

El 5 de junio de 1999, de 10. 00 a 14. 00 horas, se desarrolló en el salón de actos de Caja España de Valladolid el «Primer Encuentro Cine y Psicoanálisis», organizado por el Grupo de Estudios Psicoanalíticos (GEP) de Castilla y León (contactos: c/ Mayor 14, 2º B, 34001 Palencia, Tfno.: 979 750684).

El encuentro fue presentado por Miguel Calzada Cabeza, catedrático de literatura y miembro del GEP-CL, interviniendo a continuación como ponentes Luis Martín Arias, profesor de la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid y miembro de Trama y Fondo; Javier Garmendia Castillo, psicoanalista, miembro de EEP-Campo Freudiano de Madrid y coordinador del Centro de Salud Mental, y Jesús González Requena, profesor titular de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid y miembro de Trama y Fondo.

El posterior coloquio fue coordinado por Manuel Espina Tamargo, psicoanalista, psiquiatra y miembro del GEP-CL, así como del Consejo de Redacción de la revista Diván el Terrible.

Y bien, aprovechando la ocasión que nos brindaba la publicación de las Actas de tal encuentro, hemos decidido dedicar monográficamente el número 7 de Trama y Fondo a lo que fue su tema: Cine y psicoanálisis.

A tal efecto, complementamos el texto de L. Martín Arias con otra lectura de Un perro andaluz, a cargo de alguien a quien él mismo remitió; y el conjunto del encuentro con el artículo «Lo Imaginario y la Psicosis». A lo cual hemos sumado una lectura de Carretera perdida, otra de Bresson y una tercera sobre la cuestión de la Firma en el cine.

Queremos dar las gracias al GEP-CL por permitirnos reproducir aquí las tres ponencias, así como el debate que tuvo lugar a continuación.

Casablanca: La cifra de Edipo.

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

¿Cuál es la causa de la intensidad con la que la secuencia final de *Casablanca* afecta al espectador?

En lo que sigue, no intentaremos otra cosa que responder a esta pregunta. Pero adviértase lo específico de nuestra posición: lejos de tomar distancia con respecto a esa emoción —lejos de descartarla como un efecto sentimental e ideológico— vamos a tomárnosla en serio. Pues, después de todo, si alguna verdad habita un film —un texto, una obra de arte— es la que late en la emoción que logra desencadenar.



Pues creemos que en esto fracasan las metodologías convencionales cuando se enfrentan a los textos artísticos: les aplican códigos y reconocen sus elementos y sus configuraciones: sus estructuras significantes —los métodos semióticos—, sus constelaciones formales —los de orientación gestáltica—. Buscan, en suma, en la obra, su significado y las estructuras que lo sostienen, pero nada nos dicen del sentido.

Ignoran, en suma, que el sentido no es el significado.

Conviene por eso escuchar la polisemia de la palabra *sentido*, los tres registros simultáneos de su uso: el de *lo que tiene sentido*, el de *lo que apunta en cierta dirección*, y también el de *lo que se siente*. El primero alude a la significación, el segundo al trayecto, el tercero a la emoción.

Pues bien, creemos necesario comenzar por el tercero, pues sólo eso puede permitirnos escapar a los límites de esos métodos convencionales

que se quieren objetivos y que tratan de aprehender el ser del texto en independencia de la subjetividad que lo analiza.

Incluso cuando dicen ocuparse del espectador, o de *la recepción*, como se puso de moda en los últimos años, lo hacen como si se tratara de un nuevo factor objetivo, independiente de ellos. Pues ellos, en tanto analistas, pretenden observarlo desde fuera, con la que se supone la frialdad del científico riguroso —¿pero, realmente ha existido alguna vez un verdadero científico que no fuera apasionado?

Si proponemos la conveniencia de adentrarse en el sentido por ese tercer registro que es el de *lo que se siente*, es porque ello conduce directamente a localizar al sujeto.

Por eso, esa emoción ahí movilizada, la del espectador cinematográfico, no puede ser estudiada desde fuera: de ella sólo puede saberse en tanto se la experimenta: el analista debe reconocerse, por ello, como sujeto interesado, afectado en el texto que analiza.

Y debe, así, renunciar, ante el texto artístico, a la ilusión de la objetividad: pues éste solo es tal en tanto espacio de esa experiencia subjetiva que es la experiencia estética.

Es esa subjetividad ahí involucrada la que hace del sentido algo esencialmente diferente, aunque no independiente, del significado.

Pues el sentido es el significado que se siente, que moviliza cierta emoción y que por ello configura cierto trayecto: el trayecto mismo de la experiencia del sujeto que lo lee.

Esto es entonces lo esencial del texto artístico, lo que lo diferencia de cualquier otro tipo de texto: su constituir el espacio de ese trayecto experiencial que es el de la lectura.

El análisis, por eso, debe comenzar por el punto de ignición. Por ese lugar donde el texto nos afecta, nos quema.

Retomemos, entonces, nuestra pregunta: ¿en qué reside la fuerza de ese final, el de *Casablanca*, ante la que ningún espectador permanece indemne —aunque quizás algunos, eso sí, hagan un rechazo proyectivo: solo verán entonces la emoción de los otros, calificada entonces de ingenua y, en el fondo, de ridícula—?

