

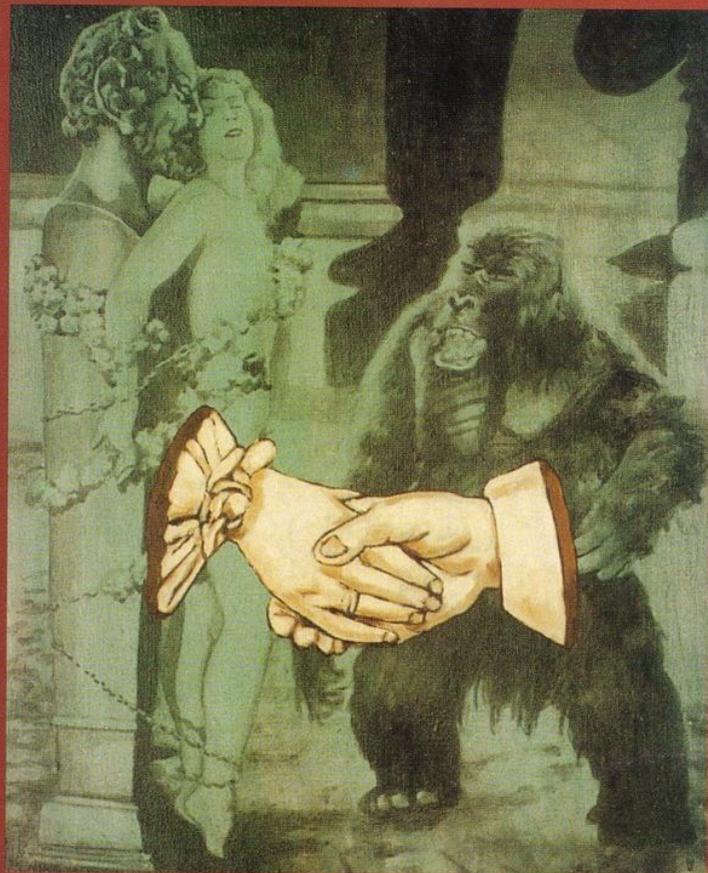
Trama

FONDO

lectura y teoría del Texto

Número 7, noviembre de 1999,

1200 ptas.



Cine y Psicoanálisis

- Jesús González Requena:
Casablanca: la cifra de Edipo
- Luis Martín Arias:
Un perro andaluz: Lectura y diferencia sexual
- Javier Garmendia Castillo:
Implicaciones entre psicoanálisis y arte. Un viaje de ida y vuelta
- Coloquio
- Pedro Poyato Sánchez:
Un caso paradigmático: Luis Buñuel (Análisis del film Un perro andaluz)
- Hilario J. Rodríguez:
Robert Bresson: una casa sin ventanas
- Salvador Torres:
Carretera perdida: Los laberintos del lenguaje
- Amaya Ortiz de Zárate:
Lo imaginario y la psicosis (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)
- Basilio Casanova:
La firma en el cine
- Pilar Carrera:
Texto y crítica en Walter Benjamin
- Luis Natera Mayor:
Poemas del libro Memoria del dolor



9 771137 480003

Consejo Editorial

Directora

Amaya Ortiz de Zárate

Subdirectora, Promoción y Suscripciones

Luisa Moreno

Secretario de Redacción

Manuel Canga

Diseño y Maquetación

Francisco Baena

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

Son, además, socios

Basilio Casanova, Enrique Castelló, José Luis Castrillón, Vicente García Escrivá, Ignacio Martín Jiménez, José Miguel Gutiérrez, Pedro Poyato, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres

Edita

Asociación Cultural Trama y Fondo (Apdo. de Correos 202, 28901 Getafe, Madrid) Tf. 929 233322

Gestión editorial

Ediciones de la Mirada (Avda. del Puerto, 288, 6º, 46024 Valencia) Tf. 96 330 14 66

Imprime

DKtegoria Impressors S.L. (La Olivereta, 5, bajo, 46018 Valencia) Tf. 96 3840103

Gráficas Papallona SCV (Pío XI, 40, bajo, 46014 Valencia) Tf. 96 3575700

Depósito Legal M-39590-1996

I.S.S.N. 1137-4802

Trama
FONDO

lectura y teoría del Texto



ÍNDICE

Editorial	p. 5
[CINE Y PSICOANÁLISIS]	p. 7
Jesús González Requena: «Casablanca: La cifra de Edipo»	p. 9
Luis Martín Arias: «Un perro andaluz: Lectura y diferencia sexual»	p. 31
Javier Garmendia Castillo: «Implicaciones entre psicoanálisis y arte. Un viaje de ida y vuelta»	p. 51
Coloquio	p. 61
Pedro Poyato Sánchez: «Un caso paradigmático: Luis Buñuel (Análisis del film <i>Un perro andaluz</i>)»	p. 77
Hilario J. Rodríguez: «Robert Bresson: una casa sin ventanas»	p. 95
Salvador Torres: «Carretera perdida: Los laberintos del lenguaje»	p. 101
Amaya Ortiz de Zárate: «Lo imaginario y la psicosis (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)»	p. 115
Basilio Casanova: «La firma en el cine»	p. 131
Pilar Canera: «Texto y crítica en Walter Benjamin»	p. 143
Luis Natera Mayor: Poemas del libro <i>Memoria del dolor</i>	p. 149
Reseñas: «Una fantasía llamada mujer», por Begoña Siles Ojeda	p. 155

Ilustran el número 7 de Trama y Fondo las pinturas de Aurelio Cambao: portada, contraportada y páginas 4, 50, 76 y 148.



Editorial

8 de octubre de 1999. La justicia británica emite un fallo favorable a la extradición de Pinochet, admitiendo los 34 delitos de tortura y uno de conspiración para la tortura presentados por el juez español Baltasar Garzón.

Eminente victoria, histórica, de la jurisprudencia internacional en la defensa de la naturaleza universal de los Derechos Humanos. Victoria que puede considerarse fruto de la creación de ese espacio común que llamamos Europa.

Honrosa tarea la de Europa, si ésta consiste en defender un territorio humano en el que los derechos de las personas sean respetados por encima de los regímenes políticos, las fronteras y la soberanía nacional.

Ante la inquietante y generalizada amenaza de falta de independencia de los sistemas judiciales respecto de los poderes políticos correspondientes, tribunales internacionales y tratados como el de la Convención contra la tortura de Naciones Unidas de 1984, o la Convención Europea sobre la Extradición de 1990, pueden contribuir decisivamente, y su importancia parece llamada a crecer en el nuevo milenio, a que la justicia de cada país no caiga en la tentación de sancionar y legitimar sin más la política represora de los estratos dominantes, amparada en la autarquía más absoluta.

Incluso países hasta hace poco muy poderosos como EE.UU., o menos poderosos pero no menos cerrados sobre sí mismos, como Cuba o Argentina, tendrán motivos para la reflexión a partir del minucioso proceso judicial británico, seguido con agudo interés —debido a lo insólito del caso, y a que constituye un precedente— por la comunidad internacional.

Especialmente importante para España, por la parte de responsabilidad histórica que le corresponde, resulta introducir un elemento de justicia, de fidelidad de la palabra para con los hechos, aun cuando esto se realice transcurrido mucho tiempo, en las comunidades hispanoamericanas que sufrieron las dictaduras más represivas y sangrientas.

Venganza, es lo que para los partidarios de Pinochet España pretende. Reconociendo entonces algo que la reclama. Brutalidad policial, alegan, y no tortura y crímenes de estado. Salvador, y no dictador.

Muchos miles de personas aguardan con esperanza que las palabras puedan nombrar finalmente con justicia el sentido de los acontecimientos brutales que sufrieron. Es todo un pueblo atemorizado aún por el poder del ejército y las clases poderosas —y con éste otros muchos pueblos— el que tiene derecho no sólo a una democracia actual, sino a la restitución de una historia verdadera.

Cine y Psicoanálisis



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 suscita 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 coffee.

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.

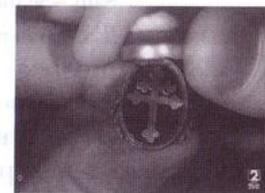
Y dado que él comparece como no otra cosa que el buen amigo de Rick, no tiene otra función que la de reconocerla en su nombre. Es decir, la de advertirnos que el propio Rick habrá de reencontrarla. Queda así abierto, con el anuncio de ese reencuentro, un tiempo de suspense.



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 congela-



do en su plenitud, en el que ningún relato se hacía posible. 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 incontenible.

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.

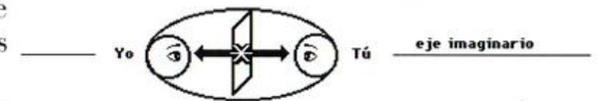
Todo apunta, pues, a ese desenlace que ha de tener lugar en el aeropuerto, convertido en el más abstracto de los espacios —de noche, un fondo oscuro, y solo, en algún preciso contraplano, el avión que los tres personajes habrán de mirar como inscripción precisa de su destino—. La Ley duele, pero hace 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— y, 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

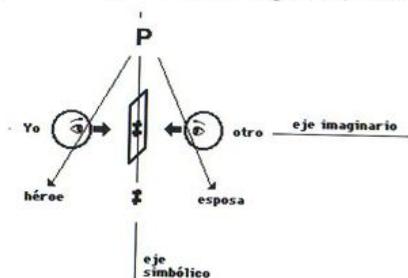


partida, dos planos sucesivos construyen, por el movimiento de las miradas, el vértice del tercero que cierra el triángulo:

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.

so psicoanalítico. Fenómeno éste localizable, por otra parte, en la raíz misma de la constitución del discurso psicoanalítico, pues, efectivamente, hay un esquema, clásico ya en la construcción histórica del psicoanálisis, que es aquel mediante el cual Freud estructura conceptos clarificadores dentro de esa teoría que él va creando –como son todos aquellos relacionados con el «Edipo»– no exclusivamente a partir del material que le van suministrando sus pacientes, en el ámbito de la clínica, del diván, sino que curiosamente Freud recurre a textos artísticos, y en concreto, como todos sabemos, acude a un texto teatral de la antigüedad clásica, conformado por las obras de Sófocles, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. La pregunta que podemos hacer, con ironía, es: ¿Sófocles había leído a Freud, Sófocles era freudiano?

El caso es que Freud acude ahí, al ámbito de un texto artístico para poder estructurar, para poder hacer esa producción teórica que yo creo que es clave en la construcción de su discurso. Lo mismo hará también Lacan, leyendo *Antígona* de Sófocles, o acudiendo a la pintura, incluso al cine (aunque son escasas las referencias en la obra de Lacan al cine, recordemos que habla en su Seminario, por ejemplo, de *Él*, una película de la etapa mexicana de Buñuel).

Luego, si de lo que se trata es de buscar una justificación histórica para lo que aquí vamos a intentar hacer, creo que en el ámbito de la propia estructuración teórica del psicoanálisis el hecho de ir a leer los textos artísticos ha sido algo muy productivo. En ese sentido el cine, como uno de los textos artísticos más importantes del siglo XX, y en la actualidad uno de los textos artísticos que más influye, todavía, en nuestra cultura y en nuestra actividad diaria, debe ser un terreno al que acudir para seguir trabajando, para seguir pensando, para seguir produciendo teoría.

En resumen, he aquí una primera precisión: nada de psicoanálisis aplicado, sí un ámbito –la lectura del texto artístico– donde pensar, donde discutir, donde teorizar. Por ello, quisiera traer a colación un concepto teórico que puede resultar complicado, en principio, pero que intentaré luego ilustrar de alguna manera con el análisis de ciertas imágenes de la película elegida, *Un perro andaluz*. Ese concepto teórico es el que permite establecer la diferencia, para mí esencial, entre el Yo y el Sujeto. En torno a esta diferencia va a girar fundamentalmente el arranque de mi intervención, advirtiendo, antes de nada, que esta distinción es muy confusa en Lacan, sobre todo porque aunque habla, por

supuesto, por una parte del «yo» y por otra del «sujeto», al mismo tiempo la obra de Lacan se construye en gran medida sobre lo que podríamos llamar una crítica antihumanista del sujeto, en la que están muchos pensadores que proceden del estructuralismo, muchos intelectuales importantes en ese momento, sobre todo dentro del pensamiento francés, como pueden ser Lévi-Strauss, Barthes, Foucault y el propio Lacan. Así la obra de Lacan, al menos su parte final, se encuentra en cierta forma prisionera de esta necesidad por establecer una crítica antihumanista, de origen estructuralista, del sujeto; y probablemente por eso en sus Seminarios continuamente se están confundiendo los términos, de tal forma que, finalmente, en modo alguno queda establecido el hecho de que exista una diferencia clara entre los conceptos de «yo» y «sujeto» en la teoría de Lacan. Por el contrario ha sido el profesor J.G. Requena, aquí presente, el que desde hace años ha trabajado esta diferencia teórica, precisamente a partir del análisis de textos fílmicos, y también de otros textos artísticos, de tal modo que, tomando en cuenta sus propuestas, es como vamos a tratar de establecer esa distinción entre el Sujeto y el Yo (el ego); un Yo que hemos de entender como una instancia lingüística, pero lingüística en el sentido semiótico del término: como simple estructura de signos, esos signos que pueden circular perfectamente entre un ordenador y otro y que precisamente por la existencia de la informática, de los ordenadores, de todos esos aparatos que se entienden entre sí, podemos pensar como un registro que es factible situar totalmente fuera del ámbito de lo esencialmente humano. Los signos pueden circular entre máquinas, entre ordenadores, con tal de que éstos tengan programas compatibles, y «per se», en su registro puramente semiótico, pueden funcionar aisladamente, fuera del campo de lo humano.

También, por supuesto, el Yo ha de ser entendido como una instancia imaginaria; es decir, que el Yo sería por tanto semiótico a la vez que imaginario, mientras que el Sujeto se referiría a la dimensión de lo simbólico, dimensión que también tiene que ver con el lenguaje, pero con el lenguaje en relación a lo real, no ya con ese registro abstracto, totalmente virtual, que es el del lenguaje puramente semiótico. Por eso, cuando hablemos de Sujeto vamos a referirnos al sujeto del inconsciente y también, puesto que pretendemos analizar textos artísticos, al sujeto de la enunciación.

En el texto fílmico podemos localizar al Yo, manifestándose sobre todo en relación con los dos polos que se juegan en un proceso comunicacional: el del emisor y el del receptor. El Yo está en el emisor; en el cine, por tanto, en el autor, o mejor aún en todos aquellos autores que intervienen en la producción de una película y que podemos ejemplificar en la figura del director —de Luis Buñuel, aunque también habría que hablar de Salvador Dalí en el ejemplo que vamos a utilizar—; en definitiva el Yo se localizaría en esa figura que desde los años 50, con la famosa «política del cinema de autor», se ha concretado en la persona del director.

Tenemos pues, en primer término, al emisor, un autor que aparentemente sabe lo que quiere decir y que en el campo del «lenguaje», del habla cinematográfica —ya que un filme, indudablemente, pertenece al ámbito del lenguaje, con sus significados movilizados, con su producción de significación—, eso que quiere decir lo dice mediante unas imágenes y unos sonidos. En resumen, los instrumentos que tiene ese emisor, ese autor, son las imágenes y los sonidos, y con ellos produce significación, construye significados, para así hacerse entender. Además, ese Yo que interviene ahí, del lado del emisor, del lado del que produce la obra, es un Yo que quiere seducir y por tanto que quiere, de alguna forma, capturar imaginariamente al espectador.

Por añadidura, en el otro polo del eje comunicacional estaría el Yo del receptor, el Yo del espectador; aquel que ve las imágenes, que oye los sonidos, que entiende más o menos la película, que colabora por tanto con ese proceso de comunicación, al captar los significados que le ofrece la pantalla y que también se deja fascinar por ella. Luego aquí están, interrelacionados, los dos registros: el del lenguaje, el «lenguaje» cinematográfico que hace inteligible a un filme, y por otro lado el de lo imaginario, que lo hace atractivo.

¿Y el Sujeto? Bueno, pues dado que el Sujeto se diferencia de ese ámbito del Yo, de ese registro yoico que se manifiesta en una película del modo que acabamos de describir, en principio podemos seguir su rastro en tanto que es aquello que se produce en el acto mismo de la visión-escucha de una película. El Sujeto puede ser así localizado en los intersticios de la enunciación, en las imágenes y los sonidos que ahí se están articulando; pero sobre todo puede localizarse a partir del proceso de enunciación, dado que en dicho proceso interviene una pantalla, pero siempre en relación a alguien que está frente a ella.

Un individuo que está frente a una pantalla: es en esa relación donde se localiza al Sujeto, sobre todo si tomamos en consideración los conflictos inconscientes que ahí se manejan. Podríamos añadir, incluso, que es factible establecer toda una teoría de la historia del cine en función de cómo la enunciación, la emergencia de imágenes y sonidos, gestiona los conflictos inconscientes, esos conflictos que tienen que ver con el Sujeto.

Pues bien, *Un perro andaluz* es, en este sentido, una película ejemplar en su radicalidad, porque —en tanto que texto de vanguardia— ya de entrada pretende aniquilar, arrasar, el espacio del Yo. Se trata de una película que no se entiende, que no se comprende; cuando la ve el espectador normal dice: «Pero bueno, ¿qué ha querido decir aquí Buñuel?». No se entiende, no se comprende, y además ataca el plano de la seducción, de la fascinación. Hay una imagen inicial, que ahora veremos, una imagen que todo el mundo recuerda: ese ojo mostrado, mediante un inmenso plano detalle o inserto, como ojo rajado, rasgado de lado a lado por una navaja de afeitar. No se puede pensar mayor agresión en el campo de lo imaginario, en tanto que éste tiene que ver con la seducción o fascinación producida por las imágenes de la pantalla. Y es que semejante ataque va directamente dirigido a aniquilar dichos procesos de fascinación-seducción fílmica.

