería para Arnheim la forma que comprende a las demás, la manera más simple de representar. El autor apela, incluso, a la redondez de la pupila, pero sin sacar de ello conclusión de interés alguno. Sí nos ofrece, sin embargo, un dato decisivo que podría vincularse con algunas de nuestras consideraciones a propósito del texto analizado, allí donde relaciona figura y círculo: la figura humana se desarrolla genéticamente a partir del "círculo primigenio", que en los orígenes viene a representar a la figura entera.

3

Volviendo al tema que nos ocupa, observamos que desarrolla el espot la idea de lo circular como algo derivado de un bello rostro situado en el origen –de un rostro cuyo poder sedante sería capaz, como se dice a propósito de algunas músicas, de amansar a las mismas fieras–.

En su inmaculada belleza nos devuelve ese rostro una imagen sin falta. No hay en él ni arruga ni cicatriz. Por tanto, más que rostro sería conveniente hablar de semblante, ya que carece del dramático espesor que el rostro humano nos ofrece como enigma. En tanto ser de pura entidad visual, opera el semblante como imagen que viste un vacío[10]. El modo en que hace acto de presencia –retornando sucesivamente en diversas escalas de aproximación, saliendo y entrando del campo que los bordes de la pantalla delimitan–, revela quizás el deseo de reencontrar la misma sonrisa, el mismo brillo, la misma mirada; esa mirada capaz de convertirse en guarida y aposento para el yo.

Tenemos desarrollada, además, y en simultaneidad con lo anterior, la estrecha relación que se establece entre el ámbito de lo visible y la mirada del otro. Como hemos visto, allí donde nace la luz encontramos la presencia de un ojo abierto que nos mira: el ojo de la Figura. De este modo, se convierte su mirada en un punto de referencia espacial que orienta, que centra nuestro campo de visión –y no se debe olvidar que, en determinado nivel de aproximación, la pupila ya funciona como una superficie especular–.

Lo que el espot representa, a través de una asombrosa economía de recursos textuales, podría estar vinculado a la emergencia del yo mediante una identificación en la mirada del otro; una mirada que, aunque sólo sea por un instante, borra cualquier angustia del horizonte completando nuestra carencia. En este sentido, se trataría de una mirada que pone en juego ese movimiento de ida y vuelta entre dos términos reversibles: el yo y el otro. De ahí que, en definitiva, sólo haya cabida en el texto publicitario para dos espacios; o mejor, para un espacio desdoblado en dos: el plano del objeto y el plano del yo.

Si podemos expresarlo así, diremos que el yo, en un primer momento, se identificaría en el círculo del otro, no como imagen de una parte, sino como imagen de la totalidad. De ahí que esa instancia imaginaria que denominamos "yo" pueda ser concebida como una superficie circular; o como se expresaba González Requena, como un yo perimétrico que conforma, pero que deja un hueco en su interior. Más que círculo, añadía, el yo sería circunferencia.

Y es así como, al revisar el famoso enunciado lacaniano (el deseo es el deseo del otro), subrayando el componente visual que enmarca el proceso, proponía la siguiente definición del deseo en su vertiente imaginaria: el deseo del yo es ser mirado por la mirada deseante del otro. La mirada se constituye, pues, en punto de referencia básico en la reconstrucción de ese universo sin falta del narcisismo primordial[11].

10 Psicoanalistas como Francisco Pereña indicaron que la publicidad se desarrolla en el ámbito del semblante y la mascarada. Como sucede en el universo de la moda –reino de atributos sin esencia– se trata de mostrar lo que no hay. Por eso añadía que la hipérbole publicitaria es el contrapeso de una falta, un globo sobre un vacío (Seminario *Lógica del significante y discurso publicitario*, G. P. K., Madrid, 1989).

De ahí que sea la mirada causa y fuente de todo enamoramiento, que se encuentre en el núcleo mismo de los juegos de captura y seducción[12]. Y es que de la emoción que ella desencadena han hablado, con propiedad y exactitud, algunos de los mejores poetas. Recordemos para comprobarlo esos versos de Gustavo Adolfo Bécquer: "A dondequiera que la vista fijo, / torno a ver tus pupilas llamear; / mas no te encuentro a ti; / que es tu mirada: / unos ojos, los tuyos, nada más". O aquellos otros, más lejanos, del poeta más audaz de nuestro barroco: "Ojos, en vosotros veo / un poder que, donde alcanza, / desahucia la esperanza / y resucita el deseo. / Pero a mí, si os voy a ver, / en viendo que veis que os veo, / se me acobarda el deseo, / habiendo allí de crecer. / [...] pues si me veis, me matáis; / y si yo os miro me muero".

Lo que estos versos demuestran, trasladándonos a un contexto de seducción, es que el yo aparece situado en una posición pasiva con respeto al otro; un otro que, dado el caso, marcará las pautas de una tensa servidumbre. Sin embargo, nada de este escozor fenomenal, de este ardor apasionado emerge en la mirada que localizamos en el espot. Todo en ella es amable serenidad, espacio dispuesto para una cómoda reintegración del yo.

Es necesario aclarar, al respecto, que hablar del yo en términos de "pasividad" podría generar cierta confusión teórica, ya que, como bien nos recordó Amaya Ortiz de Zárate, el yo se presenta en la experiencia como una instancia "activa", independiente, unitaria, que manipula, devora e incorpora[13]. No obstante, es cierto que en el contexto de la captura amorosa y del enlace afectivo revela el yo una total dependencia con respecto a la imagen del otro, y eso forma parte del drama imaginario tal y como lo hemos encontrado definido en su versión lírica. Porque esa expresión doliente y lastimera descubre un yo empobrecido; un yo melancólico, cobarde en su deseo y mermado en su poder de acción. De manera que, sin pretender en modo alguno zanjar tan compleja cuestión –pues eso se advierte al seguir los pasos de la intrincada argumentación freudiana–, se impone la necesidad de considerar ambos aspectos: la actividad de un yo acorazado, que se afirma en su coherencia delirante frente al mundo, y la pasividad de un yo indigente que se consume en su deseo de ser mirado.

11 El poema de OVIDIO Nasón (*Las metamorfosis*, Barcelona, Ed. Planeta, 1990, pp. 97, ss.) deja constancia, incluso, del papel crucial de la visión y de la imagen en todo el proceso. Preguntando Liríope, madre de Narciso, si su hijo llegará a viejo, responde Tiresias que sí, mas sólo si no se viere. Lo que demuestra el poder mortífero de una mirada anclada, fijada en lo imaginario: Esperanza vanísima se nombra / aquello porque el triste está penado / porque piensa que es cuerpo lo que es sombra / de verse así se está como abobado, / y sin poder mudarse está suspenso / cual estatua de Paros celebrado [...] Tu imagen, que en el agua reverbera, / es ésa que te tiene tan rendido / y te derrite así cual fuego a cera. [...] Y dio la muerte fin a su tormento, / cerrando aquellos ojos admirados [...].

12 La "imagen" fascinante del otro se presenta en la experiencia como el resorte concreto que determina la puesta en funcionamiento de la inmensa máquina sexual. Jacques LACAN destacó que la imagen es aquello por lo cual el objeto deviene deseable, aquello que lo carga libidinalmente (*El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud*, Barcelona, Ed. Paidós, 1995, pp. 188, 214). La imagen, sostenía, adquiere en sí misma y de entrada la función sexualizada, sin necesitar intermediario alguno (*El Seminario 3, Las psicosis*, Barcelona, Ed. Paidós, 1991, p. 292). De ahí que muchos textos publicitarios se vuelquen en la escenificación de situaciones de corte perverso, donde, cuestionando los compromisos de la ley, la imagen cobra siempre un papel primordial.

13 Aunque desarrollado en otro contexto, vale recordar aquí lo indicado por FREUD: "El yo se conduce pasivamente con respecto al mundo exterior en tanto en cuanto recibe de él estímulos, y activamente cuando a dichos estímulos reacciona" ("Las pulsiones y sus destinos", en *Obras Completas*, Tomo VI, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1972, p. 2048).

Continuando con el análisis del espot, observamos que se manifiesta la voluntad de desplazar cualquier punto de ignición, de anular la presencia de lo real. En efecto, nos encontramos ante una sucesión de velos imaginarios donde lo real comparece como elemento repudiado, como aquello que no desea ser visto[14]. Nada podrá escribirse, por tanto, del orden simbólico, de esa dimensión donde la angustia y la aspereza pasan siempre a primer término.

Añadamos que, desde F1, van las imágenes acompañadas por el siguiente texto en off puesto en boca de un desconocido enunciador: "El secreto contra las arrugas está en tu propia piel, la coenzima Q10. Y ahora la encontrarás en esta crema. Cuanto más la uses menos arrugas tendrás". Que se ve completado por la frase que la modelo, mirando a cámara, pronuncia en primera persona; una frase que subraya la presencia del tú cerrando el texto en un dualismo especular: "¡Depende de ti!"

Resulta evidente, por tanto, que el discurso apoya y provoca la emergencia de un deseo imposible de colmar: el deseo de borrar las huellas del tiempo sobre la piel. Constatamos así que, de un modo bien explícito, el discurso publicitario legitima el simulacro como un operador textual –nadie en su sano juicio asumiría, de entrada, lo que se propone como un enunciado falaz–. Queda claro que lo que el discurso pierde en verosimilitud debe ganarlo en capacidad de seducción. Por eso, la lógica imaginaria del mensaje extrema el vaivén, en sí mismo delirante, del más y el menos: cuanto más se use la crema milagrosa, menos arrugas se verán. Y es que, afirmándose como la otra cara del discurso televisivo –cuyo mayor rendimiento se obtiene del espectáculo de lo real–, la estrategia publicitaria tiende a rellenar los agujeros del sentido con una apariencia de engañosa unidad. Ahí reside, precisamente, su inquietante poder de alienación; un poder cuyo efecto inmediato es el eclipse del sujeto y el afianzamiento del yo.

De esto se deduce que todo en el espot descrito tiende a facilitar la introducción del espectador en una región de placer. Y esta sería la connotación emocional que el texto desarrolla de un modo redundante. De acuerdo con la primera tópica freudiana, entendemos el placer como un rebajamiento de la tensión pulsional, como una tendencia a la estabilidad y al equilibrio del sistema (principio de homeostasis). En función de lo expuesto, podríamos afirmar entonces que este texto pone en juego una determinada escenificación imaginaria del deseo, considerado como un

14 En el ámbito de la relación entre lo imaginario y lo real desempeña la imagen una función de pantalla encubridora que persistía, hasta hace poco, en algunas curiosas prácticas. Por ejemplo, la evocada por Albert CAMUS en uno de sus ensayos: "En los museos italianos se encuentran a veces pequeñas pantallas pintadas que el sacerdote mantenía ante la vista de los condenados para ocultarles el cadalso" (*El mito de Sísifo*, Madrid, Ed. Alianza, 1988, p. 120). No olvidemos, además, que el objeto tiende a ejercer en la experiencia humana un papel análogo. Como sostenía LACAN, se trata de un instrumento destinado a enmascarar, a modo de una protección, el fondo fundamental de angustia que caracteriza a la relación del sujeto con el mundo (*El Seminario 4, La relación de objeto*, Barcelona, Ed. Paidós, 1995, p. 22).

15 Podría vincularse esto con cierta idea imaginaria del sueño, concebido como una formación inconsciente tendente a repetir la percepción de aquello que estuvo enlazado a determinadas experiencias de satisfacción. Y por eso teorizaba FREUD la realización del deseo como la reaparición psíquica de un objeto o situación asociada a dicha satisfacción (*La interpretación de los sueños*, en *Obras Completas*, Tomo II, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1972, p. 689).

movimiento de reconstrucción del estado de una satisfacción originaria[15]. Y no olvidemos en relación a esto que, como Freud afirmó en *Tres ensayos para una teoría sexual*, el hallazgo de objeto no sería más que un retorno al pasado implicado en la búsqueda de una felicidad perdida.

En lo relativo al registro semiótico, hemos comprobado cómo aparecía la primera letra sobre un fondo figurativo: el rostro de la mujer. Desde el origen encontramos, por tanto, un primer elemento significante asociado a una imagen corporal, y que identificará, posteriormente, al objeto ofertado. La letra (Q) nace así del círculo de luz abierto sobre el ojo de la mujer; nace superponiéndose a su mirada, derivando de ella. En este sentido, advertimos que, en el reducido contexto de este espot, el registro de lo imaginario anticipa y prepara la emergencia de la letra en un mundo puramente visual, que la letra viene acompañada del halo imaginario de una mirada. De esta manera, la dimensión del lenguaje se despliega dentro del área de influencia de la Figura, en el interior de su radio de acción, quedando toda inscripción del significado determinada por su presencia. Constatamos así que el ámbito de los signos –es decir, la red frígida e indolente del lenguaje– se carga con la emoción que sólo un semblante femenino genera.

Cabe destacar que, en función de este apresamiento de lo semiótico por lo imaginario, pierde el significante aquello que mejor lo define: su arbitrariedad y su valor diferencial[16]. Pues, como sostenía Saussure, el significante es, en esencia, incorpóreo, constituido no por su sustancia material, sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás. Al diluirse tales rasgos, reafirmándose en cambio el factor analógico, se convierte el significante en "signo", que no es sino su cara imaginaria: la suma de una marca singular y de una forma. La letra funciona, entonces, como signo que restituye, que revive la imagen de la figura. Su semblante retorna, se hace presente en el signo[17]. O para expresarnos de otro modo: en la imagen del signo late el semblante de la figura, siendo en la letra donde se vierte, finalmente, la potencia imaginaria del rostro. Así, demuestra la lectura analítica del texto cómo se apodera lo imaginario del significante, cómo lo reduce y lo somete a su propia lógica.

4

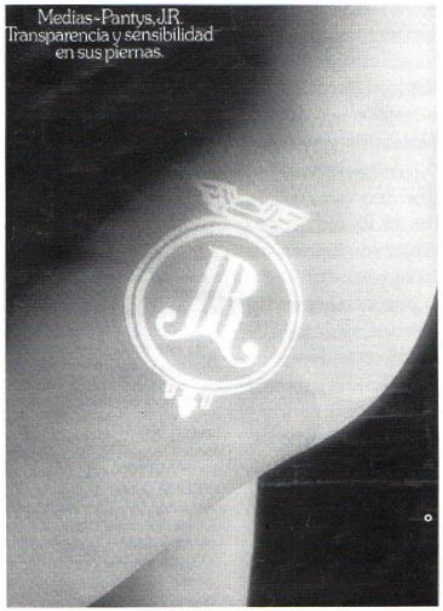
Hemos visto que, a través del círculo, la mirada y la letra se condensaban en una sola imagen, que en ella se fundían lo específico del regis-

16 Ferdinand SAUSSURE: *Curso de lingüística general*, Madrid, Ed. Alianza, 1995, pp. 149, ss.

17 Serge LECLAIRE reivindicó la función del término "letra" frente al término "significante". En su opinión, sería el anclaje en el cuerpo el que hace que una letra (gramma) sea significante (*El objeto en psicoanálisis*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 7), implicando éste la conjunción de una letra y de un movimiento del cuerpo. En otro momento indicó: "pienso que el término letra indica en mayor medida que el término significante la referencia al orden de lo escrito y, de este modo, al cuerpo, en relación con el cual me parece fundamental evitar todo lo que pueda atenuar su instancia" (*Desenmascarar lo real*, Barcelona, Ed. Paidós, 1991, p. 53). Criticando esta perspectiva, observó después Jacques-Alain MILLER que el semblante vuelve a primer plano con la función de la letra (*De mujeres y semblantes*, Buenos Aires, Ed. Cuadernos del Pasador, 1993, pp. 108, ss.).

tro imaginario y de la estructura semiótica. No obstante, esta asociación también está sometida a un juego de variaciones permanentes, tal y como bien se observa en F16. Aun manteniendo cierta relación con lo anterior, introduce esta imagen algunas diferencias significativas. Se trata de un cartel publicitario, insertado en una revista de modas, que hace visible la permanencia de lo circular en un contexto distinto, desarrollándolo mediante una nueva alianza de signo y forma.

La esmerada fotografía reproduce, en acentuado claroscuro, la imagen de unas piernas cuya posición refuerza la diagonal del cuadro introduciendo un leve dinamismo. En el centro de la imagen, superpuesto sobre la cara exterior del muslo, encontramos impreso el logotipo de la marca justo en el interior de un doble círculo de color blanco. Se trata de dos letras (JR) rematadas en una voluta decorativa que sugiere, a su vez, el perfil de una imagen circular. Como se puede apreciar, localizamos en el interior del círculo el signo que identifica determinada propiedad y que evoca, al igual que la moneda o la res marcada, un gesto de acuñación. El círculo, por tanto, ciñe y focaliza la zona prohibida que está detrás, haciendo coincidir el punto de fijación perceptivo con ese punto de fijación imaginario que es el objeto de deseo.



F16

Por exigencia, quizás, del carácter específico del producto, la estrategia visual ha cambiado de tono, de manera que el énfasis es puesto aquí en la configuración fetichista del deseo. En sí misma, es la media un velo destinado a estilizar y corregir los defectos de la piel, colaborando para atraer la mirada masculina hacia ese objeto metonímico que, como vemos en la imagen, atraviesa diagonalmente el cartel. A su vez, el recorte compositivo divide, secciona la figura femenina para ofrecernos una parte de intenso valor erógeno. De este modo, contemplamos cómo entra en juego la función del objeto parcial, destacando así otro aspecto de la lógica imaginaria que la publicidad desarrolla con insistencia. La dimensión fetichista es acentuada, aún más, mediante la envolvente oscuridad que rodea la imagen del cuerpo –oscuridad que

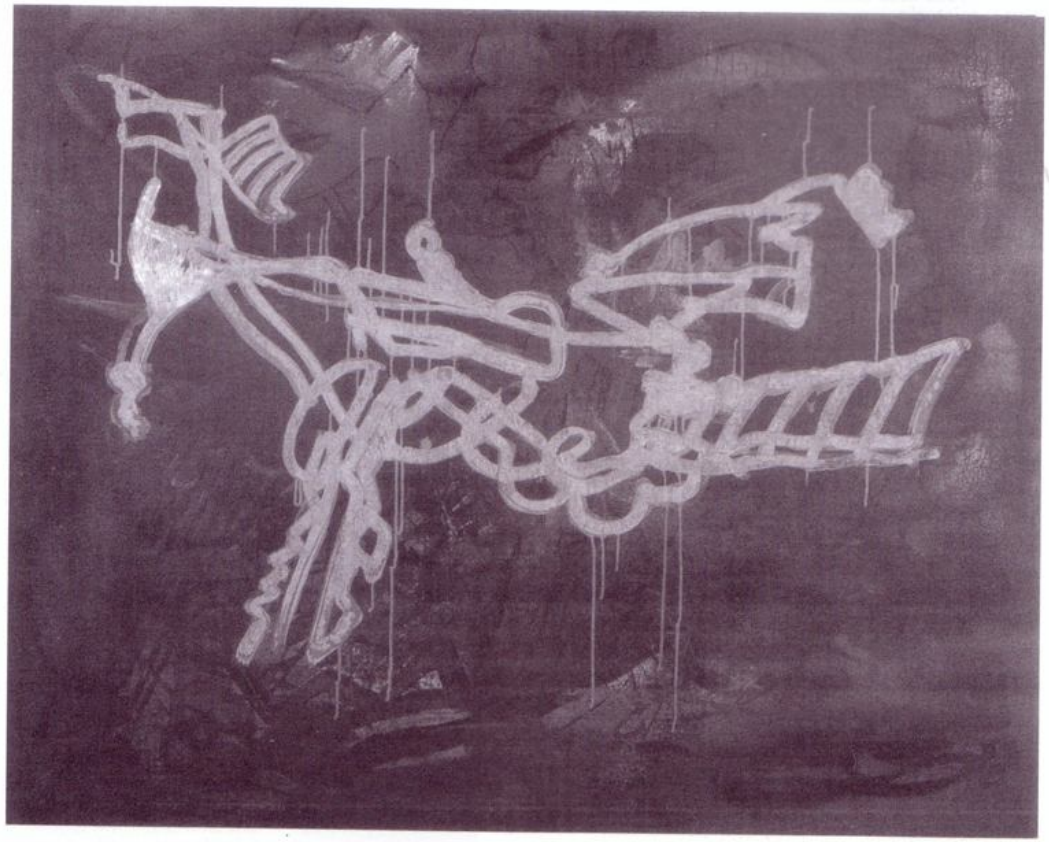
contribuye a realzar un componente de inquietud y misterio–.

La economía perversa de este tipo de textos ilustra y define con precisión lo argumentado por Jacques Lacan, allí donde afirmaba que el deseo se compone de la marca significante y la pasión del objeto parcial. Y de eso se trata, precisamente, en el cartel reproducido en F17. Lejos ya de la influencia hipnótica del círculo, ofrece la fotografía una imagen similar a la que antes describimos. Sin embargo, nada queda aquí de su densidad visual ni de su poder de sugerencia. Al apostar por una clara iluminación frontal sobre un fondo neutro de color blanco, pierde la imagen intensidad. Su interés reside, no obstante, en el acierto a la hora de definir textualmente la relación entre el significante y el objeto desde una perspectiva igualmente fetichista. De hecho, la pose de la modelo facilita el escamoteo de su cara ventral, ofreciéndonos en cambio una mejor visión de las curvas posteriores de su figura.

F17

Observamos pues que la misma zona del cuerpo, mucho más firme y rígida que la anterior, es atravesada horizontalmente por una frase "Vístete como quieras" que ejerce de línea recta. A su vez, esta línea es paralela a la barra que dibuja el borde superior de la prenda. De este modo, la sección del cuerpo ofrecida aparece doblemente marcada. En la particular disposición de este texto, percibimos la entrada del significante cortando la figura por una zona de máxima pregnancia sexual. La frase –cadena de significantes y palabras que orientan la lectura y la mirada– marca así el punto de una sugestiva encrucijada. Tal es, creemos, la picardía teórica que anima el cartel: advertir la función del corte que recubre y designa la falta[18]; advertir, también, que el cuerpo se dispara como deseable cuando es atravesado por el lenguaje.

18 Sobre la relación entre el deseo, la marca y la castración, véase el texto de LACAN: *El Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*, Barcelona, Ed. Paidós, 1999.



Gregorio Antón
1999
T. Mixta/Tela
146 x 114 cms.

Sobre fútbol y televisión

¿Encaja un campo rectangular en una pantalla cuadrada?

VICENTE GARCÍA ESCRIVÁ

I.- Los juegos sagrados.

Cuenta *La Ilíada* que durante el espléndido funeral del héroe Patroclo se celebraron varias competiciones ecuestres y atléticas en las que tomaron parte muchos de los que habían sido compañeros de armas del fallecido. No obstante, ciertos testimonios aportados por la antropología cultural indican que las primeras manifestaciones de la actividad deportiva deben buscarse en tiempos muy anteriores a los referidos por el poema Homérico, concretamente, en esa época que de manera un tanto imprecisa llamamos prehistoria[1]. Ahora bien, una vez asumida la extraordinaria precocidad del fenómeno deportivo resulta inevitable hacerse la siguiente pregunta: ¿Cuál pudo ser el germen que impulsó a los hombres primitivos a establecer y ejercitar sus deportes?

Desde posiciones estrictamente funcionalistas se ha pretendido solventar esta cuestión invocando las saludables funciones sociales de recreo, higiene física y compañerismo[2] que los deportes arcaicos vendrían a desempeñar y que, al parecer, se bastarían por sí mismas para explicar la aparición de tales prácticas. Estamos convencidos, sin embargo, de que afirmar que el deporte entretiene, fortalece el cuerpo y potencia los lazos sociales no deja de ser un ejercicio de obviedad destinado en buena medida a evitar un análisis más profundo de este singular fenómeno cultural.