Esta es, en todo caso, nuestra propuesta: explorar el film a partir de ese punto de escozor, tratar de reconstruir el trayecto que hacia él apunta: ver cómo la materia, los signos de las imágenes del film se manifiestan polarizados, orientados por ese punto donde cristaliza la experiencia de subjetividad.



Un signo icónico abre el film: un mapa de África.

Más allá de la denotación geográfica, se imponen las connotaciones del continente del sur: *caliente, salvaje, pasional, pulsional*.

Sobre él se escriben tres significantes. Y porque son tres dibujan una cifra, cierta articulación: configuran un triángulo sostenido sobre su vértice inferior.



Los dos vértices superiores están conectados en el eje horizontal. *Humphrey Bogart e Ingrid Bergman, Rick e Ilsa*, pues. Y podríamos añadir: el protagonista —ese que localiza el lugar donde el Yo del espectador se ubica en el film— y su objeto de deseo. Es, pues, el eje del deseo imaginario.

Abajo y en el centro se encuentra el vértice inferior: *Paul Henreid - Laszlo*.

Es el débito imaginario del *star-system*: las estrellas en primer lugar. Es decir: esas figuras que son propuestas como deseadas, ya sea en tanto objetos del deseo o como objetos de identificación imaginaria.

Pero, debemos advertirlo desde ahora, el film habrá de rotar este triángulo sobre la horizontal, de manera que la base con sus dos vértices quede debajo, mientras el vértice central, antes abajo, pase a situarse, siempre centrado, en la zona superior del cuadro.



Y luego, en lugar de esos tres nombres, centra da sobre el mapa africano y en inestable ascenso, el título del film: *Casablanca*.

Pues bien, entonces, *Casablanca* es cifra de ese triángulo. O si se prefiere, el triángulo es la cifra mayor de *Casablanca*.



Pero el Norte está en caos. Y, por eso, el signo icónico se metamorfosea en las huellas documentales de ese caos. Diríase que la tierra entera

ardiera bajo la II Guerra Mundial.



Y una línea descendente, del Norte hacia el Sur, sigue la «tortuosa e incierta ruta de refugiados y fugitivos». La Casablanca hacia la que desciende la cámara aparece entonces como el espacio emblemático de ese desarraigo. Espacio, pues, de espera, para aquellos que han visto truncado su trayecto —es decir, después de todo, su relato.



Desde la comisaría, un policía transmite una orden: «Dos correos alemanes portadores de valiosos documentos oficiales asesinados en el tren de Orán... detengan a todos los sospechosos y registrenlos en busca de los documentos. Importante».

Y así en tercer lugar, tras los signos y las huellas, emerge algo para lo que conviene utilizar el nombre de *significante* —esos documentos robados, de los que luego sabremos que son unos *salvoconductos*—: no porque no sea un signo, dotado de significado por todos reconocible, sino porque manifiesta poseer un sentido que escapa a él y que depende de sus desplazamientos a lo largo del texto.

Pues bien: con respecto a ellos —el film lo demostrará en seguida de manera sistemática— todos los personajes se descubren *sospechosos*.



Conviene tomarse al pie de la letra este arranque del relato: ciertos documentos han cambiado de lugar y, desde ese momento, todos los personajes resultan sospechosos. Y es que en ese mundo en caos que es Casablanca, durante la Segunda Guerra Mundial, las documentaciones de cada cual han perdido su valor.



—Documentación, por favor... Estos documentos caducaron hace dos semanas.

De manera que el texto nos confronta con una interrogación sobre la identidad.

Nos confronta, decimos, a nosotros, en tanto lecto-

res. Pues ¿a quién si no? Es necesario recordarlo: los personajes no existen, el único sujeto que está ahí, ante el texto, en el momento de la lectura, es el lector. Nadie más, ni siquiera el autor: de él ya sólo quedan sus huellas.

Una interrogación por la identidad: de eso se trata, después de todo, cuando se tematiza la documentación de cada cual: echemos si no un vistazo a nuestros DNI, veremos entonces hasta qué punto se trata en ello de algo del todo concreto: la fecha de nacimiento —arraigo en el tiempo—, el domicilio —arraigo en el espacio—, los apellidos —arraigo en la cadena genealógica.



Y hablando de la cadena genealógica, parece evidente que esa figura masculina de edad avanzada, de uniforme militar y gesto de nobleza, algo tendría que ver con ella.

Pues se trata del padre de la patria, alguien que se postula como quien garantiza el sentido, la verdad de las palabras: «Yo sostengo —rezan sus palabras escritas en el muro— mis promesas, incluso las de los otros».



Sucede, sin embargo, que esa figura, la de Pétain, mira en otra dirección, desentendiéndose de la muerte que tiene lugar a sus pies. Por eso la panorámica que desciende del primer plano de Pétain hasta encontrar, a sus pies, el cadáver del resistente, desmiente esas palabras. Las denuncia como mentirosas, huecas, impostadas.

Pero emergen, entonces, bajo ellas, otros documentos, esta vez clandestinos, como localizando un registro oculto, en cierto modo inconsciente, donde las palabras todavía pudieran poseer un sentido. Y un sentido que, añadámoslo, es sellado por su propia muerte.



Es éste un universo en el que incluso a los turistas norteamericanos les roban su identidad.