Luego hay un intento de suprimir el espacio del Yo, haciendo una película que no se entienda, anarrativa, sin un argumento que se pueda seguir, y que además sea una película que ponga en escena una agresión al espectador precisamente en el campo de la fascinación-seducción imaginaria. En este sentido es una obra muy interesante porque, ya de entrada, desbroza este terreno que en otras películas puede ser más complicado desbrozar. Nos referimos a esas otras películas, digamos comerciales, que tienen argumento, que se entienden y a la vez fascinan, pero que nos interpelan prácticamente sólo en el campo del Yo. Pues bien, *Un perro andaluz* plantea por el contrario la necesidad de que se produzca la emergencia de un espacio tremendamente subjetivo, exigiendo, de este modo, la salida a la superficie de algo que tiene que ver con eso que llamamos Sujeto, pero, ¡atención! —pues esta sería una diferencia teórica importante—, para mostrar un espacio subjetivo no articulado: hay en el filme de Buñuel una salida a la luz, en bruto, de toda esa dimensión de la subjetividad, pero esta erupción magnética trae como consecuencia que los conflictos inconscientes aparezcan atro-

pelladamente, como hechos no articulados en trama narrativa alguna.

Conviene hacer, respecto a esto que decimos, una distinción histórica entre, al menos, dos diferentes clases de películas: por un lado estaría el cine de vanguardia —del cual forma parte *Un perro andaluz*—, un tipo de cine en el que se daría una ausencia completa de operaciones de metaforización de lo real, no existiendo por tanto articulación metafórica de ese espacio subjetivo; mientras que por otro lado estaría el cine clásico, que es un cine ante todo narrativo, en el que además tiene lugar una simbolización tanto del sexo como de la violencia, que es lo más real que existe para el ser humano. Dicha simbolización, del sexo y la violencia, que no está presente en *Un perro andaluz* y sí lo está, por el contrario, en el cine clásico, se produce a partir de la construcción de una trama, de un relato como red de conflictos, que es aquello que nos interpela inconscientemente o, mejor dicho, que es aquello que nos constituye en tanto que Sujetos. El relato clásico presupone, pues, una subjetividad articulada en el campo de lo inconsciente, entendido éste como red de conflictos, y es precisamente esa articulación de los conflictos la que no existe en *Un perro andaluz*, texto en el que no es difícil constatar que no hay tal trama, pues la narración ha estallado en pedazos. No hay, en resumen, red articulada de conflictos.

En cualquier caso, es necesario añadir que el texto fílmico artístico, tanto el clásico como el de vanguardia, puede ser vivido como una experiencia —experiencia estética—, y en eso se diferencia de otros productos audiovisuales —por ejemplo de un anuncio de televisión—, que seguramente están técnicamente muy bien hechos pero que no son, desde esta perspectiva, textos artísticos. En definitiva, el texto artístico, para serlo, debe enfrentarnos a la verdad, y eso lo hace tanto el cine de vanguardia como el cine clásico; una verdad que, para el ser humano, tiene que ver con lo real. Ahora bien, si tanto el cine clásico como el cine de vanguardia, dado que son textos artísticos, nos confrontan con esa verdad que es lo real del sexo y la violencia, la diferencia estriba en que el cine clásico articula simbólicamente esa verdad en relación a un Sujeto, mientras que en el cine de vanguardia, parafraseando a Lacan, no hay más verdad que lo real. Así, el cine de vanguardia, y en concreto *Un perro andaluz*, participa de la idea de que no hay sentido en el mundo, de que el sentido es puro semblante, es algo meramente imaginario. Con esta idea comulgaba Buñuel, en ese momento, en el año 1929, del mismo modo que comulgaba también con ella todo ese movimiento tan

importante dentro de la vanguardia artística que es el surrealismo. Por tanto, participaba de semejante idea Breton, pero también Lacan, como me interesa subrayar hoy, para situar, como apuntaba al principio, *Un perro andaluz* en relación con cierto momento de la historia del psicoanálisis. Como ha señalado Elisabeth Roudinesco en su interesante biografía sobre Lacan —incluso hay otras fuentes y otros documentos que lo corroboran—, Lacan llega al psicoanálisis a través del surrealismo y del arte; a diferencia de Freud, que construyó el psicoanálisis desde la ciencia, de tal modo que ese punto de partida condicionó parte de su obra; dado que Freud llega al psicoanálisis desde el positivismo y la medicina, ese origen se va a reflejar, principalmente en algunos conceptos finales de su teoría. Por el contrario Lacan, curiosamente, pese a ser médico y psiquiatra, entra en el campo del psicoanálisis sobre todo, como lo ha señalado yo creo que bastante bien Roudinesco, a través del surrealismo y de las vanguardias artísticas que están triunfando a finales de los años 20 y en los años 30 en Francia y en toda Europa, y esta manera de acceder al discurso psicoanalítico también va a condicionar, si bien en otra dirección radicalmente diferente a la de Freud, parte de su obra; ya que Lacan participa de esa idea, consolidada sobre todo a partir de los años 60, de que no hay más verdad que lo real y de que, por lo tanto, no hay sentido.

Sujeto, subjetividad. Pretendo plantear el tema del Sujeto más allá de como habitualmente se hace: como una interfaz, un punto, un lugar de encuentro entre lo real (pues la verdad está en lo real) y el lenguaje, entendido éste en el sentido de lo que Lacan sugiere en la primera parte de su obra, en la que sostiene un determinado concepto del lenguaje —que podemos encontrar perfectamente en sus primeros Seminarios, sobre todo en el que desde mi punto de vista es el mejor, el tercero, dedicado a las psicosis—, concepto donde tiene cabida una palabra plena, una palabra simbólica; aunque después se irá desdiciendo en cierta forma de este hallazgo teórico. Pues bien, es en este sentido, de palabra plena, de palabra simbólica (que, por tanto, no es el signo semiótico que circula en los ordenadores, no es sin más el signo lingüístico), en el que hay que situar ese punto de encuentro entre lo real y el lenguaje. Por supuesto, la palabra no estaría ahí para tapar o enmascarar lo real, sino para hacer una sutura en la herida de lo real. Es decir, el lenguaje, en tanto que instancia simbólica, no puede pretender tapar, obturar lo real, sino que su función es suturar la herida que lo real produce en nosotros.

Lo real: no hay nada más real para el ser humano que el sexo y la violencia, y yo creo que esos son los dos temas capitales que presiden desde el principio hasta el fin *Un perro andaluz*, como por otra parte ocurre en todos los textos artísticos. Lo que ocurre es que en el cine clásico el sexo se articula metafóricamente, por lo cual, respecto a la diferencia entre lo masculino y lo femenino, se establecen campos semánticos que definen cuál es para nosotros el ámbito de lo masculino y campos semánticos que definen cuál es, por contraposición, el ámbito de lo femenino. Las mejores metáforas, las más brillantes, las más esplendorosas, las que más nos impactan del gran cine clásico, por ejemplo del cine de John Ford, giran en torno a esto, a la construcción simbólica, metafórica, a través de una trama de conflictos, de la diferencia masculino / femenino. Pensemos, si no, en una película, tan ejemplar a este respecto, como puede ser *El hombre tranquilo*.

Y la violencia. Tanto la violencia como el sexo están presentes en las obras de Ford y en general en todo el cine clásico, de tal modo que, articulando teóricamente estas dos referencias, diremos que la violencia comparece en el texto clásico ligada a la construcción de una metáfora de la relación sexual. Es decir, que en el cine clásico hay una cierta construcción simbólica de un mito que, por otra parte, está en la obra de Freud, pero mito no en el sentido de tópico imaginario, puro semblante que hay que echar abajo. No, no, mito en el sentido de construcción simbólica, en tanto que es algo que tiene que ver con el ámbito de la subjetividad, tal y como han teorizado diversos autores, desde Lévi-Strauss a Mircea Eliade, autores que han estudiado los mitos como algo que nos constituye históricamente, en todas las culturas, en todos los pueblos, como sujetos a lo humano. Bueno, pues entre los muchos méritos de Freud uno de los mayores probablemente sea el de haber construido algunos de los pocos mitos modernos, y uno de ellos, que es muy importante, insisto no en el sentido de tópico o mero semblante, es el mito de la genitalidad.

Así, mientras que el cine clásico construye metáforas de la relación sexual genital, el de vanguardia participaría de la idea de que no hay diferencia entre lo masculino y lo femenino, por lo cual los espacios de lo masculino y de lo femenino se confunden continuamente, dado que no hay articulación simbólica: no hay una barra significativa que articule metafóricamente, en el ámbito de lo simbólico, la diferencia entre lo masculino y lo femenino. En resumen, el cine de vanguardia partici-

pa también de esa idea de que la relación sexual es imposible. Y en tanto en cuanto la relación sexual es imposible, no se puede articular metafóricamente, pues lo que ahí se despliega es el ámbito de la violencia sin más, de lo real de la violencia.

— Vamos a pasar ahora a la ilustración de algunos de los conceptos que hasta aquí hemos ido manejando, mediante el análisis de *Un perro andaluz*.

— «Erase una vez...»; curiosamente *Un chien andalou* empieza así, con estas palabras escritas, mostradas en la pantalla. El «Erase una vez...» es una estructura semántica (y simbólica) muy importante en el arranque de los cuentos tradicionales, de los relatos orales, es decir en esos relatos esenciales en nuestra cultura. Pero *Un perro andaluz* comienza así, con el «érase una vez», para desmentirlo, para afirmar paradójicamente que lo que vamos a ver, que lo que va a presentarse ante nosotros en la pantalla, nada tiene que ver con la narratividad; sino que, por el contrario, vamos a asistir a la destrucción misma del ámbito del relato.

— Y aparece así esta primera imagen (F1), que no puede ser más significativa, porque hace referencia directa, por un lado, a cierta violencia —hay una navaja barbera que se está afilando—; violencia que se ejemplifica por tanto en el filo de la navaja, en lo que corta, lo que hiere. Ahora bien, si la presencia de la violencia ya es explícita y evidente desde la primera imagen de *Un perro andaluz*, por otro lado ésta remite a cierto ámbito de la masculinidad: quien maneja esa navaja es un hombre, lo vemos en la rugosidad, la aspereza de su mano, pero sobre todo lo confirmaremos a partir del fundido encadenado, mediante el cual lo que aparece a continuación (F2) es un primer plano del propio Buñuel, con ese aspecto de boxeador que tenía en aquella época —era un hombre muy rudo, un aragonés de aspecto un tanto brutal—; un hombre (Buñuel) que está fumando, con un cigarrillo chulescamente sostenido en la boca; descorbatado, con la camisa abierta. Es aquí donde se cruzan esos dos registros a los que hacíamos referencia: el de la masculinidad con el de la violencia, situando a ambos del lado de la agresión, del filo, de lo que corta.

Buñuel. Es notable que aparezca el propio autor, el Yo del autor al comienzo de la película, precisamente en un filme donde ese ámbito del Yo, del Yo que quiere decir una cosa, que quiere transmitir un mensaje

—y el de su correlato, el espectador que lo entiende, que lo comprende—, está completamente arrasado². A continuación viene lo que podríamos llamar un plano «subjetivo», ya que primero vemos cómo Buñuel mira hacia el cielo (F.3) y a renglón seguido la pantalla nos muestra a la luna, cortada por una nube (F.4), una escena que ha sido interpretada equívocamente como la plasmación de una metáfora. Pienso que para nada hay aquí una metáfora, todo lo contrario, en esta época Buñuel y Dalí manifiestan una clara agresividad hacia todo lo que tiene que ver con la «poesía» tal y como tradicionalmente ha sido entendida, por eso escribieron una carta dirigida a Juan Ramón Jiménez diciéndole: «¡Mierda para su Platero..!», ya que si algo rechazan entonces, tanto Buñuel como Dalí, insisto, es ese registro de lo poético, en tanto que metafórico. Por el contrario, esta escena (F.3/F.4) va a dar lugar a una cierta emergencia de lo real, allí donde la metáfora no es posible. Por supuesto que, en principio, esta escena podría ser la reproducción de una iconografía convencional o tópicamente «romántica» —una noche un hombre mira al cielo, y la luna llena le evoca a la mujer, a la amada—, al paso que también tendríamos que señalar la presencia de una clara referencia a la feminidad, ya que si bien hemos hablado hasta ahora de la masculinidad, ha llegado el momento de indicar cómo la feminidad hace acto de presencia, por primera vez, a través de la luna llena (F.4), pues lo lunar es algo que remite, en multitud de textos, incluso en diversas culturas, a la mujer: lo lleno, lo circular..., lo femenino. Esta referencia, que en el poeta tópicamente romántico produciría una evocación metafórica, tipo «la luna de tus ojos» o algo así, aquí va a dar lugar a una total negación de la metáfora, que es deconstruida, pues no es «la luna de tus ojos» lo evocado, sino que la luna atravesada por una nube (F.7) va a sugerir, inmediatamente después, una emergencia brutal de lo real: será el ojo cortado, rasgado de lado a lado por una navaja lo que la pantalla muestre (F.8).

Negación por tanto de lo metafórico. Y, ¿qué es lo que aparece en su

2. Es sin duda una paradoja del texto de vanguardia en la que ahora no podemos detenernos. Digamos, únicamente, que se trataría de la reintroducción, en el interior mismo de la enunciación, de un Yo exaltado, febril, de perfiles psicóticos, allí donde, por ello mismo, no es posible la construcción de una subjetividad articulada. Por lo que se refiere al surrealismo, en tanto que «poética del desgarrar», nos encontraríamos frente a un Yo heredero «del lacerado gesto romántico, que rechaza el orden de la razón constituida, toda pretensión de control y eficacia, para volcarse a la expresión dramática de su experiencia subjetiva» (Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Occidente. Lo transparente y lo siniestro», en *Trama y Fondo* n.º 4, Madrid, 1998, p. 18).

lugar? Propongo llevar a cabo una lectura literal de la obra, para lo cual nos tenemos que atener a lo que vemos y a lo que oímos. Respecto al sonido, se trata de la música original, que se puso en la época con discos, sincronizando la proyección y que luego añadió Buñuel, a comienzos de los años 60, incorporándola a la banda sonora: es un tango, junto a música de Wagner, en concreto *Tristán e Isolda*. El tango: esa música que estaba muy de moda en los años 20, y en la que, al ser bailada, lo masculino y lo femenino no acaban de articularse, representándose algo así como un choque brutal, una danza entre el hombre y la mujer en la que ambos nunca acaban de encontrarse, pues parece que están condenados a chocar continuamente en una especie de explicitación de un violento desencuentro.

Es así como, a partir de la pregunta que acabamos de plantear —¿qué es lo que vemos y oímos?—, podemos avanzar en el análisis, siempre que nos atengamos, insisto, a una lectura literal de la música y de las imágenes. Acabamos de esbozar una lectura de la banda sonora, pero centrándonos ahora en las imágenes, señalemos que lo que vemos (F.5) es el primer plano de una mujer y, detrás de ella, un hombre que maneja una navaja. Curiosamente este hombre, rompiendo la continuidad habitual en el cine narrativo más convencional, lleva una corbata, con lo cual se produce una discontinuidad, una ruptura: ¿es, este que ahora vemos, el mismo hombre de antes (F.2, F.3)?, ¿es Buñuel? En todo caso se trata de un hombre que maneja una navaja, pero a diferencia del hombre anterior, ahora sí que lleva corbata, corbata que señala de una forma más radical lo que en este momento interesa, que es establecer la diferencia entre lo masculino (lo que maneja la navaja, el filo de la navaja, lo que agrede) y lo femenino (lo agredido): hay aquí además una rima explícita, pues si bien hemos afirmado que no hay metáfora, lo que por supuesto sí que hay en un texto como éste es rima, en este caso entre el rostro de la mujer (F.5) y la luna llena que vemos antes (F.4). El rostro de la mujer como luna llena, su ojo, y aquello que va a cortarlo, a rasgarlo (F.6). ¿Cómo leer esto? Pues yo creo que hay que hacerlo literalmente, en el sentido de que estamos ante una escena sádica: si hay un autor que fascinaba a las vanguardias de estos años, también a Lacan, también a Buñuel, es el Marqués de Sade; incluso, en los años 20, tuvo lugar una reivindicación exaltada del «Divino Marqués» y, en consonancia con eso, lo que tenemos aquí es directamente la escenificación, la puesta en escena de una agresión sádica. Hay un

hombre con una navaja que agrede a una mujer, y no olvidemos que la estructura de la obra de Sade siempre es así—pensemos por ejemplo en *Justine*—: hombres, siempre son hombres, que mutilan, que trocean, que matan, que violan, que ejercen en definitiva una violencia desatada sobre las mujeres. En la obra de Sade no hay por tanto relación sexual propiamente dicha, la relación sexual es imposible porque el encuentro entre el hombre y la mujer siempre gira en torno a una violencia aniquiladora. Tortura, descuartizamiento, agresión a la mujer. Bueno, pues aquí, en esta escena de *Un perro andaluz*, tenemos un acto puramente sádico, y yo creo que así es como hay que leerlo, en el contexto de esa reivindicación de Sade que lleva a cabo la vanguardia.

En cualquier caso es ésta una escena (F.5 a F.8) que todavía sigue produciendo el efecto de un choque en el espectador: no hay agresión mayor en el ámbito del cine—pues estamos mirando, dirigiendo nuestro ojo hacia la pantalla— que ésta. Lo decíamos antes: se trata de una película que no se entiende, que no se comprende, y que por tanto arrasa el ámbito de la narratividad, de lo que circula como significado, pero que al mismo tiempo nos agrede en el campo de la fascinación y de la seducción imaginaria.

Tras el choque que la escena del ojo cortado produce, la película sigue, de tal modo que los diversos intertítulos que aparecen van haciendo referencia al paso del tiempo, pero curiosamente para dementir toda posible articulación narrativa del mismo, al contrario de lo que ocurre en el relato clásico, el cual es capaz de articular lo que de real hay para nosotros en el paso del tiempo, en tanto en cuanto nos va abocando a esa cita ineludible con la muerte.

En este contexto, de un tiempo desestructurado, vemos a un personaje avanzando con su bicicleta por las calles desiertas de París (F.9), una idea, por cierto, bastante brillante: mucho antes de que se le ocurriera a Amenábar lo de poner a un personaje en medio de una gran ciudad completamente vacía ya se le ocurrió a Buñuel. ¿Y cómo aparece este personaje? Pues se trata de un hombre vestido, ridículamente, como una colegiala, como una chica de un colegio de monjas. De nuevo, ¿cómo leer esto? Literalmente, al pie de la letra: hay que leerlo como lo que es, como una confusión total entre lo masculino y lo femenino. Un hombre vestido—incluso grotescamente— como una mujer.

Y además lleva colgada una caja con unas rayas (F.9) que riman directamente con el dibujo de la corbata del agresor sádico (F.5). La

corbata se ha transformado en una caja, de tal forma que nos podemos plantear la ambigüedad de este objeto: ¿remite a lo masculino, en tanto que el rayado rima con la corbata del personaje anterior? O, por el contrario, ¿es un objeto que remite a lo femenino, como caja que contiene algo misterioso? En cualquier caso confusión entre lo masculino y lo femenino.