Por nuestra parte, intentaremos ofrecer una respuesta al problema planteado tomando como punto de partida algunos rasgos de carácter estructural que están presentes en la totalidad de deportes primitivos descritos por la literatura especializada.

1 Diversos trabajos antropológicos confirman la presencia de actividades sociales fácilmente asimilables a lo que hoy denominamos deporte en el seno de un estadio cultural equivalente a la prehistoria -al menos en parte- que ha conseguido sobrevivir casi hasta nuestros días, esto es, las culturas primitivas -o culturas de tecnología simple, para ser políticamente correctos.

2 Unas funciones que curiosamente se corresponden al pie de la letra con las que se suelen asignar a los deportes contemporáneos.

Por un lado, observamos que la práctica de estos deportes implica siempre un considerable despliegue de ejercicio físico y mental –de gasto energético, en definitiva– que pese a estar perfectamente previsto y organizado por la comunidad humana que lo desarrolla no pretende alcanzar ningún resultado productivo concreto. Todo lo contrario que esa otra actividad cimentada en la previsión y la organización que estos mismos hombres están obligados a realizar habitualmente con el fin de asegurar su subsistencia, es decir, el trabajo. Los deportes arcaicos se oponen, así, a las tendencias sociales encaminadas hacia el acopio y la contención para situarse en el terreno del derroche y el exceso, en el terreno de todo aquello que configura lo fastuoso. En este sentido, el deporte primigenio debe considerarse una verdadera fiesta.

Se detecta en estos deportes, asimismo, la presencia de unas reglas y unos procedimientos –de una puesta en escena íntimamente ligada a una legislación, podríamos decir– que se respetan y reproducen de manera escrupulosa cada vez que son llevados a la práctica. Por medio de estas pautas de tipo ceremonial la actividad deportiva escapa tanto de lo puramente fortuito como de lo cotidiano y se convierte en un acontecimiento social dotado de sentido y solemnidad. Desde esta perspectiva, la afinidad del deporte arcaico con el mundo de los ritos resulta evidente y, junto con la característica antes señalada, nos lleva a ubicarlo dentro de los parámetros del sistema rito-fiesta[3].

Por otro lado, vemos que estas modalidades deportivas consisten sustancialmente en un enfrentamiento protagonizado por dos o más bandos rivales[4]. Los participantes compiten en fuerza, resistencia y habilidad con vistas a obtener el triunfo[5] sobre sus oponentes, convirtiendo su actividad en una especie de simulacro de conflicto bélico o cinegético a escala reducida. En efecto, tal y como ocurre en la caza y en la guerra que los hombres primitivos suelen practicar, la violencia se presenta como un componente fundamental de sus prácticas deportivas.

Llegados a este punto, y una vez esbozados los que a nuestro juicio son los rasgos esenciales del deporte arcaico –su componente competitivo-violento, por una parte, y su carácter festivo-ritual, por otra– vamos a formular una hipótesis que tal vez sirva para esclarecer la cuestión suscitada en torno a los orígenes del fenómeno deportivo: El deporte primigenio constituye una auténtica transgresión en la línea propuesta por Georges Bataille[6].

3 Para una exposición detallada de este concepto véase el artículo de Luís MARTÍN ARIAS: *La teoría del texto y el porqué de la guerra*, publicado en *Trama y Fondo* nº 6. El presente trabajo es en buena medida deudor del citado escrito.

4 Los bandos rivales están representados, según los casos, por un número variable de individuos: desde uno sólo a varias decenas de ellos.

5 Conviene matizar que el único triunfo perseguido por la lucha deportiva es siempre la victoria misma. En las ocasiones en que aparece algún premio concreto lo hace en calidad de significante de este triunfo.

6 Véase a este respecto la obra fundamental de Georges BATAILLE, *El erotismo*.

La violencia es una amenaza radical y constante para el mantenimiento de un orden sin el que las sociedades humanas resultan inviables. De ahí que sobre aquellos aspectos de la vida en los que esta violencia se manifiesta con mayor fuerza y poder destructivo –en los enfrentamientos entre miembros de una misma comunidad, por ejemplo– se planteen poderosos interdictos que tratan de evitarla. Sin embargo, la completa negación los impulsos generadores de todas estas situaciones conflictivas[7] resulta tan imposible que se hace necesaria la transgresión de las mismas prohibiciones que se habían establecido. Aparecen, de este modo, toda una serie de acontecimientos de carácter sagrado –las fiestas rituales, por ejemplo– que poseen la insólita capacidad de habilitar una vía de acceso a la transgresión –a una experiencia de lo violento, por tanto– sin incurrir en la supresión definitiva de unos interdictos imprescindibles para la supervivencia de la sociedad. Y es en este campo, precisamente, donde los deportes primitivos entran en juego.

A través de los deportes se pone en juego una violencia temible pero tan inevitable como gozosa. Una violencia que sólo gracias a ciertas reglas del juego se mantiene milagrosamente dentro de unos límites soportables para el precario orden humano. En este sentido, el deporte primigenio –al igual que todo lo que como éste se sitúa en el ámbito de lo sagrado– trasciende el papel de simple función social para convertirse en parte del mecanismo fundador de lo social mismo[8].

No ha de resultar extraño, entonces, que durante tanto tiempo los hombres consagrasen sus deportes a los héroes y a los dioses.

II.- Deporte y Modernidad.

El ascenso de la Modernidad significó, entre otras muchas cosas, el inicio de un acentuado proceso de transformación en el legado deportivo proveniente de la Antigüedad y la Edad Media.

Paulatinamente, las viejas prácticas deportivas fueron dando paso a fórmulas más coherentes con la firme apuesta moderna por la Racionalidad y el Progreso. En líneas generales, se trataba de eliminar del deporte todo aquello que resultase excesivamente rudo y cruento –piénsese, por ejemplo, en la supresión de las justas caballerescas o en el

7 Nos referimos, claro está, a la energía pulsional.

8 Un doble movimiento formado por interdictos y transgresiones que se suceden y complementan - en una especie de constante interacción entre lo profano y lo sagrado- es lo que, según BATAILLE, constituye la base de la cultura y, en el límite, de lo humano.

amplio rechazo que siguen sufriendo en la actualidad deportes como el boxeo– al tiempo que se armonizaba su escenografía con las tendencias estéticas y las numerosas novedades técnicas del momento. El papel que en este sentido ejercieron unas instituciones expresamente dedicadas a la organización y la tutela de las emergentes prácticas deportivas –las Federaciones y sus agregados[9]– resultó decisivo.

9 Las Federaciones Deportivas son unas entidades con capacidad normativizadora y sancionadora, creadas a imagen y semejanza de otras instituciones típicamente modernas dedicadas a racionalizar las más diversas facetas de la vida: las Academias, los Organismos Estatales o las Organizaciones Internacionales.

Con la llegada del siglo XX los cambios producidos en el mundo del deporte fueron todavía más profundos. Es cierto que los juegos deportivos siempre habían tenido un acentuado cariz espectacular –de hecho, eran actividades públicas en las que mientras unos individuos ejercían de practicantes otros se dedicaban a contemplarlos– pero la acelerada desaparición de los espectáculos populares y religiosos premodernos que se experimenta en esta nueva etapa de la historia de Occidente acaba por provocar un imparable trasvase de la demanda social de espectacularidad –dispersada en varios frentes hasta entonces– hacia el campo del deporte, uno de los escasos ámbitos que estaban en disposición de recogerla. De esta forma, los deportes modernos se convertirán en poco tiempo en auténticos espectáculos de masas cuyos únicos precedentes deben situarse en los anfiteatros de la Roma imperial o en las ejecuciones públicas y Autos de Fe medievales.

Pero si la Modernidad cumple ya algunos siglos, sólo unas pocas décadas han transcurrido desde que se produjese la transformación más radical que el fenómeno deportivo haya sufrido. Con la irrupción de los medios audiovisuales electrónicos se configura una novedosa forma de espectáculo caracterizada por una marcada tendencia parasitaria: la televisión –tal y como ha señalado González Requena[10]– elabora muy pocas fórmulas genéricas propias y, más bien, se dedica a apropiarse de las ya existentes. Los deportes no van a escapar al influjo de este medio y de espectáculos concebidos originariamente para una contemplación presencial y directa pasan a convertirse en eventos organizados con el objetivo prioritario de ser transmitidos hasta los plácidos hogares de millones y millones de espectadores. Efectivamente, los deportes ocupan hoy un lugar destacadísimo en las programaciones de las radios y las televisiones de todo el mundo, constituyendo un nuevo tipo de espectáculo –ya no estrictamente deportivo, en cierto modo– cuyas dimensiones rebasan escandalosamente la capacidad de los enormes estadios donde se celebran.

10 Las referencias que a partir de ahora vamos a hacer a la televisión, especialmente en la última parte del presente artículo, están directamente fundamentadas en la teoría televisiva propuesta por Jesús GONZÁLEZ REQUENA, de la que podrá hallarse una exposición sistemática en su libro *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra. 1992.

Cabe señalar, por último, que no todos los deportes modernos disfrutan de la misma difusión e influencia social. Existe en nuestro país, al

igual que en otros muchos repartidos por los cinco continentes habitados, un deporte que descuella de tal modo sobre los demás que se ha ganado el apelativo de el deporte rey.

Suele decirse que la extraordinaria notoriedad alcanzada por el fútbol se debe principalmente al papel central que desempeña en la inmensa plataforma publicitaria en que se ha convertido la televisión contemporánea. Pero creemos que más bien es a la inversa: porque el fútbol es un deporte de éxito ha pasado a ser el centro de una televisión que no pretende otra cosa que aumentar su audiencia. Por ello, al margen de los aspectos de rentabilidad empresarial que sin duda se esconden tras la elevación de este deporte a la categoría de producto audiovisual omnipresente, sería interesante averiguar qué facultades alberga por sí mismo, es decir, qué características posee como espectáculo deportivo autónomo, para que haya conseguido polarizar la atención de tanta gente.

III.- Las tres claves del fútbol.

El fútbol presenta tres aspectos que nos llaman especialmente la atención.

En primer lugar, este deporte tiene un pronunciado temperamento guerrero. Para comprobarlo, basta revisar el abundante léxico de origen militar que suele emplearse para hacer referencia al desarrollo del juego: táctica, contienda, ataque, defensa, líneas, asedio, presión, trallazo, disparo, cañonazo, derrota o victoria, son algunos de estos términos. En realidad, ocurre que la pugna constituye el motivo central de la actividad futbolística, de forma que todo en este juego rezuma violencia, desde su esquema básico –dos equipos rivales se disputan una pelota con el objetivo de colocarla en un lugar defendido por el bando contrario[11]– hasta las incidencias que se producen en cualquier encuentro: los jugadores chocan y se golpean constantemente en la disputa por el balón, el público asistente profiere innumerables insultos, los deportistas que pierden los papeles protagonizan agresiones y peleas, y –como caso límite– se desatan batallas campales entre los hinchas de equipos contrarios.

11 Un esquema de juego del que, por cierto, se nutren otras muchas modalidades deportivas de enorme difusión y éxito, como el rugby, el balonmano, el hockey, el baloncesto y el fútbol americano.

En segundo lugar, comprobamos que el fútbol tiene una clara orientación festivo-ritual. Por una parte, es un espectáculo acogido al modelo escénico circense en el que el público participa con gran intensidad y alborozo, configurando lo que popularmente se ha dado en llamar la fiesta del fútbol. Y por otra, se trata de un acontecimiento social altamente ritualizado en virtud de toda una serie de reglas y maneras que deben ser respetadas por los contendientes y asumidas por los espectadores. En su conjunto, tales reglas forman un sistema normativo específico llamado reglamento del que destacaremos los siguientes detalles:

El juego debe contar con un número fijo de participantes –veintidós, concretamente– agrupados en dos equipos con sus respectivos uniformes distintivos[12] ; la duración del encuentro se establece en un total de noventa minutos divididos en dos partes iguales ; el juego ha de desarrollarse en un campo de medidas definidas y perfectamente señalizado por varias líneas blancas. Asimismo, a estos ordenamientos de carácter general se suman algunas reglas expresamente referidas a la actuación de los jugadores: no se debe golpear directa e intencionadamente al contrario; no se permite jugar el balón fuera de los límites del terreno marcado; no cabe situarse en fuera de juego[13]; y, como norma distintiva de un deporte que se juega con los pies, no se puede tocar el balón con las manos[14]. Tal y como se puede comprobar, las reglas del fútbol constituyen un repertorio de limitaciones que se oponen a todo aquello que de manera instintiva se tendería a hacer para adueñarse con facilidad de la pelota y colocarla en la portería contraria, lo cual convertiría el encuentro en un juego sin alternativas en el mejor de los casos y en una pelea desaforada en el peor de ellos.

12 Tenemos aquí un aspecto más del fútbol que nos remite a su componente guerrero.

13 La situación de fuera de juego se produce cuando un jugador se adelanta a la defensa contraria para esperar con ventaja la llegada de un balón que todavía está en juego en otra parte.

14 Es importante señalar que en aquellos deportes en los que sí se permite el control de la pelota con las manos aparecen siempre limitaciones expresas en cuanto al tiempo de posesión de la misma - es lo que ocurre en el baloncesto, por ejemplo. De no ser así, sería casi imposible que hubiesen alternativas en el juego. Si en el fútbol no hay límites a la posesión del balón es porque resulta muy difícil mantener su gobierno con los pies.

Precisamente para garantizar el cumplimiento de estas normas por parte de unos jugadores inmersos en una lucha siempre cegadora, aparece sobre el terreno de juego un personaje mediador con la capacidad de sancionar las infracciones que se cometen. Nos referimos, claro está, al árbitro, una figura de tipo sacerdotal que desde su posición tercera –tanto respecto de los dos equipos en litigio como de la estructura dual formada por público y jugadores, por observadores y observados– representa el lugar de una ley imprescindible en todo acto ritual.

En tercer lugar, observamos que el fútbol propicia la construcción de un relato cada vez que se practica. En cada encuentro se representa, se pone en escena, la historia de un combate que avanza entre oleadas de ataques, movimientos defensivos y contraataques. El punto de inflexión de este relato, el acontecimiento que decide su resolución, es el gol, y en

torno a éste gira toda la actividad de unos jugadores que pretenden decantar el resultado a favor de su equipo. Unos jugadores que son los actores del drama que se desarrolla en el terreno de juego. Resulta lógico, por tanto, que al igual que sucede en los buenos relatos bélicos, en el fútbol cobre especial importancia la figura del héroe, representada unas veces por el delantero que hace los goles –el matador de adversarios– y otras por el guardameta capaz de detener todos los balones que llegan a su portería –el defensor imbatible–.

Hasta aquí la reseña de los tres aspectos del fútbol que nos han parecido más destacables. Ha llegado el momento de recapitular y de ver cómo estos rasgos conforman las tres claves del éxito del fútbol, la causa última de su impresionante poder de convocatoria.

Como se habrá advertido ya, las dos primeras características del fútbol que hemos referido –el temperamento competitivo-violento y la orientación festivo-ritual– coinciden plenamente con las que en su momento señalábamos como elementos constitutivos esenciales de los deportes arcaicos. Este hecho nos lleva a pensar que pese a los cambios propiciados por la Modernidad en el universo deportivo el carácter de fondo del fútbol –el deporte moderno de mayor implantación mundial– ha de ser bastante similar al de los antiguos deportes sagrados.

Al igual que las culturas primitivas, las sociedades contemporáneas necesitan sustentarse en determinados ritos que permitan una transgresión controlada de las prohibiciones que pesan sobre las facetas más conflictivas de la vida, unos ritos que hagan posible la articulación de la violencia surgida de lo real mismo. En este sentido, el fútbol es uno de los escasos engranajes de tipo ritual que se mantienen plenamente activos en nuestra sociedad.

Este juego abre la posibilidad, por ejemplo, de plantear una guerra ritual entre barrios, ciudades o países vecinos –y por ello mismo siempre enfrentados[15]– que viene a satisfacer en buena medida las ansias de lucha acumuladas en la convivencia cotidiana sin tener que recurrir a conflictos bélicos abiertos y destructivos. Pero más allá de estas escenificaciones catárticas de rivalidades colectivas, existe en el fútbol un mecanismo de mayor calado que se sitúa en la base misma de su eficiencia ritual. Cuando se desarrolla correctamente, el rito-fútbol es capaz de movilizar grandes dosis de violencia para hacerlas circular por un camino allanado previamente por las reglas del juego: el camino del gol, un momento cumbre que consiste en la introducción de una pelota –objeto mágico– en el interior de cierto espacio limitado, vedado, por un marco llamado por-

15 En España, por ejemplo, un partido de máxima rivalidad es el clásico Barcelona-Real Madrid, o viceversa. Un partido que enfrenta vicariamente a dos ciudades que precisamente por ser tan parecidas son siempre antagonistas.

tería. De esta forma, la violación ritual de una puerta prohibida –de claras resonancias sexuales– constituye el nódulo fundamental de la experiencia gozosa que a través del fútbol viven todos aquellos que de una manera u otra se hacen partícipes de él.

Añadiremos, para concluir, que el carácter narrativo que hemos señalado en la actividad futbolística, especialmente su faceta de relato guerrero, habilita al fútbol para generar un sentimiento épico en el espectador que lo sigue con atención. Los grandes partidos, los que despiertan pasiones, desembocan unas veces en gloriosas gestas y otras en humillantes derrotas, pero abren siempre un horizonte de emoción y grandeza en la vida de muchas personas.

IV.- Un fútbol fuera de juego.

Conocemos ya las claves del fútbol en tanto fenómeno deportivo autónomo. Pero debemos recordar que en la actualidad –tal y como señalábamos respecto del deporte contemporáneo en general– el acceso a este juego se realiza preferentemente a través de la televisión[16].

La retransmisión de un partido de fútbol no es un proceso de carácter neutro, precisamente. No consiste, como algunos se empeñan en decir, en una especie de transcripción automática de un evento deportivo a través de un medio capaz de mantener intactas sus condiciones originales. Muy al contrario, este hecho implica la introducción de profundos cambios en el dispositivo espectacular específico del fútbol. Y puesto que de todo ello se van a derivar consecuencias importantes para el papel jugado por este deporte en el seno de la sociedad, nos interesaría averiguar, aunque fuera a grandes rasgos, cuáles son estos cambios.

-El espectador de fútbol televisado, pese a sufrir un notable empobrecimiento de su capacidad perceptiva[17], experimenta un acusado efecto amplificador a la hora de captar lo que acontece sobre el terreno de juego. Ciertos dispositivos propios de la realización televisiva como son la selección de planos, la estratégica ubicación de las cámaras, el uso de teleobjetivos capaces de recoger los detalles más ínfimos, la repetición de tomas, la cámara superlenta o la parada perfecta de imagen, aseguran la presencia constante sobre la pantalla de un punto de vista idóneo para

16 Buena prueba de ello es el hecho de que mientras las cifras de asistencia a los encuentros correspondientes a las categorías inferiores no dejan de disminuir -hasta el punto de que peligra la supervivencia de algunos equipos- los niveles de audiencia que acaparan los partidos televisados aumentan constantemente.

17 Tanto la definición como la riqueza cromática del campo visual se ven muy limitadas por las condiciones técnicas del medio. También la sensación de tridimensionalidad espacial se reduce, lo cual afecta a la aprehensión de la evolución global del juego; y lo mismo ocurre con la captación del ambiente general del estadio, sobre todo en lo que se refiere al sonido.

contemplar el desarrollo del juego. De este modo, el fútbol televisado se transforma en una escena fantasma en la que no hay nada que escape a la mirada del espectador. Cualquier atisbo de duda que pueda surgir acerca de la evolución del encuentro queda disipado inmediatamente por medio de la disección minuciosa que lleva a cabo la maquinaria televisiva.

Una primera consecuencia de este proceso es la desaparición de la incertidumbre y el misterio que deben imperar en todo universo genuinamente deportivo. Pero este mismo proceso provoca, además, otro efecto de mayor alcance si cabe: el árbitro, situado dentro del terreno de juego, ha dejado de ocupar un posición perceptiva privilegiada y queda en franca inferioridad respecto al espectador televisivo. Por supuesto que los errores arbitrales han existido siempre y que el cuestionamiento del papel del árbitro por parte de los perjudicados en sus decisiones ha sido una constante en el fútbol como en otros frentes. Sin embargo, el público que se sienta tranquilamente frente a la pantalla puede constatar una y otra vez la falta de acierto del árbitro. El resultado no es otro que la permanente revocación de la ley que este personaje representa y que es vital dentro del mecanismo ritual del juego[18].

-El fútbol visto en televisión ofrece un espectáculo descorporizado. Para el espectador de campo, los jugadores son unos cuerpos reales que corren, se esfuerzan, luchan y, bastante a menudo, chocan; unos cuerpos sufrientes que aportan densidad dramática a la actividad futbolística. Para el espectador televisivo, en cambio, los jugadores son una sucesión de imágenes volátiles, de cuerpos descorporizados, en las que los aspectos más violentos de su presencia real se desvanecen[19].

-El dispositivo televisivo introduce elementos extraños en el relato futbolístico. Es cierto que el fútbol en televisión mantiene en gran medida su carácter narrativo original –es uno de los pocos productos televisivos en el que nadie mira a cámara para captar la atención del público– y que se resiste con éxito a una fragmentación directa[20]. Pero ante esta "dificultad" los encargados de su explotación publicitaria han encontrado soluciones alternativas: carteles situados al borde del terreno de juego, spots especiales que ocupan solamente una fracción del encuadre y pueden simultanearse con el partido, sobreimpresión de textos y logotipos promocionales, o inserción de comentarios que no tienen nada que ver con el desarrollo del juego –el anuncio del programa que sigue al encuentro, por ejemplo–. El fútbol televisado se convierte, así, en un relato invadido por la publicidad, en el que su potencial carácter épico acaba por diluirse.

18 Es muy significativo que la solución que se viene proponiendo ante esta circunstancia pase por la institución de un arbitraje audiovisual en el que las decisiones de tomen a partir del material captado por las cámaras. De llevarse a cabo, se estaría provocando una mayor dependencia del fútbol respecto de la televisión y se insistiría todavía más la creciente confusión entre verosimilitud y verdad que tal medio está propiciando.

19 Tal vez por esto, para tratar de compensar este déficit experiencial, la televisión recurre tan a menudo a esos primeros planos que muestran las gotas de sudor, los gestos de pesar o la heridas inscritas sobre las figuras de los jugadores.

20 Los partidos de fútbol televisados no sufren cortes publicitarios -como ocurre con las películas, por ejemplo- porque son unos relatos que se construyen en directo -de hecho, la incertidumbre del resultado desaparece con el diferido- y algo fundamental e imprevisible de su juego podría perderse con una desconexión.

-A pesar de celebrarse en un estadio, en un espacio público en el que se pueden reunir miles de personas, el fútbol televisado se contempla ante un receptor situado dentro de casa, en un espacio de tipo privado. El carácter social del fútbol desaparece, de esta forma, y su dimensión ritual –anclada siempre en lo social– tiende a desaparecer [21].

-No hace muchos años, el fútbol constituía un evento que se desarrollaba un día de la semana muy concreto, el domingo, el día sagrado de la cultura cristiana. Pero la irrupción del fenómeno televisivo ha hecho que el tiempo del fútbol se salga de su marco dominical para extenderse al resto de la semana, hasta el punto de que en ocasiones no es raro encontrarse con fútbol televisado casi todos los días. El mismo camino ha seguido su distribución a lo largo del año. De ser una actividad que se suspendía en verano –lógicamente, pues en esta época del año se suelen acumular un buen número de rituales de otra índole, como los festejos populares– y en periodos festivos tan señalados como la Navidad y la Semana Santa, ha pasado a celebrarse a lo largo de todo el año: en verano se montan torneos patrocinados por las cadenas de televisión y las temporadas vacacionales de los jugadores se acortan cada vez más a causa de los apretados calendarios que establecen las múltiples competiciones. La relativa excepcionalidad del fútbol en la etapa pretelevisiva, el hecho de no ser algo cotidiano sino limitado a un día especial, formaba parte de su carácter ritual. La cotidianeidad impuesta por la lógica televisiva[22] traerá consigo, por tanto, una creciente saturación que inevitablemente va a rebajar este carácter.