Como a éste, víctima de un carterista que nos demuestra hasta qué punto la verdad está del lado del sentido y no del significado —o, si se prefiere, del lado de la enunciación, no del enunciado.

Pues es un hecho que lo que este hombre dice —que «algunos llevan años esperando un visado. La escoria de Europa. Monsieur, desconfíe, este sitio está lleno de buitres, buitres por todas partes»— es un enunciado objetivo, indiscutible.

Y sin embargo es también evidente que, cuando lo dice, miente. Pues sin duda Casablanca *está llena de buitres*. Pero, habría que añadir, *él es uno de ellos*.

De manera que miente porque no es quien dice ser. A pesar de la objetividad de su enunciado, la mentira es su sentido. Y es que la verdad y la mentira no residen en el enunciado, sino en la enunciación: no en el significado del primero, sino en el sentido del acto que constituye la segunda.

Queda pues localizado el campo de la verdad: el del acto que sustenta la palabra que dice.

¿Pero no se tratará de eso, precisamente, en el final del film, en la escenografía dramática de un aeropuerto donde la palabra enunciada se materializará de inmediato como renuncia y, por eso, pérdida definitiva del objeto de deseo?



La mirada interrogadora del turista da paso a las miradas anhelantes de una pareja de jóvenes refugiados.



He aquí un segundo significante: el *avión*.

Sin duda, en primer lugar, metáfora y metonimia del deseo. La metáfora: el *volar*, liberarse de las cadenas de la gra-

vedad que a todos atan. Y la metonimia: huir en un avión, salir del encierro de Casablanca.

Pero es obligado atender a la ambigüedad que adquiere este significante en su primera emergencia: si encarna todo el anhelo de los que

esperan partir, a la vez lo desmiente cuando se descubre que en ese avión llega el coronel de la Gestapo.

Y, en la bisagra entre lo uno y lo otro, entre el anhelo de las víctimas y la amenaza de los verdugos, un nombre:

Rick's american cofee.

Por ser un nombre propio, este significante anuncia un rostro, pero uno cuya aparición se demora, tanto más cuanto es repetido. Incluso por el propio oficial nazi «Ya he oído hablar de ese café, y también del señor Rick».



La cámara, en un largo desplazamiento por el interior del café, nos conduce hasta un hombre que está solo —el primer primer plano de un personaje aislado en todo lo que va de film—, en su espacio más interior —pues es el más opuesto a la entrada de la que procede la cámara— y clandestino —es también el interior de su clandestina sala de juego.

Comparece, primero, como quien respalda con su firma —*Ok, Rick*— esos otros documentos que son los pagarés de su casino.

A continuación, en seguida, como alguien que fuma y bebe sólo, mientras que medita su próxima jugada en el tablero de un ajedrez que no convoca a otro oponente que su propio destino.

Sólo entonces, acabando esta serie, nos es dado ver el rostro ensimismado de ese hombre que se encuentra allí, en el vértice mismo de ese espacio donde reinan el azar, y la ruleta.

En ese lugar incierto y azaroso, sólo él se encuentra en el lugar donde nada se mueve, en el lugar más constante de todos los movilizados por el vértigo de la ruleta. Lo que tiene un precio, desde luego, pero uno que no parece costarle el mayor esfuerzo: el de renunciar a todo deseo y a todo trayecto.



Y sin embargo él es no sólo el protagonista del relato, sino también su héroe —pues nos encontramos ante un relato clásico—. De manera que un trayecto le aguarda.

Por eso esta vez la metáfora movilizada es la del ajedrez: nos informa de su ensimismamiento solitario —juega solo— y también del acto que aguarda. Sostiene un peón negro en la mano, estudia, pues, su próxima jugada.



En él se localiza, y allí resuena, como en Edipo, la interrogación por la identidad: es decir, la interrogación por el origen.

Pero Rick no es, por ahora, para nosotros, espectadores del film, más que una posición vacía que nos convoca a un enigma, que no es otro que el de la interrogación por el sentido.

Por lo demás, un personaje no tiene significado: sólo sentido: el del trayecto narrativo al que nos convoca.

Y bien, ¿cuál es el sentido de ese trayecto?

El caso es que todos los personajes del film, en uno u otro momento, preguntan por él, se interesan por su pasado. Y él rechaza siempre responder a sus preguntas. Diríase que hubiera decidido no recordarlo.



¿Qué sabemos de él?

Múltiples voces del film hablan de él en una serie de enunciados negativos. Sabemos, por ellas, que «nunca bebe con los clientes», que «No comercia con seres humanos». Y es él mismo quien dice —instantes después de la muerte de Ugarte—: «Yo no me juego el cuello por nadie».

Y la serie parece encontrar su resumen en las palabras del inspector Renaud: «Rick es absolutamente neutral en todo, y esto incluye incluso a las mujeres».

Se trata, desde luego, del sentido más hondo de la neutralidad de Rick: es *totalmente neutral* porque no desea nada de lo que le rodea. No se trata, desde luego, de que carezca de deseo, pero todo indica que éste ha roto toda relación con la realidad que habita. No desea nada a su alcance, pues su deseo está del todo concentrado, interiorizado, en el objeto perdido.

Y por eso es el rey del azar, ocupando el centro del juego sin participar nunca en él.