El cuerpo de este personaje se esfuma (F.10), de tal manera que, debido a la sobreimpresión fotográfica, lo que predomina visualmente son sus vestidos femeninos (su cofia, sus manteletes, su falda). Y, en un plano posterior, también la caja, que nos será mostrada mediante un inserto.

Tras el fundido aparece ahora una mujer en actitud pasiva (F.11), de tal modo que quizá podríamos hablar de una cierta construcción semántica del campo de lo masculino y lo femenino, tal y como ocurre en el cine clásico, pues se nos ha mostrado lo masculino del lado de lo activo (F.9) y lo femenino del lado de lo pasivo, de la espera (F.11); lo masculino del lado de lo exterior, lo femenino del lado del interior de la casa. Además hay una cama ahí, al fondo (F.11), que parece anunciar un encuentro sexual inminente.

¿Estamos, por tanto, ante una construcción del espacio de lo femenino, como algo diferenciado de lo masculino? Parece ser que sí: lo masculino avanza en línea recta (F.13), lo femenino espera; pero de repente hay un rechazo brusco, lleno de violencia, del lado de la mujer, que se manifiesta sobre todo como abandono explícito de la pasividad (F.12), un abandono que se muestra mediante el acto de arrojar el libro lejos de sí. El libro, al abrirse, nos deja ver una reproducción de *La encajera* de Vermeer (F.14): nos encontramos, por un lado, frente a una referencia al arte clásico—igual que la luna y la nube hacían referencia, por su parte, a la metáfora poética clásica—, pues dicho cuadro viene a citar a uno de los mejores exponentes de determinada pintura figurativa clásica, a un pintor que—dentro de esa contradicción permanente en la que estaba ya instalado— fascinaba poderosamente a Dalí, pero que al mismo tiempo tanto él como Buñuel rechazaban totalmente—sobre todo Dalí, que en su práctica pictórica intentará alejarse de la reconstrucción figurativa de un espacio reconocible—. Pero, además de la constatación del rechazo a lo clásico, típico en una obra de vanguardia militante como ésta, tenemos que ir más allá, tras realizar de nuevo una lectura literal de lo que vemos: hay aquí también un rechazo de una

cierta figuración mítica de la feminidad, de esa mujer que espera, que aguarda y teje pacientemente el tejido mismo del deseo. Habría que recordar al respecto el mito de Penélope que, junto con otros muchos que operan en este mismo sentido, refleja esa imagen de la mujer que teje, en la pasividad de la espera, el texto que abriga el deseo de un encuentro con el hombre.

En absoluto se nos mostrará en el filme nada de eso: de inmediato la mujer adopta, con brusquedad (F.12), una posición activa, se empieza a mover frenéticamente de un lado para otro de la habitación y curiosamente, en correspondencia con esa actitud de la mujer, el hombre se cae de la bicicleta. ¿Podemos pensar mayor puesta en cuestión de la masculinidad, una masculinidad que es incapaz de permanecer erecta, erguida, en el momento en el que la mujer mira con deseo? El hombre llega con la bicicleta justo debajo del balcón de la mujer y en ese momento se cae: ridículo total, puesta en cuestión radical de la masculinidad. Se da entonces una inversión de los registros: la mujer seguirá moviéndose frenéticamente, poniendo en escena un espacio de actividad casi compulsiva, mientras que el hombre permanecerá caído en el suelo, sumido en una pasividad completa. De nuevo, confusión de los campos, de lo pasivo, de lo activo...

Hablemos también de la cama que nunca será utilizada, en esta película que gira exclusivamente en torno a dos personajes: un hombre y una mujer. El filme nos habla de la pareja, pero situándola allí donde no hay posibilidad de construir la diferencia sexual y donde, por lo tanto, no es posible articular el encuentro sexual: la cama es el lugar donde esta mujer va a depositar todo lo que tiene que ver con lo femenino del otro personaje, colocando encima del lecho la corbata —en forma de lazo, es decir desprovista de su componente masculino—, la cofia, la caja —en el lugar del sexo—, la falda... (F.15).

Tras esta operación, que en cierta forma culmina la mostración de una constante confusión entre lo masculino y lo femenino, lo que empieza a emerger es lo real del sexo: de repente en el cuerpo del hombre aparece un agujero (F.16). Esta famosa imagen de *Un perro andaluz* puede ser leída de muchas formas ya que, por supuesto, hay en ella inscrita una determinada polisemia, como ocurre en toda obra de arte. Así, por un lado podemos señalar cómo en el hombre, en su mano, de repente, comparece lo real animal, las hormigas —un hormiguero en un cuerpo humano!—; co-presencia que borra la frontera, tan importante,

entre la cultura (lo humano) y la naturaleza (los insectos). Pero otra forma de leerlo es que el agujero en la palma del hombre viene a ser una clara referencia a una iconografía de lo sagrado, esencial en nuestra cultura —la del lugar del clavo de Cristo—, para que, precisamente ahí, donde está la huella del clavo que forma la cruz, ese símbolo fundamental en Occidente, aparezca lo siniestro, tanto en forma de lo otro-animal (agujero = hormiguero), como en referencia al sexo, pues este agujero en el cuerpo de un hombre produce también toda una serie de connotaciones anatómico-sexuales. Es por eso que, sobre el agujero, que tiene que ver con lo femenino, con el sexo de la mujer, aunque aparezca en un hombre, irán sucediéndose diferentes metamorfosis. Insisto, no conviene hablar aquí de metáforas, sino de metamorfosis: sobre el agujero negro en la palma de la mano de un hombre (F.17) aparece el vello axilar de una mujer tumbada al sol (F.18) —vello axilar que sin duda remite a cierto registro de lo sexual femenino—. Por último, la axila femenina se metamorfosea en un erizo sobre la arena (F.19).

Agujero en la mano de un hombre, que pasa a ser vello axilar de una mujer, para después transformarse en un erizo sobre la arena: se opera en esta cadena de metamorfosis una confusión total de eso que Lévi-Strauss describe como el producto resultante de la acción del significante. El significante separa lo masculino de lo femenino, lo humano de lo animal; precisamente aquello que aquí se mezcla y confunde. Al final de la cadena aparece el erizo, un animal lleno de púas —elemento punzante que remite a la navaja, a lo masculino—, pero que por otro lado es redondo, con una forma que, tal y como se nos muestra en la pantalla, hace rima visual con el vello axilar de la mujer (las dos manchas oscuras se superponen una sobre la otra a través del fundido encadenado), remitiendo así ambas formas circulares a lo femenino (a lo lunar). Confusión total: lo masculino (lo que punza, lo que corta, lo que hiere), es igual a lo femenino (el círculo); lo humano es igual a lo animal. Por otro lado, está aquí presente también la radicalidad fotográfica, documental, del cine de Buñuel, que le aparta del surrealismo. Buñuel, sobre todo en una película posterior, *Las Hurdes, tierra sin pan*, va a manifestar —y es una de las constantes más interesantes de su cine— la emergencia de una radicalidad fotográfica en sus imágenes. Mientras tanto, ya en su primer filme nos hace percibir la importancia de este tipo de imagen documental, a través de fotografías como esta de la arena y el erizo (F.19).

Concluida la cadena de metamorfosis, aparecerá otro personaje –la chica ciega–, en el que de nuevo se manifiesta una ambivalencia sexual: es una chica que va vestida como un hombre –con corbata, con chaqueta– y con el pelo corto, a lo «garçon». Se explicita otra vez esa confusión de códigos, de campos semánticos, a la que estamos haciendo continua referencia, siempre a partir de unos personajes que se adhieren a lo que podríamos llamar una forma de vestir «unisex», por usar aquella expresión que se puso tan de moda después de «mayo del 68».

Pulsión escópica: el hombre mira a través de la ventana a la chica ciega (F.20). De este modo, nos enfrentamos a lo que bien podría considerarse como una anticipación de lo que representa el espectador televisivo actual de un «reality show»: en ambos casos se trata de alguien que mira, protegido en su cuarto de estar por un cristal, una escena «morbosa». Y es que hay aquí una mostración de un goce escópico no articulado en ningún plano, pues el personaje de *Un chien andalou* simplemente mira a ver si a la chica ciega la acaba atropellando un coche o no, como si se tratara de un «reality show» puro y duro, mucho antes de que la televisión lo inventara; insólita conexión que se explica porque –aunque más adelante insistiré en ello, lo podemos ya ir anticipando– existe una relación entre el surrealismo y la sociedad actual, televisiva, sociedad de la cultura de masas, prototípica del capitalismo consumista.

Sigamos con el análisis de la película. Por fin un coche atropella a la ciega andrógina: en el guión original, de Buñuel y Dalí, ponía algo así como que la cámara mostraba su cuerpo horriblemente mutilado y troceado, pero, claro, eso fue muy difícil de poner en escena entonces, ya que no existían los efectos especiales del «gore» actual. En todo caso, ¿qué va a despertar en el hombre que mira el atropello que acaba de ver?, o, dicho de otro modo, ese goce canalla, escópico, ¿qué efectos tiene en él? Pues, directamente, lo que el filme va a poner en escena es una violación, sin más (F.21). De nuevo, acto sádico, acto de agresión, acto de violencia desatada allí donde no es posible articular el encuentro entre lo masculino y lo femenino, y donde, por tanto, la relación sexual deviene imposible.

Es así como el filme de Buñuel nos va a mostrar una de las imágenes de goce más impactantes de la historia del cine (F.22). Goce canalla, pues es el goce del violador; que, por contraposición, nos sirve para plantear la existencia de otro tipo de goce, que tiene que ver con lo simbólico, con el relato. Es decir, existe un goce estético del relato, que

aquí no se da, porque lo que en este filme se produce es una emergencia de lo sádico, de lo canalla. En consonancia con ello los personajes van a manifestar la imposibilidad de articular su encuentro en la cama: pasan, saltan por encima de ella (F.23), la pisotean... En definitiva, en el lugar de la relación sexual sólo hay pura agresión.

Cuando, tras su estreno en París, los periodistas, sorprendidos porque no habían entendido nada, le preguntaron a Buñuel qué había querido decir con *Un perro andaluz*, él contestó, llevado sin duda por ese afán de provocación, tan surrealista: «es simplemente una llamada al asesinato». Algo, por cierto, muy relacionado con lo que, a su vez, dejó escrito Breton en su «Segundo manifiesto surrealista». Breton, cansado de que le preguntaran qué era el surrealismo dijo algo así como que el surrealismo se podría definir de la siguiente forma: estar en casa con una pistola, bajar a la calle, y disparar la pistola hasta que el cargador quede vacío contra los transeúntes que por allí pasen, contra los primeros que pasen, aunque sean totalmente desconocidos.

Definición del surrealismo que hoy debemos pensar en relación con la cultura de masas: lo que no sabía Breton es que décadas después sus propuestas iban a triunfar, banalizadas si se quiere; porque qué mayor surrealismo que el de los dos escolares del instituto de Denver, que entran y descargan sus armas contra todo aquel que se encuentran hasta que no les queda una bala. La sociedad estadounidense, la más avanzada dentro del ámbito de la cultura de masas, está llena de tipos surrealistas. Es más, en Occidente podemos decir que vivimos, en general, instalados en una cultura surrealista, eso sí, previamente reconvertida para su acomodación en el registro de lo banal, tras la transformación en dinero, en mercancía, de todo eso que representaban, en tanto que subversión artística, las vanguardias históricas. De este modo, no podemos dejar de constatar que se ha producido una cierta captura y aprovechamiento del surrealismo (y del resto de las vanguardias históricas) en nuestra sociedad actual: no hay máquina más surrealista –si nos atenemos a la lectura que de ciertas secuencias de *Un perro andaluz* acabamos de hacer– que la televisión; máquina para la comercialización del goce escópico más canalla. Es por eso que nos tenemos que plantear qué podemos decir, desde el campo del psicoanálisis, desde el campo de la lectura de los textos artísticos, respecto a una cultura como la actual, en la que predomina un surrealismo banalizado y bien establecido. De este modo, tenemos que hacer el esfuerzo de pensar qué es

lo que podemos decir de todo esto, a partir de lo que nos enseñan los textos, en relación con la diferencia sexual y lo real de la violencia. Nada más, muchas gracias por su atención.



E1



E2



E3



E4



E5



E6



E7



E8



E9



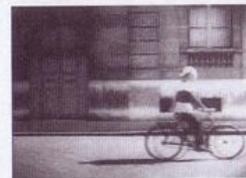
E10



E11



E12



E13



E14



E15



E16



E17



E18



E19



E20



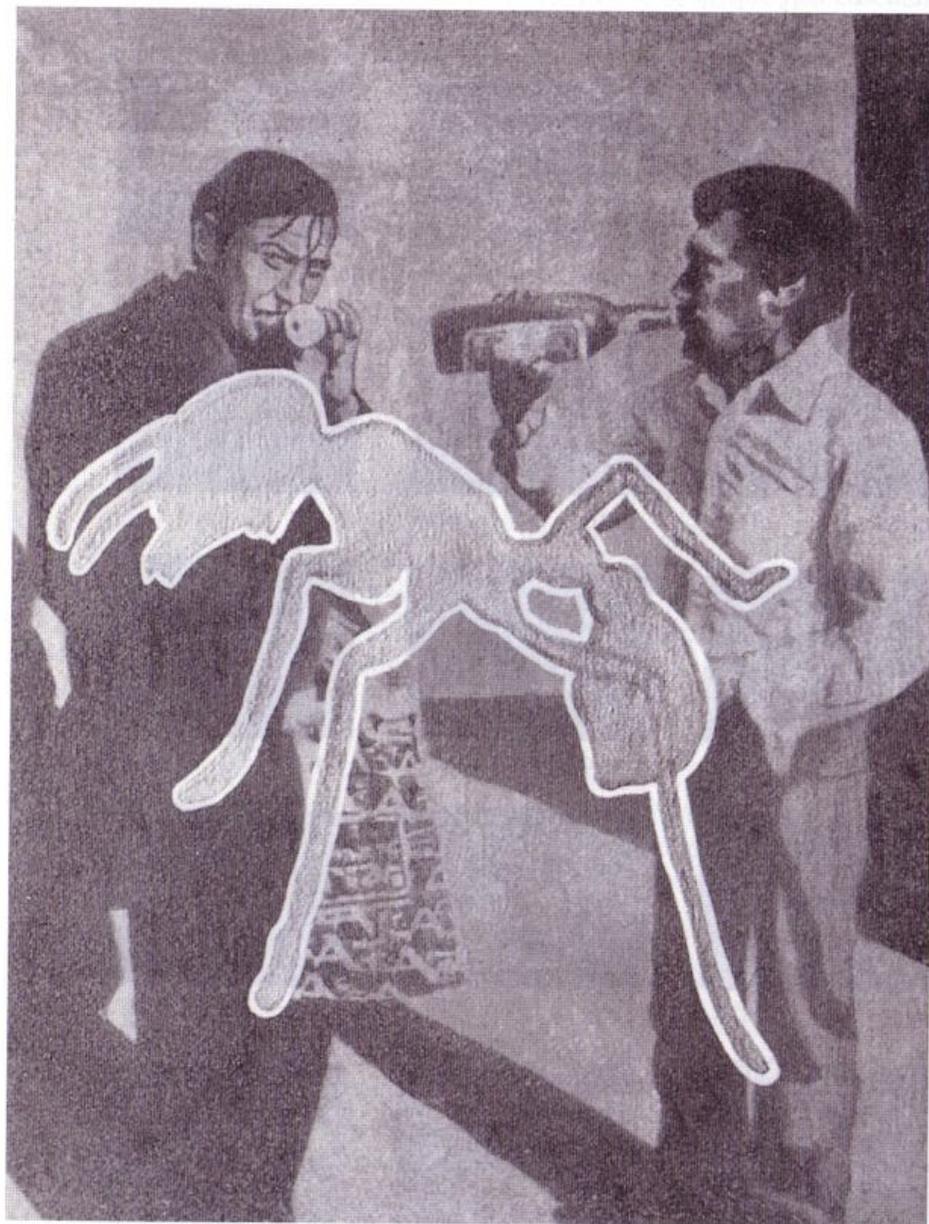
E21



E22



E23



Implicaciones entre psicoanálisis y arte. Un viaje de ida y vuelta

JAVIER GARMENDIA CASTILLO

Buenos días a todos. En principio, quiero agradecer al Grupo de Estudios Psicoanalíticos de Castilla y León su invitación para participar en este acto y poder estar hablando junto a Requena y Martín Arias de algo tan apasionante como el cine y el psicoanálisis.

Mi intervención no va a girar específicamente en torno al cine, sino más bien en torno al arte en general. Meditando la cuestión después de elegir el título, no sé si es tanto un viaje de ida y vuelta o cierta confluencia de la experiencia artística y la experiencia psicoanalítica. Se podrá, en todo caso, discutir más adelante.

Me ha parecido muy interesante la lectura minuciosa y pormenorizada de *Un perro andaluz*, película que vi hace muchos años y de la que tengo que confesar que no entendí prácticamente nada. Me parece muy interesante que dicha lectura nos haya permitido ver la obra de otra manera. Y creo que esto va a tener que ver con algo que me gustaría poder discutir y que ya estaba en el mismo Freud. Es decir, algunas veces, una obra nos impacta pero no sabemos por qué. Las imágenes de la navaja cortando el ojo y de la chica atropellada son imágenes de una fuerza increíble, y es posible que un análisis nos revele, después, la naturaleza de ese impacto.

En primer lugar he de confesar, ante todo, que soy profano en cuestión de arte. Para muchos medios y efectos del arte me falta, en realidad, la comprensión debida. Y quiero hacerlo constar así para asegurar al intento presente una acogida benévola. Hago más estas palabras de Freud en su introducción a «El Moisés de Miguel Ángel». Creo, efecti-

vamente, que cuando un psicoanalista va a entrar en el terreno del arte debe tener cierta cautela y manifestar su limitación con respecto a la propia comprensión de la obra de arte.

Como decía antes Luis a propósito de la tragedia clásica, no sabemos si el psicoanálisis hubiera podido existir sin la tragedia. Lo que sí sabemos con toda seguridad es que la tragedia de Edipo existía sin el psicoanálisis. Freud toma esta tragedia de Sófocles pero, y esto es lo interesante, no para inventar el complejo de Edipo. Freud escucha las historias de sus pacientes y encuentra en la tragedia de Sófocles cierta explicación a eso que él está escuchando en las historias clínicas.