Nos gustaría, por último, introducir un elemento más para la reflexión en torno al fenómeno futbolístico:

El fútbol es un ritual que no participa de un texto mítico, religioso o político de referencia. En este sentido, es un rito un tanto limitado y, en principio, destinado a ocupar un papel secundario dentro del entramado cultural en el que ha aparecido. Pero hasta tal punto el Occidente contemporáneo se ha quedado huérfano de dispositivos mítico-rituales –en lo que Lyotard llama la crisis de los grandes metarelatos[23]– que el fútbol amenaza con convertirse en una especie de pseudometarelato –a todas luces delirante– propio de la Posmodernidad.

21 Es curioso el modo con el que muchos aficionados tratan de atenuar este efecto reuniéndose con otros para ver los partidos televisados -en los bares, por ejemplo. Ningún otro producto televisivo es capaz de suscitar este tipo de concentraciones simultáneas ante un mismo receptor.

22 Una lógica que responde a un esfuerzo constante por ampliar el mercado: el aumento del tiempo de fútbol produce un aumento en el consumo de tiempo televisivo y, de esta manera, se elevan los beneficios publicitarios. Indirectamente también se incrementa el consumo de ropa deportiva, de videojuegos sobre el tema, etc.

23 Véase, por ejemplo, *La posmodernidad explicada a los niños*. 1986.

Vértigo en los títulos de crédito y cartel cinematográficos

SARA BLANCAS ÁLVAREZ

1. Análisis de la cabecera de *Vértigo*

Hitchcock llamó a Saul Bass cuando iba a rodar *Vértigo* porque quería hacer algo "diferente" en la presentación de la película[1].

Y así lo hizo. En el periodo que siguió a la Segunda Guerra Mundial, los títulos de crédito aparecían normalmente sobre un fondo estático, y en caso de que se usaran imágenes en movimiento, éstas eran realistas. Bass aportó un estilo más abstracto y minimalista, plenamente relacionado con su concepto de "idea simple"[2]. El primer trabajo de Bass como diseñador de títulos de crédito había sido para la película *Carmen Jones* de Otto Preminger en 1954, haciendo al año siguiente los de *El hombre del brazo de oro* para el mismo director. Estos últimos causaron gran sensación por sus formas geométricas y simples.

La secuencia de títulos de crédito de *Vértigo*, acompañada desde el principio por la música de Bernard Herrmann, comienza con la aparición del logotipo de la UNIVERSAL. La primera imagen nos muestra un espacio oscuro, negro, plagado de pequeñas luces brillantes, por el que la cámara viaja hacia delante: el espacio, el universo (F1). Por fundido aparece en el centro de la pantalla una imagen de la Tierra que gira sobre sí misma, rodeada de dos halos o nebulosas celestes (F2). Mientras estos elementos van surgiendo, la cámara continúa acercándose lentamente, aumentando el tamaño de la Tierra en la pantalla.

Lo que interesa resaltar de esta parte es que, si bien el logotipo de la UNIVERSAL existía previamente a la realización de esta película –aparece igual, por ejemplo, en *La ventana indiscreta* (1954), también de

1 Alberto L. ECHEVARRIETA: "Saul Bass maestro del diseño", en *Dirigido por...* nº 156. Barcelona, Marzo 1988.

2 Pat KIRKHAM: "Looking for the Simple Idea", en *Sight and Sound* nº 2, vol.4, Febrero 1994.

F1

F2

F3

F4

F5

Hitchcock–, ha sido perfectamente integrado en los títulos de crédito, ganando con ello mayor densidad dramática y expresiva. La lograda integración con el resto de los créditos (y por ello con el resto de la película) se consigue fundamentalmente a través de la música. Esto es posible gracias a la lentitud del movimiento de giro de la Tierra y de los puntitos luminosos de las nebulosas. Movimiento lento que se corresponde perfectamente con el ritmo y movimiento del resto de la secuencia de créditos.

La música es un material fundamental para conseguir esta integración, pero no el único. Otra serie de elementos la enriquecen y refuerzan. Entre ellos destacan, en primer lugar, los colores utilizados (negro, azul y rojo), presentes de forma reiterada en los créditos siguientes. Y en segundo lugar, la forma de aparición de las letras, ya que lo hacen de una manera similar a como aparecerán los títulos de crédito principales, es decir, por corte y saliéndose de la pantalla por los márgenes laterales (F3). En el caso del logotipo de la UNIVERSAL este hecho podría interpretarse como una referencia a lo inabarcable del universo, aquello que queda fuera de nuestra visión (fuera de campo).

Posteriormente el nombre va disminuyendo su tamaño hasta que puede ser leído entero (F5). Una vez que se ha constituido íntegramente el logotipo (F6) –formado por la Tierra, las nebulosas y las letras, sobre el fondo del espacio–, es irresistible señalar, como elemento también de integración, la similitud formal (y ya veremos que también de sentido) que se puede establecer con F22, la cual se analizará posteriormente con mayor detenimiento. Valga de momento observar el parecido.

El logotipo de la UNIVERSAL desaparece por fundido en negro y, con carácter de continuidad, marcado por la música que no cesa (aunque varía ligeramente para señalar este cambio), aparece con un fundido de apertura y en Plano Detalle la mitad inferior izquierda del rostro de una mujer (F7). Nótese la similitud del encuadre de este plano con el utilizado en F33. Como ya se anticipaba anteriormente, uno de los aspectos más apasionantes del trabajo de análisis es que parece que puede permitir encontrar y establecer los paralelismos que se producen entre la secuencia de los títulos de crédito y el resto de la película. Lo que ocurre-

porque una de las intenciones del trabajo es intentar mostrar cómo los títulos de crédito son una parte más del "todo" que es la película, y cómo lo consiguen, entre otras cosas, por la utilización de los mismos motivos, atmósfera, etc. En F7 y F33 encontramos el mismo motivo, un rostro de mujer, y una composición acusadamente similar: la mitad izquierda del cuadro está ocupada por la figura femenina, mientras que en la mitad derecha se impone el fondo negro. Luis Martín Arias, en el análisis de *Vértigo* que realiza en su libro *El cine como experiencia estética*, hace una interpretación de esta imagen (F7) que merece la pena señalar aquí: establece una cadena significante para cada uno de los dos motivos visuales destacados, el rostro y el fondo negro. La primera de ellas, y recojo literalmente, es: rostro ⟶ mujer ⟶ belleza oculta (parte del rostro que no se ve) ⟶ máscara, representación, engaño ⟶ señuelo del deseo ⟶ objeto de mirada que no devuelve esa mirada (el rostro no tiene ojos). Y para el fondo negro: abismo ⟶ vértigo ⟶ muerte, locura ⟶ ausencia de sentido[3].

F6

F7

Y así, en torno a los temas de estas dos cadenas, gira el relato. La mujer delante del abismo. El objeto del deseo como aquello que tapa (imaginariamente) el vacío. Si el objeto del deseo desapareciera se impondría el fondo, el desorden, la locura. Eso es lo que le ocurrirá a Scottie cuando la supuesta Madeleine se suicide. Si la imagen lo llena todo, el fondo imaginariamente se oculta, se disipa, y quedamos fascinados por esa imagen. Esto es lo que ocurre en la primera parte de la película, cuando Scottie (y nosotros espectadores) quedamos prendidos de la belleza de Madeleine. Y es también lo que ocurre en la primera mitad de los títulos de crédito, los cuales, de esta manera, presentan la misma estructura que el relato: en la primera mitad el rostro, la figura, se va a imponer en la pantalla con un recorrido por los labios, la nariz y los ojos, hasta quedar prendidos en uno de ellos, para luego, de forma dramática (virado a rojo), perder la figura. Del todo, del reconocimiento pleno (ojo frente a ojo), se pasa a la nada, al abismo surgido por la pérdida de la figura (suicidio de Madeleine), al vértigo sugerido por las espirales. La secuencia de créditos recoge la estructura del relato, la cual, de forma muy simplificada, podríamos decir que está caracterizada por esos dos momentos: presencia de la mujer/pérdida, vacío, abismo. Esta dialéctica que vemos aquí reflejada (figura versus fondo), nos remite directamente a la dinámica del "narcisismo primario": Todo/Nada, equilibrio/caos, que es una de las claves que nos permiten profundizar en el funcionamiento interno de esta serie de imágenes.

Retomemos la comparación entre F7 y F33. La cadena significante que establecía L. Martín Arias para F7 nos llevaba inevitablemente a la idea

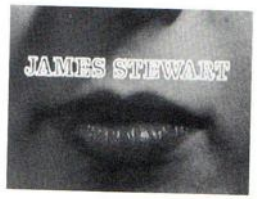
3 Luis MARTÍN ARIAS: *El cine como experiencia estética*, Valladolid, Caja Españ,, 1997, p. 104.

de "máscara", de "representación"; F33 lo corrobora explícitamente: es un fragmento del retrato de Carlotta Valdés, y ¿qué es un retrato si no una "representación"? Por lo tanto F7 = F33 = representación. Se está anunciando el carácter fraudulento de Madeleine, personaje que está suplantando a la verdadera esposa de Gavin Elster.

Tras F7 hay un movimiento de cámara hacia la izquierda hasta centrar los labios, y posteriormente de aproximación. Ahora es más patente el uso de una iluminación lateral y de tono bajo que produce importantes zonas de sombra. "La iluminación de tono bajo –tal y como explican Brodwell y Thompson[4]– se ha aplicado por lo general a escenas sombrías o de misterio." Así pues nos encontramos con una iluminación de tono bajo frente a lo que podría haber sido una iluminación de tono alto, un rostro claro, diáfano, sin sombras, sin dobleces, y por lo tanto, sin nada que ver con el personaje femenino de *Vértigo*. Este misterio al que hace referencia la iluminación viene ya dado desde el principio de la secuencia por la música, y visualmente está potenciado por la fragmentación tan rotunda de lo que se nos muestra (sólo una parte del rostro), que crea misterio en torno a lo que no vemos.

4 David BORDWELL y Kristin THOMPSON: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 156.

Cuando termina la aproximación a los labios aparecen las letras con el nombre del protagonista masculino James Stewart (F8). Su aparición coincide con una mayor intensidad sonora de la música que hace que la imagen se vuelva más dramática y aumente la tensión. La coincidencia de ambos elementos (imagen y sonido), hace que funcionen realzándose mutuamente. Detengámonos en la imagen que aparece asociada al nombre de James Stewart, unos labios de mujer. Añadamos a esto, en primer lugar, que Hitchcock utilizaba comúnmente el beso para representar la relación sexual. Y en segundo lugar que *Vértigo* es la historia del amor apasionado y enfermizo de Scottie por una mujer, y es más, por una imagen de mujer. Así pues F8 posee los aspectos más significativos del filme: misterio (iluminación, fragmentación de la imagen), tensión (esa intensidad sonora que marca el choque, el encuentro, y que puede hacer referencia a la tensión que se produce cuando Scottie conoce a Madeleine), y amor-pasión (simbolizado por los labios, el beso).



F8

Una vez que desaparece el nombre de James Stewart, la cámara se desplaza hacia arriba, a la altura de los ojos, que quedan en la mitad superior de la imagen. Éstos miran a derecha e izquierda, como si buscaran algo o, más bien, a alguien, como si se sintieran observados. Este acto, aparte de aumentar el misterio que ya habían creado las imágenes precedentes, nos remite directamente a la historia: Madeleine será perseguida y espiada por Scottie. Y en última instancia ¿no podría sentirse

también observada por nosotros espectadores? Ahora somos más cómplices del relato. Directamente se nos hace participar en ese juego del observar/ser observado, que se va a desarrollar fundamentalmente en la primera mitad del filme.

Mientras los ojos miran hacia la izquierda aparece el nombre de la protagonista femenina Kim Novak (F9). Por lo que la podemos relacionar no sólo con un personaje que mira, sino, sobre todo, que es observado y, podríamos añadir, que se sabe observado. De nuevo los ojos miran al frente, directamente al espectador: somos nosotros mismos los que, mirando nuestro reflejo en el espejo vamos a poner en escena el abismo especular: miramos, miramos mirar, miramos mirar mirar, etc.

F9

Hay un desplazamiento lateral de la cámara y un movimiento de aproximación que se centra en el ojo derecho. Este movimiento de la cámara hacia delante es de lo más significativo, y nos permite relacionar estas imágenes con la mirada del protagonista masculino del filme. José Luis Castro de Paz, en su análisis crítico de *Vértigo*, pone de manifiesto la "recurrente utilización [...] de travellings (o zooms, según los casos) de acercamiento para vehicular la mirada de Scottie"[5]. Pero además hay otro movimiento de cámara que permite asociar esta visión a la mirada de Scottie: para ello debemos reparar en el movimiento que se ha descrito hasta ahora, en el que la cámara ha ido subiendo desde los labios, por la nariz, hasta los ojos, describiendo un movimiento vertical ascendente. Este es en esencia el mismo tipo de movimiento que J. L. Castro de Paz en otro estudio describe, presente por dos veces, en la secuencia de la primera visita de Madeleine al Palacio de la Legión de Honor, siendo considerados planos subjetivos Scottie[6]. El movimiento de aproximación al rostro femenino en los créditos no hace sino subrayarlo como la figura en la que quedará prendido el protagonista masculino, fascinado por ella, acaparando toda su atención. Un movimiento de aproximación es eso básicamente: centrar la atención en algo determinado, sacando de cuadro lo que lo rodea. En el proceso de enamorarse ocurre algo semejante. Ortega y Gasset señaló que el enamoramiento no es más que la atención anómalamente detenida en otra persona, mientras que "los demás seres y cosas serán poco a poco desalojados de la conciencia"[7]. Incluso estableció relaciones entre el enamoramiento y el estado hipnótico, por la similitud con la que trabaja la atención en ambos casos: en el enamoramiento, como hemos señalado ya, la atención queda detenida en un solo objeto, quedando desatendido el resto de cosas que nos rodean, las cuales pasan a un segundo plano o, como ocurre aquí, desaparecen de campo. La técnica hipnótica consiste básicamente en eso: "el retrai-

5 José Luis CASTRO DE PAZ: *Vértigo/De entre los muertos*. Estudio crítico de José Luis Castro de Paz. Barcelona, Paidós, 1999, p. 56.

6 José Luis CASTRO DE PAZ: "Los ojos atrapados en el lienzo: entre el enigma y la pasión". En: Jesús González Requena (comp.): *El análisis cinematográfico*. Madrid, Ed. Complutense, 1995, p. 261.

7 José ORTEGA Y GASSET: *Estudios sobre el amor*. Navarra, Salvat, 1985, p. 57.

miento del atender sobre un objeto: un espejo, una punta de diamante, una luz, etc."[8]. Esto nos lleva directamente a las espirales de la cabecera que aparecerán a continuación, y que recuerdan y actúan en cierta medida como esa técnica hipnótica. Lo cual nos permite enlazar también con el carácter de "sueño" que Hitchcock quiso dar a la primera mitad de la película, resaltando que todo ocurría en la mente del protagonista masculino, hecho del que luego hablaremos al analizar las espirales.

Pero volvamos a centrarnos en lo que es el Plano Detalle no sólo del ojo, sino de todo lo que hemos visto hasta ahora. Como ya hemos planteado es perfectamente razonable vincular estos planos a la mirada de un personaje, Scottie. Veamos cómo analiza Jesús González Requena en una secuencia de *El manantial* un plano de semejantes características (en lo que a proporción se refiere), si bien en este caso se trata de un Plano Detalle del personaje masculino visto desde el punto de vista de la mujer: "Detalle de la taladradora y del brazo de Howard, desde el punto de vista de Dominique, pues sin duda responde a su mirada –angulación coherente con el raccord de mirada–. Sólo la magnitud de su escala impide catalogarlo como «plano subjetivo», pues muestra el objeto de la mirada de la mujer con una dimensión que no puede corresponder a la imagen real que ésta puede obtener a la distancia en la que se encuentra. Nos gustaría, por ello, denominar este tipo de plano como «hipersubjetivo», pues la magnitud de su escala traduce la intensidad de la mirada de quien lo ve, su concentración en un elemento determinado de su campo visual"[9]. Investigar profundamente la mente de sus personajes es una de las características más notables del cine manierista de Hitchcock: "no será ya el narrador sino el héroe el que percibirá de manera extraña"[10]. Así nos encontramos en *Vértigo*, ya desde los créditos, "el resultado de un trabajo significante empeñado en transmitir la relación mental que un sujeto establece entre su mirada y lo que ve (el deseo, en definitiva)"[11].

Tras el movimiento de aproximación que, como decía, se centra en el ojo derecho, aparecen las letras *in Alfred Hitchcock's* (F10). Ahora que el espectador puede estar totalmente identificado, reflejado, se muestra el nombre del director-autor que, según L. Martín Arias, es un lector-espectador más[12]. Por lo tanto, estamos en un momento ejemplar de identificación autor-espectador. Pero es que, además, ese ojo es símbolo también del ojo que mira por la cámara, que recoge las imágenes (referencia al cine, a la fotografía, al fotógrafo, el cámara, el director... el propio espectador, fascinado por la imagen). De esto nos habla Basilio Casanova en su artículo "La firma en el cine": "¿Dónde se localiza aquí el acto de firmar? Pues en el centro mismo del ojo. Del interior del mismo parece surgir el nombre del cineasta. Su experiencia –la experiencia del sujeto que

F10

8 ORTEGA Y GASSET: op. cit., p. 74.

9 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor". En: Jesús González Requena (comp.): *El análisis cinematográfico* Madrid, Ed. Complutense, 1995, p. 29.

10 José Luis CASTRO DE PAZ: *Vértigo/De entre los muertos*. Estudio crítico de José Luis Castro de Paz. Barcelona, Paidós, 1999, p. 20.

11 CASTRO DE PAZ: op. cit., p. 84.

12 MARTÍN ARIAS: op. cit., pp. 97-98.

estuvo ahí, ese que firma con el nombre de Alfred Hitchcock– parece estar muy vinculada por tanto al orden de la mirada"[13].

Las letras desaparecen por fundido. La imagen del ojo y de la boca, F10 y F8 respectivamente, nos permiten establecer un nuevo paralelismo con otras imágenes que aparecen en la película, concretamente en el salón de belleza durante el proceso de transformación de Judy en Madeleine, y en las que, reforzando este paralelismo, se escucha la misma música de la cabecera. Es el único momento de la película en el que se repite este tema musical.

Hay un nuevo movimiento de aproximación al ojo y un virado a rojo. Este cambio radical de color en la pantalla parece estar marcando el paso de un lugar a otro. Como apunta Antonio Castro: "el genérico supone una clara advertencia de que vamos a sumergirnos dentro de la mente humana, vamos a seguir la mirada humana hasta lo más recóndito de su ser"[14]. Será esa experiencia del todo o nada, de la figura femenina reconfortante versus la sangre (rojo), la muerte, el abismo, el vacío, el vértigo que produce su pérdida. Si antes decía que la cabecera se estructuraba en dos partes principales, al igual que la película, es este virado a rojo el que marca el paso de una a otra.

Por otra parte, el color rojo también está claramente presente en el inicio del delirio de Scottie una vez que queda atrapado por esa imagen fascinante. "Un ojo, el del arranque de *Vértigo*, enrojecido, excitado, un ojo que goza mirando"[15]. En la secuencia de la cena de Madeleine y su "marido" en el restaurante Ernie's, a donde Scottie acude para conocer a la supuesta mujer de su amigo, J. L. Castro de Paz hace notar el predominio de este color: "El rojo de los tapices impregna con fuerza la composición cromática", a la vez que marca dicha secuencia como el inicio del delirio de Scottie[16]. Quedan por tanto unidos rojo, mirada e inicio del delirio, tal y como ocurre también en los créditos. El hecho de asociar el color rojo tanto al momento de pérdida de la figura, como al momento en el que ésta se convierte en el centro atencional de Scottie no implica contradicción alguna: en primer lugar porque en el fondo ambas asociaciones nos remiten a la misma idea, a esa dialéctica figura/fondo que ya hemos señalado. Y en segundo lugar porque el color rojo es tomado como motivo a lo largo de toda la película, lo cual hace que se pueda relacionar con diversos momentos y situaciones.

Coincidiendo con otra subida en la intensidad de la música el ojo se abre mucho, asustado, y de su pupila surgen lentamente, aumentando

13 Basilio CASANOVA: "La firma en el cine", en *Trama y Fondo* nº 7. Madrid. 1999.

14 Javier LUENGOS (coor.): *Alfred Hitchcock*, Oviedo, Fundación municipal de cultura, 1989, p. 295.

15 Basilio CASANOVA: "La firma en el cine", en *Trama y Fondo* nº 7. Madrid, 1999.

16 CASTRO DE PAZ: op. cit., pp. 77-78.

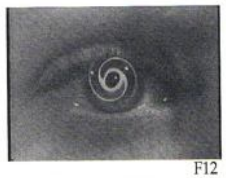
F11

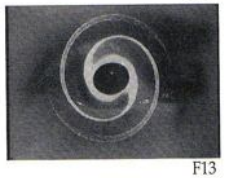
de tamaño, las letras del título de la película *Vértigo* (F11), que desaparecen por el margen superior. Desaparecer por esta zona nos remite directamente a las alturas y al vértigo que éstas producen. Las letras "De entre los muertos" que vemos en F11 corresponden al título de la novela *D'entre les morts* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, en la que se basó la película. No las tendremos en cuenta en nuestro análisis, ya que son un añadido posterior para la versión española. Nos encontramos pues cómo los títulos de crédito señalan claramente el ojo y la mirada como puntos de partida. "La primera secuencia [...] confirmará que ese ojo aterrorizado y deseante será el eje temático de la película"[17].

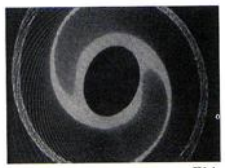
Tras el título de la película se pasa a la representación de ese vértigo anunciado. Por fundido surge una espiral en la pupila del ojo, que va girando y creciendo hasta que ocupa toda la pantalla (F12, F13 y F14). Esta espiral nos lleva a retomar nuevamente el análisis de J. L. Castro de Paz sobre la escena anteriormente citada en el restaurante Ernie's: "Madeleine cierra suavemente los ojos y gira la cabeza hacia la derecha [...], Scottie gira la cabeza en sentido contrario, hacia la izquierda, y sus miradas se cruzan un instante dibujando así la figura del doble sol –un juego entre dos curvas unidas en su divergencia"[18]–. Así son en su mayoría las espirales de la cabecera, dos curvas que se unen en el centro, punto negro en este caso, origen del vértigo.

17 CASTRO DE PAZ: op. cit., p. 37.

18 CASTRO DE PAZ: op. cit., p. 80.


F12


F13


F14

En el momento en el que la figura femenina desaparece por completo, es la espiral, el giro, el vértigo lo que se impone. Y el color rojo que dominaba la imagen se ha ido transformando sutilmente hacia tonos azules, el mismo color de las nebulosas del símbolo de la UNIVERSAL, haciendo juego formal con ellas.

Hemos visto pues cómo, tras el virado a rojo, símbolo de sangre y muerte, se ha producido la desaparición de la figura. Y cómo, debido a dicha desaparición, se ha impuesto el vacío y el vértigo que éste produce, representado a través de la espiral.

¿Cuál es el sentido de esta espiral que gira y gira? El propio título de la película nos da la clave: vértigo. La historia comienza con la retirada del servicio como policía de Scottie porque sufre acrofobia. La acrofobia es una enfermedad psicosomática que se manifiesta a través del vértigo, produciendo mareos y una sensación de caída en el espacio que gira.