A este personaje, en todo caso, arriban los salvoconductos cuya densidad se cargará en seguida con la muerte del mensajero que los trae.

Decíamos hace un momento que todos los personajes preguntaban por Rick, pero conviene añadir ahora que todos preguntan, también, por el paradero de esos salvoconductos. Y así se anuda la pregunta por el tiempo —el pasado de Rick— con la pregunta por el espacio —el lugar de los salvoconductos—. Pues esos salvoconductos todos los desean y todos se los piden a Rick.



Está claro, por lo demás, su significado. Son, nos dice Ugarte, «salvoconductos que no pueden ser anulados ni discutidos». Pero, por eso mismo, su sentido varía de acuerdo con su paradero. Y, sobre todo, con su destino.

A Rick han llegado como la formulación más acentuada de su interrogación, pues están en blanco: son significantes que incluyen un espacio en blanco que espera ser llenado con un acto de escritura. Son, por eso, signos que aguardan un sentido que sólo puede proceder del acto de quien en ellos escriba un nombre. Y un apellido.

Está en juego, por eso, el Nombre del Padre.

Y por cierto que quien está destinado a realizar ese acto de enunciación —el de sustentar un apellido—, es quien, en el relato, ha sido presentado sin él.



Y bien: Rick hace su primera jugada, pero a la manera metonímica: deja el peón negro sobre la mesa, sin llegar a jugarlo y, en su lugar, toma los salvoconductos.

Y, continuando su jugada, los oculta en el piano de Sam.

Es decir, los esconde, los retira provisionalmente de la circulación.



Pero lo hace de una manera hartamente notable: los esconde poniéndolos delante de los ojos —iluminados por intensos focos, en el lugar más intensamente iluminado del café— y de los oídos —dentro de ese piano que es el objeto más sonoro—: pues sabe, como Poe, que allí es donde mejor se vuelven invisibles.

El caso es que, introducidos en ese nuevo lugar, en ese piano que toca el negro Sam, adquieren un nuevo efecto: el de una invocación al pasado. Diríase que a su llamada acuden Ilsa y Laszlo, no menos que el coronel Strasser.



Es notable cómo la interrogación por el destino del sujeto se escribe en la plástica del film:



Un foco le ilumina, en el umbral de su refugio, ensimismado, confrontado a un espacio abierto y vacío —el de ese aeropuerto que se encuentra frente a él— y al

momento del viaje, la interrogación.

Diríase que el destino —la ley del relato— le designara como el destinado a afrontar su tarea. Pues comparece para ello la bella y oscura imagen de la erguida torre de control del aeropuerto visualizada como un extraño faro.



Ligada, pues, al aeropuerto. Como reclamándole desde allí a esa escena final donde le aguarda su tarea. Podemos decirlo desde ahora: su tarea consistirá en tomar la palabra.

Por lo demás, su conducta con la amante de la que acaba de deshacerse nos lo ha mostrado ya como

portador de una herida —pues no hay otro enigma, en un ser, que el de las heridas que lo constituyen—. Heridas, todas ellas, que se resumen en una: la pérdida del objeto de su deseo. —Y es ahí donde no hay espectador que pueda no tener nada que ver con ello.



La escena se prolonga con el encuentro, sentado en la terraza, del inspector Renaud. Las miradas de ambos, en cualquier caso, siguen dirigidas hacia ese espacio *off* constituido por la pista de despegue y aterrizaje.

Hasta que nos es dado el contracampo del aeropuerto de noche, en la niebla, tal y como lo ven, en plano semisubjetivo, desde la terraza del café, los dos personajes.

Primero los dos hombres miran hacia el avión, luego Renaud gira su rostro hacia Rick: su tarea, en la secuencia, es la de enunciar, es la de explicitar el enigma de Rick. Y de hecho, el diálogo versará en seguida sobre ello:



Renaud.—¿Le gustaría ir en él? ¿Por qué no regresa usted a América? ¿Robó los cepillos de una iglesia? ¿Se fugó con la esposa de un senador? Prefiero pensar que mató a un hombre: es mi lado romántico.

Rick.—Un poco de las tres cosas. Vine a Casablanca a tomar las aguas.

Renaud.—¿Qué aguas? Estamos en el desierto.

Rick.—Bah, me informaron mal.

Pero ahora, un instante antes de que el diálogo se desencadene, ese giro de cabeza lo escribe, es decir, lo pone en escena. Y escribe así, también, la metáfora del deseo: de un lado el sujeto —el espectador, Rick—, del otro, en el otro extremo, el objeto de su deseo.

Lo que puede también ser enunciado así: del lado de la mirada, el sujeto, confrontado, en la noche, al vacío —oscuro, neblinoso— dejado por la ausencia del objeto. Es decir, al Fondo por donde los objetos aparecen y desaparecen, emergen y se desvanecen.



Es éste, si se lo contempla atentamente, un plano en el que todo está escrito, aunque todavía nadie pueda saberlo, ni siquiera Rick: allí, en ese aeropuerto, junto a un avión, se jugará el destino del relato.

Extrema literalidad: el destino del film consistirá en ver partir un avión. Y por cierto que no decimos *la partida de un avión* o *la partida en un avión*, sino exactamente esto: *ver partir un avión y seguir ahí*. Pues en ese espacio desnudo cierta palabra habrá de ser dicha, escrita y, sobre todo, sustentada con la solidez de esa torre, ante el momento de la separación definitiva que el avión anticipa y anuncia.