Lo primero que se pregunta Freud cuando está ante una obra de arte es por qué nos impacta, qué acción produce en nosotros la obra de arte, qué es lo que nos impresiona de ella, por qué no pasa desapercibida entre otras manifestaciones de la cultura. Y dice él: *Lo que tan poderosamente impresiona no puede ser más que la intención del artista, en cuanto él mismo ha logrado expresarla en la obra de arte y hacérsela aprehensible*. Es decir, que lo que nos impacta de una obra es la «intención» que el artista ha puesto en la misma.

Pero esta aprehensión, dirá, no puede ser meramente intelectual, *ha de ser suscitada en nosotros, nuevamente, aquella situación afectiva, aquella constelación psíquica que engendró en el artista la energía impulsora de la creación*. Es decir, no solamente accedemos por una comprensión intelectual, sino que tenemos que entrar, como si dijéramos, en cierta consonancia con lo que fue la intención del artista. Debe provocar en nosotros la misma situación afectiva que hizo al artista generar su obra. Debemos preguntar, por tanto, qué le llevó a realizar esta obra, qué motivó su creación, qué quiso decirnos.

Adivinar esta intención, descubrir el sentido y el contenido de lo representado, es, de alguna manera, recurrir a la interpretación. Tenemos, entonces, que interpretar este contenido para ver si, en nosotros, esa resonancia afectiva es del orden de la intención que el artista puso en juego.

Interpretar quiere decir, de entrada, que la obra tiene algún sentido oculto, que es necesario desvelar algo en esa obra, que no es una expresión directa de la intención del autor, sino que éste ha recurrido a un rodeo para expresar algo de lo que a él le sucede.

Como también lo había adelantado Luis, la fuerza impulsora de este arte va a ser un «conflicto». Es decir, que la intención que llevará a rea-

lizar la obra, y que tiene en nosotros cierta resonancia, es un conflicto. Y añadirá Freud que es el mismo conflicto de la neurosis, o sea, el mismo conflicto que conduce al neurótico a tener sus síntomas. En el origen de la obra y en el origen del síntoma tendríamos, pues, el mismo conflicto. Hasta aquí estamos leyendo a Freud, aunque podremos, más adelante, discutir las posibles diferencias con respecto a esta idea.

Pues bien, esta fuerza impulsora, este conflicto que estaría en el origen tanto de la obra de arte como de la neurosis, es, desde el punto de vista freudiano, la «insatisfacción». Hay algo en la insatisfacción humana que hace que un artista realice una obra de arte y que un neurótico haga su propio síntoma. Pero, entonces, ¿qué diferencia habría entre la obra de arte y la neurosis? ¿Cuál es la diferencia entre el arte y un síntoma neurótico?

En una primera aproximación podemos decir que la obra de arte camufla la insatisfacción, encubre el origen personal de la misma ofreciendo a los demás atractivas primas de placer, el goce estético. Ahora bien, también el síntoma es, en parte, una satisfacción sustitutoria. La diferencia estribaría, entonces, en que para el neurótico, dicha satisfacción sustitutoria vale para sí mismo y no para los demás. Es decir, tendríamos un proceso donde hay un conflicto, un impulso a generar una obra, un impulso a generar un síntoma, y la diferencia estaría en que la obra iría encaminada a generar en los demás un goce estético partiendo del conflicto particular del artista. En cambio, el síntoma neurótico provocaría, exclusivamente, el goce autista propio de la neurosis.

Así podríamos pensar la diferencia entre un film y un sueño. El ejercicio de análisis de *Un perro andaluz* muestra, de alguna manera, que el artista ha conseguido a través de esa obra interesarnos a todos los demás, poder hacer un análisis en el que algo de lo universal de los sujetos humanos queda conmovido por este film, pero sería muy difícil hacer lo mismo con el sueño de cada uno de nosotros, ya que ni interesaría ni conmoviría al resto de los seres humanos. Esta ya sería, pues, una diferencia esencial entre obra artística y producción onírica o sintomática, aunque sigamos afirmando que en el origen de ambas se encuentra el mismo tipo de conflicto.

La obra de arte, por tanto, ya sea una sonata, un libro, un cuadro o una película, nos presenta una excepción con características universales: su capacidad de producir el goce artístico, una satisfacción desinte-

resada. Se trata de algo que va de lo particular a lo universal. Sin embargo, en la neurosis tendríamos algo que va de la propia excepción al goce autista, y que no conduciría al goce estético. Y, en último lugar, podríamos situar a la ciencia, cuya pretensión sería, por el contrario, desarrollar un universal sin ninguna excepción.

¿Dónde situaríamos al psicoanálisis en el contexto de estas tres divisiones que hemos establecido? Freud nunca abandonó sus pretensiones científicas, quería que el psicoanálisis fuera una ciencia, aunque, como veremos después, nunca renunció a hablar del «arte de la interpretación». Pero su pretensión era que el psicoanálisis fuera una ciencia. Por el contrario, la pretensión de Lacan fue que el psicoanálisis mismo pudiera cuestionar a la ciencia.

Pienso que, en principio, y con algunos matices, podríamos arriesgarnos a situar el psicoanálisis del lado del arte. No estaría ni del lado de la ciencia ni del lado del síntoma neurótico. No pretendería constituir un universal sin excepciones, pero tampoco la excepción que provoca como único resultado el goce autista. Situémoslo del mismo lado del arte, en su mismo espacio, sin que esto suponga confundirlo con el arte mismo. Ya que, como decía antes, Freud nunca renunció a hablar del arte de la interpretación, este arte que consistía en interpretar el síntoma neurótico, entendiéndolo como una sustitución, plena de sentido, de otros actos psíquicos omitidos.

Desde esta perspectiva, estaríamos más cerca del crítico del arte que del artista mismo. Al igual que el crítico, interpretamos, y lo hacemos con el convencimiento de que tanto la obra como el síntoma tienen un sentido oculto, un sentido que habría que desvelar.

¿Cuál es la tesis freudiana sobre este sentido oculto? Es realmente sencilla. En opinión de Freud, para acceder a la realidad tiene el sujeto humano que renunciar a una parte de su satisfacción pulsional. Y el artista, como el neurótico, se refugia en el mundo fantástico huyendo de una realidad poco satisfactoria. Pero, a diferencia del neurótico, el artista haya el camino de retorno de dicho mundo de fantasía hasta la realidad, pues a diferencia de los productos oníricos, asociales, narcisistas, provoca la participación del resto de los hombres. Su forma de soportar la realidad se sostiene en un recurso fantástico que tiene la particularidad de volver a la realidad en forma de obra de arte haciendo participar de ella al resto de los seres humanos.

La cosa es de rabiosa actualidad. Junto con las aficiones poderosas,

dice Freud, eso que hoy llamaríamos «hobbies» y «narcóticos», el arte es una de las posibles formas de soportar la pesada carga de la existencia. Y para él, sin duda, la más afortunada por su gran eficacia psíquica. Aquí podríamos entender que, para Freud, el arte tiene un valor terapéutico, es decir, que es una manera de soportar la realidad.

Antes de terminar con estas notas acerca del modo en que Freud entendía la obra de arte quiero indicar su claridad a la hora de señalar lo siguiente: el psicoanálisis no consigue explicar las dotes del artista, no consigue explicar por qué un sujeto, en vez de hacer con su conflicto una fantasía neurótica, consigue realizar una obra de arte. Y también insistía en la idea de que el análisis que se pueda hacer de una obra de arte no debería, ni tendría por qué, reducir en nada el impacto que esta obra de arte puede producir.

Sirva esto para introducir la cuestión de la relación entre psicoanálisis y arte. Demos, ahora, un paso más y tratemos de plantearnos cuál es el origen de esta insatisfacción, ya que se podría decir que estamos dando por sentado la existencia de una insatisfacción en el ser humano que sería el motor de esta producción neurótica y artística.

Para entender la cuestión de la insatisfacción sería esencial atender a los siguientes puntos. En primer lugar, habría que considerar la diferencia que existe entre instinto y pulsión —y recuerdo que Ballesteros traduce siempre «Triebe» por *instinto*, cuando la traducción correcta es *pulsión*—. El instinto queda relegado al mundo animal, mientras que la pulsión concierne al sujeto humano. La pulsión tiene, pues, dos rasgos fundamentales: siempre es pulsión parcial y siempre está dirigida hacia un objeto perdido.

Donde hay realmente un saber, un *saber hacer con* que viene de la naturaleza, es en el instinto. El animal no tiene que preguntarse cuándo ni qué tiene que comer, cuándo tiene que reproducirse, etc. Tiene un saber propio que le hace realizar estas operaciones. Sin embargo, a causa de la introducción del lenguaje en lo real, el ser humano está radicalmente separado de este instinto, no sabe cuándo ni cómo debe tener relaciones sexuales, no sabe de qué ni cómo gozar; puede morir de hambre, tranquilamente, teniendo un plato de comida delante o puede ahogarse, también, hasta reventar. Esto no lo observaríamos nunca en el dominio del instinto animal.

Por tanto, el lenguaje introducido en lo real de este instinto determina la particular relación de la pulsión con el objeto. La pulsión tiene una

relación con un objeto que es siempre parcial, y sólo tiene la certeza de su recorrido: la pulsión sabe en qué objeto realiza su recorrido, pero no sabemos, no nos da información acerca de qué hacer nosotros con eso. De ahí que nos preguntemos siempre sobre este tipo de cuestiones, y por eso hay veces que la gente pregunta si hacer el amor cuatro veces a la semana es mucho o poco. ¿Es vicio hacerlo tres veces al día o es algo natural? Y ¿quién responde a eso? Nadie sabe; nadie sabe cómo regular eso. Tampoco sabemos cómo se debe comer —aunque los trastornos de la alimentación estén ahora más de moda con el tema de la anorexia, pero el ser humano ha tenido trastornos con la alimentación desde los romanos—. Pues bien, digo esto para mostrar la cuestión de la diferencia entre instinto y pulsión.

Entonces, a nivel de esta pulsión parcial hay una relación con un objeto particular, ya sea éste anal, oral, escópico, etc. Pero no existiría la relación con la persona. La pulsión busca su relación con el objeto y se satisface en el propio cuerpo, con lo cual los otros, en tanto personas, no serían necesarios. Pero no es así, puesto que nosotros somos seres sociales, y al reconocer el campo de la pulsión parcial tenemos por fuerza que reconocer en su costado un segundo campo vinculado a éste que es el campo de la cultura, el campo de aquello que nos hace seres sociales. Los objetos de la satisfacción se situarían, entonces, en la intersección de estos dos campos, el campo de las pulsiones parciales y el campo de la cultura. El sujeto buscará su objeto perdido en el otro, porque ese objeto ha sido separado de su espacio potencial.

Para entender esto e ir a la cuestión de la relación entre lo hueco, el vacío y el objeto —que es lo que me interesa para pensar la cuestión del arte—, podemos ver el sencillo ejemplo, de todos conocido, del seno materno. Sabemos que el seno es una parte del cuerpo de la madre, pero, al mismo tiempo, aparece en el destete como una parte del cuerpo del niño. Existe la paradoja de que hay un momento en que, para el niño, el seno de la madre es como si fuera parte de su propio cuerpo, que no distingue su propio cuerpo del seno materno. Sin embargo, la pérdida que acompaña al destete se vive, entonces, como una pérdida del objeto, cuando, en realidad, no había tal objeto. Lo que queda ahí, en ese momento, en esa pérdida de objeto, es un «vacío»; un vacío que no se llenará nunca, y al que sólo vendrán distintos objetos a ocupar su lugar.

De ahí que podamos entender que fumar, besar o comer puedan

satisfacer por igual nuestra pulsión oral. Es decir, que este vacío será rellenado por distintos objetos de los cuales la pulsión obtendrá satisfacción. La pulsión se dirige al campo de la cultura para encontrar los objetos apropiados para su propia satisfacción autoerótica.

Pero quiero insistir en lo siguiente: para el psicoanálisis la noción de objeto es un vacío. Cuando se dice «objeto perdido» parece que ese objeto se pudiera reencontrar, pero, en realidad, el objeto no se va a reencontrar nunca, porque la forma de entender el objeto en psicoanálisis es ese vacío. El fetiche tal vez ilustra, mejor que ningún otro caso, el éxito particular, el triunfo sobre este vacío. El fetiche, ya sea el zapato o la escena que el perverso configura para su goce sexual, es la mejor manera de ilustrar la obturación, el taponamiento de ese vacío.

Sin embargo, y por el contrario, creo que la obra de arte trata al objeto de un modo distinto. La obra de arte provoca no un goce secreto y privado mediante el velamiento de este vacío, no se horroriza ante este vacío, sino que lo evoca, y esta es una manera de entender lo dicho por Lacan en *El Seminario 7* cuando definía el arte como el *objeto elevado a la dignidad de la Cosa*. Se trata de un objeto elevado a la dignidad de este vacío, pero no de un objeto que intenta tapar este vacío. De alguna manera, la obra tiene que abrir y respetar este vacío sin intentar obturarlo.

Esta forma de entender la relación entre el vacío y la obturación creo que se puede observar en algunas películas. Por ejemplo, en las de Hitchcock podemos ver el tratamiento de este vacío como pretexto para poner la historia en marcha. La cláusula secreta del tratado naval, las máquinas voladoras, las botellas de uranio, etc., no intentan escamotear este vacío, sino evocarlo. Es, precisamente, la banalidad de este objeto la que hace respetar este vacío; no se trata de suturar artificialmente el vacío, sino de respetarlo. No se trata de intentar escamotearlo, sino de evocarlo.

Las distintas historias se irán construyendo en el entorno de este vacío y nos darán que hablar. El cine que tiene este tipo de relación con el vacío es un cine de oír, ver y hablar. Como hemos visto hoy con *Un perro andaluz*, es un cine, me atrevería a decir, que te invita a oír, ver y hablar, frente a otro tipo de cine que te invita a oír, ver y callar, en el que únicamente se pondrá en juego el silencio de cierta satisfacción pulsional. En este tipo de cine se nos escamotea el vacío haciéndonos creer en la importancia del objeto. Véanse, por ejemplo, los bichos que están a

punto de devorarnos, el virus que puede terminar con el planeta, la amenaza nuclear, las conspiraciones políticas, etc., que van configurando la identidad de las historias. Y aquí, paradójicamente, asistimos al fenómeno inverso: los objetos se van sustituyendo pero las historias son siempre las mismas. Además, el espectador que gusta de este cine no quiere que las historias cambien, elige por la repetición pulsional. Si la película es violenta quiere que a los cinco minutos hayan muerto siete, y si no es que algo en esa película no está funcionando. Es casi como el niño que, cuando se le cambia algo en el cuento que le cuentan dice: *¡No, el cuento no es así, tienes que volverlo a contar como es en realidad!* El niño no puede admitir ningún cambio en esa narración.

Al pensar que en el corazón de la obra de arte tiene que haber ese vacío podemos leer con Gadamer otra forma de pensar esta intimidad, esta impresión que causaba la obra de arte tal y como Freud la evocaba. En realidad, Gadamer es, todavía, mucho más radical que Freud acerca de dicha impresión. Dice así: *La intimidad con que nos afecta la obra de arte es a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. No es sólo el «ese eres tú» que se descubre en un horror alegre y terrible. También nos dice: «Has de cambiar tu vida».*

Yo creo que asistimos a una mayor radicalidad en cuanto a esta impresión que nos causa la obra de arte. *Esta obra que conmueve y desmorona lo habitual no puede quedar reducida a la liberación de sentido.* Y aquí es donde entraríamos en cierta diferencia con el planteamiento freudiano. Es decir, algo que nos estremece y conmueve hasta el desmoronamiento de lo habitual no puede ser, solamente, un desvelamiento del sentido oculto, deber ser algo más. Ese algo más —que no entramos a decir qué es, porque hay toda una teoría estética en filosofía sobre la esencia de la obra y resultaría complicadísimo entrar en ese terreno— tendría que ver con ese lugar del vacío.

Pero, para ir terminando, lo que sí nos puede interesar para lo que ahora quiero plantear como una diferencia y como una convergencia entre experiencia artística y experiencia analítica es la distinción de Trías sobre la verdadera obra de arte y lo que él llama el «falso pretendiente». Dice que hay algo que pretende ser una obra de arte, algo que es como su sombra, que puede parecer la obra pero que no lo es. Se trata de algo que produce cierta ilusión y que, incluso, irrumpe en la escena cultural con mucha más fuerza e impacto que la obra de arte, que puede ir entrando poco a poco, como de puntillas.

Para Trías, las condiciones o criterios estéticos de una obra de arte tienen que ver con lo que Freud denominaba Eros y Tánatos, o con lo que Trías llama, después, potencias ontológicas de conjunción / disyunción. Si me interesa rescatar la cuestión de Eros y Tánatos a propósito de la obra de arte porque, efectivamente, y como Luis planteaba en su exposición —aunque no sé si estará de acuerdo en esto—, creo que no hay cine, ni de vanguardia ni clásico, que, aun a pesar de sus diferencias en el modo de abordarlo, no trate la cuestión del amor y la muerte o la cuestión de la sexualidad y la violencia. Efectivamente, no hay obra que no haga participar, de alguna manera, una relación entre estas dos cuestiones, no hay obra que no tenga en su corazón mismo la tensión entre ambas. Y tal vez por algo fundamental, y es que no tenemos respuesta para lo que es, en realidad, el amor, no tenemos una respuesta para lo que es la relación sexual ni tampoco tenemos palabras para la muerte.

Decíamos, entonces, que la obra de arte no es una mera revelación de sentido, que no puede ser sólo eso que veíamos en Freud. Creo, efectivamente, que sí podemos pensar esta revelación de sentido del lado del falso pretendiente y del lado del síntoma. Es decir, el síntoma sería en psicoanálisis lo que es el falso pretendiente en el contexto del arte. El síntoma es un falso pretendiente, una satisfacción sustitutoria falsa, porque se encuentra, precisamente, en el lugar de obturar este vacío, no en el lugar de contornear su entorno y respetar ese vacío, sino que está siempre en el lugar de obturarlo.