La espiral, como imagen gráfica, recoge aspectos esenciales de la película. Según Gilles Deleuze, François Regnault, estudioso de las películas de Hitchcock, descubría en ellas "un movimiento global o una

forma principal, geométrica o dinámica que podía aparecer en estado puro en los títulos: las espirales de *Vértigo*, las líneas quebradas y la estructura contrapuesta en negro y blanco de *Psicosis*, las coordenadas cartesianas en flecha de *Con la muerte en los talones*[19]. En *Vértigo* el juego con la espiral no se limita al hecho de utilizar esta figura geométrica en sí misma, sino que también tiene que ver con el sentido en el que se hace girar, como muy acertadamente recoge Juan Antonio Porto en su artículo *"Vértigo*: Movimiento de rotación"[20]. Porto nos hace reparar en lo que culturalmente significa el giro cuando es en el mismo sentido de las agujas del reloj –es positivo y creador–, mientras que cuando gira al contrario es negativo y destructor (y así es como giran aquí). Esto nos lleva directamente a la autoaniquilación del relato que se opera en *Vértigo* y que es puesta de manifiesto así por L. Martín Arias: "Se trata de una progresión, desde la ficción a lo real, que resume a la perfección la sistemática autodestrucción que opera *Vértigo*, sobre sí mismo, como relato; proceso autodestructivo que conduce a esa especie de punto negro, de abismo total, que es su brusco final: ausencia de clausura narrativa, falta, por tanto, de sentido"[21].

Gilles Deleuze, a través de sus análisis de la imagen-movimiento y de sus estudios sobre la relación de lo que él llama "movimiento global" de una película y los "movimientos relativos", nos remite de nuevo a los estudios realizados por Regnault sobre este tema del movimiento en las películas de Hitchcock: "en *De entre los muertos –Vértigo–* , por ejemplo, la gran espiral puede estar en el vértigo del héroe, pero también en el circuito que éste traza con su coche o en el rizo en los cabellos de la heroína"[22]. A estos ejemplos citados por Regnault podemos añadir la lámpara de cristal del Hotel Mckitrick (F31), así como la bata que usa Madeleine en casa de Scottie, cuyos lunares se disponen de forma circular, y el adorno en la pared (F32), que guarda un parecido formal asombroso con la tercera espiral aparecida en la cabecera (comparar F17 y F32).

A partir de este momento se suceden ante nuestros ojos distintas espirales, a la vez que aparecen los títulos de crédito de actores secundarios y otros (F15 a F20). El tiempo en el que se desarrollan estas imágenes pasa de forma lenta. Las transiciones de unas imágenes a otras se hace mediante fundidos. Las espirales crecen lentamente y giran relativamente despacio. Esto hace que la cabecera tenga un ritmo temporal semejante al que se percibe de forma global en toda la película y de forma particular en algunas escenas, como las persecuciones en coche de Scottie a Madeleine. Los fundidos encadenados se han relacionado con el "sosegado fluir onírico" de distintos episodios del filme. Estos fundidos, junto a diversos elementos "producen esa sensación de sueño romántico, de

19 Guilles DELEUZE,: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 40.

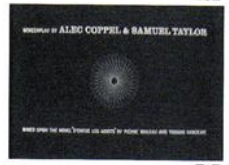
20 Juan Antonio PORTO: *"Vértigo*. Movimiento de rotación", en *Nickel Odeon* nº 8. Madrid, Otoño 1997.

21 Luis MARTÍN ARIAS: op. cit., p. 77.

22 DELEUZE:: *ibíd.*

F31
Lámpara del Hotel Mckittrick

F32

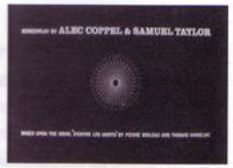


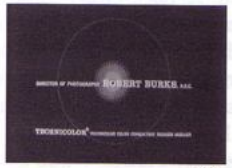
F17
Imagen de la escena en la casa de Scottie: los lunares de la bata de Madeleine se disponen en forma concéntrica. El adorno de la pared guarda una gran similitud formal con las espirales de la cabecera.

F30
Detalle del peinado de Madeleine

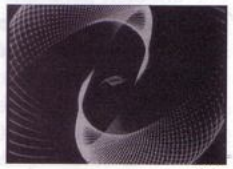
F15

F16


F17


F18

F19


F20

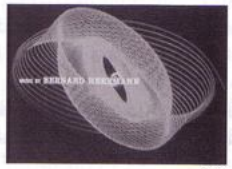
detención del tiempo real que, pausadamente, irá apoderándose del protagonista –y del conjunto del filme–"[23].

Desde el fondo se va acercando una construcción que recuerda la forma de un ojo (F21). Cuando llega a un primer plano (F22) comienza a girar mientras sigue creciendo (F23 y F24). Al comenzar el análisis de la cabecera hice notar la similitud entre F22 y F6. Ahora estamos en disposición de contemplar dicho parecido formal enriqueciéndolo con el sentido que se le puede atribuir, esa referencia al ojo que ha sido ya analizada.

23 CASTRO DE PAZ: op. cit., pp. 52, 81.

F21

F22

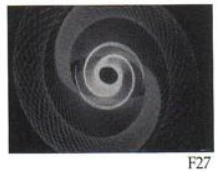

F23

F24

Todo desaparece por fundido menos una pequeña espiral anaranjada en forma de pupila (F25). Esta espiral sigue girando y creciendo sobre el fondo negro (F26). Se funde con otra espiral rojiza (F27). Ambas se reducen rápidamente, y por fundido aparece el ojo del principio (F28). Una vez que desaparece la última espiral, desde el centro de la pupila se aproximan unas letras, *directed by Alfred Hitchcock* (F29). Con ello se reafirma la relación ojo-director que veíamos en F10. La música disminuye mientras hay un fundido de cierre. Así termina la cabecera.

F25

F26


F27

F28

F29

F10

Como dice Antonio Castro, "cumple el cometido de colocar al espectador en un determinado estado de ánimo"[24]. Y como pretendía Saul Bass ejemplifica y resume la película en unos pocos minutos.

24 LUENGOS: *ibíd.*

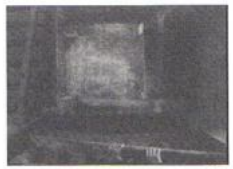
Pero volvamos brevemente a esta última parte, desde el momento en el que por fundido comienza a aparecer el ojo del principio. Esta sucesión de imágenes nos permite apreciar cómo el abismo, el vértigo, desaparece cuando aparece la figura femenina. En la película dicho momento lo podríamos situar cuando Scottie conoce a Judy, para luego, de forma brusca, perderla. Fin de la película y fin de la cabecera, que termina con un fundido a negro, ya sin espirales (cuando Judy cae del campanario Scottie ya no sufrirá vértigo).

Por último vamos a pasar al análisis del color y de la tipografía. He dejado el análisis del color para el final debido en parte a su importancia. El color es un elemento fundamental para conseguir la conexión entre la cabecera y el resto de la película. En *Vértigo* el color se convierte en un motivo a lo largo de todo el filme, dominando dos colores, el verde y el rojo. El rojo, que como hemos visto cubría como una veladura el ojo de la cabecera, se utiliza de la misma forma en distintos momentos de la película. El más significativo de estos momentos es durante la pesadilla de Scottie (F34). El color rojo también aparece como motivo en diversos elementos de decorado (ya lo vimos en el restaurante Ernie's), vestuario e incluso maquillaje. Normalmente este color aparece en fuerte contraste junto al verde. Estos contrastes se deben en parte a la utilización del Technicolor, que se caracteriza por sus tonos muy diferenciados y enormemente saturados.

F33
Fragmento del retrato de Carlotta Valdés, bisabuela de Madeleine.

F34
El rojo cubre esta imagen de la pesadilla de Scottie.

La utilización del color verde, asociado a Madeleine y al pasado, presente en toda la película, se intensifica hacia el final. En las últimas escenas los objetos pierden casi por completo su color natural y se ven envueltos por este otro. El azul (que se asocia a Scottie), el anaranjado y el violeta también serán colores recurrentes, pero en menor medida.


F35

Un análisis más pormenorizado del color en la película, aunque serviría para establecer conexiones aún más claras con su uso en la cabecera, me llevaría más tiempo y espacio del que es posible dedicarle en este estudio. Tendrán que bastar estos ejemplos para observar cómo la cabecera toma estos colores como motivo y los utiliza de tal forma que crea una sensación de coherencia con el resto de la película. Esta coherencia nos permite –junto a los demás elementos estudiados– considerar la cabecera como parte perfectamente integrada de un todo.

En cuanto a la tipografía utilizada para los títulos de crédito, se caracteriza por sus potentes remates terminales de formas cuadradas. La Clarendon es el tipo de letra utilizado. Caracterizada por su legibilidad, claridad y robustez, resulta muy adecuada para enfatizar textos; por eso llegó a gozar de gran popularidad en carteles y rótulos[25].

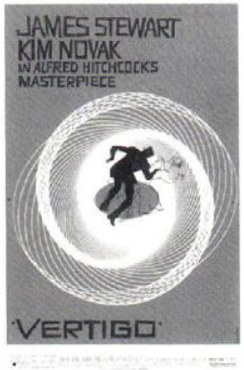
25 Lewis BLACKWELL: *La tipografía del s.XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 239.

Bass utiliza para los títulos más importantes un tamaño mayor y la letra hueca, es decir, sólo la línea de contorno, en blanco. Para el resto de los títulos el tamaño es menor y la letra con relleno. Utilizar el color blanco para la tipografía de las secuencias de créditos es un motivo recurrente que vamos a encontrar en la obra de Bass (*La vuelta al mundo en 80 días* de Michael Anderson, *Con la muerte en los talones* y *Psicosis* de Alfred Hitchcock, *Éxodo* de Otto Preminger...). Una posible explicación para la utilización del blanco sobre fondo oscuro, independientemente de consideraciones estéticas, sería tener en cuenta el hecho de que, en la pantalla de cine, el blanco sobre fondo negro es más legible que el negro sobre fondo blanco, siendo la legibilidad uno de los valores fundamentales que debe cuidar el diseñador gráfico. No obstante, el blanco también aparecerá como elemento de conexión con el resto de la película. En la escena de la primera visita de Madeleine al museo destaca el ramo de "flores rosas y blancas –cuyo espectro habíamos visto ya en los créditos de Saul Bass"[26]–.

26 CASTRO DE PAZ: op. cit., p.55.

2. El cartel de *Vértigo*

Si en la cabecera de *Vértigo* Saul Bass conseguía ejemplificar y resumir la película en pocos minutos, en el cartel lo hace en una sola imagen clara, sencilla y eficaz. Dos siluetas, una masculina y otra femenina, representando a los protagonistas, caen en el espacio que gira a través de la forma en espiral (F36).



F36
Cartel publicitario realizado por Saul Bass.

Utiliza elementos básicos que ya hemos estudiado: el color rojo y la forma espiral, estableciendo una conexión inmediata con la película a través de ellos.

La silueta masculina está tomada de la pesadilla de Scottie, en la que sueña que cae al vacío (F37), lo cual también refuerza esa conexión.

Colores planos, contrastados, dramáticos en su combinación. El uso del negro, con el rojo y el blanco, es otro de los motivos recurrentes en algunas obras de Bass, entre ellas el cartel de *Anatomía de un asesinato* de Otto Preminger (1959).

La tipografía del cartel no coincide, como sería de esperar, con la de la cabecera. En el cartel las letras aparecen libremente dibujadas. Así se refiere Philip B. Meggs a los tipos que caracterizan a Bass: "carecen de la exactitud métrica o de construcción que podría hacerlos rígidos" [27]. Poseen una fuerte energía que procede de la cualidad casual de sus formas. El negro de las letras sobre fondo rojo potencia el efecto dramático de la escena y crea una imagen de gran impacto visual que sin duda atraerá la atención del público.

27 Philip B. MEGGS: *A History of Graphic Design*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1983, p. 403.

F37
Imagen de la pesadilla de Scottie que aparece también en el cartel publicitario.

La elección del color negro para la tipografía del cartel, frente al blanco de los títulos de crédito de la cabecera, se puede explicar en base a un motivo principal: el único elemento blanco en el cartel es la espiral, que además, por estar centrada, capta nuestra atención haciendo que sigamos su movimiento circular. Si el texto estuviera en blanco, esa atención central y el movimiento circular que predomina se rompería, se dispersaría y debilitaría. Por lo que la elección del negro frente al blanco parece bastante justificada.

Sin embargo queda pendiente aún la elección del tipo. Una letra manual, quizá derivada de la Microgramma, creada en 1952 y caracterizada por su juego de formas en torno al cuadrado, frente a la Clarendon.

Por contraste entre las marcadas líneas rectas de la tipografía frente a las líneas curvas de la espiral, se potencia el carácter circular de este último elemento, y con ello la idea de *vértigo*, es decir, de sensación de caída en el espacio que gira. Por tanto, se recoge y potencia una de las ideas clave de la película. Como decía Saul Bass: tomar la idea principal, simple, y subordinar a ella las demás.

Léolo: El valor de las palabras

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

(Extraído de *Léolo. la escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, de próxima aparición en Ediciones de la Mirada)

Diques

En tanto el protagonista debe sobrevivir a la confusión de su oscura identidad con la madre, lo hace ya no como Leo, sino como Léolo, autodenominación mediante la cual se inviste de una nueva identidad -diferencial- que le sirve como dique de contención frente a ese cuerpo que amenaza continuamente con engullirle. Contra él lucha denodada, heroica, desesperadamente, a través de la lectura y la escritura, es decir, a través del lenguaje: tratando de que las palabras puedan contenerlo, limitarlo, separarlo.

Difícil no entender ahora lo atrayente de ese frío que desprende la nevera cuya luz emplea Leo para, a hurtadillas, burlando el imperio carnal reinante en su universo familiar –«En casa, nunca había visto a nadie leer o escribir»–, iniciarse en la lectura. Ese frío –a pesar de todo excesivo, como lo muestra el suplemento de ropa de abrigo al que tiene que recurrir para contrarrestarlo– debe contener el excesivo ardor que despliegan el cuerpo y la demanda –o, más bien, la demanda del cuerpo– de la madre.

Proclamándose Léolo, busca desesperadamente aferrarse a las palabras que le faltan, tratando así de dar satisfacción a la más elemental necesidad, la de una buena distancia, intentando situarse en algún lugar intermedio entre el abrasarse y el helarse.

Y sin embargo, todo parece apuntar a lo precario de su posición, pues la frialdad de la nevera apenas puede contrarrestar la presencia de los alimentos que contiene y que inscriben en el plano, una vez más, la

omnímoda presencia de la madre. Por lo demás, no hay puertas más paradójicas que las de la nevera o el armario: porque no establecen el acceso a ningún espacio exterior sino todo lo contrario, comunican a Leo sólo con su delirio, en una suerte de huida hacia ningún lugar. Cuando por fin esa puerta esté completamente abierta y Léolo cruce su umbral, se sumergirá del otro lado de la realidad, instalándose del todo en el delirio.

La misma inquietante ambivalencia manifiesta el libro de Léolo, el único a su alcance: si ha podido acceder a la morada de los Lozeau ha sido a costa del olvido de su función: no más que un sólido con el que calzar la mesa de la cocina. Y, sin embargo, tal es la ambivalencia, calza la mesa y, en esa misma medida, a pesar de lo precario de su posición, introduce cierto sostén, cierto apoyo y equilibrio para que esa mesa no termine de desmoronarse.

El valor de las palabras

Y de eso se trata sin duda en el uso que del libro intenta hacer Léolo: porque nadie como él sabe del valor de las palabras –que no tiene–, allí mismo, en la cocina, en el interior del universo alimenticio, materno, reclama, de las palabras, su función más esencial, también la más imprescindible: la de separar, trazar las primeras diferencias, establecer la primera topología: aquella que define los lugares separados –de la madre, del padre, del hijo– y hace posible el nacimiento de las identidades. Leo lucha por introducir la dimensión de la palabra en su relación con el mundo de la madre. Trata de ser, de afirmarse en la palabra, de diferenciarse de lo que le rodea; antes que nada: del cuerpo de la madre y de la impregnación, por éste, del universo.

Se trata, pues, del trazado de las primeras palabras fundadoras: aquellas que no valen por su significado, sino por la energía y el valor que pueden inspirar:

"No intento recordar las cosas que ocurren en los libros. Lo único que le pido a un libro es que me inspire energía y valor. Que me diga que hay más vida de la que puedo abarcar. Que me recuerde la urgencia de actuar".

Por eso, Léolo vive su relación con el lenguaje como un misterio sagrado: "Las palabras exigían mucho esfuerzo de concentración para desvelar sus secretos".

Para así poder descubrirse él mismo como habitado por cierto secreto interior, por cierta palabra secreta y esencial que le permita concebirse a sí mismo, a ese cuerpo que en primer grado él es, como otra cosa, como algo más que un depósito de excrementos.

Intercambio simbólico

Y, porque de actuar se trata, la lectura le conduce a la escritura. Pero si ese paso, si el desencadenamiento de ese acto es posible, lo es porque hubo antes un lector de ese libro que dejó en él la huella de su lectura; por eso puede ahora Leo retomar su movimiento, recibir su testigo.

No se trata por eso tan sólo de un libro, sino también del acto de donación que con él recibe, y que le permite encontrar ahí, en ese libro, un punto de enganche para su subjetividad: sus subrayados se convierten así en los primeros lineamientos de su propio trayecto como lector –«sólo leía las frases subrayadas sin entender demasiado»–. Y la frase que sobre él encuentra manuscrita –«en tanto que sueño no estoy loco»–, esa frase que da fe de una angustia muy próxima a la suya, le permite, por ello mismo, contenerla a través de un acto de escritura. Tratará entonces, también él, de escribirse a sí mismo.

Con ese libro, pues, recibe Leo un don frágil, quebradizo, tan distante como desvaídas se hallan las páginas del libro: la palabra de alguien, ese lector, que aparece para él, por primera vez, del todo desligado de ese universo de cuerpos imperiosos que le aplastan. Él entonces, como aquel otro que, antes, lo hizo, escribe. Pero para que lo que escribe alcanzara el valor, la dimensión de lo simbólico, sería necesario que hubiera alguien que lo escuche: alguien, en suma, capaz de recibir su palabra en un intercambio simbólico.

Es así como emerge en el film la figura de un hombre ya maduro, casi un anciano de barba blanca, que lee y recita las palabras escritas por Léolo. Para que, así, retornen de nuevo y él mismo pueda recibirlas, una vez alcanzada su plena dignidad de palabras escuchadas por alguien y, en esa medida, habitadas por la promesa del sentido.

Anhelo del mito

Pero no sólo eso, sino mucho más: alguien capaz de guiar, con su presencia y su palabra, la travesía de Léolo.

F1

Al fundido en negro que seguía al abismamiento de la cámara –y con ella de la mirada del pequeño Leo– en el oscuro vientre de la madre, sigue la imagen [F1]: dos siluetas negras, la de un hombre y la de un niño, avanzan bajo la lluvia recortándose sobre un paisaje desolado y extraño, compuesto a la vez por un fondo de agua –charcos, lluvia–, y hogueras y antorchas encendidas. Llevan, entre los dos, tres cubos, y en la cabeza sendos cascos en cuyo centro brilla la luz de una linterna. Diríanse poceros de las profundidades avanzando, como cíclopes en la oscuridad, por un mundo aún anegado por el agua contra la que habrán de luchar la luz y el fuego.

Mucho más, pues, que un lector: un compañero y un guía. Alguien, en suma, capaz de encarnar la demanda que Leo formulara a propósito de las palabras: que le «inspiren energía y valor», que le «recuerden la urgencia de actuar». Precisamente, que más allá del libro y su lectura, cierto acto sea posible y necesario. Recordémoslo: el lenguaje para Léolo, en cualquiera de sus formas, la de la lectura o la de la escritura, no es un mero pasatiempo: se juega en ello su supervivencia ya que no combate por otra cosa que por su integridad psíquica, por su identidad. Y es sin duda un acto, aún cuando de contenido incierto, el que realizan esas dos figuras, que podrían ser reconocidas como las de un padre con su hijo: haciendo frente a la violencia de la lluvia, acarreando el contenido de sus cubos, iluminando con sus linternas, en la inhóspita y húmeda noche, una senda.

O también: la encarnación de una palabra que inaugure un continente diferente, separado, del aniquilante continente de la madre.

Se trata pues de un acto que reclama una dignidad épica de esos seres que parecen emerger de la oscuridad y del agua como portadores del fuego: así lo acusa la Cantata de Santa María de Iquique que irrumpe entonces en la banda sonora:

"Gloria a Dios, en las alturas, y en la tierra paz a los hombres que ama el señor".

No puede extrañarnos que el Dios patriarcal y masculino del cristianismo, el Dios de las limpias alturas celestiales, sea aquí convocado para sustentar la figura de quien debe conducir a Léolo por el camino que le permita escapar de ese mundo siniestro en cuyo centro, sobre su sucio trono, reina la madre con la soberanía de una diosa infernal.

En todo caso el nuevo personaje así introducido, ese hombre que parece saber hacia dónde dirigir a Léolo, posee también, según es enunciado entonces por la voz en off, un extraño nombre: "Este era el domador de versos".

Alquimia del símbolo

Y tras el curioso nombre, la no menos extraña morada: una suerte de gran palacio sin ventanas –toda la iluminación procede de un gran rosetón en el techo, y de un gran número de candelabros–, abarrotado de libros y papeles en su piso superior, y de esculturas, legajos y objetos artísticos varios en su profundo sótano, al que se accede a través de una larga escalera de caracol, aunque esto sólo lo sabremos mucho más tarde. Allí, sentado ante el escritorio en el que suele leer los escritos de Léolo, el Domador lee cartas y contempla fotografías anónimas [F2], rescatadas durante la noche de entre la basura de la ciudad:

"El domador se pasaba las noches hurgando en todas las basuras del mundo. Sólo le interesaban las cartas y las fotos".

"Llevaba cada sonrisa, cada mirada, cada frase de amor o cada separación como si se tratara de su propia historia".

Cuando calla la voz en off del narrador, surgen otras, procedentes de esas cartas que el Domador de Versos lee, sucediéndose y superponiéndose al modo de aquellos desolados murmullos de la ciudad a los que prestaran su escucha los ángeles que habitaban el Cielo sobre Berlín. El Domador mismo, tanto por su edad como por su actitud, recuerda no menos a ese otro anciano que en el film de Wenders habitaba, también él junto a los ángeles, la gran biblioteca de Berlín, entregado a la tarea de guardar la memoria de los relatos y de su necesidad.

El universo del Domador, en su desordenada y abigarrada mixtura, contiene elementos propios tanto de una vieja biblioteca como del

gabinete de un alquimista. Tienen lugar en él las transformaciones por el fuego y el tiempo –velas, polvo– de la materia más vil –la oscuridad, los andrajos, la basura– en lo más elevado: viejos libros polvorientos que han de ser descifrados, elementos simbólicos esenciales como el rosetón de la claraboya. En este particular espacio tiene lugar la operación de conjugación, de unión de elementos de la más disímil naturaleza tales como las palabras de amor y las imágenes, las frases y las sonrisas, no siendo sino su propio deseo el fuego secreto con el que se alimenta la obra: construir historias hermosas –con sentido– a partir de los fragmentos de un montón de vidas rotas, pertenecientes a una multitud anónima de emigrantes que ha sufrido la ruptura de sus lazos de origen.

[F2]: "El domador cree que las imágenes y las palabras deben mezclarse en las cenizas de los versos para renacer en la imaginación de los hombres".

F2

F3

La forja de la palabra

Porque Léolo sabe de la necesidad de las palabras en su dimensión esencial, propiamente fundadora –fundadora de esa identidad simbólica que constituye el ser del hombre–, su valedor se configura así como poeta. Pero porque esta palabra puede haber perdido con el tiempo algo de su fuerza originaria, es sin duda más precisa la expresión que Leo ha escogido: la de Domador de versos; es decir, en primer lugar, forjador de palabras.