En este plano, por eso, se designa un lugar —el de la escena sacrificial—, un acto que aguarda y una distancia —pues será necesario, para que todo ello tenga lugar, atravesar esa valla.



La silueta de Rick, que se encuentra fuera de campo, nos muestra cómo abre su caja fuerte para hacer frente a un gasto imprevisto. La metáfora escenográfica anuncia que algo de su interioridad va a ser suscitado en lo que sigue.

Renaud, quien le acompaña, le hace saber de la próxima llegada a Casablanca de Víctor Laszlo, el héroe de la resistencia. La impresión que acusa el rostro de Rick cuando oye ese nombre señala hasta qué punto resuena en él, desde el pasado, con no menor intensidad que la de ese objeto perdido del deseo: «ese hombre ha impresionado a medio mundo». Logrará «Escapar». De hecho, ya «escapó de un campo» de concentración nazi.

Laszlo aparece, por eso, como quien es capaz de ocupar el lugar dejado vacío por Pétain: el de quien *sostiene sus promesas*; el portador, por eso, de una palabra capaz de sustentar un relato: una que impresiona, porque es capaz de sustentar un relato. Una palabra verdadera en tanto que, verdaderamente, ha atravesado lo real. Ha cabalgado la pulsión. Sabe de la castración.

Por eso, Rick apuesta por ella contra Renaud.



El segundo gran movimiento del film comienza con la entrada en escena de esos dos elementos que retornan del pasado, diríase llamados o atraídos por los salvoconductos.

En primer lugar, la mujer que encarna el objeto del deseo. No hay de ello duda alguna. Cuando aparece, la reconocemos como tal por el modo como su blanco vestido atrae toda la luz.

Pero también porque es reconocida de inmediato por el gesto de sorpresa de Sam.

Pues él está ahí para eso, precisamente: para reconocerla. Pero recordémoslo: los salvoconductos están escondidos en el piano que él toca.

Y dado que él comparece como no otra cosa que el buen amigo de Rick, no tiene otra función que la de reconocerla en su nombre. Es decir, la de advertirnos que el propio Rick habrá de reencontrarla. Queda así abierto, con el anuncio de ese reencuentro, un tiempo de suspense.



Más no llega sola. Y si ella ha sido reconocida por la mirada fascinada que su figura concita, el hombre que la acompaña, en cambio, es reconocido por su nombre —el *maitre* del café lo pronuncia—: Víctor Laszlo.

Y si la deseabilidad de ella será en seguida enunciada por Renaud —«Me dijeron que había llegado la mujer más bella de Casablanca, pero se quedaron cortos»—, la densidad simbólica que él encarna es nombrada por el hombre de la resistencia que se da a conocer a Laszlo a través de una sortija que esconde el símbolo de la *Francia Libre*.

Nombre, anillo y, finalmente —en el extremo opuesto a la belleza de la figura de la mujer, a la plétora de su forma— la cicatriz que sella la frente de Víctor Laszlo, ese hombre que, por proceder de





los campos nazis, sabe de lo real. De ello hablará más tarde el propio Laszlo al hombre del anillo, cuando éste le comente las noticias sobre él aparecidas en la prensa —«Leímos que le habían matado en cinco sitios diferentes»—: «Y cada una de las cinco veces fue verdad».



Y la mujer es señalada composicionalmente como el objeto del deseo porque esa botella de champán apunta hacia su rostro.

Y su pendiente y su broche comienzan a brillar.



El retorno del objeto perdido del deseo se manifiesta, necesariamente, como rememoración.

Sam.—Ha pasado el tiempo.

Ilsa.—Sí, es verdad. Ha pasado mucha agua bajo el puente.

Ella pregunta por Rick; pero sería más exacto decir que lo llama.

Sólo entonces emerge el primer gran primer plano del film: de la mujer, desde luego, encarnación de la plenitud de un objeto de deseo deslumbrante en su contenida belleza, el fulgor del deseo, desencadenado por la rememoración, escrito en los destellos de luz de su pendiente.

Ilsa.—Toca mi vieja melodía [...] Tócala, Sam. Déjame recordar.

Sam.—No sé a lo que se refiere.

Ilsa.—Tócala Sam. Toca *El tiempo pasará*.

Sam.—Se me ha olvidado esa canción. No recuerdo la melodía.

Ilsa.—Te la recordaré.

La mujer convoca, pues, la memoria. Y para que también nosotros, espectadores, podamos reconocer la melodía aun cuando no la hayamos oído nunca, será la propia mujer quien nos dé su estructura al tararearla.

La reconocemos desde el mismo momento en que ella la tararea,

aunque —tal es la ética formal del cineasta, pues le hubiera sido demasiado fácil introducirla antes, por ejemplo con su llegada, o quizás en los créditos del film— nos la hace oír por primera vez. Y, así, se producirá en nosotros, con esa melodía —que es desde luego la del amor—, un efecto de reconocimiento muy semejante a ese otro, tan llamativo, de los destinados a enamorarse y que afirman reconocerse cuando sus miradas se cruzan por primera vez.