Entonces, si, a diferencia del síntoma, de ese falso pretendiente, la obra de arte no es solamente un desvelamiento del sentido, tendremos que pensar, tal vez, que lo que hace realmente la obra de arte es una ruptura, una invención. Lo que la obra de arte haría, entonces, no sería tanto revelar un sentido oculto como dar un nuevo sentido, inventar algo que no estaba antes. Por eso se dice —y es una manera de entenderlo— que la obra de arte crea mundo o mundos.

Creo que la obra de arte es «invención», y no solamente desvelamiento de sentido. Si sólo hay desvelamiento de sentido creo que estamos hablando de un falso pretendiente o del síntoma. Debe haber algo en el arte que apunte más allá, de ahí que conmueva y que pueda llegar a desmoronar lo habitual, como decía Gadamer, hasta decirnos: *Has de cambiar tu vida.*

Podríamos, entonces, a la luz de lo que veníamos comentando, entender el psicoanálisis más allá del desvelamiento sintomático. Podríamos entender el psicoanálisis como aquello que tiene en su horizonte la creación de un *saber hacer ahí* con el vacío, que no sea ocultación, sustitución o negación, un psicoanálisis que haga que cada sujeto pueda hacer su pequeña obra de arte, su pequeño *saber hacer* con ese vacío sin ocultarlo. Muchas gracias.

Coloquio

PÚBLICO: Antes que nada, quería felicitar a los tres conferenciantes, a los profesores Luis Martín Arias y González Requena y al psicoanalista Garmendia, porque creo que las tres intervenciones han sido muy claras, muy simples y, al mismo tiempo, muy elegantes. La pregunta que quería plantear está más dirigida al Sr. Garmendia: ¿Qué pasa con los artistas que se psicoanalizan? ¿Siguen creando? ¿Crean menos? ¿Dejan de pintar los pintores? ¿Escriben mejor los escritores?

GARMENDIA: Creo que es difícil dar una respuesta precisa a la pregunta, aunque creo que es interesante reflexionar sobre ella. Podríamos pensar que la neurosis y el arte son salidas de un conflicto, pero hay que tener cuidado a la hora de pensar que la resolución del conflicto que está en el origen de la obra de arte podría hacer desaparecer la posibilidad de la misma obra de arte. Espero que no sea así y que si algo tuviera que desaparecer de este mundo no fuera el arte; si tuviéramos que elegir, sería preferible que desapareciera el psicoanálisis, pero que se quedara el arte, porque tiene un papel muy importante en nuestro mundo.

Pero sí debo decir que a quienes he escuchado su reticencia a analizarse por la posible pérdida de la capacidad de creación artística es, fundamentalmente, a los pintores. Esto sería más comprensible desde esta primera lectura freudiana que hacíamos. Sin embargo, si lo leyéramos desde la última lectura que hacíamos desde el planteamiento de lo que el psicoanálisis puede llegar a ser no creo en absoluto que analizar-

se ponga en cuestión o pueda mermar la capacidad de un artista, de un creador.

Sí creo que es una relación muy a tener en cuenta, e insisto en que se lo he escuchado a los pintores. No creo, sin embargo, que esto suceda con la escritura, al contrario; sé de varios casos en los que, precisamente, el análisis les ha facilitado comenzar a escribir una novela, empezar a desarrollar un texto. Habría que reflexionar más sobre este tema en el campo de las artes plásticas y la escultura.

En lo que sí creo que tenía razón Freud fue al afirmar que el psicoanálisis no aporta ninguna luz acerca de por qué es un sujeto capaz de crear. Tenemos, por ejemplo, el caso de Joyce, que, de alguna manera, compensa con su creación literaria su propia locura. De hecho podemos decir que no se vuelve loco, precisamente, porque es capaz de escribir el *Ulyses*.

En un momento determinado creo que va Joyce a ver a Jung y éste le comenta que su hija, que era esquizofrénica, juega con las palabras y revela un serio deterioro del lenguaje. Y entonces le dice Joyce: «Bueno, pero yo también juego con las palabras». Y Jung le responde: «Sí, pero donde usted nada ella se ahoga».

Es decir, que un sujeto puede con esas palabras hacer una «obra» que le salve de la locura y, sin embargo, con esas mismas palabras otros sujetos entran de lleno en la locura. La capacidad de cada sujeto para responder de una u otra manera es un enigma. Pero, insisto, un psicoanálisis debe ser algo que apunte más allá de la resolución puramente sintomática, y ese es el desafío al que tiene que responder el psicoanálisis en nuestra época.

PÚBLICO [*dirigida a Requena, a propósito de Casablanca*].

REQUENA: Diría que lo que tiene ahí lugar, propiamente, es la construcción de la subjetividad. Y formulo aquí una hipótesis que puede plantear muchos problemas a determinados enfoques psicoanalíticos. El Sujeto del Inconsciente se construye como tal, es decir, como algo mucho más denso que el yo especular, que ese yo de los juegos imaginarios, en la medida que le es dada una palabra verdadera, una palabra que pueda vivir como verdadera, que es fundante para él, en el momento mismo del encuentro con la castración —con lo real.

He hablado de *La carta robada*, pero he puesto más énfasis en el

relato artúrico, porque lo que se juega en esta película no tiene nada que ver con el universo de Poe, que es un universo donde el sentido está hecho añicos, donde los significantes nunca terminan de sujetar a ningún sujeto, donde nunca terminan de tener una densidad simbólica. El mundo de Poe está tan cerca de la locura como el de Joyce, frente al mundo del relato mítico que devuelve al sujeto las matrices mismas que construyen su subjetividad. Ese último sujeto, el sujeto construido al final, es capaz de quedarse ahí, tiene la espada, es decir, se encuentra en la posición masculina con toda su densidad.

Hay un tópico en esa mala incorporación del psicoanálisis en la cultura según el cual los símbolos fálicos son todo tipo de pistolas. El falo es algo mucho más denso que eso, aunque tiene que ver, evidentemente, con la pistola o la espada. Tiene que ver con algo que es capaz de erguirse en cierto desafío a lo real, y que es capaz, a la vez, de afrontar todo lo contrario a lo que en sí mismo es, ese vacío, esa radical hendidura que el film figura, precisamente, como un hombre que camina sólo bajo la niebla, que asume el Fondo, que es capaz de sobrevivir a la caída del espejismo del objeto imaginario, en tanto que esa construcción ha tenido lugar.

PÚBLICO: *Quería hacer una pregunta a la mesa, para quien quiera responderla, en relación a alguien que, en cierta medida, ha tenido que ver con el mundo del psicoanálisis, y cuyo centenario celebraremos en agosto: Hitchcock. Mi pregunta, en concreto, va dirigida hacia la película Vértigo. ¿Podrían aclararme si existe alguna relación entre el yo, que estaría interpretado por James Stewart, frente a la espiral que aparece, y que a mí se me antoja como una especie de símbolo hacia el abismo, y que también tiene que ver con una caída hacia el infinito? Para sintetizar: ¿Qué ideas o connotaciones podría sugerirles el yo frente a la espiral del abismo? Muchas gracias.*

MARTÍN ARIAS: *Vértigo* es una película muy interesante porque se sitúa a medio camino, simplificando mucho, entre el cine clásico y el cine de vanguardia. Es cine manierista, como muy bien señaló González Requena hace años, cuando introdujo este término procedente de la pintura aplicándolo al cine de Hitchcock. Es un cine hecho a la *manera*, a la manera del cine clásico en tanto que hay una narración. Todo el mundo se fascina ante ellas y las entiende, pero, al mismo tiempo, las

películas de Hitchcock carecen de sentido, no tienen final. *Vértigo* acaba de forma abrupta, no hay un relato que dé sentido. En esta dirección sería lo opuesto a *Casablanca*, en tanto que asistiríamos al fracaso de la construcción del sujeto, porque el personaje, James Stewart, se vuelve loco.

¿Por qué fracasa ahí la construcción del sujeto? Porque el yo del personaje es incapaz de afrontar la caída, esa pérdida del objeto que se repite en la película. Y eso confronta el yo al vacío, sin más. No hay una palabra simbólica que suture la herida y que, por tanto, constituya al sujeto como Sujeto del Inconsciente. Le falta la palabra verdadera, ya que el «tercero» que aparece aquí es un mentiroso que le introduce en la red de todos esos conflictos engañándole. Ese tercero es, por decirlo de alguna manera, un tercero diabólico que no da una palabra verdadera. Por tanto, el yo aparece abocado a la locura porque no hay construcción del Sujeto.

Y aprovecho para decir que estoy totalmente de acuerdo con Garmendia en la idea de que el síntoma, desde el punto de vista de la lingüística, es idiolectal, es decir, un habla que no entiende nadie más que el hablante, y al que es muy difícil acceder, mientras que lo simbólico sería lo mismo pero con un carácter inter-individual o intersubjetivo. Siguiendo con esta comparación, puesto que se ha mencionado aquí, el sueño que sueña alguien se parecería al cine clásico en tanto que el sueño es una maquinaria de simbolización de lo real. En un ámbito diferente al del síntoma idiolectal, es decir, en el ámbito del arte, el cine clásico sería una maquinaria de simbolizar, mientras que *Un perro andaluz* sería una pesadilla. En la pesadilla lo real irrumpe de una forma brutal, no articulada, que cortocircuita al sueño, haciendo imposible lo simbólico.

Por eso, cuando se dice que el psicoanálisis debe ser situado del lado del arte, preguntaría yo: Pero ¿del lado de qué arte? ¿De la vanguardia? ¿De lado del perverso arte manierista que está siempre dando vueltas en torno al círculo, al laberinto borgiano de la eterna pérdida del sentido, o del lado del arte clásico y el relato artúrico? Yo creo que cuando se habla de arte hay que introducir estas precisiones, porque, desde luego, no es lo mismo el arte de vanguardia que los mitos fundacionales, que el arte clásico o que el arte manierista.

PÚBLICO: Hemos llegado a entender que el neurótico crea su propio síntoma, mientras que el artista crea una obra que pueden compartirla todos. Pero también hay neuróticos que hacen de su síntoma una obra de arte, como, por ejemplo, Leolo —película que vi analizar a González Requena— o algunos de los escritores europeos de principios de siglo. Todos ellos eran neuróticos cuyo síntoma se convirtió en obra de arte. O sea, que la obra de arte no es algo que preserve de la locura.

GARMENDIA: Si uno, con su síntoma, hace una película, no puedo pensar que eso sea un síntoma, tengo que pensar que es otra cosa. Pero, como decía, eso no quiere decir que no haya un conflicto neurótico. Si con su síntoma consigue hacer una obra cinematográfica eso no lo puedo leer como un síntoma, sino como una obra de arte, porque si fuera, exclusivamente, una producción sintomática no me interesaría en absoluto como espectador, aunque sí como psicoanalista. No creo que sea muy interesante la puesta en juego del síntoma de cada uno. A eso me refería.

Por otro lado, me interesa la comparación planteada entre el cine clásico y el cine de vanguardia. Yo creo que son las dos cosas, y si tuviera que pensarlo en su temporalidad podríamos decir que un análisis comienza como un relato de cine clásico para terminar como un relato de vanguardia. Un análisis debería conducir del sentido que se pone en juego, de alguna manera, en el cine clásico, al sinsentido que se pone en juego en la vanguardia, porque es el sinsentido que ahí se pone en juego lo que más claramente evoca ese vacío del que hablaba.

PÚBLICO: Quería preguntarle a Luis Martín Arias, en relación a esto último, lo siguiente: Lacan enseña que el final del análisis tiene que ser la salida, el atravesamiento del fantasma. En ese sentido, mi pregunta es: ¿Cuántas películas más de Almodóvar tendremos que seguir viendo hasta que conozcamos su fantasma? ¿Hasta qué punto podemos pensar el análisis como una forma de ir a la fuente, a aquello que causa goce, aquello que es la primera estructura de lo real, que Lacan enseña que es el fantasma —el sujeto dividido a la búsqueda de su objeto a?

MARTÍN ARIAS: Yo he comenzado mi intervención explicando que no me interesa el psicoanálisis aplicado, y esto que tu planteas sería una variante de ese psicoanálisis aplicado, es decir, conocer los síntomas del

autor —dejando de lado, incluso, el problema del quién es el autor, ya que hay mucha gente implicada ahí—, hacer un psicoanálisis del director a través de lo que haya proyectado en su obra. Eso no me interesa para nada.

Sí me interesa, en cambio, hablar del sujeto que está ahí presente. Y en la visión de una película sólo hay imágenes y sonidos proyectados en una pantalla, que no existen, como ha señalado Jesús, que son meras proyecciones sobre una pantalla, y un sujeto espectador. Ese es el único sujeto implicado ahí. Si participa de eso es porque hay algo ahí que trasciende los síntomas de los sujetos o individuos que participaron en la creación de la obra y que le implica a él también como a otros miles o millones de personas. Lo que trasciende el ámbito del síntoma del creador es lo que a mí me interesa como sujeto espectador y como analista, que es otra forma de decir «sujeto». Buñuel, Hitchcock y Almodóvar serían los primeros espectadores de sus películas, están en la misma posición, aunque tuvieron que trabajar más la materia, y utilizar más materiales. Pero, en cuanto estructura teórica, la de ellos es la misma posición que la mía.

Y respecto a lo que se ha dicho, mal asunto me parece a mí que un psicoanálisis deba terminar como una película de vanguardia. Yo creo que la gran aportación teórica de Lacan —que es muy interesante y en la cual estamos todos implicados— debe ser revisada, igual que la de Freud, a la luz de sus planteamientos positivistas, médicos y científicos. Lacan nace con la vanguardia, con el Surrealismo, y eso influye en su obra. ¿Hasta qué punto ha de ser eso revisado y cuestionado? ¿Hasta qué punto ha de ser repensado a la luz de lo que hoy nos ofrece la cultura de masas, las películas que vemos y la literatura que leemos, en una sociedad en la que ya no tiene cabida el arte de vanguardia, por la sencilla razón de que, en cierta forma, ha triunfado?

De hecho, somos una sociedad banalmente surrealista, y en este contexto creo que deben ser revisados ciertos postulados lacanianos, y hacerlo desde el punto de vista que nos ofrece el análisis de los textos. Y uno de esos postulados es el de pensar el final del análisis como un abocarse al abismo y a la pérdida de sentido, porque, en ese caso, nos encontraríamos como James Stewart en *Vértigo*.

Por el contrario, creo que el análisis debería finalizar como *Casablanca*: una palabra simbólica frente al vacío del objeto, una palabra que hace sutura y que permite al sujeto seguir de pie en la niebla. Y es

que una de las aportaciones históricas del psicoanálisis ha sido reivindicar el ámbito de la palabra. Mal asunto sería pensar que todo son palabras vacías, huecas, que nos confrontan ciegamente al abismo y que no hay más sentido que lo real. Sé que es este un tema complicado, más aún dado el poco tiempo que tenemos, pero no quería dejar de señalarlo.

REQUENA: Creo que estamos acercándonos a un debate muy interesante. Con respecto a la temática del arte, creo que la posición del artista no debería ser pensada sobre el modelo de la neurosis. Hay ahí un error. Yo creo que debería ser pensada en relación a la psicosis. Y esto es algo que está sobre la mesa en el arte contemporáneo con total claridad. Tenemos el caso de Leolo, de Joyce, de Poe, de Dalí, de... la lista sería extraordinaria. En el mundo moderno eso es así, pero no lo fue en el antiguo.

¿No recordamos que en el mundo antiguo los chamanes o los brujos de las culturas primitivas entran muy bien —con respecto a las tipologías clínicas modernas— en el campo de proximidad con la psicosis? ¿Y dónde está, precisamente, el psicótico? El neurótico es poco creativo, por eso pienso que el psicoanálisis le va estupendamente. El neurótico se rasca continuamente, pero no termina de hacer algo productivo, no termina de hacer arte. El psicótico, sin embargo, puede hacer maravillas, el problema es que no suelen llegar a nadie. Y es que la creatividad se encuentra en el filo de la psicosis. Pero sucede lo mismo en el campo de las ciencias duras. ¿Dónde están los científicos más atrevidos? Acercándose al abismo de lo real, y allí es muy difícil aguantar, y hay mucha gente que se cae. Hay mucha proximidad con el territorio de las psicosis.

Dicho esto, podemos preguntarnos: ¿Qué nos sucede ante las obras de arte? Se ha hablado mucho de proyección, pero creo que el término más apropiado para ceñir la experiencia del espectador —lo he intentado atrapar a través de *Casablanca*— recibiría bien el nombre de «transferencia», pero tomando muy en serio lo que ésta es.

¿Qué le sucede al espectador? ¿Acaso descubre en la película sus conflictos inconscientes? No. Esto sería una aproximación que va en el buen sentido pero que está mal formulada. No se trata de que descubra sus conflictos inconscientes, sino que se encuentra con un texto, es decir, con un aparato simbólico que le permite estructurar, elaborar, articular, simbolizar la pulsión que hay en él, es decir, articularla como «deseo».

A partir de aquí llegamos al punto donde se entablan dos discusiones simultáneas. La primera: el arte cambia, y si antes estaba más próximo del relato mítico ahora se encuentra más cerca de la psicosis. Pero, insisto, el que transmitía el relato mítico correspondería al cuadro de lo que hoy denominaríamos psicótico, seguramente. Y la segunda sería: ¿Qué se juega en el psicoanálisis y cuál es su fin?

Yo no estoy de acuerdo con lo que sostenía Garmendia sino con lo que sostenía Luis, pero pienso que tenemos que hacer un esfuerzo por escucharnos, sobre todo para cuidarnos de que las palabras no nos produzcan celadas.

¿Es el final del psicoanálisis atravesar el fantasma? ¿No es otra cosa el sujeto más que algo destinado a disolverse? Hay algo de verdad en eso, en eso que Lacan teorizó: lo real no está hecho para los hombres, no tenemos un alma destinada al guateque universal en lo real, porque lo real no está hecho para nada. Y por eso mismo, porque no está hecho para nada, nos escuece. Cierto.

Pero, dicho eso, ¿acaso no hay nada más que eso, el vacío de lo real? ¿Es ese el punto de llegada del psicoanálisis? ¿El objeto *a*, eso que, a fin de cuentas, es una cochinada, ese pequeño objeto que siempre te decepciona, definitivamente? Y no pongo en duda que Lacan haya acañido ahí una cosa muy útil, porque esa cochinada es extraordinariamente excitante y movilizadora, como bien lo sabe el arte contemporáneo, que no deja de elaborar cosas en esa dirección.