Y de palabras, insistamos en ello, esenciales, es decir, fundadoras: palabras capaces de desencadenar actos cargados de sentido. Pues tal es la metáfora que en este momento el film convoca. En el momento mismo en que la palabra renacer es pronunciada –«El domador cree que las imágenes y las palabras deben mezclarse en las cenizas de los versos para renacer...»– sobre la imagen del Domador leyendo en su escritorio [F2] se superpone la de una hoguera a la que son arrojadas cartas y fotografías [F3]: lo que, porque se cree en ello, debe hacerse, se hace: desencadena el acto: Léolo y el domador, con las linternas sobre sus cabezas, se encuentran sentados en torno a esa hoguera, realizando la operación alquímica mediante la cual tendrá lugar el renacimiento de la imaginación –creadora– de los hombres.

Se trata, pues, de la forja de la palabra –y de la de la imagen por ella ceñida y configurada–: precisamente esa metáfora que, en su

momento, viéramos emerger en forma negativa a propósito del padre real, biológico, de Leo, aquel ser que quedara esencialmente descrito como alguien incapaz, totalmente ausente en el campo de la palabra.

Que el Domador de Versos comparece en el universo del film como el padre simbólico capaz de ocupar ese lugar vacante, como aquel, en suma, capaz de forjar el ser de Léolo en la palabra, es lo que acreditan los [F4] y [F5]: las llamas que proceden de ese fuego purificador cubren por momentos totalmente la figura de ese niño que se vuelve respetuoso para escuchar la palabra del hombre capaz de guiarlo.

F4

F5

La ley de la palabra

Pues se le postula, también, la fuerza necesaria convocada en su nombre: él es el Domador y los domadores lo son, en primer lugar, de fieras. Alguien, pues, capaz de hacer frente y dominar, domar, ponerle bridas a eso que de animal –ciego, pulsional– habita en los hombres: ese mundo del cuerpo en su animalidad más primaria, encarnado por la madre y por la serie de los animales hembra –rata, pava, gata– que aparecerán ligados a ella. Alguien, pues, capaz de poner coto a ese cuerpo real invasor que asfixia a Leo: de interponer, entre ambos, su ley: la ley de la palabra –pues, siendo domador, lo es de versos–. Capaz, en suma, de ocupar su lugar, de frenar el avasallamiento: de introducir, con su presencia misma, esa primera ley de todo espacio de civilización que es la prohibición del incesto.

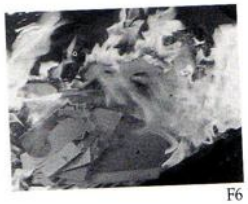
La irrupción, en el mundo de Léolo, de este personaje constituye el paso necesario que sigue a aquel primero por el cual Leo recusara el nombre de su padre y se bautizara a sí mismo como Léolo. Pues, para que ese nombre sea algo más que nada, para que pueda tener sentido, debe haber sido recibido en un acto de intercambio simbólico que lo enlace a la cadena simbólica por antonomasia –al menos en el Occidente que ha nacido de ese libro fundador que es La Biblia–, la cadena de los nombres del padre. Y así nacer en la palabra, para poder ser en ella –y pertenecer, por tanto, al campo de lo humano–. Nacer, en suma, como sujeto –sujeto a la cadena simbólica–.

Así, en Léolo la metáfora de la forja alcanza su mayor densidad: la forja del sujeto en la palabra, como condición para que la pulsión que lo habita pueda articularse como deseo y escribirse como relato.

Y por cierto que en pocos lugares como en este desgarrado film de Jean-Claude Lozeau esa relación necesaria entre el deseo y el relato, se manifiesta de manera más evidente e inmediata: pues en ese mundo donde el goce ciego del cuerpo lo invade todo con sus llamas, ninguna vía puede abrirse al deseo de Leo si no hay para él un relato que la abra: que le prometa que puede haber para él un buen objeto, deseado y lejano, y que el acceso a él suponga algo distinto de la aniquilación, del absoluto avasallamiento que el primer cuerpo, el de su madre, le impone. Y se hace así igualmente visible la dimensión del padre simbólico como la del Destinador de ese mismo relato: aquel que define la tarea necesaria y señala, más allá de ella, el objeto que aguarda a su deseo.

Lo que, en el registro mitológico que en el film se dibuja una y otra vez destellando de manera tan insólita sobre la atrocidad de su escenografía naturalista, puede ser descrito así: frente a la diosa de los infiernos, el Dios de la luz y de la palabra. Entre ambos mundos –el subterráneo y el celeste– realizan su periplo los cíclopes, en tanto mediadores y articuladores de un tránsito posible del uno al otro.

"Hay que soñar, Léolo, hay que soñar." Al mismo tiempo el Domador da a Léolo un buen montón de cartas y de fotos que éste arroja en la hoguera [F6]. Ritual purificador que dota de cierta consistencia –en la medida en que tiene efectos–, de cierta credibilidad al nombre que le es otorgado aquí por parte de alguien diferente de él mismo por vez primera. El Domador se erige así en Destinador simbólico, imponiéndole a Léolo la tarea de soñar, de crear las palabras capaces de nombrar, y capaces también, por ello mismo, de "inspirar el valor para actuar".


F6

La tarea del héroe

"Me llevó tiempo comprender que él era la reencarnación de Don Quijote. Y que había decidido luchar contra la ignorancia. Y protegerme del abismo de mi familia."

Y porque es del relato de lo que se trata, de su función fundadora, y por ello propiamente mítica, la figura del Domador es identificada como la reencarnación de Don Quijote, es decir, del primer personaje de la naciente novela, al que le fue dado vivir el drama del desmoronamiento del anterior héroe mítico. Sin la certeza que animara a éste en su trayecto, pero con la loca voluntad de encarnarlo, el protagonista de la novela –Alonso Quijano– tratará de construir su trayecto, avanzando hasta traspasar el umbral, asechanza para siempre presente desde entonces en la literatura, de la locura.

Y con don Quijote, pues, toda su incertidumbre: más allá de la pasión con la que se entregara a la encarnación del héroe mitológico, del caballero artúrico, la fragilidad de su posición, la inquietante amenaza de que en todo ello no haya finalmente más que una patética mascarada.

En todo caso, lo que aquí se juega es la posibilidad de Léolo de sobrevivir al abismo de su familia. La fragilidad de esa posición es escrita en el [F7]: un gran plano general que nos hace ver la pequeñez de esa hoguera junto a la cual se encuentran Léolo y el Domador, toda ella rodeada de agua, a modo de minúscula isla permanentemente amenazada por las aguas que desbordan continuamente la presa situada al fondo. Masas de agua que se precipitan hacia abajo, y que amenazan con arrastrarlo todo.

F7

Pero hay ahí, en todo caso, junto a ellos, un viejo árbol de ramas desnudas, quizá ya seco debido al exceso de agua que lo rodea, pero que constituye una metáfora de las raíces que permitirían a Léolo sujetarse, y al mismo tiempo despegar verticalmente de la tierra. Se completa así la metáfora paterna –palabras aéreas, fuego, forja, raíces– a la vez que una enorme cantidad de agua amenaza con terminar de apagar la hoguera para siempre.

La incertidumbre, pero también la esperanza que de ello se deriva encuentra su precisa expresión en el [F8] que nos muestra a Léolo sentado en el suelo y deteniendo su escritura para abrir un poco la puerta junto a la que se encuentra. Una intensa luz blanca le ilumina entonces desde dentro: mientras repite el dictado del domador, que de nuevo recobra toda su ambivalencia:

F8

" Parce que moi je rêve, moi je ne suis pas."

Y la recobra, sobre todo, porque la música que lo acompaña es otra vez The lady of Shalott.

El Domador y la madre

Un puro acto de donación

El domador de versos, caracterizado ahora como un vagabundo andrajoso que recoge desechos que guardar en sus alforjas, lee en la calle, junto a un gran cubo de basura, el último escrito de Léolo que la voz en off adulta acaba de recitar [F9]. Visiblemente interesado, rebusca en el gran cubo hasta encontrar allí una factura en la que poder leer la dirección de los Lozeau. Una vez ante la puerta de la cocina, levanta su gorro a modo de saludo, en un gesto de galantería dirigido a la madre de Leo, a la que sonríe a través del cristal [F10] [F11] [F12]. Ella, por su parte, devuelve la sonrisa con un ápice de turbación [F13], y le invita a comer a condición de que se lave las manos.

F9

F10

F11

F12

La secuencia es de un notable laconismo. A la invitación de la madre [F13] sigue un plano que muestra al domador lavándose las manos [F14] y, a continuación, otro de las manos de la madre amasando una torta [F15]. Así, a la rima de los rostros en su encuentro [F12], [F13], en su mutuo reconocimiento, sigue la rima de las manos [F14] [F15], ya que mientras unas son meticulosamente lavadas –purificadas– otras amasan la más blanca harina.

F12

F13

F14

F15

Luego, tan sólo un gesto del Domador al percibir que la mesa de la cocina –sobre la que come mientras ella continúa amasando la harina– cojea. Saca un libro del zurrón y la calza colocándolo bajo una de sus

F16

patas [F16]. Finalmente, con una breve frase responde al gesto de extrañeza de la madre:

"No se preocupe señora Lauzon, está envuelto en plástico."

Y junto al extraordinario laconismo de la secuencia, la insólita limpieza de su iluminación. Por primera vez, si no es la única, se trata de una luz solar, homogénea, carente de contrastes o zonas oscuras. Pero más sorprendente aún es la sonrisa amable con la que la madre acoge a ese mendigo desconocido. Pues no encuentra equivalente alguno en el film. Ningún otro juego de plano/contraplano ligará la mirada de la madre a la de ningún otro hombre –por supuesto, jamás se cruzará con la de su marido– en un espacio de diálogo y de encuentro.

Y algo no menos notable: por primera vez en el film, Leo no está ahí presente, observando o escribiendo lo que cuenta –pues todo, en él, recordémoslo una vez más, constituye la narración por la que un Léolo ya adulto rememora su infancia–. Es, en esa misma medida, imposible localizar el referente temporal de estas imágenes entre el conjunto de las secuencias del film.

De hecho, nos encontramos de nuevo en un tiempo diferente, el tiempo del mito que la escritura de Léolo construye porque sería preciso para fundamentar su existencia como ser simbólico, en el lenguaje: así concibe la irrupción de este hombre, bautizado como el Domador de versos, en el espacio emblemático de la madre, su cocina, ese lugar desde donde gobierna los procesos de circulación alimenticia –no propiamente de intercambio– de la familia. Y dota al insólito episodio de las coartadas más realistas: el Domador recoge de la basura el escrito de Léolo, indaga entre los papeles hasta obtener su dirección... Así el escrito arrojado a la basura –parte del circuito gobernado por la madre– se convierte inesperadamente en una carta con un destinatario que la lee y la guarda. Tal es la función que se demanda al Domador: interrumpir la circulación de la basura, rescatar, dar salida a la escritura de Léolo para introducirla en ese otro circuito que es el del intercambio simbólico.

Y, así, que el orden de la palabra penetre en el mundo de la madre: que el mundo del alimento sea sometido al orden del signo. Pero sobre todo: que haya, más allá de los cuerpos de los que cohabitan en el espacio doméstico, alguien, algo, absolutamente inalcanzable, capaz de concitar su deseo, introduciendo así la ley de la separación, de la distancia, esa ley que liberaría a Leo y sus hermanos de la brutalidad de la pulsión con que la madre los aplasta.

Porque de la introyección de tal ley se trata, el Domador cumplimenta el rito del sacerdote –lavatorio de manos– mientras la madre amasa la harina más limpia. Es la liturgia de un intercambio simbólico que conduce al acto supremo de colocar el libro bajo la pata de la mesa, logrando así que ésta alcance, por vez primera, su equilibrio. Pues sólo así será posible que sobre ella tengan lugar las más elementales ceremonias culturales que contienen la violencia de las relaciones de los cuerpos con los alimentos.

Se construye así, *a posteriori* –pues se recordará que en una secuencia anterior Leo afirmó no saber *quién lo había puesto ahí*–, un origen mítico, sagrado, para ese libro que asiste a Léolo: el de un puro acto de donación.

El Domador no es un personaje

Pero si un origen mítico es explícitamente convocado, es su falta, la radical ausencia de mediación simbólica entre Leo y su madre, o entre su madre y la mesa, lo que termina siempre, una y otra vez, por imponerse. El universo simbólico al que con obstinación pretende asirse Léolo, no será otra cosa, finalmente, que una construcción delirante. Y, de hecho, el Domador constituye una de las figuras principales de ese delirio. Pues aunque ha sido reclamado como aquel que posee el saber de las palabras capaces de inspirar la acción, ésta nunca se desencadena.

Sencillamente, porque el Destinador no es un personaje: no puede, por eso, actuar, no hay acceso para él al universo real que Leo habita. Así se mostrará más tarde, cuando el precario equilibrio que mantiene a Léolo se vea amenazado de estallar en mil pedazos ante la eclosión de la pubertad. Entonces, a la llamada de socorro de Léolo sólo responderá un vago gesto: el Domador tratará de convencer a su profesor de literatura para que lea sus escritos, y le apadrine intelectualmente guiando sus lecturas. La realidad brutal del mundo que Leo habita, y que prefigura su destino, se impone en la respuesta del profesor barriendo la endeble figura del Domador:

"Tengo 40 alumnos. Si tuviera que dedicarles una hora más por semana a cada uno, me pasaría la vida aquí. De todas formas Lozeau, como todos los demás, acabará de carpintero, o de mecánico de coches. Y los más intelectuales poniendo multas, si entran en la escuela de policía.

Aquí la poesía no vale para cambiar pistones. [...] mire usted, soy el tercer profesor que intenta dar clase al curso de Lozeau este año. A los otros les sacudieron los hermanos de los alumnos. Mi especialidad no es la literatura, sino el judo, y pienso acabar el curso."

La inanidad del Domador de versos, su condición de sombra nacida de un delirio, se manifiesta netamente en esta incapacidad estructural del Domador para actuar realmente fuera del mundo de la fantasía. No habrá, por ello, nada que en lo real se constituya en destinatario para los escritos de Léolo.

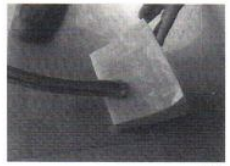
El valle de los avasallados

Quizá lo más terrible del film estribe en que toda la asombrosa inteligencia desplegada por Leo no es suficiente para evitar la progresión de su camino hacia la locura.

Pues, después de todo, ¿no es el extraño caserón que habita el Domador de versos la materialización de aquel otro palacio donde vivía su soledad la protagonista de *L'avalée des avalés*?

Así como, inevitablemente, el libro sobre el que Léolo ha construido su discurso se nos descubre insertado en una secuencia de circularidad propiamente psicótica: Léolo atribuye el regalo del libro que le ha llevado a escribir a un personaje creado a partir de la escritura que de ese mismo libro procede. El falso origen que le atribuye –colocado por el Destinador bajo la mesa [F16]– participa, como el resto de los objetos del universo familiar, en el circuito excrementicio de la madre: procede, también él, de la basura, como todo lo que el Domador recoge. Buena parte de la crueldad inherente a la psicosis queda expresada en esta idea de enviar un mensaje a través de la basura.

¿Y no caracteriza además la linterna al Domador [F17], así como la oscuridad que es su medio [F18], como una criatura de la noche? ¿No es análoga, además, esa linterna a aquella otra que la madre esgrimiera a modo de báculo o cetro real sobre su trono [F19]? ¿No se parecen inquietantemente las velas que iluminan su mansión [F20] a aquellas otras que iluminaban la escena del orinal y la tormenta [F21]? Una cierta continuidad cromática, una suerte de contaminación escenográfica imprime a la morada del Domador una atmósfera que proviene de la madre.


F16

F17

F18

F19

F20

F21

Por lo demás: el libro cuya procedencia a él se atribuye está escrito en femenino. Nada hay, por tanto, del orden de una palabra paterna que trace las aristas separadoras de la ley. Por el contrario, una voz igualmente desesperada ante la nada que sigue a la ausencia del objeto –«Pero se siente siempre por nada, siendo un hecho que no se puede sentir más que después»–, que habla desde el pozo de su humillación –«Luego, ¿es que él ha tenido piedad de mí, él? ¿Me respetó?; Querida de vaquería!»– y que, huyendo de ella, teje un mundo imaginario, a la vez vacío y engañoso:

"Sólo encuentro momentos verdaderamente felices en la soledad. Mi soledad es mi palacio. Ahí tengo mi silla, mi mesa y mi cama. Mi viento y mi sol. Cuando estoy sentada fuera de mi soledad, estoy sentada en el exilio. Estoy sentada en un país engañoso".

Esto es, después de todo, lo que Léolo adquiere: cierto discurso que le devuelve el lugar de un yo arrasado por lo real, pero que intenta denodadamente mantener, aunque sin otras armas que las de su cierre narcisista, su identidad.

"Estoy orgullosa de mi palacio. Tengo en el corazón que guardarlo caliente, dulce, esplendoroso, como para en él recibir mariposas y [...] si tuviera más orgullo, aniquilaría por asesinos a quienes comprometen el bienestar de mi soledad..."

Mas nada, en cambio, del orden del relato: en el mundo imaginario que teje su escritura no hay lugar para personaje alguno. Ninguna trama que pueda permitirle introducir el tiempo y, con él, acceder al orden del sentido.

Y nada, por lo demás, tan concluyente como su título: *L'avalée des avalés*: *La engullida de los engullidos*, *El valle de los avasallados*, o *de los humillados* o *de los aniquilados*.

Y porque no hay, después de todo, Destinador real, el nombre que sólo él se ha dado, *Léolo Lozone*, no significa nada. Carece de fundamento –de enraizamiento– en la cadena simbólica de los nombres –del padre–. Por eso, la expresión *Léolo Lozone* es en todo equivalente a "yo" –ese «yo» que retorna una y otra vez en la escritura de Léolo, que sólo conoce la narración en primera persona–, en tanto, vacía de todo enlace genealógico, carece de peso nominativo. Pero, por otra parte, se trata de un "yo" que sólo es de él, que no puede usar ningún otro. Sólo puede nombrar, por eso, su radical, absoluta, aniquilante soledad.

En pocos lugares como en este film de desgarrado lirismo se hace palpable la ligazón de la palabra, en su dimensión fundadora de la subjetividad, con el proceso de intercambio simbólico: sólo posee fuerza de sujeción la palabra que procede de otro, la que ha sido recibida como un don en un proceso que, por eso, se constituye en intercambio simbólico.

Romanticismo, simbolismo, naturalismo

Escritura automática

Y así, Léolo se aferra a la escritura con la pasión que ha caracterizado a los momentos más intensos de las escrituras literarias de los dos últimos siglos. Diríase que se comporta como un escritor atormentado y bohemio: insomne, en vigilia permanente –nunca le veremos dormido–, con esa extrema tensión que desde el romanticismo hasta las últimas vanguardias no ha cesado de hacerse presente en la dramática aventura de tantos escritores.

Es el suyo el mismo esfuerzo apasionado por intentar articular palabras que tengan sentido, que puedan ser vividas como verdaderas en un mundo, moderno, en el que, por desmitologizado, la palabra misma, en su dimensión simbólica, fundadora, parece haber perdido su razón de ser.

Léolo reinventa, por su propia cuenta, la escritura automática –«Empecé a escribir todo lo que se me pasaba por la cabeza»-. Y, precisamente por eso, su esfuerzo se descubre abocado a no ser otra cosa que una escritura sin posible clausura, descoyuntada, desmembrada por su incesante fragmentación. De manera también automática, arranca cada hoja, una vez escrita, para convertirla en una bola de papel que arroja sobre la mesilla. Lo hace de manera inmediata, constante, con la precisión propia de una conducta normalizada, pues para él –y este es otro rasgo de la dramática de las escrituras contemporáneas– no existe el libro como unidad. Su discurso, como el de tantos otros escritores de vanguardia, incapaz de acabar jamás, siempre quebrado, despiezado,

desarticulado, roto, en incesante fuga hacia adelante, no puede cristalizar en una forma determinada, no puede dotarse de una estructura que le haga posible alcanzar un último enunciado, un desenlace.

"Aún queda sangre esta mañana para emborronar cien páginas. Aún hay gente que las compra para satisfacer su rabia. Desenfundo mi pistola y disparo a los coches."

Tal es lo desgarrado de su posición: romper constantemente las páginas que escribe, mientras intenta desesperadamente que su escritura logre tener sentido y, así, escapar a la locura.

La dramática moderna de la subjetividad

Pero el problema es que su discurso, como el de la locura, es idiolectal: el nombre que debiera constituir su basamento, *Léolo Lozone*, no es nada, no significa nada, pues, a pesar de todos sus esfuerzos, es un nombre que nadie le ha dado. Un nombre hueco, carente de espesor simbólico, que no le permite anclarse en el campo del lenguaje, escribir en él su diferencia.

Salvando todas las distancias, este gesto de Léolo dotándose a sí mismo con un nombre, puede situarse en la estela de uno de los grandes gestos enunciativos de la modernidad: aquel por el que Napoleón –repitiendo así la osadía de *Iván El Terrible*, sobre cuya magnitud S. M. Eisenstein supo llamar la atención– se ciñó a sí mismo la corona de emperador, proclamando no deber nada al pasado, no ser el depositario de un legado, de manera que era él mismo, su propio *Yo*, el que se reconocía y proclamaba soberano. Por eso, si es cierto que su acceso al poder supuso el fin del proceso revolucionario, la reconstrucción del orden de un Estado que se modelaba sobre el pasado, no lo es menos que ese gesto supuso, sin embargo, la manifestación extrema, estridentemente enfática, del desgarro que la Revolución había desencadenado en la historia del Antiguo Régimen. Emergía así un yo soberano que rechazaba todo vínculo simbólico con el pasado y que, por otra parte, encarnaba en el ámbito de lo político a aquel otro *Yo*, el del marqués de Sade, que, no mucho antes, había proclamado su absoluta soberanía en el ámbito de la escritura.

Reeditando el gesto napoleónico –que muchos enajenados, después que él, han repetido en su delirio–, también el sadiano, *Léolo* se sitúa de pleno derecho en el ámbito que, en los dos últimos siglos, ha caracterizado a la literatura contemporánea. Y hace visible, por ello mismo, el lado obscuro de esa pretensión de soberanía que, en Napoleón, brillara con los oropeles del Imperio. Pues, en la misma medida en que excluida la interrogación del sujeto es sustituida por una respuesta que se afirma con la rotundidad, con la certeza del delirio, oímos, en Léolo, la repetición casi literal del célebre enunciado de Rimbaud: "Je suis un autre" –*Yo soy otro*–, en el que la aventura de la escritura –y de la subjetividad– del Occidente contemporáneo hubo de encontrarse tan ejemplarmente con la experiencia de la locura.

Y, después de todo, no es otra cosa lo que dice Léolo: *Yo no soy yo, sino otro, Léolo Lozone*.

Inscrito pues en el trayecto de las escrituras de vanguardia, *Léolo* comparte con muchas de ellas esa extrema afirmación de la enunciación subjetiva, del discurso no sólo configurado en primera persona, sino totalmente volcado sobre ella: en una incesante tensión entre la hiperafirmación y la siempre inminente quiebra. Lo hemos advertido: el texto reclama ser leído en primera persona, en la medida en que está constantemente presente esa voz en off adulta que así habla y, también, en la medida en que se encarna en la figura de ese niño que escribe, y cuyas palabras escritas recita una y otra vez. Y sobre todo porque esa voz es también la que sostiene la mirada, todas las miradas del film, devolviéndonos una suerte de acuciante visión retrospectiva.