El espectador sabe entonces lo que nadie le ha dicho: que ese hombre y esa mujer han de reconocerse cuando se encuentren, que sus ojos habrán de fundirse en un reconocimiento inmemorial.



La intensidad del encuentro exige de un plano/contraplano en el que también el hombre alcanza la magnitud del gran primer plano. El *rac-cord* conduce así a la yuxtaposición, en continuidad del flujo de imagen, del personaje que mira y desea con la imagen del objeto de su deseo.

El odio acude a la cita, escrito en el rostro contrastado, violento y horadado del hombre —qué diferente es esta iluminación que aguza sus más ásperas aristas de aquella otra que dibuja la dulzura del rostro de la mujer— e intensificado por la ráfaga musical que acompaña al cambio de plano.



Odio, sin duda, dirigido hacia el objeto como la otra cara del deseo que éste concita. Odio hacia el objeto en tanto éste se muestra esquivo, distante, inaccesible.

Y en el lugar dibujado por la inaccesibilidad de esa distancia se sitúa, en seguida, ese tercero cuyo nombre, cuando fue pronunciado, resona en el interior de Rick.

La estructura triádica se decanta y cristaliza entonces en la puesta en escena del film.



Pues, en esta cadena de planos, Renaud no constituye un cuarto elemento, sino tan sólo el operador textual destinado a designar, uno por uno, a los otros que realmente importan: se inclina primero hacia la mujer, luego se vuelve hacia Laszlo y finalmente hacia Rick, señalando con sus giros y ademanes sucesivos los tres vértices del triángulo, a la vez que los titubeos de sus gestos anotan la intensidad tensional de los ejes compositivos que los conectan.



Rick e Ilsa se miran, es decir, se desean. Pero Laszlo, aquel a quien ahora nadie mira, impone su presencia con la magnitud de su peso compositivo: tras la mujer, escrito como la causa misma de la pérdida del objeto.

Y, provocando, en la segmentación de la escena en plano contraplano, un inusual desequilibrio:



De manera que el objeto perdido de deseo es también identificado como objeto prohibido.



Ya solo en su café, mientras bebe con las luces apagadas, Rick confirma la asociación que en su momento sugerimos entre los salvoconductos y el retorno de Ilsa —y, con ella, de aquel que la acompaña y ata a su ley: «Se llevan a Ugarte y viene ella».

Y se desencadena, entonces, uno de los *flash-backs* más pertinentes, tanto por lo que se refiere a su disposición en el relato como a su configuración interna, que ha conocido la historia del cine.

Mucho más que un juego con el orden cronológico de los hechos narrados o un efecto dramático conseguido a través de la disposición de la información narrativa: se trata de introducir un tiempo sin tiempo, un pasado, sin duda, pero primordial, radicalmente heterogéneo por lo

que a la temporalidad del presente se refiere —lo que se anota también de esta manera: aún no había comenzado la II Guerra Mundial.

El tiempo en que ningún obstáculo impedía la plena posesión del objeto. Un tiempo, podría decirse así, triunfal como ese arco que parece marcar y cerrar la relación de plenitud de los amantes.

La fantasía, en suma, de un origen feliz de conjunción plena con el objeto de deseo —en París que, como se sabe, comparece como la *ciudad del amor*, a cielo descubierto, en días soleados y brillantes, radiantes de vegetación; una suerte de paraíso terrenal donde la relación dual, la fusión narcisista con el objeto, no conocía límite.



Pues no había allí, todavía, tercero alguno. Y, por ello mismo, era ese un universo congelado en su plenitud, en el que ningún relato se hacía posible. Pero, desde luego, bajo una condición: la ausencia de la palabra:



Pero, desde luego, bajo una condición: la ausencia de la palabra:

Rick.—¿Quién eres en realidad y de dónde vienes?

¿Qué es lo que hacías y qué es lo que haces?

Ilsa.—Dijimos sin preguntas.

Rick.—Entonces, por nosotros.



Y con la palabra retorna inevitable la pregunta negada. Es ella esta vez la que, jugando con una moneda en sus manos —y mientras ciertas vibraciones de luz tenue indican la proximidad de un fuego encendido que sin embargo no nos será mostrado—, habla del precio de las cosas:

Ilsa.—Un franco por tus pensamientos.

Rick.—En América no dan más que un penique. Y creo que no vale más que eso.

Ilsa.—Quizá, pero... no me importa pagar de más. ¿Qué piensas?
 Rick.—Pues... me preguntaba...
 Ilsa.—Sigue...
 Rick.—Por qué tengo la suerte de que vinieras a mí, de haberte encontrado..
 Ilsa.—¿Por qué no hay otro hombre en mi vida?
 Rick.—Sí.
 Ilsa.—Es sencillo. Lo hubo... Y ha muerto.
 Rick.—Lo siento. Olvidé que... habíamos dicho: sin preguntas.
 Ilsa.—Bueno, hay una sola respuesta... a nuestras preguntas... (Se besan.)

El sujeto se pregunta por su suerte, por su fortuna, en la misma medida en que percibe una sombra que late sobre su paraíso.

Tal es la pertinencia del *flash-back*: el espectador sabe, como sabe el Rick que, borracho, recuerda en el café, ya cerrado, de Casablanca, que la sombra del tercero estuvo siempre presente, que aquella relación de plenitud fue siempre una relación prohibida.