Pero cabe la posibilidad de que el punto de llegada del psicoanálisis sea el afianzamiento del sujeto. Y ¿dónde puede afianzarse un sujeto? ¿En lo real? No. El sujeto afianzado es aquél capaz de vivir como verdadero un relato que dé sentido a su proximidad con el abismo, a su estar frente a lo real. Porque lo real, desde luego, está ahí, y no hay ningún guateque universal esperándonos. Pero no es menos cierto que es posible vivir o no vivir.

Y en lo relativo a la posición del analista cabe preguntarse: ¿Se trata de llegar al objeto *a*? ¿Y si utilizáramos una palabra más antigua para pensar su posición, eso sí, despojándola de todo ese sentimentalismo blando e imaginario que, a partir de un momento dado, introdujo el catolicismo? ¿Por qué no pensar la posición del analista como una posición de «compasión»? Es decir, de ser capaz de soportar la pasión del otro y aguantar allí e interpretar; interpretar en el sentido de marcar los

puntos a partir de los cuales pueda ese otro comenzar a estructurar su posición en un relato que le permita vivir.

Porque si el final del análisis es tal y como nos contáis y debemos tomarlo al pie de la letra, es muy posible que el sujeto perfectamente analizado se suicide al día siguiente. Y es un horizonte que nos debería incitar a pensar, seriamente, hasta qué punto está suicidándose Occidente. Y no hablo ya de la guerra de Yugoslavia.

Bien por el contrario, el psicoanálisis es el punto de retorno a partir del cual podríamos empezar a contener ese suicidio, pero el síntoma nuclear de este suicidio es que, de pronto, Europa se ha vuelto incapaz de reproducirse ideológicamente como cultura. ¿Qué está pasando aquí? Decimos: ¡Estupendo, que vengan los emigrantes! Y está muy bien que vengan, pero también es un síntoma el hecho de que los europeos estemos dejando de reproducirnos. Estamos ensayando un suicidio colectivo. Y ¿por qué? Quizás porque cada vez tenemos menos fuerza para levantarnos por las mañanas. Y eso es causa de la ausencia de relación que nos sostengan con la densidad de una verdad para afrontar lo real.

Es decir, en el lugar donde ponéis el vacío, propongo, seriamente, que empecemos a poner la «palabra», y en todos los ámbitos. Allí donde Lacan perfila de una manera tan sorprendente la relación del amor diciendo que el amor es dar nada, por qué no ensayamos a decir que el amor es, precisamente, dar al otro una palabra verdadera, es decir, una palabra que te comprometa a soportar la pasión del otro, su dolor, e incluso que te comprometa a soportar su odio allí donde, precisamente, atraviesa lo imaginario. Puesto que si no te caes con él cuando atraviesas el fantasma es porque algo te sujeta. Y es que el sujeto es algo más sólido que ese espejismo destinado a disolverse.

PUBLICO [Aplausos].

GARMENDIA: Yo no sé si es que hay veces que Lacan se interpreta mal o es posible que seamos nosotros mismos los responsables. Creo que la confusión se dio, de todas maneras, cuando se preguntaba por el cine clásico o de vanguardia. Caí ahí en la trampa de seguir el juego respondiendo acerca del arte de forma aproximada.

Efectivamente, la teoría del fin del análisis, tanto en Freud como en Lacan, es una teoría complejísima, que no se puede reducir de ninguna

manera a nada de lo que estamos diciendo aquí. Para hablar de la teoría del fin del análisis en Lacan habría que desarrollar, primero, cómo se concibe el análisis, qué se entiende por síntoma y sentido analítico, qué se entiende por el goce, qué se entiende por el objeto, etc. Sería necesario tener tiempo para poder desarrollar todas estas cuestiones.

Lo que el psicoanálisis de Jacques Lacan sí se ha atrevido a decir con todas sus letras es que en el sujeto humano hay algo «incurable». Así de sencillo. Y que no hay que rehuir de eso que es incurable en cada sujeto. Por eso decía que si se levanta un síntoma vemos claramente que puede aparecer otro, y otro y otro... Entonces, apuntar a ese fin en la experiencia es localizar lo que hay de incurable en cada sujeto.

Cuando se habla de la «travesía del fantasma» es porque no nos vamos a quedar en el fantasma. Nadie está diciendo que el sujeto se quede en su vacío, nadie está diciendo que el sujeto se quede suspendido del vértigo o del fantasma. Cuando se habla de travesía nos referimos a un «viaje». Y lo que sí dice Lacan es que hay que hacer ese viaje por el vértigo, que hay que hacer ese viaje por la angustia y hay que hacer ese viaje por el vacío. Que ese viaje no se puede evitar, porque ahí está lo incurable de cada sujeto, y un fin de análisis es saber qué hace cada sujeto con su incurable, no quedarse suspendido de nada.

Por eso decía que cada sujeto tendrá que saber qué hacer con eso que es incurable. Y podrá hacer relatos, y podrá hacer obras de arte, y podrá escribir o vivir tranquilamente sin hacer obras de arte o nada por el estilo. Es decir, que cada sujeto tiene derecho a elegir su propia vida, y lo que el psicoanálisis, con Jacques Lacan, sí piensa es que para que eso sea verdadero tiene que haber realizado esa travesía por lo incurable, saber qué es lo incurable en cada sujeto. Y eso a lo que tiene que llegar, habiendo atravesado los síntomas y las identificaciones que han configurado su vida, es su propio y particular modo de gozar, cómo goza cada sujeto. Llegar a esa verdad y convivir con ella no es quedarse suspendido de nada, pero es también no negar ese vacío, ese abismo y esa angustia que acompaña a todo sujeto humano.

PÚBLICO [Aplausos].

REQUENA: Entonces, tendríamos que hacer algunas precisiones conceptuales, como, por ejemplo, no hablar de «sujeto tachado». Habría que hablar de un sujeto que no está destinado a disolverse. Ese sería el

tema productivo de la discusión. Pero, entonces, tendríamos que empezar a reconocer que el discurso lacaniano debe ser revisado, en vez de decir que Lacan es magnífico y que lo que sucede es que no lo interpretamos suficientemente bien y que necesitamos muchas horas. Vamos a ver dónde se equivoca.

GARMINDIA: Yo no he dicho que Lacan sea magnífico. Creo que hay muchas cosas de su obra que deben ser cuestionadas. Pero claro que hay un sujeto dividido. ¿Por qué no hablar de sujeto dividido? ¿Por qué no hablar de un sujeto que está dividido entre el enunciado y la enunciación? Y el síntoma mismo vehicula, de alguna manera, esa división del sujeto. Hay una división subjetiva que no es solamente la división entre el yo y el sujeto. Creo que en el sujeto mismo hay una división. Pero asunto en que deberíamos tener más tiempo para aclarar todos estos términos, y podríamos discutir hasta qué punto estamos o no de acuerdo con ellos.

PÚBLICO: *Creo que hay una gran diferencia entre el público. Algunas personas trabajamos como psicoanalistas en manicomios y otras se acercan al psicoanálisis como lectores. Bastantes problemas tenemos entre los psicoanalistas a la hora de teorizar el fin del análisis como para banalizarlo o tratarlo desde fuera. No creo que sea el sitio para discutir estas cosas, y serían necesarios, además, otros interlocutores para poder tratarlo más despacio.*

Pero, para sacar el balón de este campo, que no me parece, como digo, el más apropiado para tratarlo, porque es una cuestión clínica y no una cuestión teórica en la que cualquiera pueda opinar –soy muy radical en esto– quería comentar una cosa que señalaba Luis Martín Henao: No estoy de acuerdo en la idea de que Lacan tomara grandes influencias del Surrealismo. Lacan era médico, era un psiquiatra que hacía una tesis sobre la paranoia y que se encontró con un caso excepcional, lo desangró hasta el fondo de las entrañas de un modo brillantísimo, que todos conocemos, y en ese momento entró en contacto con los surrealistas porque, entre otras cosas, hablaban de la locura contra los delirios clásicos como Clerambault o los médicos de la jefatura de policía.

Y entonces, Lacan, que era un poco histriónico, se juntó con ese tipo de gente no porque tuviera más interés por el Surrealismo como tal, sino

porque era la corriente más histriónica del tejido social de ese momento. Lacan era médico forense, era un psiquiatra que, después, estudió filosofía, que es una de las grandes raíces de su pensamiento, pero no se puede buscar un fundamento surrealista de su doctrina. Yo creo que su adhesión al Surrealismo era más bien una coquetería, y no habría que darle más valor.

PÚBLICO: *Mi pregunta va dirigida al señor Garmendia. Si no le he entendido mal, parece que el sujeto tiene que ser dueño de su propio destino después de un análisis. Y yo creo que para ese viaje no se necesitan alforjas, porque no hay más dueño de su destino que, por ejemplo, un conductor de un automóvil que sabe lo que hace, que sabe a dónde va, que sabe de dónde parte y a dónde quiere llegar. Yo le veo completamente dueño del automóvil y de su destino. Creo que si ese es el final no se necesita el trayecto.*

GARMENDIA: [...] no es un viaje que tenga necesariamente que hacer todo el mundo.

PÚBLICO: *El problema es hacer un lazo social. El análisis es útil para hacer un lazo social con los demás, es una verdadera relación con los otros por la palabra. No se trata de ser uno dueño de sí mismo, se trata de un verdadero lazo social, de relación. Se trata de saber qué hacer con el destino y saber a dónde se va.*

GARMENDIA: Saber qué hacer con eso que en él va a ser siempre un vacío.

PÚBLICO: [...] *Al final de todo, para qué sirve el psicoanálisis, que arregla.*

GARMENDIA: Siendo radical diré que si alguien va a un análisis pensando para qué sirve, tal vez sea mejor que no haga un análisis. El análisis no se puede situar del lado de lo utilitario, no se puede situar del lado del para qué sirve. Puede haber muchas cosas más interesantes para un sujeto que un psicoanálisis. El psicoanálisis es una experiencia clínica donde un sujeto afectado por su síntoma y su malestar hace una demanda para solucionarlo. Ahí comienza un psicoanálisis. Y no hay

que desvirtuar eso de ninguna manera porque, entonces, deberíamos preguntarnos para qué sirve el psicoanálisis para el mundo, como si sirviera para todos los sujetos y tuviéramos, a continuación, que terminar convirtiéndolo a la gente y convenciéndola de que haga una experiencia analítica.

Es una experiencia clínica para aquellos sujetos que creen que su malestar, su sintomatología, su sinsentido de la vida, puede encontrar una salida. Después, y a un nivel teórico, puede ilustrar, apoyar, dialogar con la cultura y la filosofía. Pero, como tal, el psicoanálisis es una experiencia clínica, y no debemos apresurarnos respondiendo para qué sirve. Si un sujeto no ha tenido el interés o la necesidad de hacer esa experiencia es muy posible que no le sirva para nada y que no tenga para él ningún sentido.

REQUENA: Creo, verdaderamente, que debemos hacer un serio esfuerzo por escucharnos, y eso exige, en primer lugar, no instalarse ya, como petición de principio, en la idea de que los psicoanalistas están dispuestos a hablar de todo con todo el mundo, pero, eso sí, sin tocar la clínica. ¿Quiénes pueden discutir de las cuestiones clínicas? Sólo aquellas que tienen un carné. Resulta, entonces, que de la teoría podríamos hablar todos, pero, al mismo tiempo, constatamos que el núcleo de esa teoría se encuentra en la clínica. Luego, si mantenemos ese juego, como la teoría parte de una especie de pozo oscuro de saber clínico...

Y por cierto, es notable que en el caso de Freud era evidente, pero nunca hemos conocido un caso de Lacan. Freud puso los suyos sobre la mesa, pero Lacan jamás contó ninguno, y, por el contrario, hizo un seminario donde centró directamente el debate en el campo de la teoría y la filosofía. Desde luego que eso estaba en relación con la clínica, pero decir, hoy en día, en pleno siglo XXI, que de la clínica —el núcleo mismo del psicoanálisis, esa experiencia intransferible— sólo pueden hablar los del gremio es algo escandaloso.

PÚBLICO [Aplausos].

ESPINA: El problema no es que sólo podamos hablar nosotros, como tú dices. Lo que ocurre es que se pueden decir muchas cosas, y una de ellas es que el psicoanálisis sin clínica no existiría. Lacan volvió a Freud, un seminario no era el curso de un intelectual para una audiencia pro-

gresista y excéntrica de París. Lacan hizo una lectura de Freud, no en un seminario de filosofía, lo que ocurre es que enriqueció considerablemente la lectura que se puede hacer de Freud.

Hay otro tema, además, que había tratado de eludir, porque aquí venimos a hacer un seminario de psicoanálisis y cine. Por ejemplo, yo no estoy de acuerdo en que manejeis conceptos como lo simbólico, lo imaginario y lo real como si pudieran ir por libre, como si lo real fuera algo que yo me puedo encontrar en la pantalla de un cine, como si tuviera que ver con el *Reality Show* de la televisión. Lo real es otra cuestión. ¿Cuál es la definición de lo real?

REQUENA: Decir que lo real no es ni eso ni lo otro nos introduce en el juego malabar de pensar qué será eso. ¿Qué es lo real? Ah... un misterio. Y es, entonces, cuando uno accede al club de los misteriosos.

ESPINA: Lo real es algo que no puede desanudarse ni de lo simbólico ni de lo imaginario. No me hables, entonces, de lo real; háblame de lo real, de lo simbólico y de lo imaginario.

REQUENA: Pero si no defines esos términos no podremos discutir nunca. El problema no es si lo que yo digo es nuevo o no, el problema es si es justo y si entra en contradicción o no con ciertos discursos. Por ejemplo, aparece el problema de la biografía de Lacan y un tema pertinente: el Surrealismo. Y resulta que es un psicoanalista quien descarta discutir el Surrealismo de Lacan diciendo que se trata de «coquetería». ¿Qué enunciados de Lacan deberíamos tomar en serio y cuáles serían coquetería? ¿No es, acaso, tan reveladora la coquetería como cualquier otra cosa? Eso podría decirlo cualquiera, pero no, desde luego, un psicoanalista.

Además, decís que hay cosas de Lacan con las que no estáis de acuerdo. Pues bien, debéis explicar cuáles, y deberías definir los conceptos que utilizáis. Yo defino lo real, pero ¿lo defines tú? Porque está claro que si no se definen las cosas no se puede discutir.

ESPINA: Esto parece Nuremberg, tío.

PÚBLICO [*Carcajadas*].

REQUENA: Al revés. O se hace un debate teórico o se apela al saber de la secta.

ESPINA: Esto es un acto convocado por el GEP con motivo de la coincidencia del centenario de los hermanos Lumiere y el centenario de la publicación de *La interpretación de los sueños* de Freud. Hacemos un encuentro de psicoanálisis y cine porque nos parecía algo interesante, pero esto no es un ámbito de debate teórico...

PÚBLICO: *¡Surge lo inesperado!*

ESPINA: ...y entre otras cosas porque son las 14.30 h. y hay por ahí un señor haciendo señas desde hace algún tiempo.

PÚBLICO: *Pero no se puede cortar con adjetivos, no se puede cortar diciendo que eso es Nuremberg, porque no es un buen final para un diálogo. Siempre es pertinente hablar de cualquier cosa, creo yo, y no os deberíais asustar por lo inesperado.*

PÚBLICO [*Aplausos*].



Un caso paradigmático: Luis Buñuel.

Análisis del film *Un perro andaluz*

PEDRO POYATO SÁNCHEZ

Nosupa hoy en este seminario de Historia del Cine y Análisis Fílmico, ls Buñuel¹. El Luis Buñuel emparentado a las vanguardias históricas y más concretamente, el de *Un perro andaluz*, el más paradigmático film surrealista.

Perantes de entrar en la lectura de la película, quisiera muy de pasaduar sus antecedentes, pues *Un perro andaluz* aparece vinculado, con tantos otros movimientos cinematográficos de las vanguardias, a un modelo de discurso, y a una poética, que nace y se desarrolla en literatura.

Y este efectivamente Buñuel comienza escribiendo prosa y poesía literaria. Sus primeros escritos, como por ejemplo *Una traición incalificable*, perciben animados por la greguería, figura poética nuclear, como cabido, en la obra de Gómez de la Serna. Sin embargo, a raíz de su encuentro con Dalí, los textos literarios buñuelianos van a vertebrarse entorno a objetos no ya sometidos a psicologizaciones hilarantes, como en las greguerías, sino en base a objetos que luego de arrancados de su hábitat semiótico habitual, son insertados en contextos a ellos radicalmente extraños.

Opción discursiva ésta que produce un doble efecto, pues junto a la liberación del objeto de sus redes de significación convencionales, junto a la singularización del objeto, en expresión de los formalistas

¹ Exerto fue dictado como conferencia en el Seminario de Historia y Análisis Fílmico de la Diputación de Granada, el 12 de marzo de 1998.

rusos, éste produce un cortocircuito del sentido en el tejido donde es injertado.

No es difícil adivinar que el modelo de representación más próximo al discurso así generado es el del *collage*, en tanto que éste básicamente se elabora a partir de yuxtaposiciones de fragmentos inconexos entre sí.

Fragmentación, por cierto, que se hace extensible también al cuerpo humano mismo: resultado de tal desmembración será entonces la irrupción de un ojo, o de una mano, o de una pierna... como objetos autónomos, es decir, liberados de todo automatismo perceptivo, y por tanto abiertos a novedosas y poéticas redes asociativas.

Pero hay todavía, además de estas influencias de Gómez de la Serna y de Dalí en la poética buñueliana, otra decisiva: la ejercida por el francés Benjamín Péret. Monegal se ha referido extensamente a ello² a propósito del poema de Buñuel *Pájaro de angustia*, donde, entre otras cuestiones, destaca las diferentes construcciones metafóricas que en este texto nombran el deseo, preocupación que recorre toda la obra buñueliana, así como la asociación del deseo con la muerte.

Y bien, Buñuel encontrará en el cinematógrafo el medio idóneo para la expresión de esta misma poética hasta entonces elaborada desde la literatura. Él mismo así lo justificaría en diversos escritos teóricos³ en los que se refiere al cine como conjunción de objetivo cinematográfico, al que incluso concede un poder taumatúrgico, y montaje, el auténtico medio, según Buñuel, de creación por segmentación.

Pero a poco que en ello repararemos, podremos constatar cómo efectivamente el cinematógrafo, primero fragmentando el continuum visual a través del encuadre, y dotándolo así de una fuerza visual extrema, tal es el poder de la fotografía, y luego reconstruyendo mediante el montaje los diferentes fragmentos resultantes, funciona generando un *discurso-collage*, es decir, la misma categoría de discurso por la que, desde su obra literaria, abogara Buñuel.