Terror, naturalismo, locura

Y así, la aventura estética que el film propone nos conduce a visitar, a recorrer la experiencia de los esfuerzos heroicos de este niño, Leo-Léolo, por ser, por constituirse en sujeto capaz de afrontar lo real. Y, simultáneamente, nos confronta con la experiencia trágica de su fracaso. Pues Léolo Lozone es un nombre vacío de otro sentido que el de la recusación que le ha dado nacimiento –*Lozo-ne*; es decir: *Lozeau no*–. No significa entonces otra cosa que el destino de locura que le aguarda. Por eso, el trayecto de Léolo, desde ahora hasta el final del film, será la crónica de un trayecto de aniquilación. Léolo lleva, tal es su condena, escrita la

locura en su nombre.

Y, por eso, la aventura literaria de Léolo no sólo se inscribe en ese trayecto de la literatura europea que condujo del romanticismo al simbolismo, sino que, simultáneamente, participa, con no menor intensidad, en esa que fuera la otra gran corriente artística reinante en la confluencia entre los siglos XIX y XX: el naturalismo.

Doble impregnación ésta, del simbolismo y del naturalismo a la vez, que debe hacernos recordar la obra del escritor que, en pleno romanticismo, anticipara el encuentro de ambas corrientes mucho antes incluso de que éstas encontraran los nombres con las que las conocemos hoy. Nos referimos a Edgar Allan Poe.

Pues si ya en ciertos escritores románticos –especialmente en E.T.A. Hoffman– el relato fantástico comenzó a abordar la temática del terror asociándola explícitamente a la de la locura, fue en Poe donde tal asociación supo valerse de los recursos de los dos nuevos géneros que, emergentes a lo largo de todo el siglo XIX, estaban destinados a converger en la literatura naturalista. Nos referimos al discurso de la descripción científica y al de la crónica negra. Fue en esta extraña confluencia donde nació lo siniestro en cuya recurrente estela de pesadilla es necesario situar el universo de horror y de locura que habita este texto, emblemático de nuestra posmodernidad, que es *Léolo*.

La enfermedad mortal

JUAN BARJA

I

«Es característico del mecanismo de la dominación el impedir el conocimiento de los sufrimientos que provoca».
Theodor W. Adorno, *Mínima moralia*

Quizá las cosas han sido 'planteadas' –han sido 'presentadas'– al revés. Se nos han hecho 'presentes' al revés y, en cuanto tales, patentes, manifiestas. Y ello, quizá, por demasiado tiempo.

En el presente 'mundo desencantado' –pero, ¿qué mundo no ha sido siempre 'desencantado', no ha estado 'desencantado' desde siempre (y, al tiempo, encantado 'como siempre', cada vez por otra clase de 'encantamientos')?– esta extraña sospecha, ajena, enajenada, puede hacerse a su modo sospechosa de ser mero pretexto, de ser un modo más (un modo inverso) de confundir las huellas del camino, de borrar toda huella, de tornarse un intento –tortuoso, inconfeso– de regresar, de volverse con armas y bagajes a la vieja mirada, a la morada vieja, inhabitable, a la 'felizmente superada superstición' de un mundo que mantenía aún la doble imagen –esquizoide quizá, pero completa– de su ser en el mundo.

Sin embargo este texto debería iniciarse una vez más (¿no se ha iniciado antes? ¿no se inició mucho antes de escribirse o incluso de ser imaginado, mucho antes de ponerse, tan miméticamente, una vez más, la primera palabra -la primera piedra- del camino?), y además iniciarse doble-

mente. La primera proposición diría así: «En el principio era el alma». Y la segunda –su doble necesario, como un 'dios segundo', imprescindible para encarnar y completar lo que ya era 'completo' desde siempre pero que ahora manaba de 'su' herida, de su hendidura lógica, que habla–: «En el principio era el cuerpo».

Claro que estas dos proposiciones, que son aquí la 'base' de lo humano (y el mundo es ante todo mundo humano desde el lugar en donde se concibe: el hombre es 'su' lugar), encubren una doble simplificación, una sencillez que se hace doble, compuesta de dobleces y doblez, revuelta en la apariencia de su doble; el doble rostro, el doble movimiento –simultáneo, mutuamente imprescindible– que es también, provisional e inicialmente, nada menos que 'media' falsedad ('media verdad' por tanto, dividida y por ello mediadora). Aquella que se muestra en su 'evidencia'. Una evidencia más que cuestionable que llega a convertirse en su contrario (y en su complementario al mismo tiempo), la progresión (la historia) de su plena y total invisibilidad (lo que no es evidente, lo que no se da a ver de ningún modo).

En el seno de nuestra cabal ilustración (una ilustración siempre acabada o que al menos a-sí se determina –que crece para sí y desde sí misma, que se proyecta entera desde sí como su procesión y desarrollo–, proclamada en sí misma por entero como la total realización –como la total reificación: la cosa congelada, de siempre y para siempre prisionera ya de su marco, de su propia cosa– de un impulso coherente e inmanente contenido en el seno de su ser, ilustración de la ilustración) la primera proposición ya es meramente no lo que fue –un escándalo, la piedra de molino atada al cuello con la que no comulga la 'razón'– sino un puro e ilusorio 'disparate', no lo que queda fuera de lugar sino lo que lo estuvo desde siempre como incrustada en un lugar ajeno, una arena en el ojo que hubiera emborronado su visión ('la' visión 'real' de lo real –no visión *ideal* de lo real, la única *posible*), retrasando con ello tanto tiempo la avenida triunfal de la 'razón', su perfecta (acabada) apoteosis.

Y sin embargo, al fondo, y más aún en la superficie, en lo que podríamos quizá denominar la piel –la pura piel– de la conciencia, nada más evidente y perceptible: en el principio –el nuestro– estaba el alma, en un saber de sí constitutivo en tanto que *momento* y que *presente*. *Momento de infinita duración* (por cuanto que en su propio concebirse, irreductible al tiempo que domina el mundo de los casos, de las cosas –a saber: el otro mundo de las cosas, que ése es en verdad 'el otro mundo'– no conoce el límite ni siquiera su mera posibilidad). Así, tensión total (y al tiempo

inextensa; inextensible, irreductible a espacio) idéntica a su propia completud, desmedida al ser lo sin medida.

¿Hay 'ayer' para el alma, un antes de ella? ¿Y hay después un 'después'? La respuesta afirmativa a estas preguntas parece retraernos, rechazarnos. Ni antes ni después, ni comienzo ni fin, ni antes de tiempo ni después del tiempo (a deshora, a destiempo, como 'siempre').

Momento pues presente como presencia pura, sin fronteras (más dios que ningún dios), presencia inespacial –en todo espacio–. Lo que es siempre presente, la conciencia de ser lo que se es, intemporal a toda duración, ajena a todo espacio (todo *cuerpo*). Ubicua, la memoria presenta la ficción, las 'apariencias', de un transcurso del alma –un transcurso imposible dado que ella se es(tá) desde su ser: indiferente, inextensible al tiempo–; imposible también en el espacio, un lugar refractario a la conciencia precisamente en tanto que lugar. El espacio, y lo extenso –lo que es, en aquél, lo limitado–, 'nuestro' espacio y, digamos, 'nuestro' cuerpo (sin embargo, ¿no soy 'yo' más bien 'su-yo'?) se opone de manera radical –radicada en 'su' espacio– a todo decir 'yo'. Porque 'yo' nunca puede estar aquí ('yo' no tiene lugar, *se* da lugar). 'Yo' es el no-lugar, vértice u-tópico ajeno a todo espacio, definible tan sólo como 'punto': total, como inextenso. Conciencia geométrica de un ser que se piensa en el ser de su conciencia. (¿A partir entonces de su otro, su con-ciencia de ser, su transitivo? En ese caso yo sería otro –pero ya como otro de su otro, remitiéndose así la penetrante «iluminación» de su destino–).

Una clara conciencia (un claro de conciencia) sin embargo que vino siendo progresivamente –tendencialmente, acumulativamente– cuestionada, tachada. No destruida, pues era indestructible –¿cómo negar el alma desde el alma, y cómo nuestro yo desde otro yo?–. Así, al tiempo que hacerlo, era preciso desviar la pregunta fundadora, ignorar el origen –no el principio–. No pues el 'qué' del alma sino más bien su 'dónde' (como rebatir el movimiento diseccionando el móvil que 'se' mueve). Esta fue la cuestión imaginaria planteada fatalmente contra toda evidencia, contra toda primera condición del ver y del mirar. Ese 'dónde del alma' que era contradictorio por sí mismo, pues ésta carecía de lugar. Así, expulsada al cuerpo –introyectada, sometida al cuerpo– pudo ser (virtualmente) expulsada del cuerpo, aniquilada. Con ello se tachaba al mismo tiempo la *otra* proposición originaria, aquella que rezaba justamente: «En el principio era el cuerpo», al subsumirlo ahora en su contrario, en su lugar amorfo, en su más limitada condición, su espacio como cosa. El mero espacio de la disección (y de una disección inacabable).

Porque tampoco el cuerpo ('nuestro' cuerpo) fue siempre algo evidente por sí mismo. En tiempos tan 'cercanos' a nosotros, y esto en más de un sentido, como los ya históricos, homéricos, no existía palabra para «cuerpo». *Soma* se corresponde con «cadáver» y *démas* es tan sólo la estructura, apoyatura física, andamiaje, casi como el perfil o el continente de lo que puede ser un «cuerpo hermoso»[1]. A esta inexistencia de palabra traducible (pensable) como «cuerpo» se corresponde la proliferación de aquello que hoy, para nosotros, son tan sólo sus partes (¿'nuestras' partes?). El vocabulario de la épica –un vocabulario fundador para otro concepto del sujeto– destaca sin cesar y sobre todo los nombres de cada uno de los miembros, así como los músculos, los huesos y aun los puntos de articulación, cada uno consistente desde sí en su ser exterior –como otra 'cosa'–, aunque no para sí enteramente. Lo mismo es lo que ocurre en consecuencia, y en plena simetría, con 'lo interno'. *Phrén* –por ejemplo–, un término relacionado con la actividad intelectual, no es algo netamente intelectivo, significando razón o inteligencia pero también los movimientos del diafragma o bien de los pulmones. Allí –dentro de aquellos mismos textos– tanto el dios como el hombre meditan a partir del corazón; es decir, *kardía* y *ker* tienen un contenido intelectivo no diferenciado enteramente. El *thymós*, otro término usual, entidad u organismo que se extiende en el interior de la 'persona', pudiendo abandonarlo con la muerte (otras veces también, también, por un desmayo), puede dialogar con su 'posesor', que se dirige a él con gran frecuencia. La *psyché* es una entidad en parte física –huye por las heridas, como un «soplo»– pero sólo parece cobrar peso –un peso inesencial, de mera sombra, de sombra negativa del sujeto– al emigrar al Hades, tras la muerte. Y aún queda *nóos*, el más activo en todo el ámbito intelectual, aunque no reductible a la razón. Y en este cosmos particularizado se escuchan expresiones como éstas: «me guía el *thymós* dentro de mi pecho»; «están dispuestas mis piernas y mis brazos»; «ánimo, corazón, que tú has sufrido cosas mucho peores». Allí se invoca y jura por las rodillas, a las cuales se pone por testigo, se ruega al brazo aprestarse ante el combate, se identifica el carácter con el hígado (es decir, no hay carácter, es el hígado mismo el que se expresa, el que se manifiesta desde 'dentro'). Son sólo unos ejemplos, suficientes para mostrar un hombre diferente (quizá no diferente de nosotros; un hombre que difiere de sí mismo, de su constitución, de 'su' sujeto); un hombre hecho de partes casi autónomas, partes intelectivas, partes físicas, flujos en todo caso, órganos, miembros, funciones, cada una con su ser diferenciado, con su 'voluntad' articulada[2].

1 Con el mismo 'sentido' esta conciencia alcanza –todavía– hasta nosotros. «Hermosuras de mi cuerpo / yo te las hiciera ver», dice la dama en el Romance de una gentil dama y un rústico pastor. Cuerpo que habla de sí y sobre sí en tercera persona, o más bien otro yo como un yo otro –no aquel que nos habla–, doble íntimo impuesto en el hablante.

2 Para esta breve exposición del vocabulario somático e intelectivo en los textos homéricos sigo la argumentación de Bennett SIMON en *Razón y locura en la antigua Grecia*, Madrid, Ediciones Akal, 1984, pp. 66-74 –en relación a lo expuesto por Hermann FRANKEL en *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Munich, Beck Verlag, 1962–, donde se define al hombre homérico en su particular configuración de «campo abierto de fuerzas, que no dispone de límites estructurales que puedan separarlo y aislarlo de los efectos de las fuerzas que lo rodean».

¿En dónde está aquí el *cuerpo*? Esa materia sólida, coherente, como hecha de una pieza, que obedece al cerebro que la rige, que goza de sí mismo (que se sufre a sí mismo) como un todo, resulta aquí invisible. Visible sólo al *fin*, hecho concreto en su perfecta forma de cadáver (acabado, perfecto, intransitivo), en ese ser somático –y semántico– que existe al no existir el que lo habita; sólo cuando ese cuerpo viene a serlo para dejar de serlo para siempre.

Pensemos en nosotros. ¿Es aún concebible 'nuestro cuerpo', que sólo percibimos por los otros? Porque el 'cuerpo del mundo', ése sí existe, un mundo hecho de cosas y de cuerpos, perceptible y opuesto a nuestros ojos. Todo eso es el otro, son los otros, reales, reductibles, materiales. En cambio, 'nuestro' cuerpo, ni siquiera lo vemos si no es –parcialmente– en el espejo. De hecho, ni siquiera lo sentimos si no es en el dolor o la carencia. Y aun así, no sentimos 'todo el cuerpo'. Es tan sólo esa mano la que se opone a mí como si fuera un animal distinto, es quizás ese ojo que nunca puede verse, contemplarse, negado punto ciego en el espejo de su nula –total– contemplación. O aún más, ese golpe del sentido concentrado en su sexo, como un centro, como una caída deslumbrada[3].

Pensemos en nosotros. En ese cuerpo que huye, hecho de edad[4], mero objeto fungible, transformado, gastado por el uso, cambiante, transitorio. Material, pero ¿de qué materia? Un compuesto de agua, de intersticios, un grumo de corpúsculos, de átomos, y aún más al fondo (ya sin fondo) un puro torbellino de inmaterialidades solidarias. 'Nosotros' es el sueño de una sombra... ¿Cómo nos verá el dios, el extremado puro ojo exterior, fuera del tiempo, mas asistiendo al tiempo (mudamente), contemplando su mudo desarrollo? Una mínima forma acelerada, vista a cámara rápida, en los tonos del gris (en 'blanco y negro'), como un signo fugaz, como un latido.

Quizá las cosas, 'vistas' al revés, han sido 'presentidas' al revés. El alma, ¿núcleo sólido? La conciencia, ¿lo 'único' seguro?

3 Ver al respecto el ensayo de Félix DUQUE sobre «El arte y el cuerpo», incluido en *¿Deshumanización del arte?*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, especialmente cuando se refiere al cuerpo humano como «pura ambigüedad... impensable... punto cero de toda re-flexión... cuerpo que *brilla por su ausencia*... desplazado y descentrado... fuera de lugar», pp. 73-75. (La cursiva es del autor). 'Mi' texto, claramente, debe mucho –más allá de sus confusiones y su errancia– a esta concepción insoslayable.

4 Una huida que, al tiempo, puede 'ser' su concreta grandeza y contextura. Así se ve en la conclusión de Proust: «... describir a los hombres (por más que esto los haga aparecer como seres monstruosos) ocupando un lugar considerable al lado de ese mínimo que ocupan del espacio, un lugar... prolongado sin medida –ya que alcanzan simultáneamente, como gigantes que se hunden en los años, épocas tan distantes...–[un lugar] en el Tiempo». Marcel PROUST, *Le temps retrouvé*, París, Gallimard, 1954, p. 443. Ahí cierra el poeta el complejo conjunto de la *Recherche*, como 'cifra', si cabe, realizada, del concepto de tiempo de su obra, sustituyendo el «cuerpo» por el «Tiempo», figura de una vida 'contemplada' (quizá incesantemente 'revivida'). La propuesta que hacemos en el texto pretende construirse como vuelta –otra vuelta de tuerca, otra 'venida'– de esta concepción 'divinizada' (el domingo del dios que se refleja al contemplar el 'texto' de su obra). No un cuerpo (en el tiempo, en la memoria) en lugar de otro cuerpo (en el espacio), sino ya ningún cuerpo, ninguna consistencia irreductible. No un giro 'interior', 'irrealista', sino esa 'forma radical de in-existencia' que se despliega como 'nuestra vida'.

II

«La proliferación de lo sano trae consigo
la proliferación de la enfermedad. Su antídoto
es la enfermedad consciente de sí misma,
la restricción de la vida».
Theodor W. Adorno, *Mínima moralia*

Este cuerpo sin fondo, este haz de imágenes, momento hecho concreto en la memoria[5] perceptible tan sólo como otro, como cuerpo del otro o 'cuerpo otro', espacio heterotópico opuesto como tal a la conciencia, 'cuerpo extraño' (¿qué cuerpo no lo es?) siempre en el borde de mudarse en carne, en continuo confuso de los cuerpos, como «máquinas» huecas, acoplables, cadena tumefacta o placentera siempre sustituible y reversible, cadena ambigua, ubicua de la ley que une tortura y goce, libertad y condena, ¿no es la misma máquina-del-cuerpo, que se hace cada vez más reciclable en sus elementos y eslabones? ¿No es la misma máquina-del-hombre, siempre sustituible por entero, la máquina del frente y del mercado, la máquina implacable de la especie[6] –de las cosas–, la máquina del mundo? La máquina ejecuta la condena –es la condena misma, su doble realidad especular (sangrante y material al mismo tiempo), sustituyendo a la víctima vacía, aniquilada ya en su ejercicio–; mas la ley debe siempre producirse, reproducirse siempre nuevamente, incesante reloj de lo posible –acto que arrastra siempre hacia otro acto como un fantasma arcaico, inagotable, que arrastra en sí mismo su cadena, eslabón a eslabón, como caída en el ya para él inoperante destino a todo tiempo–. El verdugo será la última víctima si es que fuera posible poner fin[7].

Y, sin embargo, su final 'existe', y debe ser enunciado, pronunciado con la solemnidad de la condena. La experiencia heterotópica del cuerpo se desdobla (se 'dobla' nuevamente) sobre la extrañeza de su imagen (lo inaceptable, lo irreconocible), en su alteridad radicalmente irreductible ahora a la conciencia. Cada imagen pro-duce justamente una imagen, no ya un mero reflejo, algo que cobra vida ante nosotros –que bebe ambiguamente de nosotros pero que lo hace vaciándonos, en una posesión, como un vampiro–. Es la imagen del otro 'en' el espejo lo que Rilke describe de este modo: «... ahora había algo sorprendente y extraño, totalmente distinto de lo que uno había imaginado, algo repentino, algo autónomo que se entreveía de repente...»[8]; pero «cuanto más me transformaba -continúa el relato del poeta- más convencido estaba de mí mismo»[9].

5 Parece imprescindible citar aquí a Bergson, antecedente directo de la concepción proustiana, cuando habla del cuerpo como «parte invariablemente renaciente de nuestra representación, parte siempre presente, o más bien aquella parte que acaba en todo momento de pasar. Siendo imagen él mismo, el cuerpo sólo puede almacenar imágenes, pues forma parte de ellas... imagen singular que persiste en medio de las otras y que... constituye a cada instante una sección transversal del... porvenir. Es pues *lugar de paso*...». Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, París, 1896. Cito por la edición de Presses Universitaires de France, 1982, pp. 168-169. (Las cursivas son del original). En el mismo sentido, y en relación casi directa con el pasaje que sirve de colofón a la *Recherche*, puede leerse en el mismo libro: «... podemos hablar del cuerpo como límite móvil entre el pasado y el porvenir, como una punta móvil que nuestro pasado proyectara a nuestro porvenir incesantemente. Mientras que mi cuerpo, considerado en un instante único, no es sino un conductor interpuesto entre los objetos que lo influencian y los objetos sobre los que actúa, situado, al contrario, en el tiempo que fluye, se encuentra de continuo en el punto preciso en que mi pasado viene a expirar en una acción». Ob. cit., pp. 82-83. El calco proustiano, sustituyendo «cuerpo en el instante« por «cuerpo en el espacio«, es pues casi completo.

6 ¿No es esa misma «máquina» o esa misna «cadena» insoslayable de la que hablaba Kant en términos tan 'realistas' como reveladores, por ejemplo en su recensión de la segunda parte de las *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, de Johann Gottfried Herder, donde junto a la afirmación del filósofo de que «die Bestimmung des menschlichen Geschlechts im Ganzem ist *unaufhörliches Fortschreiten*» («el destino del género humano en su conjunto es el *progreso incesante*», las cursivas son del original), se dice (se 'sentencia') lo siguiente: «daß kein Glied aller Zeugungen des Menschengeschlechts, sondern nur die Gattung ihre Bestimmung völlig erreiche« («que ningún miembro de la totalidad de las generaciones del género humano, sino sólo la especie, ha de alcanzar su destino plenamente»)? Una perspectiva como ésta (de consecuencias históricas y prácticas no siempre fácilmente asimilables a la 'feliz' idea de progreso) puede resultar aterradora en nuestras sociedades 'posthistóricas' para lo que aún queda de los hombres.

Extrañeza del cuerpo, sorprendida fuera de cuanto es imaginable, en «infinitas posibilidades móviles»[10] de lo que se ve «como un actor»[11] (el que finge al tiempo que el que actúa; ese 'móvil', 'persona' que sólo se identifica con el tránsito, incesante ficción de su ficción). Y frente a ella, el 'sí', ese 'sí mismo' que habita más allá de la conciencia, lo que hace posible concebirnos más acá del tiempo y del espacio, su dureza, su núcleo irreductible. Extrañeza que puede prolongarse, que puede desdoblarse hasta el extremo, hasta la enemistad, hasta el peligro: «corría ante el espejo y allí miraba... a través de la máscara... una imagen, no, una realidad, una extraña, incomprensible y monstruosa realidad que contra mi voluntad me iba impregnando: ahora él era el más fuerte y yo el espejo. Petrificado, miraba hacia ese enorme, ese terrible desconocido que tenía ante mí, y me parecía algo monstruoso estar sólo con él... Durante un segundo sentí una indescriptible, dolorosa e inútil nostalgia de mí mismo, pero después sólo quedó él: no existía nada fuera de él. Me fui corriendo y era él quien corría»[12]. Así esta extrañeza de la imagen (de esa imagen de imágenes del cuerpo) se puede prolongar al cuerpo mismo. Reflejo en el reflejo del reflejo, la experiencia heterotópica de la imagen se hace experiencia heterotópica del cuerpo, extrañeza final del cuerpo propio: extrañeza diseccionada, desmembrada mucho más allá de sus fragmentos, hecha de temores y temblores: «(en la oscuridad, bajo la mesa) reconocí... mi mano, extendida, que se movía sola, allí abajo, como un animal acuático buscando por el fondo; veía... cómo todo lo palpaba, autónoma... con movimientos que antes no había nunca observado en ella. La seguí mientras se hundía más y más... de repente otra mano se acercó desde la pared... buscando de igual modo desde el otro lado; y ambas manos igualmente desplegadas se movían, ciegas, una hacia la otra... ahora todo era horror»[13].

Ya no hace falta espejo. Lo que se da procede de sí mismo, un sí mismo que accede de su otro; una visión que astilla una conciencia (abisal, abismada, abandonada), que ya no nos permite 'percibirnos'. Para el que es capaz de esta visión –todo hombre es 'capaz' de ella, capaz de componerla y recibirla en una concreción siempre palpable, aunque sea entrevista en las grietas (en la grieta de ser), en cuanto acepta estar 'solo', ser 'solo', (con sus 'otros')– toda imagen es ya su negativo. Ya no visión del sueño, sino visión 'real' de la vigilia, terrible (¿soportable?) visión de la visión: el despertar [14].