Por eso, la sombra del tercero aparece, ahora, bajo la forma de la negación: *no lo hay; lo hubo; no vive, murió...*

Pero que se trata de algo más que de un muerto —aunque, desde luego, la muerte tiene que ver con él—, que su sombra late introduciendo el pecado original en el paraíso, queda bien acreditado por la insistencia en excluir las preguntas, por la explícita voluntad de no saber.



Y tras la negación, el abrazo y el beso cerrando la secuencia con un fundido que, al modo codificado en el cine de los cuarenta, anuncia a la vez que elide metonímicamente el encuentro sexual de los amantes.

Es así como el deseo, un instante después de ser intuido como prohibido, es realizado. La intensidad de la transgresión que ello supone es entonces acusada por el acto de montaje más violento de todo el film: tras el primer plano de iluminación matizada y filmado en estudio de los amantes besándose, irrumpe un plano abruptamente documental, tan áspero en su textura como violentamente contrastado, de unas ruinas provocadas por la invasión nazi de Francia.



Resulta imposible para el inconsciente del espectador no oír los efectos de tan brutal yuxtaposición: la consumación del deseo prohibido desencadena la furia de la pulsión, que es inscrita en el orden simbólico del film por la brutal maquinaria de guerra nazi en su avance incontrolable.

La frase que sigue, a la vez voceada por un vendedor de periódicos ambulante y escrita en la portada que exhibe, debe ser oída con todas sus resonancias: «¡París, ciudad abierta!».

El tiempo ha irrumpido de la manera más violenta en el espacio sin tiempo de la relación dual de los amantes. Unos desmesurados altavoces proclaman la proximidad del ejército de ocupación.

Se trata de algo desde siempre sabido: que la historia —del dolor— comienza para el sujeto cuando, consumado el pecado, es expulsado del paraíso. O si se prefiere: cuando el encuentro con la prohibición eclipsa el paraíso del narcisismo originario.



Si el café donde se encontrarán los amantes tenía por nombre *Aurora* —de nuevo, pues, el auroral tiempo originario—, contemplamos ahora la sombra de la ventana del café tal y como se proyecta sobre el suelo, de tal manera que la palabra *Aurora* aparece escrita sobre lo que semeja ser una lápida funeraria.

La pulsión clama, con sonidos tan inhumanos como opacos: unas veces gigantescos altavoces que emiten ininteligibles discursos en alemán, otras como inhumanos cañonazos, pero siempre, en cualquier caso, interrumpiendo ya siempre con su violencia las caricias



y los besos de los amantes.



Sólo hay, pues, una salida: ha llegado la hora de la separación: el gran reloj de la estación así lo acusa; es decir, la hora de la Ley.

También: la hora de la palabra que duele, y que se manifiesta de la manera más explícita, que es también la más literal: palabra escrita en forma de carta que parece llorar, o quizá sangrar, bajo la lluvia.

Y bien: porque esas palabras fueron borradas, olvidadas, reprimidas, es necesario reescribirlas.

De eso se tratará, exactamente, en la secuencia final del film.



No es difícil reconocer en *Casablanca* la cifra de Edipo.

De un lado, en el paraíso original, dos amantes fundidos en la relación dual. En la fantasía imaginaria de un universo de plenitud en el que, porque no hay heridas, no hay tampoco tiempo ni relato posible.

Pero el relato *debe* comenzar. Y sólo puede hacerlo con la irrupción del tercero. Aquél cuya palabra es oída y respetada pues es reconocido, por el sujeto, como héroe, portador de la cicatriz del paso por la castración. La suya es por eso la palabra de la Ley. Encarna pues la función paterna: él es el dueño de la mujer y la constituye, por eso, en objeto prohibido. Y también, por eso, portador de un cierto saber cuyo precio es la soledad —«yo sé lo que es sentirse sólo», le había dicho Laszlo a Ilsa en una ocasión—. Habla así al sujeto:

Laszlo.—¿Sabe usted la impresión que me da? La de un hombre que intenta convencerse a sí mismo de algo en lo que no puede creer. Cada uno tiene su destino, para bien o para mal.

Rick.—Sí, ya le comprendo.

Laszlo.—No estoy tan seguro. Está usted intentando escapar de sí mismo. Y nunca lo conseguirá.

Rick.—Sabe usted mucho de mi destino.



Laszlo.—Sin duda sé mucho más de lo que usted supone...

Por ello, el deseo del sujeto es marcado como incestuoso, situado al margen de toda ley y, por ello mismo, de efectos devastadores. Si cuando el Edipo tebano poseyó a Yocasta la peste invadió la ciudad, cuando Rick posee a Ilsa es la maquinaria de destrucción nazi la que arrasa Francia.