Puede decirse, por ello, que este paso de la literatura al cinematógrafo, en tanto que generador de un *discurso-collage* visual —y por ello con otros poderes que el literario—, fue en Buñuel, como en tantos otros autores ligados a las vanguardias, un paso necesario.

2. A. MONEGAL, *Luis Buñuel, de la literatura al cine: Una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona, 1993, pp. 64, 65 y 66.

3. Así en «Del plano fotogénico» y «Del *découpage*, o segmentación cinematográfica», ambos recogidos en J. F. ARANDA, *Luis Buñuel, biografía crítica*, Lumen, Barcelona, 1975, pp. 374 y 377.

Testigo de esta transición de un medio a otro bien podría ser el título dado por Buñuel a su primer film, *Un perro andaluz*, exactamente el mismo del libro que recoge su obra poética literaria, textos, ambos, en los que, por lo demás, no aparece perro alguno ni hay la menor alusión a lo andaluz.

Queremos, por ello, empezar a ocuparnos del film, cuya apertura es sin duda una de las más impactantes que el cine ha conocido, a partir de un fragmento de uno de los textos recogidos en tal libro, *Palacio de hielo*, que dice así⁴:

La ventana se abre y aparece una dama que se da *polisoir* en las uñas. Cuando las considera suficientemente afiladas me saca los ojos y los arroja a la calle. Quedan mis órbitas solas [...]
Una enfermera viene a sentarse a mi lado en la mesa del café. Despliega un periódico de 1856 y lee con voz emocionada:
«Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza, en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que viento por las desiertas calles. Sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos».

Se trata, como puede comprobarse, de un texto de connotaciones oníricas cuyo motivo representativo es un ojo que, arrancado de su órbita, adquiere existencia independiente como objeto para resultar luego violentamente agredido.

Motivo éste desde el que acudimos ya al film.

I

Comienza *Un perro andaluz* con el plano detalle de una navaja barbera que aguza quien resulta ser, como así sabremos en el plano siguiente, un primer plano de su áspero rostro, Luis Buñuel.

Es, pues, una navaja exhibiendo su lacerante filo lo que inaugura la obra cinematográfica de Luis Buñuel, precisamente el individuo que, haciéndose visualmente presente en el discurso, blande en su mano tal navaja.

4. Publicado inicialmente en *Hélix*, n° 4, mayo de 1929, y recogido en J. F. ARANDA, op. cit., p. 335.

El individuo, Luis Buñuel, sin soltar la navaja recién afilada, sale a un balcón / *Raccord* sobre el movimiento de salida: ubicado ya en el balcón, Buñuel mira hacia arriba / *Raccord* casi en el eje: un primer plano enfatiza su rostro mirando *off* / *Raccord* de mirada: sobre un cielo muy oscuro, se recorta una luminosa luna llena / De nuevo, primer plano de Buñuel mirando *off*.

Así pues, una mirada y la realidad por ella contemplada; realidad que, como puede comprobarse, aparece conformada en términos de buena forma: la luna llena, plenamente luminosa, recortándose sobre un fondo oscuro.

Pero sucede que el último plano señalado de Buñuel mirando, da paso ahora no a esa realidad anterior, sino al primer plano de una mujer sentada que mira frontalmente a los ojos del espectador, interpeándolo. Junto a ella, en *off*, se encuentra un hombre —a quien remite metonímicamente la corbata que aparece a la izquierda del encuadre— que, con los dedos pulgar e índice de su mano izquierda, separa en exceso los párpados del ojo izquierdo de la mujer, mientras en su mano derecha blande una navaja barbera que se dispone a...

Basta reparar en este plano anterior para constatar que la mujer no está en el balcón —no hay en el plano referencia espacial alguna— ni su acompañante es el mismo hombre que mira la luna, es decir, Luis Buñuel, como así lo acredita la corbata, que éste no lleva.

Atendiendo a la operación de montaje externo anterior, la mirada de Buñuel ha dado paso sucesivamente a dos planos heterogéneos entre sí: uno protagonizado por la luna y el otro por la mujer, y más exactamente por su ojo izquierdo extremadamente abierto.

En el plano siguiente retorna la luna llena, ahora atravesada de derecha a izquierda por una nube que la bisecciona; plano al que sigue de nuevo el del ojo de la mujer, ahora violentamente cercenado por la navaja barbera.

He aquí de nuevo la yuxtaposición de dos planos cuyo nexo es sólo plástico: la luna rima visualmente con el ojo, como también riman, en su forma y sentido del movimiento, de derecha a izquierda, nube y navaja.

Y además ambos planos a su vez vinculados, según la operación de montaje externo, a la mirada que a ellos sucesivamente ha dado paso, esto es, la mirada de Buñuel desde el balcón, adonde salió, recordémoslo, con una navaja recién afilada en su mano.

Luna + nube / Ojo + navaja. Tal es el eje sobre el que el film va a articularse; un film, y una obra fílmica, nacido a partir de una mirada, corporeizada no por casualidad en Luis Buñuel, que bien podría ser leída, apelando a la metáfora escenográfica misma, como *mirada-navaja*, pues ¿se aguza acaso una navaja para salir al balcón y mirar la luna con ella en la mano?

Pero se hace necesario retornar a ese plano anterior tan terrible como insoportable, donde el ojo de la mujer era cortado por la navaja. Y ello porque si únicamente lo consideramos como el término que hace posible la metáfora visual anterior, dejaríamos por el camino su sorprendente fuerza cinematográfica. Pues efectivamente se trata de un plano que, más acá de constituirse en término metaforizante, habla —y de qué manera!— en la dimensión de su misma literalidad: la violencia que en él anida, y que es la misma con que quiere manifestarse.

No dejamos de percibir, por ello, en esta violencia de la imagen cine(ma)(fo)tográfica anterior la reivindicación que Eisenstein hiciera, por oposición al cine-ojo de Vertov, del cine-puño⁵:

La obra de arte (al menos en teatro y en cine) es ante todo un tractor, que trabaja a fondo el psiquismo del espectador [...]
El Kinoglaz (de Vertov) no es únicamente el símbolo de una visión, sino también de una contemplación. Pero no debemos contemplar sino actuar. No nos hace falta un «Cine-ojo», sino un «Cine-puño». Resquebrajar los cráneos con un cine-puño...

Y es que efectivamente esta imagen del ojo estallado está ahí trabajando a fondo el psiquismo del espectador, como así lo explicaría el mismo Buñuel⁶:

Era necesario producirle (al espectador) un choque casi traumático, en el mismo comienzo del film; por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz. El espectador entraba en el estado catártico necesario para aceptar el desarrollo ulterior.

5. S. M. EISENSTEIN, «Para una aproximación materialista de la forma», cit. en J. GONZÁLEZ REQUENA, *Eisenstein, Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 38.

6. En J. F. ARANDA, op. cit., p. 102.

Un perro andaluz comienza, como hemos anotado, resquebrajando, bien que por medio no de un puño, sino de una navaja, el ojo, de la mujer como del espectador, entiéndase, el ojo contemplativo de éste, hasta hacerlo estallar, como así es mostrado por una fotografía tan radical que hasta exhibe los humores oculares. Por ello, de acuerdo con esta terminología eisensteiniana, el cine buñueliano podría ser nominado, en el mismo sentido que antes proponíamos, como *cine-navaja*.

Suele suceder, sin embargo, que todas las lecturas realizadas tienden a buscar en torno a la emergencia de esa huella fotográfica del ojo estallado⁷, bien algún significado oculto, bien alguna metáfora que, cargando las tintas sobre lo metaforizado, permita diluir la irrazonable violencia de imagen tan brutal. Así ocurre, por ejemplo, con la metáfora que da título al notable libro *El ojo tachado* que Talens⁸ dedica al estudio de *Un perro andaluz*: puede constatarse cómo efectivamente la expresión *ojo tachado* enmascara bien lo terrible de esa imagen, digámoslo una vez más, brutal.

La violencia de tal corte al ojo es acusado por el texto interrumpiendo la visión: llega así el fundido a negro.

II

Tras los correspondientes títulos de crédito, *Un perro andaluz* comienza con un cartel que reza: «Il était une fois...», en castellano: «Érase una vez...».

Se trata del primero de toda una serie de carteles que, intercalados entre las imágenes, irán apareciendo de manera absolutamente aleatoria a lo largo del film: así, «Ocho años después...»; «Hacia las tres de la madrugada...»; «Dieciséis años antes...»; etc.

Parece claro: estos carteles están hablando del tiempo, del tiempo del relato, o más exactamente, de su fractura.

Efectivamente, *Érase una vez...* es, como se sabe, el lema esencial del relato en tanto que inscribe el inicio de una narración, esto es, de un tiempo narrativizado.

El texto comienza, pues, invocando al relato, pero, ¿qué sucede des-

7. Tal es lo que González Requena ha dado en llamar *lo radical fotográfico*. Sobre esta noción cfr. por ej. su libro *El espectáculo televisivo. O la amenaza de lo Real*, Akal, Madrid, 1989.

8. J. TALENS, *El ojo tachado*, Cátedra, Signo e Imagen, Madrid, 1986.

pués?, ¿mediante qué movimientos de escritura se hace cargo del espacio textual abierto por esos puntos suspensivos del *Érase una vez...*?

En un primer movimiento, como hemos anotado, ha tenido lugar, sobre una asociación de naturaleza irreductiblemente poética luna-nube / ojo-navaja, el corte del ojo. Pero corte que se descubre igualmente cercenamiento del tiempo del relato anunciado por el «Érase una vez...», y que devendrá así en tiempo estallado en todos esos fragmentos inconexos de los que dan buena cuenta los carteles que, tras el citado corte, empiezan a proliferar aleatoriamente en el film: «ocho años después», «dieciséis años antes», etc.

Estallado el tiempo, el discurso se descubrirá incapaz de establecer toda dialéctica entre el «antes» y el «después»; y en consecuencia, su escritura no podrá articular sino un relato estallado, es decir, ningún relato.

He aquí, por lo demás, la manifestación radical de un rasgo común que atraviesa los diferentes discursos de las vanguardias históricas: su rebelión contra el relato, y por ello mismo contra toda posibilidad legible al modo clásico.

III

Cercenada la expectativa de relato anunciado, la vertebración de *Un perro andaluz* habrá de ser, como hemos dicho, otra que narrativa.

Lo que ha podido constatarse ya en el prólogo, articulado sobre el acerado contraste entre el lirismo de la luminosidad de la luna y su bisección por la nube, y la aspereza del ojo cortado por la navaja, en una yuxtaposición de planos sobre la que metafóricamente puede ser leído el ataque visceral, tan típico en los textos surrealistas, a la metáfora romántica del amor que la luminosidad de la luna figurativiza.

Igualmente es el contraste lo que anima el siguiente segmento del film, donde el hombre, pedaleando una bicicleta por las solitarias calles parisinas, se dirige al encuentro con la mujer que lo aguarda en una habitación de hotel. Así, el rostro del joven ciclista, de un gran lirismo, contrasta con lo desatinado de su vestuario, unos manteletes blancos cubriendo su torso, mientras pende de su pecho una cajita de madera adornada con un motivo de líneas alternativamente blancas y negras dispuestas en diagonal.

Como contrasta, también, la sensualidad y delicadeza, la feminidad, del rostro del hombre con la aspereza, con la masculinidad, de los gestos de la mujer. Y todavía: el cadencioso pedaleo del ciclista contrasta con la actividad frenética desplegada por la mujer, quien incluso arroja bruscamente al suelo el libro que tiene entre sus manos. La lámina de *La encajera*, de Vermeer, que el libro entonces exhibe, y sobre la que la cámara llama especialmente la atención, redundando en ello: la pasividad de la encajera, entregada a su quehacer, refuerza por contraste la actividad de la mujer del film acudiendo primero hasta el ventanal para asomarse al exterior, y luego hasta la calle para besar compulsivamente al ciclista, quien de manera ciertamente hilarante se ha desplomado en plena calzada.

En el siguiente segmento, la mujer ordena sobre la cama las prendas que sucesivamente extrae de la caja de rayas del ciclista, una corbata entre otras. La fuerte presencia visual en el plano de la cama, como también de esos objetos emblemáticos de lo femenino y de lo masculino, la caja y la corbata respectivamente, remiten ya a la relación erótica sobre la que el film va a retornar una y otra vez.

IV

Acudamos ahora al siguiente fragmento del film. Comienza éste articulándose, al modo del cine narrativo convencional, mediante sucesivos *raccords* de mirada: primero de la mujer, que lleva su mirada hasta el hombre, su figura en extremo estilizada; y luego de éste, que lleva la mirada hasta la palma de su mano. Mas sucede que este hilo narrativo, impecablemente cosido hasta aquí, se rompe cuando vemos, en el correspondiente plano subjetivo del hombre, cómo una gran cantidad de hormigas que surgen del agujero que hay en la palma de la mano se desparraman por ella.

He aquí, en este movimiento de radical descontextualización de las hormigas, el humor surrealista del texto. Pero he aquí, también, la presencia visual, la aspereza, que esas hormigas adquieren cuando las vemos emerger del agujero negro instalado en la palma de una mano humana —aspereza todavía acentuada por el contraste que introduce la extrema sensualidad del rostro de quien las mira.

Tal es el movimiento de escritura que, a partir de tan insólito como

acerado *plano-collage*, desgarrar el tejido semiótico del texto. Pues esas hormigas singularizadas, fotografiadas en toda su radicalidad y espesor, se imponen incluso, tal es la densidad de su presencia, sobre el *hormigueo* del deseo por ellas metafóricamente nombrado.

Y así, más allá de metaforizar el deseo, lo que en el plano se impone es el agujero, del sentido como del cuerpo, entiéndase, el agujero negro del cuerpo.

En el plano siguiente, la mujer avanza hacia el hombre: luego de intercambiar ambos sus miradas, en extremo extrañadas, las dirigen hasta la palma de la mano donde palpita el hormiguero; un hormiguero que se presentifica de nuevo en la imagen por medio del mismo plano detalle anterior.

He ahí, de nuevo, el agujero negro del cuerpo, que bien podría llamarse sexo, como en el segmento que sigue podrá constatarse.

Al plano detalle anterior sigue una constelación de imágenes encadenadas: a la mano agujereada, con hormigas, le siguen sucesivamente planos detalle de una axila, de un erizo y, nuevamente, de una mano, no ya agujereada, sino cortada.

He aquí un encadenamiento de imágenes cuya coherencia discursiva se encuentra obviamente no en la metonimia, sino en la metáfora. Pues se trata de imágenes que, narrativamente desconectadas entre sí, nombran, en una operación de metaforización visual, bien próxima a la greguería, el sexo, la sexualidad, como oportunamente ha señalado Talens⁹:

La mano produce [...] tres imágenes sucesivas relacionadas de idéntica manera con la sexualidad: a) una axila, desplazamiento metonímico del sexo femenino, y al mismo tiempo metáfora visual del mismo; b) un erizo (símbolo del carácter, paralelamente atractivo y destructivo del amor físico en muchos de los textos de la época como podemos comprobar recordando, por ejemplo, el inicio de *Donde habite el olvido* (1934), de Luis Cernuda¹⁰ y c) una mano cortada por la que una joven, que, a debida distancia, y con un palo, la manipula, parece sentir de modo simultáneo atracción y repulsión, en otra clara plasmación metafórica del onanismo.

9. J. TALENS, op. cit., p. 70.

10. «Como los erizos, ya sabéis, los hombres un día sintieron su frío. Y quisieron compartirlo. Entonces inventaron el amor. El resultado fue, ya sabéis, como en los erizos.»

Pero, como ya sucediera en un segmento anterior, es necesario añadir algo específicamente vinculado a lo cinematográfico. Pues, además de remitir al sexo, las fotografías citadas se encadenan a partir de la gran mancha negra que, a modo de agujero, es protagonista en todas ellas: así, el agujero negro con las hormigas se metamorfosea, por mor del encadenado, en el vello de una axila, como éste hace lo propio en el erizo del plano siguiente. Y justo desde la negrura de este erizo parece surgir la mano cortada del siguiente plano, como así viene a confirmarlo la apertura del iris que a ella da paso.

El cuerpo —y el sexo—, por tanto, visualizados como agujeros negros, también como puro muñón. Pero, sobre todo, ásperos, tanto como las púas mostradas por la fotografía del erizo. Y es esto lo que, con demasiada frecuencia, suele olvidarse: ese erizo anterior, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en la poesía de Cernuda, es visualizado mediante una fotografía radical; y por ello muestra algo que escapa a la palabra: la aspereza de su piel, la gran cantidad de púas que la recubren; lo que punza, en suma.

El cuerpo, pues, metafóricamente vinculado al agujero negro, pero también a lo que punza. Tal es la aspereza de la expresión visual del sexo en el texto buñueliano.

V

La mano amputada anterior, en el enlace de un segmento con el siguiente, aparece abandonada en plena calzada, donde un individuo andrógino la manipula con un palo: un plano detalle recorta entonces el muñón.

Los viandantes, arracimados en torno al andrógino, miran extrañados la actitud de éste. Como también un policía, quien, tratando de restablecer el orden, introduce el muñón en la misma cajita de madera de motivos diagonales aparecida anteriormente.

He ahí de nuevo un objeto, cuyo contexto habitual es el cuerpo humano, arrancado del mismo, radicalmente descontextualizado, esto es, adquiriendo una presencia independiente como objeto.

Y junto a él, otro objeto, la cajita de madera, que es restituído en un contexto radicalmente diferente al de su anterior aparición en el film.

Objetos, pues, desdoblados, descontextualizados, yuxtapuestos de

manera tan inverosímil como hilarante: tal es la poética que el texto fílmico, heredero en este sentido del literario, conjuga.

El andrógino permanece, como clavado al suelo, en plena calzada: aun cuando, muy próximos a él, comienzan a pasar automóviles a gran velocidad, continúa estático, sin inmutarse. La tensión se intensifica: de un momento a otro el individuo va a ser atropellado. Es entonces cuando la mirada de la pareja protagonista se presentifica en el ventanal. En un primer plano doblemente reencuadrado, puede verse al hombre, su rostro en extremo excitado, aguardando un atropello que no tarda en producirse.

Sin solución de continuidad, el hombre se abalanza entonces sobre la mujer, a lo que ella se resiste. Luego de un breve forcejeo entre ambos, él parece reducirla: un plano de escala muy corta muestra entonces cómo las manos del hombre se hunden en los pechos de la mujer, acariciándolos.