7 Sobre esta temática kafkiana de la ley, el juicio y la condena, además de los textos del autor –especialmente *La colonia penitenciaria*, pero también *La condena* y *El proceso*–, vid. Volker RÜHLE, «Maquinaciones legales. Introspección y mecanismo«, texto incluido en el número monográfico de *Sileno* titulado 'Muñecos', Madrid, 1997.

8 Rainer Maria RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, p. 97.

9 R. M. RILKE, Ob. cit., p.98.

10 R. M. RILKE, Ob. cit., p.99.

11 R. M. RILKE, Ob. cit., p.98.

12 R. M. RILKE, Ob. cit., pp. 101-102.

13 R. M. RILKE, Ob. cit., pp. 89-90.

14 «Al despertar Gregor Samsa de un sueño intranquilo una mañana, se encontró en su cama transformado en un monstruoso insecto». Franz KAFKA, *Die Verwandlung*, en *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1991, p. 56. No es la única posibilidad del 'despertar', pero sí una de las más 'reales'.

III

«En el fondo de la salud imperante se halla la muerte.
Todos sus movimientos se asemejan a los movimientos reflejos
de unos seres a los que se les ha detenido el corazón«.
Theodor W. Adorno, *Mínima moralia*

Detener esta imagen, este fondo, quizá sólo un momento. Recuperar el cuerpo ('nuestro' cuerpo), su agua estable, su sólido, como precondición ineludible para cobrar conciencia –de sí y para sí–, la conciencia 'sujeta' (conciencia del 'sujeto') de su alma. El esfuerzo es enorme y ante todo exige una profunda voluntad de *petrificación*, un asumir la 'piedra' de que, como pro-yecto, estamos hechos. La piedra, la memoria detenida. La memoria del padre, de ese cadáver último, somático, el cuerpo verdadero que permite la visión ímaterial' de nuestro cuerpo: al precio de otra muerte[15]. Experiencia heterotópica del cuerpo (cuerpo ahora del otro, pero cuerpo que *encarna* –y que descarna– nuestra estirpe), ajena pero nuestra. Necesaria.

«El pecho se encontraba ya desnudo... pero el instrumento, prontamente aplicado, no había conseguido perforarlo. Tenía la completa sensación de que el tiempo en su totalidad hubiese abandonado la estancia. Nos encontrábamos como emplazados en un cuadro. Pero entonces el tiempo se abalanzó de nuevo a toda prisa, con un pequeño rumor, un rozamiento, más tiempo del que podía utilizarse. De pronto sonó algo en algún sitio, algo que nunca había oído antes... retiró el instrumento con cuidado y ahora había allí como una boca de la cual por dos veces surgió sangre, como una palabra de dos sílabas. El joven médico... la enjugó con su algodón. Ahora la herida permaneció tranquila, como un ojo cerrado... estaba muerto, y no sólo él. Estaba perforado el corazón, el nuestro, el corazón de nuestra estirpe. Todo había acabado»[16].

Pero es entonces cuando empieza todo. Ahora todo viene a su lugar. Todo es ya lugar propio. Manifiesto. Presente. Irrenunciable. Los ojos vuelven de nuevo sobre sí, y esta vez para verse 'nuevamente': no cerrados; vacíos, puras cuencas. Todo el cuerpo es un argos de cien ojos –de cien huecos vacíos, perforados–.

La canción es ya vieja, con su aire de *exemplum* medieval, vieja sabiduría 'realista'. ¿No era en el dolor, en la condena, donde el hombre

15 Muerte y memoria, cadáver y memoria, se han mantenido siempre re-unidas ya desde su mítico comienzo (fundación que da técnica al recuerdo, estructura de emplazamiento del recuerdo, del recuerdo y memoria del cadáver). Lo 'recuerda' CICERÓN, en *De oratore*, Oxford, ed. Loeb, II, LXXXVI, 354, al relatar la historia del poeta Simónides de Ceos, que milagrosamente salvado de la muerte por los Dióscuros, Cástor y Pólux, identifica los cadáveres destrozados de los comensales que con él asistían al banquete de Scopas a partir de los *lugares* donde se encontraban antes de producirse el derrumbamiento del techo de la sala de reunión. Para mantener dicha memoria formó el poeta las «imágenes mentales» de las cosas que debía recordar, para luego almacenar dichas imágenes en los distintos lugares que ocupaban, «de manera que el orden de los lugares les conserve el orden de las cosas, y que las imágenes de las cosas puedan denotar las cosas mismas».

16 R. M. RILKE, Ob. cit., pp. 146-147. Con ello esta experiencia, demorada visión y contemplación del cadáver del padre –punción del corazón del cadáver del padre con esa nueva boca y ese nuevo lenguaje de la sangre (lenguaje de las sílabas de sangre) que es imprescidible rescatar– deviene la experiencia 'fundadora', realizada allí –cristalizada– *en el nombre del padre*, pero que en su mismo movimiento da ahora *nombre* al hijo. Por eso es por lo que éste puede ahora, como se dice líneas más abajo, de nuevo «comenzar por el principio», poseer un «corazón individual» cargado ya, por 'fin', con sus palabras, cargando su cadáver, con su muerte.

encontraba al fin su cuerpo -su cuerpo perforado, taladrado- ya visible, patente, 'luminoso', destino memorial, aviso inscrito, coagulado, colgado ante sus ojos?

«La pluie nous a débués et lavés
et le soleil desséchés et noircis;
pies, corbeaux, nous ont les yeux cavés,
et arraché la barbe et les sourcils.
Jamais nul temps nous ne sommes assis;
puis çà, puis là, comme le vent varie,
a son plaisir sans cesser nous charrie,
plus becquetés díoiseaux que dés à coudre.
Ne soyez donc de nostre confrérie;
mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre!»[17].

El texto, que es de sobra conocido, nos trae a la memoria ese otro cuerpo una y otra vez ajusticiado, cuerpo reproducido en mil imágenes –no tan sólo suyas–, las ajenas, cuerpos que proliferan como frutos en los atardeceres de la historia; cuerpos torturados, presentados una y otra vez en nuestro arte: los de los apuntes de Leonardo, los cadalsos que pueblan los infiernos –y los jardines– 'vistos' por el Bosco, prisioneros de las cárceles de Piranesi, restos alucinados y abrasados latiendo en el *Guernica* de Picasso; unos cuerpos que vemos todavía con las manos atadas a la espalda, 'realizados', maduros ya en su muerte, ofrendados a un hombre –el que los mira, el que los analiza y los condena– mucho más cruel que ningún dios, tembloroso y temible «fondo humano» de los frescos del dulce Pisanello (su siniestro *San Jorge y la princesa*, noble exhibición caballeresca de delicadeza y cortesía), cuerpos de las miniaturas de Beato (ahogados, decapitados, mutilados, que han perdido su rumbo, su equilibrio, lo que permitía que corrieran –que aún danzaran, torpes, fugazmente– tropezando delante de su muerte, cuerpos un instante verdaderos en el acto de perder lo 'propio suyo': el ojo perforado en que concentra su fuego toda el alma, el sexo donde pierde su conciencia, devorados ambos por las aves. Pobres cuerpos del hombre, hijos del hombre –sus rehenes, sus prendas, su cosecha– tantas veces negados al placer o entregados a uno que les niega, que arrebata –ya ajeno– su futuro, que aniquila sus almas, que condena y consume sus almas como cuerpos en la misma pasión, el mismo fuego.

¿Podía ser de otro modo? En este mundo de ilusión quebrada ¿qué cuerpo era visible sino ése? ¿Hubo quizá un momento, un acto puro, en el que más acá de esta pasión, más allá de la serie de escisiones que mantienen al hombre dividido, esparcido en sus puntos cardinales (cadena

17 «La lluvia nos ha lavado y desteñido / y el sol nos desecó y ennegreció; / cuervos y urracas nos han cavado los ojos / y arrancado las cejas y la barba. / Nunca jamás podemos estar quietos; / aquí, allá, según el viento cambia, / a placer, incesante, nos arrastra, / más picados de aves que dedales. / No os hagais miembros de nuestra cofradía; / pero rogadle a Dios que nos perdone». François VILLON, *L'épitaphe*, vv. 21-30. Hay que señalar que los que hablan, esos ahorcados del poema, ya son más –y menos– que cadáveres: huesos que se van descomponiendo. «*Vous nous voyez ci attachés cinq, six: / quant de la chair que trop avons nourrie, / elle est piéça devorée et pourrie, / et nous les os, devenons cendre et poudre*». («Aquí nos veis colgados, cinco o seis: en cuanto a la carne, que tanto alimentamos, / tiempo ha que está devorada y podrida, / y *nosotros, los huesos*, nos volvemos ceniza y polvo«). Ob. cit., vv. 5-8. (La cursiva no es del original.) Este texto famoso ha sido 'recreado' varias veces, en general en épocas de 'crisis'. Además del texto de Baudelaire que pasamos a comentar a continuación, la versión de Bertolt BRECHT, que lo convierte en el «*Grabschrift*» («Epitafio») de Mackie Messer –«*Der Regen wäscht uns ab und wäscht uns rein...*»– en su *Dreigroschenoper*, es tan potente como significativa.

divisora de alma y cuerpo separando la materia de la forma y, con ello, lo real y lo ideal, interior y exterior, ciencias y artes, razón y sentimiento, lógica y analogía, público y privado; ese escalpelo de la 'disección' que sólo nos devuelve el cuerpo muerto: análisis *real* de un cuerpo muerto que no nos da razón de un cuerpo vivo) todo el cuerpo era uno con su alma, todo hombre era *uno*, en su pleno y visible mediodía?

En un mundo clasificado y dividido (en el presente de la de-cisión que es el presente mundo administrado) la escisión se debió volver 'completa' y afectar a los hombres grupo a grupo, clase a clase, raza a raza, sexo a sexo; afectando también a cada 'uno'.

Decretada la muerte para el alma –a manos de su obscura inconsistencia, de su inexistencia en el espacio– ¿cuánto lugar quedaba para el cuerpo? La misma disección interminable que andaba siempre en busca de un espíritu que no lo fuera nunca 'realmente' tenía que acabar con todo sólido, con toda duración y permanencia, con toda proyección, con todo tiempo (sometido por fin a su escalpelo, verdugo ajusticiado por su máquina). Era el precio que había de pagar-se para verse por fin el propio cuerpo (o más bien al revés: propios del cuerpo, propiedad congelada de su muerte). Esa fue la experiencia del poeta que enfrentado a los restos de lo clásico (pero, ¿hubo de verdad un mundo 'clásico'?), a los trazos del eros, del deseo, tuvo esta visión de*fin*itiva:

«Quelle est cette Île triste et noire? -C'est Cythère»[18].

La pregunta ya es desoladora. La verde isla de Venus, el lugar escogido del amor, o como aún la evoca Baudelaire, la *«belle île aux myrtes verts»*; ya no es sino *«un terrain des plus maigres, / un désert rocailleux»*[19]. El poeta ve entonces un «objeto» que califica de «extraño». No es «un templo», como podría esperarse, junto al que la joven sacerdotisa, de cuerpo atormentado por «calores secretos», siga soñando con los viejos ritos. Y aquí empieza de nuevo, una vez más, la descripción cruel y minuciosa, la lección de Beato y Pisanello, la durísima herencia villoniana:

«Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près
pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture

18 «¿Cuál es esa isla triste y negra? -Es Citera». Charles BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, poema CXVI, «Un voyage a Cythère«, v. 5.

19 La «bella isla de los verdes mirtos« ya no es sino «un terreno miserable / un rocoso desierto«. Estos versos con las restantes citas, hasta el final del párrafo, son resumen de las estrofas IV, V y VI del poema que venimos comentando.

détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
chacun plantant, comme un outil, son bec impur
dans tous les coins saignants de cette pourriture;

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
l'avaient à coups de bec absolument chatré»[20].

Pero éste no es ya el texto de Villon. Por eso el poeta escribe, comprendiendo: *«Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes!... Devant toi, pauvre diable... j'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires...»*[21]; mundo y naturaleza, aunque perfectos: *«le ciel était charmant, la mer était unie»*[22], para el poeta son ya noche y sangre. El viaje acaba y Baudelaire escribe:

«Dans ton île, o Vénus! je n'ai trouvé debout
quíun gibet symbolique où pendait mon image...»[23].

Pues la imagen, el doble del poeta –y he ahí lo 'moderno', nuestra herencia, como percepción 'desencantada' no de aquello que se alza hacia el futuro (un futuro temido y entrevisto, un futuro que se hace realizable –inevitablemente realizable–, que nos cerca y se acerca, que nos llega), sino de lo que estaba aquí de siempre, manifiesto, doblado desde el símbolo, y con ello perfecto y acabado, lo que nos desrealiza, real, presente– 'lo' que castrado aún cuelga del cadalso, es ahora visión definitiva.

«Muerte es lo que vemos cuando estamos despiertos»[24]. «Confianza... / en el cadáver, no en el hombre»[25]. Los textos, abandonados a sí mismos y a las imágenes que les dan sustento, refluyen, se encabalgan, se atenazan, se hieren.

Quizá se cuenten las cosas al revés, se hayan hecho presentes al revés. Habría que empezar desde el principio.

20 «Mas entonces, bordeando la costa desde tan cerca / como para espantar con nuestras blancas velas a los pájaros / vimos que era una horca de tres brazos / destacando en negro sobre el cielo, como un ciprés. / Unas aves feroces, posadas sobre su presa, / destruían rabiosas a un ahorcado ya maduro, / hincando cada una su impuro pico, como una herramienta, / en cada parte sangrante de aquella podredumbre; / sus ojos eran dos agujeros, y desde el destripado vientre / los pesados intestinos se deslizaban sobre sus muslos, / y sus verdugos, saciados de tan repugnantes deleites, / lo habían castrado a picotazos.« Ch. BAUDELAIRE, Ob. cit., vv. 25-36.

21 «Ridículo ahorcado, tus dolores son los míos... Ante ti, pobre diablo... sentí todos los picos y todas las mandíbulas.« Ch. BAUDELAIRE, Ob. cit., extracto de los vv. 45-50.

22 «El cielo era bellísimo, la mar estaba lisa.« Ch. BAUDELAIRE, Ob. cit., v. 53.

23 «En tu isla, ¡oh, Venus!, no he encontrado en pie / sino una horca simbólica de la que colgaba mi imagen.« Ch. BAUDELAIRE, Ob. cit., vv. 57-58.

24 Heráclito de Efeso, cit. en Clemente de Alejandría, *Stromata*, III, 21, 1. DIELS y KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, fr. 21.

25 César VALLEJO, *Poemas póstumos*, «Confianza en el anteojo, no en el ojo», extracto de los vv. 1-3.

Reseñas

Max Aub y Heine
A propósito de la Antología Traducida

PASQUAL MAS I USÓ

En *Antología Traducida*[1], Max Aub no deja de sorprender planteando juegos especulares tras los que se esconde el pudor afectivo del sujeto poético. *Antología Traducida* es una broma literaria que se constituye sobre una falsa antología de falsos autores que, por tanto, no han sido traducidos. El libro se articula sobre un entramado de otredades con el fin de ocultarse detrás de las máscaras de los poetas inventados. Así mismo, Max Aub crea también interlocutores intermedios que disfrazan los mensajes pero que, como en *Imposible Sinaí*[2], dejan transparentar esa única voz poética que palpita detrás de cada poema.

Max Aub vio en el escritor alemán Enrique Heine (1799-1856) un modelo de poeta y pensador que, como se ha señalado más arriba, le marcó en su trayectoria literaria. Conferencias, artículos periodísticos sobre el centenario de su muerte, traducciones y un estudio que pasó a formar parte del libro *Pruebas*[3] confirman que Max Aub redescubrió la figura de Enrique Heine en 1956, año en el que se cumplía el centenario del poeta alemán. Max Aub cuenta también en su *Autobiografía* que vivió en París cerca de la casa de Heine, cuando éste tuvo que irse de Alemania. La biografía de Heine, judío emigrado afincado en Francia y amigo de Carlos Marx, también guarda similitud con la vida de Max Aub que, por cierto, además de seguidor socialista alardeaba de parentesco con Marx.

La admiración por Heine, discípulo de Hegel, se fundamenta, según Arcadio López-Casanova, en dos claves creadoras:

1 Aparte de algunas publicaciones sueltas que contienen poemas de este libro, existen tres ediciones en poemario: La primera en México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963; la segunda, más completa, en Barcelona, Seix Barral, 1972 y la tercera es mi edición crítica en Segorbe, Fundación Max Aub, 1998

2 Los poemas fueron muchos más de los que al final, tras la muerte del poeta en 1972, se publicaron con el consentimiento de su viuda Perpetua Barjau en la edición póstuma de 1982. La edición se la ofreció Max Aub a la editorial Destino: "Ve buscando editor para mis "*Encontrados poemas o lamentos del Sinaí*" que, de hecho ya están listos y que puedo mandarte dentro de un mes. Serán como 200 poemas y convendría que se publicasen antes de que hubiera una solución al problema árabe-israelí. No tendrás ningún problema de censura y escoge un editor que tenga buena

1. ..., el entusiasmo, que él define como "sentimiento repentino y generalmente de corta vida", lo cual implica un cambio frecuente de motivos que lo susciten;

2. ..., vida diaria e imaginación, porque –apunta– la base sustantiva de la imaginación son los hechos diarios ("Todo lo existente –añadirá– puede ser fundamento del arte")[4].

Y a estos cabe añadir otros dos. En primer lugar lo que Heine llama "el surgir del doble":

"La oposición entre el intelectual y el poeta, tema al que tan aficionados a discutir se han mostrado sus exégetas, carece de sentido refiriéndose a él. Al contrario, de este desdoblamiento surge su unidad, su potencia creadora. Cuanto el poeta imagina su doble, observador sin entrañas, le refleja, avalora y abre otros caminos. Lo había visto perfectamente Gerardo de Nerval: «Es el hombre de los contrarios... jamás Proteo tomó más formas»... Llega el «doble», el «otro». Surge no como Mefistófeles. -No hay Dios que valga- sino como el Creador, cara a cara, pero de noche"[5].

Y en segundo lugar, el humor y la ironía (no en vano le compara al Larra periodista [6]):

"Ahí está el fundamento de la inmortalidad de Enrique Heine. Sus audacias de polemista, sus arranques humorísticos, pasarán en gran parte con las circunstancias que los engendraron. [...] Páginas vindicativas y sangrientas, los gritos coléricos de Heine, en lo que él llamaba el combate. [...] resultó un fruto acre y picante y a la vez sabroso y tierno, que quizá nunca volverá a darse en el mundo, [...] Heine sin la ironía no es más que medio Heine; y la ironía heiniana, lo mismo que la ironía socrática, ni se imita ni se parodia" [7].

Conectando con el sentimiento generacional, uno de los logros que ve en Heine es su reacción contra el romanticismo gesticulante y grandilocuente –y en pleno siglo XIX–, conformándose así en un poeta becqueriano que impone rigor compositivo a sus poemas y deja de lado el conservadurismo burgués admirador del tiempo feudal, sin ser un movimiento feudal. Así se lo dice Heine a Barbarroja en *Alemania, un cuento de invierno*:

La Edad Media (siempre),
la verdadera, tal como era,
la soportaría, pero líbranos
de este ser híbrido,
de esos caballerangos,
repugnantes muestras
de sueño gótico y mentira
moderna,
ni carne ni pescado:
¡despide esos comicastros
y cierra sus teatros
donde parodian tiempos
pasados!...[8]

Heine sigue la canción popular, el *lied*, pero habla de un país que no tiene parecido en el resto de Europa, porque el romanticismo alemán es un resultado en contra de las luces que traía la Revolución Francesa. Pero en junio de 1825, en una carta de Heine a Muller se lee cómo admite la influencia del *lied* –también la de los secretos métricos que le reveló Augusto Schlegel en Bonn–, pero matiza que en su poesía sólo la forma es popular, "porque el contenido pertenece a la sociedad convencional."[9] Es el tratamiento temático lo que le diferenciará de sus contemporáneos.

En la poesía de Heine asomará en el tratamiento amoroso la vulgaridad, el prosaísmo, la frivolidad que luego encontraremos en Max Aub en poemas como los de Subandhu, pues tanto Heine como Subandhu recuperan el *Cantar de los Cantares*. Su poesía es sencilla, para algunos cursi, pero Max Aub la defiende por su sencillez, desnudez, sinceridad y llaneza y, por otra parte, ataca a los poetas de nuestro tiempo,

"emperrados en sacar su fama del alquitaramiento, de la condescendencia de los elegantes, como si la poesía se hubiera inventado únicamente para entendidos y estreñidos"[10].

A veces parece que, defendiendo a Heine, Max Aub se defiende a sí mismo; sobre todo cuando le acusan de superficial porque abarca mucho: epopeyas, poemas líricos, tragedias, cuadros de viajes, versificaciones de críticas y reportajes de actualidad, etc. Max Aub se inventa como personaje y se echa en cara precisamente la prolijidad:

"Qué tío. Publica libros, artículos, ensayos. Escribe obras de teatro y argumentos de cine. Escribe sin cesar, a chorro suelto, como el que mea. Y cuando necesita el desahogadero lírico para su uso particular, funda y escribe y reparte una revista [...] Max Aub es Max Aún. Dirán de él cosas atroces. Que se ha encontrado una mina de libros escritos, por ejemplo. He oído decir: -Yo recibo todas las mañanas el diario Excélsior y el nuevo libro de Max Aub" [11].

Una cita que se convierte en compañera de viaje de las últimas palabras de Heine antes de morir: "escribir, escribir, escribir... Papel, lápiz".

Y lo mismo ocurre con la condición de poetas exilados, rechazados durante un tiempo por la población de su propio país: Max Aub prohibido en España o Heine negado en Alemania y borrado por el Tercer Reich –en el centenario de su muerte sólo un monumento conmemora a Heine en Alemania, aunque tenía otro en Corfú–. Max Aub exiliado finalmente en México pero siempre reivindicándose como español, y un caso parecido vivió Enrique Heine:

"Heine es un gran escritor

distribución en América (aun en Norteamérica)". (Carta de Max Aub a Carmen Balcells: 19-III-1971. *ABMA*: Leg. 2-3). Sin embargo, se publicó reducido once años más tarde en Seix Barral en la versión conocida. Sobre el resto de poemas, actualmente preparo la edición para las *Obras completas. Poesía* (Valencia, Diputació / Universitat de Valencia, en prensa) y aquí se citan como *Ciclo de Imposible Sinaí*.

3 Max Aub escribió varios trabajos sobre este poeta: *Notas acerca de Heine*, México, Talleres Gráficos Juan Pablos, 1957 (Reeditado en *Pruebas*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967; pp. 9-68). Pero también "El ejemplo de Heine", en *La Gaceta. Publicación del Fondo de Cultura Económica*, año III, nº 20, abril de 1956, p. 1, y el resumen del artículo homónimo "Notas acerca de Enrique Heine", en *Novedades*, México, 6 de mayo de 1956, nº 372, pp. 1 y 6 (aquí habla también de una conferencia que dio el 17 de febrero de 1956 junto a María Douglas, que se encargó de leer poemas de Heine).

4 *Actas del Congreso Internacional Max Aub y el laberinto español. Valencia, 13-17 de diciembre de 1993.* València, Ajuntament, 1996; p. 629.

5 "Notas acerca de Enrique Heine...", op. cit., p. 6. "Notas acerca de Heine", *Pruebas*, op. cit., pp. 52 y 57.

6 "Ignoro si hay en la obra de Fígaro alguna alusión a Heine, al que pudo conocer y del que seguramente tuvo noticias. El genio de ambos para la prosa es parecido; más acerado, tal vez, el de Larra, aunque seguramente me ciegue la pasión. Un estudio de los artículos de Larra vistos a la luz de los *Cuadros de viaje, de Alemania, de Francia*, sería fructífero". Id. p. 1.

7 Ibíd.

8 Ibíd.. También en "Notas acerca de Heine", *Pruebas*, op. cit., p. 44. La traducción es de Max Aub.

9 Ibíd.

10 "Notas acerca de Heine", *Pruebas*, op. cit., p. 24.