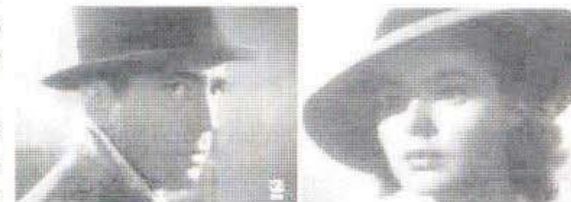
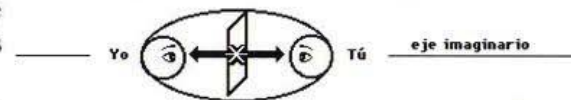
Todo apunta, pues, a ese desenlace que ha de tener lugar en el aeropuerto, convertido en el más abstracto de los espacios —de noche, un fondo oscuro, y solo, en algún preciso contraplano, el avión que los tres personajes habrán de mirar como inscripción precisa de su destino—. La Ley duele, pero hace posible el futuro. El sujeto la asume, renuncia a su deseo y se identifica con la figura que la encarna. Será, como él, un héroe de la Resistencia contra las fuerzas destructivas de la pulsión. Conocerá, en suma, la soledad, pues tal es el sino del ser.

El film traza todo ello con el desplazamiento de sus escenografías. Abandona el café para acceder finalmente al aeropuerto: de lo cerrado a lo abierto, del escondite, del refugio del sujeto malherido, al espacio abierto del compromiso y la lucha, vale decir, también, de la verdad del destino que le aguarda. Y así, el avión ocupa ahora el lugar textual que otrora llenara la ruleta: desaparece, pues, toda aleatoriedad, también toda circularidad; el destino se escribe aquí como herida —separación—, por ello mismo, como movimiento direccional, firme y fundado, es decir, como sentido.

Y, así, el intercambio simbólico tiene lugar. El don —los salvoconductos— circula: lo da el que lo tiene —y al que, es lo propio del don, sólo le sirve si lo da—. Y a cambio recibe, de quien encarna la ley, la palabra que lo reconoce como héroe: «Bienvenido a la lucha. Ahora sé que seremos los vencedores». Es decir: el sujeto recibe la palabra que lo funda en lo simbólico, que le permite ser, fuera de los espejismos del deseo.

Cuando las palabras ya lo han dicho todo, los amantes se miran por última vez.

Y en seguida, cuando ya las hélices del avión anuncian la inminente

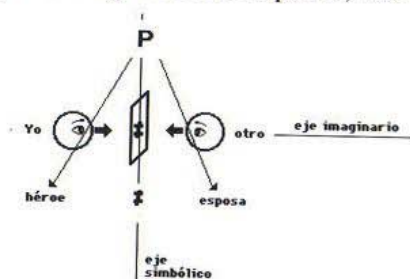


partida, dos planos sucesivos construyen, por el movimiento de las miradas, el vértice del tercero que cierra el triángulo:

1. Gran primer plano de Rick que mira primero a derecha –a Ilsa, en *off*– y luego hacia la esquina superior derecha del cuadro –a Laszlo, en *off*.

2. Contraplano: gran primer plano de Ilsa que mira a izquierda –a Rick, en *off*– y luego hacia la esquina superior izquierda del cuadro –a Laszlo, en *off*.

3. Contraplano de Laszlo, en el vértice superior del triángulo designado por las miradas a *off* de los amantes, quien nombra la separación definitiva –«¿Estás lista, Ilsa?»– que en seguida Rick repetirá, asu-



miendo en ella su protagonismo: «Dense prisa. Van a perder el avión».



Ahora bien, si la Ley prohíbe el deseo, sólo lo hace para hacerlo posible, situando el objeto más lejos, en el horizonte abierto por la sublimación. Por eso, un largo camino aguarda al que ya es héroe: pues ahora que ha recibido el testigo de la palabra, existe un relato para él.

Al precio, desde luego, de ver cómo el objeto se dilu-



ye hasta desaparecer en un fondo vacío –el Fondo.

Un perro andaluz: Lectura y diferencia sexual

LUIS MARTÍN ARIAS

Buenos días. El objetivo de mi intervención es abordar la cuestión de la diferencia sexual a partir de una lectura de *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929)¹. Más allá del interés cinematográfico de este filme, que es indudable (pasa por ser una de las películas más importantes dentro de las llamadas «vanguardias históricas») creo que también es pertinente señalar que mantiene una estrecha relación con cierto momento de la historia del psicoanálisis, como más adelante trataré de justificar.

Cine y psicoanálisis. En primer lugar me gustaría hacer una precisión que pienso que es importante: lo que voy a intentar desarrollar aquí de ninguna manera es psicoanálisis aplicado. No se trata por tanto de tomar una teoría ya hecha, ya acabada, que sería la teoría psicoanalítica, y aplicarla a un fenómeno externo, exterior al campo de la clínica, como sería el cine. Por el contrario, mi intervención va a girar, dentro de la brevedad que necesariamente debe tener, en torno a una reivindicación del análisis y la lectura de las películas, de los textos fílmicos, como un ámbito adecuado también para la teoría. Es decir que analizar películas, igual que analizar textos literarios o cualquier otro tipo de texto artístico, tiene un interés «per se», en tanto ahí, en ese terreno, puede accederse a una determinada producción teórica que, a su vez, es posible que implique, entre otros discursos, al propio discurs-

1. Remitimos, al lector interesado en este y otros filmes de Buñuel, al magnífico libro de Pedro Poyato Sánchez, *Las imágenes cinematográficas de Luis Buñuel* (Colección «Aprender a mirar» n.º 3, Ed. Caja España, Valladolid, 1998), del cual, en gran medida, se siente deudor el análisis que aquí realizamos.