11 OTAOLA, *La librería de Arana*, pp. 36-38. Vid. Max AUB, *NO* (Segorbe, Fundación Max Aub, 1997), ed. de Ana I. Llorente Gracia, p. 21.

que dicen partido en dos, porque vivió sesenta años, la mitad en Alemania, la otra en Francia. Jano, máscara de la comedia y de la tragedia, Sol y Luna como quería Gautier. No tanto. Todo él alemán: raíces y voz"[12].

Y en cuanto a la religión, aunque inmersos en la tradición judía –a Heine le repugnaba pensar que Dios se hubiera encarnado en hombre– ambos poetas fueron escépticos. Max Aub matizaba respecto a Heine que aunque éste hubiera escrito las *Melodías hebraicas*, este hecho no suponía una "vuelta a la religión familiar".[13] Algo parecido sucede con Max Aub, autor de docenas de poemas insertos en la tradición judía, sobre todo en *Antología Traducida* e *Imposible Sinaí*.

En las recreaciones poemáticas que conforman *Antología Traducida* no es lícito pensar que Max Aub esté copiando un poema persa, o una jarcha, o un poema *beat*; lo que se tiene la seguridad de tener entre manos es una máscara, una parodia. Es también en este sentido en el que se expresa Max Aub al comentar a Heine:

"Heine no toma la poesía popular sino el ritmo de ciertos trazos. Más que una incitación se trata tal vez de una parodia, porque con él siempre hay que otorgar su crédito a la ironía" [14].

¿Acaso después de leer estas citas no se tiene la sensación de haber topado con la poética aubiana, concretamente con la que le lleva a escribir *Antología traducida*? Sin duda hay que completar la parodia con la temática, aunque escondida en siglos lejanos, vivida como cotidiana y el desdoblamiento del sujeto poético. Arcadio López-Casanova resume la poética aubiana en los tres puntos siguientes:

a) la figuración (y consideración) del creador como poeta dialéctico o ser proteico;

b) las raíces de ese proteísmo están, en cuanto a la creación, en el fermento de la vida diaria potenciada o vehiculada por la imaginación, y que tiene su foco cordial en el entusiasmo (contagio pasional con los motivos cambiantes de la existencia y la realidad);

c) creación, asimismo, como proceso (ficticio) para ser otro ser distinto, en tanto en cuanto el escritor diseña sus máscaras (sus –diríamos– estrategias actoriales). La obra, sí, como biombo, o la obra como puesta en escena del autor.[15]

Tenemos en Max Aub, de algún modo, un Heine revisitado que le sirve de apoyo a sus teorías literarias. Todas sus obras abren la realidad diaria y la relatan o la interpretan o la aprehenden desde un desdoblamiento ficticio y cercano a la vez. Pero toda esta manera de ver la literatura ya estaba en Max Aub

12 "Notas acerca de Heine", *Pruebas*, op. cit., p. 42.

13 Id., p. 52

14 Id., p. 56.

15 Op. cit., Actas, pp. 630.

desde el principio; en Heine encuentra un ejemplo de lo que él pretende, pues no hay más que comprobar que ya en el primer libro de Max Aub están presentes la sencillez y la realidad de a diario y, además, lleva por título *Los poemas cotidianos*[16]. La parodia y el desdoblamiento del sujeto llegarán poco más tarde con el humor y la ironía.

Su literatura recuerda a Heine, pero también resuenan los ecos de Quevedo y de Larra –cronistas críticos de la realidad con una pátina de ironía que llega al lector para despertarle del letargo frente a una sociedad que le anihila como hombre–, y del Cervantes –reinventado después por Borges como Pierre Menard– agazapado tras un narrador que encuentra unos textos de Cide Hamete Benengeli, que luego traducirá un morisco, según se refiere en el *Quijote*. Cervantes ha conseguido que no sean pocos los pueblos de España por los que se asegura haber pasado don Quijote y Max Aub ha logrado que Jusep Torres Campalans figurara en las enciclopedias como pintor amigo de Picasso y, cuando se lee la *Antología Traducida*, la perplejidad sobre la posible existencia de los poetas antologados está siempre latente.

Además, Heine siempre estará presente en sus creaciones poéticas, pues en el inédito *Ciclo de Imposible Sinaí*, aparece citado como ejemplo en el poema del apócrifo David Soul, y en el de Teodoro L. Lowenthal dentro del poema referido a Israel:

¿Qué pasa con Heine? ¿Quién lo
conoce aquí?
Los alemanes viejos
saben todavía quizá sus poesías de
memoria. Heine es un judío en todo
el mundo, menos aquí.

y en otro poema del mismo autor apócrifo:

¿A ellos qué les importan Heine o
Bellow o Miller y tanto escritor
o cualquier emigrante judío que
se haya vuelto
cristiano o protestante?

Y también en Salomón Rabina –otro apócrifo– se cita al autor alemán dentro del poema en el mismo sentido que en el ejemplo anterior:

y todos los conversos
a Heine, a Marx, Espinosa,
Stirner, Trotsky,
Santa Teresa, Bergson,
Einstein, Kafka.

Como se observa, nunca dejó Max Aub de estudiar, recrear y citar al poeta alemán Enrique Heine, ya fuera para tomarle como ejemplo retórico, como ejemplo social o como ejemplo humano. En cierto sentido, Max Aub se sintió como Heine, olvidado por el país al que entregó su literatura y sin el reconocimiento que en estos días, con los primeros volúmenes de sus obras completas en la imprenta, se le rinde.

16 Barcelona, Imprenta Omega, 1925.

La dificultad del objeto

Sobre la pintura de Gregorio Antón

José Luis Castrillón

Ilustramos este número de nuestra revista con pinturas del artista vallisoletano Gregorio Esteban Antón, cuya obra pictórica se ocupa en gran medida de esa difícil relación que se establece entre fondo y objeto, llegándose a crear entre ellos un conflicto que en muchas ocasiones no se resuelve, y en el que, finalmente, la presencia de la figura no está asegurada. Una obra pictórica que, en definitiva, se sitúa en la arriesgada línea fronteriza que se traza entre lo abstracto y lo figurativo.

Un conflicto que se establece en la misma técnica empleada por el artista. Ya que si lo que se dibuja en primer lugar sobre la tela es una trama realizada con tinta negra (ya sea de figuras reconocibles o no como objeto), esta trama es posteriormente velada por capas de pintura, sobre las que de nuevo se dibuja, y que son, de nuevo, veladas, en un proceso que se repite en varias ocasiones y en donde el azar entra continuamente en juego.

Figuras, por tanto, que en muchas ocasiones son vencidas por ese fondo que siempre tiende a ocuparlo todo, amenazadas incluso desde su mismo interior, absorbidas por una extraordinaria masa de pintura y de color sin que quede rastro de ellas. O de forma que tan sólo se puede adivinar una muy difusa presencia de esa trama figurativa original, velada por las sucesivas capas de color, quedando únicamente un recuerdo de figuras que se instala definitivamente en el territorio del fantasma. Por tanto objetos que no tienen densidad alguna, confundiéndose ellos mismos con el fondo que no sólo parece desafiarles desde un supuesto detrás, sino que ese mismo fondo avanza hasta ellos y los atrapa. Son éstas las obras de Esteban Antón que más se asemejan a lo abstracto. Pero en ellas la figura, aunque casi imperceptible e irreconocible, está presente, imposibilitada para alcanzar la categoría de objeto (Página 4).

Algunas veces esa trama de trazos negros llega a salir a la luz, pero al mostrarse claramente ante nuestros ojos descubrimos que, en definitiva, está construida con los mismos materiales que el fondo del que las figuras pugnan por desprenderse. Es decir, el azar y el desorden que éste produce. Son líneas que parecen buscar la forma de un objeto pero que finalmente tampoco alcanzan a serlo. Y no lo hacen precisamente por sus carencias en la propia forma, pues el espectador no es capaz de reconocer nada en ellas que las distinga en lo fundamental de ese fondo del que parecen destacar, pero al que, definitivamente, también pertenecen (Página 14).

En otras ocasiones, al final del proceso, surge una figura en primer plano, casi de forma inopinada. Son formas que nada quieren saber de ese fondo en donde se dibujan. Objetos inanimados fantásticos o cotidianos, como esa silla que parece ajena por completo al verdadero drama que tras ella se desata en un fondo que de nuevo se puebla de fantasmas. Unos objetos que son ignorantes sobre todo del desbordante drama de color que se vive tras ellos, y al que son extraños debido a su carácter monocromático, a su casi total ausencia de relieve que les deja en la práctica pegados a ese fondo al que en absoluto pertenecen, convirtiéndose en una ayuda insuficiente para la mirada del espectador, que no puede sino seguir abismándose en ese fondo azaroso y real que continúa dominando el cuadro. Esa silla roja parece únicamente destinada a invitarte a sentarte en ella y seguir contemplando un fondo que es el verdadero dominador del cuadro (Portada).

Son figuraciones de objetos, pero no parecen auténticos pues no llegan a producir sobre la mirada lo fundamental que el objeto debe producir: deseo. Apenas son meros recortes inanimados, y por lo tanto sin alma, que nos dejan abierto el conflicto fundamental de esa inaprensible corriente cromática que tienen detrás y que es la que finalmente sigue atrayéndonos, sin que exista apenas nada a donde poder fijar nuestro deseo, pues la silla (por muy roja que sea) nada parece querer saber de ese deseo.

Finalmente, está el caballo. Y el caballo si que parece ser plenamente un objeto hecho para nuestra mirada. Se nos presenta, y es la única figura que así lo hace, perfectamente centrado dentro del espacio del cuadro, animado por un estéril galope, pero sobre todo es un caballo que parece desangrarse de ese mismo material del que está hecho. La pintura parece chorrear desde la silueta que lo dibuja, chorrea curiosamente hacia arriba y hacia abajo, sin una mínima lógica que lo explique, como si este material que representa por primera vez algo lleno de vida comprendiese perfectamente una de las condiciones fundamentales de esta: el dolor. Un dolor que se adivina en su cuerpo desestructurado, herido y sangrante (Página 30).

Pero pese a ello también existe en el dibujo una cierta gracia difusa que tiene su sitio entre ese galope que se adivina y la delicadeza de su cabeza. Y, por una vez, algo hay en el cuadro que siendo objeto, no renuncia a saber de ese fondo que, al fin y al cabo, es del que está constituido todo ese cuerpo que, inevitablemente, hay dentro de la silueta. Cuerpo real (no como la mencionada silla), hecho de la misma materia real que el fondo que la amenaza, pero que

posee algo, quizás indescriptible (el dolor, la gracia), que lo convierte en verdadero objeto. Pero el conflicto sigue abierto, pues definitivamente, este caballo, esta única figura que parece constituirse en objeto, parece que si hay un lugar donde puede dirigirse en su galope, es hacia su propia disolución como cuerpo, y justo en mitad de este proceso es cuando parece haber sido atrapado para nuestra mirada.

American Beauty

ANA PAULA RUIZ JIMÉNEZ

Y que me habita otro ser por detrás de la no muerte.
P.S.

No es una novedad que hasta la propia industria de Hollywood reniegue de su tópico *American way of life*. Por esta senda *American Beauty* elabora los desastres que ello aún en la actualidad produce. Porque lo que tematiza este film es esa falta de energía, de vida, de sentido, esa pérdida en la dimensión de lo auténtico, de la verdad.

El origen de este estado de cosas se sitúa en el origen del film mismo:

Comienza esta película con un pregenérico demoledor. Una adolescente interpela directamente a cámara y dice: "yo necesito un padre ejemplar, no un niñato capullo que manche los calzoncillos cuando traigo una amiga del colegio, ¡que jilipollas!, deberían sacrificarle y que deje ya de sufrir". Pero esta ruptura del espacio homogéneo que la interpelación inaugura queda instantes después desmentida cuando una voz en off masculina –tras otra cámara off– pregunta: "¿quieres que lo mate?". Ella se incorpora y mirando de forma inquietante y perpendicularmente al eje de cámara, responde: "*Si*".

Así, primero, un déficit paterno está seriamente amenazado, y a partir de aquí todo lo demás, la ciudad, el barrio, la familia, uno mismo....

Inmediatamente después y acompañado por los rótulos del genérico, aparece un plano cenital descendente de un barrio residencial americano en el que se dibuja la ordenada geometría rectilínea de un pacífico y un tanto abúlico paisaje. Paralelamente, y en interpelación directa primero con palabras en off, oímos: "Me llamo Lester Burnham, este es mi barrio, esta es mi calle, esta es mi vida. Tengo 42 años y en menos de un año habré muerto". Seguidamente con un plano de una exacta perpendicularidad cenital aparece Lester (Kevin Spacey) en la cama, mientras en off prosigue: "claro que esto no lo sé aún, y en cierto modo ya estoy

muerto". A partir de aquí las imágenes irán ofreciéndonos el retrato de la familia Burnham en lo que parece ser un día de aplastante, cómica y patética cotidianidad: "aquí me tienen cascándomela en la ducha, para mí el mejor momento del día, a partir de aquí todo va peor. Esta es mi esposa Carolyn [Annette Bening], [...]¡Dios solo con verla me agoto!; no siempre ha sido así, antes era diferente, eramos felices. Mi hija Jane, [Thora Birch] es la típica adolescente, malhumorada, insegura, confusa. Me gustaría decirle que se le pasará, pero no quiero mentirle. Tanto mi mujer como mi hija piensan que soy un gran perdedor; tienen razón, he perdido algo, no estoy muy seguro de lo que es, pero sé que no siempre me he sentido tan ...apático. ¿Pero saben una cosa?, nunca es demasiado tarde para recuperarse.

Estas palabras en primera persona, que nacen con vocación de trascendencia por tener su origen en esa dimensión off radical que es la muerte, se encarnan en Lester para desembragar la narración de lo que será el último año de su vida, y en cierta promesa enunciada de recuperación de esa pérdida. Sin duda este origen tan poco verosímil de las palabras, junto con el tono cómico de la puesta en escena, viene a señalar la distancia y la potencia que las separa; esto es, el orden de las apariencias, de la imagen exterior, de las formas, de la máscara por un lado, y el orden de la experiencia, de la verdad y del sentido. Esa es la pérdida de Lester, el sentido de su máscara.

Y con esta dualidad jugará el film en todo su desarrollo.

El seno familiar de los Burnham es digno tan sólo de revista de decoración: allí el vacío se amuebla con tapicerías de 4000 dólares y se ambienta con música de ascensor, todo porque para tener éxito hay que tener una imagen de éxito en todo momento. Y ante ese mandato dos posturas –la misma en el fondo–: insistir, o dejarse llevar. En el seno de los Burnham es Carolyn la que insiste; incansable vendedora de casas (cualquier casa es perfecta con tan sólo un poco de imaginación, dependiendo de las imágenes con que las vistamos). Por eso cuando la imagen se manifiesta engañosa o insuficiente, es el ser el que se siente, o mejor se resiente, y eso es inmediatamente reprimido, autocastigado: "¡cállate so bebé!".

Y Lester se deja llevar, pero acusa el cansancio, su crisis –de los 40– parece haber llegado. Él también vendedor (de publicidad en una revista) será tratado como una vulgar mercancía; van a echarle de su trabajo y le exigen, también para ello, una buena máscara-excusa. Además su mujer no le soporta, su hija le odia... Y claro, ahí no hay palabra que pueda sostenerse, literalmente todas suenan huecas, engoladas; ni siquiera circulan entre ellos sin provocar hostilidad o desidia.

Pero esa falta en el ser de Lester va a venir a llenarla una nueva imagen, imagen fetiche, sin duda, que

vendrá a suplir la falta de "energía". Se manifestará en el baile en la cancha de baloncesto de Ángela (Mena Subari), la amiga de su hija, muy inteligentemente puesta en escena en todo su esplendor de fantasía seductora y delirante: en un tiempo sin tiempo, sólo y toda para su mirada, objeto idealizado de mujer: feminidad de belleza completa, redonda, en pleno estallido floreciente, pureza natural, inmaculada –sin sexo (otro), sin lengua(je), virgen–. Pero también seductora, insinuante, ávida –puta–. Imágenes que se repiten con una cadencia de repetición que denuncian su retraso, su cobardía en realidad, porque estas imágenes-fetiche (de las que abundan en la publicidad) denuncian al fetichista como el que nada quiere saber real(mente) del otro –sexo–. Por eso siempre las imágenes de sus fantasías aparecen en cámara lenta repitiendo en cada inserto los movimientos de aproximación una y otra vez. La narración también abunda en este movimiento de cadencia ensimismada, ya que Ángela comparece como una adolescente que, también ella, juega con su máscara de mujer fatal devoradora de hombres; sólo que ella está en su tiempo; Lester no, pero nunca es tarde demasiado tarde para recuperarse.

Y así vivificado por su delirio, empezará a manejar su realidad con energías renovadas: "Resulta curioso, tengo la sensación de haber estado en coma 20 años y ahora estoy saliendo de él... ¡espectacular!". Sin duda, la puesta en escena es de una especularidad impecable: esa simétrica cenitalidad del plano picado en la cama –idéntico al que apareciera al comienzo del film cuando sus palabras en off lo acusan como hasta cierto punto ya muerto– y su contrapicado celestial donde reina Ángela (que remite, a esa fotografía de una jovencísima Marilyn Monroe que pobló el imaginario americano en los 40).

A partir de aquí, las palabras que Lester pronuncie en off siempre caen del cielo para posarse ¡en él mismo!, corriendo, haciendo footing como un neurótico en pos de un buen desnudo. En loca carrera narcisista regresiva, y así enfebrecido de rebeldía adolescente comienza a realizar su revolución interior; ha sido subsumido por otra máscara –imaginaria– para desenmascarar al resto del mundo: a su jefe, a su mujer... "Es genial comprobar que todavía tienes capacidad de sorprenderte a ti mismo y te preguntas que otras cosas buenas puedes hacer que habías olvidado. Como en los 70, no acorde con su tiempo sino tras otro en el que todo era jodienda y diversión". Y así desde el último año hasta "el último día de su vida".

Pero hay una segunda articulación narrativa puesta en escena desde el pregenérico con imágenes muy pregnantes, inquietantemente amenazantes (allí se anunciaba la posibilidad de un asesinato). Son las imágenes robadas a través de las ventanas de Los Burnham y que la oscura y sucia textura del vídeo de

Ricky Fitts (Wes Bentley) registra como huellas. Es Ricky, de aspecto entre inquietante y "colgado", pero dotado de un probado magnetismo que sin duda reside en su mirada; una que parece ir más allá de las apariencias de las cosas y que parece esconder algo más que su propia apariencia (veremos que "partió" y le "partirán la cara" más de una vez). Pero también, y quizá por lo mismo, se nos muestra como alguien dotado de seguridad en su propio poder sobre el orden de las cosas. Una apariencia como un tanto abismada, sin vértigo, "sin miedo". (De ese gesto se verá contagiado Lester: "Te acabas de convertir en mi héroe personal").

Y es curioso cómo el film articula a ambos personajes y las imágenes por ellos movilizadas, como en una suerte de "tour de force" trenzado. Así, si Lester moviliza la Imagen del Deseo Absoluto, la plena figura, Ricky moviliza su ausencia, el fondo, los restos, las huellas que su cámara de vídeo registra. La propia narración así lo atiende: primero las palabras de Lester (padre) nos presentaban su ciudad, sus vecinos, él mismo, su mujer, su hija Jeny. Y Ricky (hijo –del 68–) será presentado como rastreador de las huellas de eso: primero –Jeny–, su familia, su mundo.

Y bien, decíamos que ese más allá de la mirada, sus huellas, es lo primero que de Ricky se pone es escena, esto es, el registro en vídeo. Éstas de Ricky no tienen vocación de plenitud, sino de interrogación, no promueven la fascinación, sino el pálpito, no muestran la transparencia de las formas, sino su secreto: así las imágenes que en zoom avanti obvian el baile-burla de Ángela para descubrir la sonrisa de Jane. Y en ese mismo movimiento de atravesar lo imaginario, también él viene a darse: recuerden su declaración amorosa –clamor sordo más bien– escribiendo el nombre de Jane con fuego en el suelo.

Y después la familia. Si en la casa de los Burnham reina el orden de la pura apariencia, en la de los Fitts la apariencia es una pura orden. Aquí, el vacío está decorado con una limpia y oscura austeridad militar y se ambienta con el silencio, sólo el sonido de la TV (en ella se moviliza otro de los protagonistas del imaginario Americano, éste de acento más siniestro: un joven Ronald Reagan). Entre el coronel y su esposa no hay nada, ni conversación, ella es prácticamente un mueble más de la casa. Su puesta en escena es escasa en el film, pero potente en su puro arrasamiento. Se limita a aparecer casi como un accesorio más de la casa, medio perturbada. Ambos padres obvian el cuerpo de sus mujeres, no poseen palabra allí, en su cuerpo real: Lester entregado a un pacto de "no agresión" delira uno mejor todo para él que le satisface su propio autoerotismo, y el coronel Fitts porque no entienda nada, o "entiende" demasiado, aparece con una mujer "en fuera de juego". En esta casa además no hay núcleo, el único

lugar secreto y sagrado es el cuarto que alberga la colección de armas y otros objetos inquietantes como el plato nazi. Ninguna palabra, pura violencia contenida a punto de estallar en cuanto algo falte a la regla, que no ley. En estado permanente de sospecha.

Y junto al cuarto secreto de su padre, el de Ricky con su colección de huellas, y de todas ellas la mejor:

- Ricky: *¿Te doy miedo?*
- Jane: *Tú no.*
- Ricky: *¿Quieres ver lo más bonito que he grabado en mi vida?[...] Era uno de esos días en que está a punto de nevar y el aire está cargado de electricidad, casi puedes sentirlo ¿verdad? Y esa bolsa estaba... bailando conmigo, como un niño pidiéndome jugar, durante 15 minutos, es el día en que descubrí que existe vida bajo las cosas.... y una fuerza increíblemente benévola que me hacía comprender que no hay razón para tener miedo... jamás. El vídeo es una triste excusa, lo sé, pero me ayuda a recordarlo... necesito recordarlo. A veces hay tantísima belleza en el mundo que siento que no lo aguanto y que mi corazón se está derrumbando.*

Es sin duda una de las escenas más potentes del film. Y al contrario de las de Lester, no taponan la angustia, no seducen, sino interrogan. Una imagen mínima al borde de la abstracción, que promueve palabras, pero las más ásperas, expuestas y conmovedoras. Al borde del reclamo místico. Porque se dan no tanto en su forma como en su aliento. Fundirse uno por un instante en la cadencia del todo, descubrirse en su más indeterminada inanidad y recoger de ahí el aliento, incluso el valor, para seguir.

Pero las imágenes, toda imagen, acaban por resquebrajarse, antes o después llega el momento de la verdad. El del encuentro sexual y el de morir. A Lester le van a llegar los dos casi a la vez. Sólo les separa un breve lapso de tiempo; el justo para recobrar el suyo, y su sentido. Y el primero en que se impone un gesto de renuncia. El encuentro de Ángela y Lester es puesto en escena de una forma muy interesante: aquí los pétalos de rosas que Angela desprendía ya no están, aunque sí el ramo de rosas en el jarrón (que aparece en el plano cuando ellos en contraluz se abrazan [es que en esa casa siempre hubo rosas; el análisis de ello no cabe aquí, quizá en otra ocasión]), y será él quien, en un gesto muy tierno y al fin paternal, la cubra con la toquilla, la invite a cenar y claro, pregunte por Jane.

Cuando la imagen se resquebraja, la del éxito permanente o la de la apariencia tenidas como verdad, es la violencia sin contención la que se desborda. Y es que hace falta algo más que imágenes para sostener la máscara. Hacen falta palabras, gestos verdaderos, ...y que no lleguen demasiado tarde. Como aquí en palabras un tanto débiles de un recién muerto.