Es así como la pulsión desencadenada en el hombre durante la visión del atropello, se prolonga en la agresiva caricia al cuerpo de la mujer.

Mas detengámonos en cómo ello es visualizado: el plano anterior encadena con otro idéntico, pero donde el vestido de ella ha desaparecido, las manos del hombre palpando con fuerza los pechos desnudos de la mujer.

Tiene lugar así una ruptura radical del principio de linealidad temporal del cine narrativo: en esta contigüidad de instantes que habrían de estar separados en el tiempo.

Y luego de varios planos consecutivos con el vestido de la mujer alternativamente presente y ausente, los pechos mullidos por las manos del hombre, se convertirán en nalgas, en una metamorfosis visual apenas percibida, tan semejantes son visualmente unos y otras.

Y así, a partir de rupturas narrativas muy acusadas, se traza de nuevo la figuración metafórica: el cuerpo de la mujer deviene todo él en campo de sexo.

Es hora de anotarlo: las metáforas visuales que alimentan *Un perro andaluz* son construídas a partir de fuertes rupturas narrativas, esto es, a partir de fisuras que en este sentido se quieren prolongación de aquel corte primigenio que inaugurara el film.

Pero participando directamente del cuerpo de la mujer se encuentra, como decíamos, el hombre, cuya inscripción visual, ciertamente

hiperbólica, sus ojos desorbitados, de su boca manando un ostensible babeo, es la de la muerte misma.

La caracterización que de Buñuel, como cineasta de la crueldad, hiciera Bazin¹¹, encuentra en esa expresión exhibida por el hombre una de sus más aceradas justificaciones: en los estertores de muerte que el sujeto experimenta cuando su cuerpo es solo caja de resonancia de la pulsión que lo atraviesa.

He aquí, pues, la manifestación de la relación de contigüidad entre el deseo, el sexo y la muerte, una de las preocupaciones que, recordémoslo, heredada de Péret, recorre la totalidad de la producción buñueliana.

Insistamos en ello: alejada de todo encadenamiento metonímico, la formalización cinematográfica de *Un perro andaluz* tiene lugar a partir de la metáfora. Pero brota ésta no desde las distorsiones espaciales de un encuadre hermético, como en *El gabinete del Dr. Caligari*, de R. Wiene, ni de la yuxtaposición, por medio del montaje, de elementos diegéticos, como en *Avaricia*, de E. Von Stroheim, por citar dos escrituras cinematográficas fundamentales coetáneas a la que nos ocupa, sino a partir de asociaciones visuales libres que, rompiendo el buen orden del discurso, se quieren emparentadas a los mecanismos mismos del sueño.

De ahí que la metáfora buñueliana sea, de acuerdo con su construcción, la más densamente abstracta.

VI

En un segmento siguiente del film, el hombre protagonista se ve impelido, en su acercamiento hacia la mujer, a arrastrar una pesada carga. Se constituye, pues, ésta en generadora de una determinada distancia entre el hombre y la mujer.

Mas se trata de una distancia en la que no es difícil atisbar su carácter de farsa: basta para ello con atender a la disparatada mezcolanza compositiva de esa carga. A esto queremos ahora referirnos.

Sucesivos planos recortan diferentes fragmentos de la carga: así, en uno de ellos puede verse, tal es su humor surrealista, a dos espantados y yacientes curas maristas, a sus negras sotanas las cuerdas anudadas,

11. A. BAZIN, *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977.

que son arrastrados. Otro plano muestra la cabeza de un burro muerto en estado de putrefacción, como así certifican los líquidos viscosos que de ella supuran, descansando sobre el teclado abierto de un piano.

Destaca en este plano anterior la violencia del contraste entre el piano y la cabeza del burro en estado de putrefacción.

La imponente presencia, la fuerza visual que adquiere lo putrefacto que de esa cabeza animal emana, diríase que contamina e inunda no ya al piano, sino también a la música, al arte, en suma, que el piano figurativiza.

Esta agresión de que es objeto el arte, explícitamente tachado de putrefacto, encuentra un intertexto en la carta escrita por Buñuel a su amigo Pepín Bello, en octubre del año 28, acusando a sus amigos artistas (sic) de hallarse en el cráter de la putrefacción más apestante¹².

Desembarazándose por fin de la carga, el hombre persigue de nuevo a la mujer restituyéndose así la misma tendencia pulsional anterior.

VII

Comparece poco después en el film un hombre de ademanes autoritarios que, despojando al protagonista de sus ropajes femeninos, trata de imponer la ley, y con ella, el buen orden. Sin embargo, este hombre destinado a simbolizar la figura paterna, se descubre en seguida sosias del protagonista.

El hombre, pues, y su doble en el mismo plano: tal es ahora la ruptura narrativa que revela a la figura paterna como una impostura.

El segmento prosigue con el protagonista, luego de una nueva metamorfosis que convierte libros en pistolas, tiroteando a su doble: alcanzado por los disparos, éste se desploma. Un primer plano presta entonces especial atención a su rostro: ¿cómo no percibir en él idéntico gesto extremo a ese otro ya exhibido cuando las manos del hombre mullían los pechos de la mujer?

Tal es el eco de un gesto sobre el otro: el de un rostro, ahora viviendo la experiencia de la muerte, vinculado plásticamente con aquel otro gesto, algo lejano en el film, emparentado a la experiencia del sexo.

Y luego, cuando el hombre, herido de muerte, cae desplomado al

12. Recogido en J. F. ARANDA, op. cit., p. 67.

suelo, sus manos resbalan por la espalda desnuda de una mujer, en un intento tan desesperado como inútil de abrazarse a ella.

La contigüidad del sexo y la muerte: he aquí, en expresión del montaje plástico, primero, y del encadenado, después, uno de los motivos recurrentes del film.

Sobre ese mismo encadenado anterior que muestra al hombre desplomándose al suelo, tiene lugar igualmente la mutación del espacio de la habitación, que de manera inverosímil se convierte en parque. Sin embargo, esta ruptura narrativa no es ahora el origen de una nueva construcción metafórica, sino de un breve segmento en el que puede verse, luego del desvanecimiento de la espalda desnuda de la mujer, cómo hasta el cuerpo yacente del hombre abatido acuden quienes en ese momento pasean por el parque: cogiendo entre varios de ellos el cadáver, vemos cómo el improvisado cortejo se aleja hasta perderse al fondo del parque...

Tan singular segmento narrativo deviene así en tránsito entre el encadenamiento metafórico que le precede y el que, como veremos, habrá de seguirle. Se trata, pues, de uno de esos segmentos que en el film sirven de enlace y puntuación, de catálisis, como dice José Luis Téllez¹³, entre las sucesivas cascadas metafóricas que articulan el texto.

VIII

En el segmento siguiente, la mirada *off* de la mujer nos devuelve un contraplano donde aparece, sobre fondo blanco, una mancha negra que, luego de una serie de sucesivos encadenados cada vez más próximos, terminamos identificando como mariposa. En contraplano, siempre la mirada magnetizada de la mujer, su rostro acusando una cierta angustia. Luego, nuevos encadenados de escala cada vez más corta, concluyen en un plano de la mariposa invadiendo toda la pantalla. El cierre posterior del iris sobre la parte superior del insecto, permite ver entonces la calavera inscrita entre sus alas.

Y de nuevo, tras el contraplano de la mujer, aparece la calavera, mostrada ahora en un plano detalle en extremo cercano de la maripo-

13. «Memoria de la arena», en W. AA., *Surrealistas, Surrealismo y Cinema*, Fundación «La Caixa», Barcelona, 1996, p. 154.

sa. Curioso plano éste que, como resultado del progresivo acercamiento al cuerpo de la mariposa, introduce la muerte.

Pero luego de este plano anterior de la mariposa-muerte, el corte de montaje lleva hasta el hombre. Se suceden entonces los siguientes planos articulados en planocontraplano:

Él: cuando se quita la mano de la boca, adonde con gran energía la había llevado en el plano anterior, ésta ha resultado literalmente borrada.

Ella: sacando una barra de carmín, se pinta los labios frenéticamente.

Así, al borrado de la boca, en el hombre, le sigue su marcada inscripción, en la mujer.

Él: en lugar de la boca desaparecida, aparece la velloidad de una axila.

Ella: ahogando un grito, se mira con gran vivacidad una de sus axilas, completamente depilada.

Sucede, pues, con la velloidad de la axila lo contrario que con la boca: borrada de la mujer, aparece descontextualizada en el hombre, precisamente en el lugar de la boca.

Sobre tan singular juego de descontextualización y burlesca yuxtaposición de labios y axila, se genera ahora la metáfora visual del sexo, que es así restituído a partir, recordémoslo, de la fotografía de una mariposa inscribiendo la muerte.

A este propósito, y tal como procediera anteriormente con la poética cernudiana, Talens¹⁴ sitúa en Aleixandre el intertexto aquí convocado, en *Espadas como labios*, justo donde el poema reflexiona sobre esta misma asociación del sexo (labios) con su otra cara simultánea e inseparable, la muerte (espadas).

Sin embargo, en esta ocasión es el humor negro lo que, específicamente vinculado al texto que nos ocupa, anima su trazado cinematográfico.

14. J. TALENS, J., op. cit., p. 75.

IX

Cuando, poco después, la mujer sale de la habitación, no sin antes mofarse del hombre, comprobamos cómo, al cruzar la puerta, su pañoleta empieza a ser con fuerza agitada por un injustificado ventarrón. Cruzada la puerta, el plano siguiente inesperadamente ubica a la mujer en una playa.

Es así como la puerta, ese conector que pocos años atrás había permitido a Griffith el trazado de la concatenación narrativa de los planos, esto es, la construcción de espacios homogéneos, resulta en este punto denegada como tal.

He aquí, pues, una burla a esa sintaxis espaciotemporal de los planos, pero, también, la constatación de cómo al espacio le sucede en *Un perro andaluz* lo que al tiempo: sometido a un proceso de continua metamorfosis, deviene en una proliferación de indeterminados espacios sin unidad narrativa posible.

Continúa el segmento anterior con el hombre y la mujer paseando por la playa, un lugar carente de confines. Caminan con dificultad sobre las piedras, mientras que el agua llega suavemente hasta la arena. Pero he aquí que de pronto encuentran, mezclados con el barro, la caja de rayas y los manteletes blancos.

Se restituyen así objetos anteriores, mas como desechos, como objetos que, en posición de basura, han perdido definitivamente su lugar.

El discurso se manifiesta así tan desestructurado, en su disposición lógico-narrativa, como, apelando a la metáfora espacial de estos planos, carente de horizonte, de clausura. De ahí que su final se descubra como un encuentro con lo siniestro: tal es la pertinencia de esa fotografía de los cuerpos semienterrados del hombre y de la mujer cerrando, que no clausurando, el film.

X

Es hora de concluir. Y queremos hacerlo insistiendo en que *Un perro andaluz* se reconoce como relato estallado, como discurso vertebrado a partir de yuxtaposiciones visuales regidas por mecanismos asimilables a los que definen la construcción de la metáfora. Pero metáforas en todo caso elaboradas sobre las quiebras narrativas derivadas de un corte pri-

migenio que no encontrará ya en toda la obra buñueliana sutura posible. Y es que, como decía Carlos Fuentes¹⁵, desde *Un perro andaluz*, la mirada cinematográfica, como el sexo de una mujer, debe ser una herida que jamás cicatriza.

15. C. FUENTES, Prólogo. En F. CASERMAN, *El ojo de Buñuel*, Anagrama, Barcelona, 1976, p. 9.

PERFILES

El amigo berlinés, por Adolfo Berenstein

HOMENAJE

El deseo en Kubrick, por Aurelio Gracia

LITERATURA

El sueño de «La bella durmiente», por Joan Bas

POESÍA

Michaux –una exploración–, por Jordi Xandri

PSICOANÁLISIS

Pubertad femenina. Mamá, ¿Qué es ser mujer?, por Margarita Solé

DOSSIER: LA PIEL

Pasaje por la piel, por Jordi Xandri

La pelota y la piel. Fútbol e identidad nacional en Brasil, por Andrés Antebi

Tu piel. Tres lecturas, tres escritores, tres registros, por Rebecca Hillert

La piel y el interior de la tierra, por Josep Font Soldevila

La conciencia psíquica, por Anna Segura Fontova

Textura, por Pere Bruix i Riera

La escucha del psicoanalista y la mirada del dermatólogo, por Jorge Claudio Ulnik y Javier Ubogui

La representación psíquica de la piel, por María Elena Sanmartino

FILOSOFÍA

Entre sujeto y objeto, entre ego y alter-ego, ¿frontera o jun-tura?, por Nelly Schnaith

ACTUALIDAD

La ciudadanía como forma de tolerancia, por Benedetto Saraceno

ARTE

Plensa: arte y palabra, palabra y arte, por Joan Homs y Jordi Xandri

EL ARCÓN

El método morelliano, por Miguel Díaz

Robert Bresson: una casa sin ventanas

HILARIO J. RODRÍGUEZ

Al igual que, como diría Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general*, «no está probado que la función del lenguaje sea enteramente natural, es decir, que nuestro aparato vocal esté hecho para hablar», tampoco puede afirmarse, al menos de forma rotunda, que la función del ojo se ciña única y exclusivamente a ver. Con sólo acercarse con timidez a la obra de Robert Bresson, uno tiene constancia de inmediato de estar asistiendo, antes que a un proceso de «representación», a un proceso de proyección, donde el ojo no asiste, sino que es «guiado», aun si en algunos casos el camino por el cual derivan sus películas se interrumpe justo cuando parecía haber llegado a algún sitio. Quizá, e insisto en el adverbio de duda (que en su referente latino: *qui sapit*, expresa mejor mi reluctancia a dar nada por concluido, sobre todo si hablo acerca de Bresson), lo que el cineasta intenta es transferir, luego de haber llegado a un límite en el ámbito de lo visual, la dirección a otro resorte o sentido, acaso espiritual, para ver si una imagen, al agotarse, es capaz de seguir avanzando hacia algún lugar. Desde luego, y eso ha de quedar claro, en absoluto se trata simplemente de sustituir un ámbito sensorial por otro, ni mucho menos de parchear con palabras los «huecos» de la imagen; es importante, para no caer en la trivialización intelectual consuetudinaria, recordar, a ese respecto, las palabras de Gabriel Marcel: «un misterio colocado ante la reflexión tiende inevitablemente a degradarse en problema». Sería hartamente sencillo, tal cual ha sucedido a lo largo del siglo, merced a la proliferación de «vanguardias» y «transvanguardias», convertir el lenguaje del cinematógrafo en

un mentidero, o sea, hacerlo «parlanchín», de no ser porque, de alguna manera, la imagen ha venido a ampliar, precisamente, los constreñimientos de la palabra. Si en el terreno dialéctico, la única posibilidad «humana» reside en la renuncia a toda verdad, sin embargo en el marco de la imagen no es así; el motivo es obvio, pues si la palabra sólo aspira a habitar «lo otro» o «al otro», la imagen tiene una existencia más remansada, capaz de sobrevivir en sí misma. Otra cosa, por supuesto, es querer transferir la imagen a un canal diferente, en este caso al de la palabra, y cambiar, por ende, su naturaleza. Ahí el problema reside en perderla en tanto imagen y seguir creyendo poseerla, porque de esa manera se tergiversa la idiosincrasia temporal de cuanto se ve. Conviene tener siempre presente el hecho de que mientras la duración de la palabra cubre espectros donde el pasado o el futuro no están reñidos con el propio presente, la imagen apenas dura un instante «anti-bergsonianiano», eternamente presente y jamás pasado, dado que no admite el terreno de la conciencia «a posteriori» si no quiere entrar en una transformación completa. Una vez la imagen ha pasado, esto es, se ha presentado a sí misma en su perentoria inmediatez vital, ya nada puede rescatarla, a no ser a través de canales que al hacerla vencer sus propios constreñimientos temporales, la acaban transformando asimismo. Isidoro Reguera lo expresa con total congruencia en *El feliz absurdo de la ética* al decir: «yo no sé lo que ves, sé lo que dices; yo no sé siquiera lo que veo, sé lo que puedo describir de esa mirada».

Ningún maridaje es más inoportuno que el de la imagen y la palabra, porque ambas no pueden cohabitar en un segmento temporal idéntico; la palabra es una mirada sobre un espectro, en absoluto sobre una mirada, pues llega cuando de esa mirada ya sólo queda una impresión. Gracias al cinematógrafo, y también a la fotografía, esa desaparición súbita de la imagen, su perentoria defunción, aun antes de permitir ser «penetrada» o «asumida» por el sujeto paciente (el espectador), ha comenzado a ampliarse, si bien todavía no ha podido explicar nadie, cuando poco satisfactoriamente, qué se ve cuando se contempla dos veces la misma cosa. De aceptar lo anterior, habría que aceptar el nulo efecto de la imagen sobre el hombre, con lo cual no valdría la pena perder el resuello siguiendo con esta consideración; y lo cierto es que nada puede seguir siendo igual después de haber asistido a una imagen del mundo. No cabe duda, eso sí, de la mayor potencia de ciertas imágenes; no todo cuanto se ve tiende a cambiar al espectador de idéntica

manera, eso es obvio. Con lo cual es necesario establecer un método que aumente el poder de la imagen, y nada, en mi opinión, hay más oportuno, si se piensa al respecto, que aquello que se aparta de lo «humano». Cuanto más lejos está de lo «humano» una imagen, tanto más proclive es a cambiar a quien la contempla. Uno sólo ha de pensar en el hieratismo de los iconos religiosos, y pese a ello su gran efectividad a la hora de concitar la pleitesía o la admiración, para reafirmarse en la certeza de que un proceso total de despojamiento, tal cual lo ejemplifican los místicos, aleja al hombre de sí y lo acerca a una nueva concepción, llámese sagrada llámese como se quiera.

Robert Bresson entendió desde el principio de su carrera la necesidad de restringir la presencia del sujeto, activo o pasivo, en busca de lo «situacional» por encima de lo «humano», procurando de ese modo llevar al espectador fuera de sí, consciente de que el hombre ha de sentirse como un extraño en el mundo que habita, para poder avanzar o cambiar. Incluso en el terreno de la dramaturgia, el intermediario ha de renunciar a su «yo». «Un actor está en el cinematógrafo como en un país extranjero. No habla la lengua del lugar», dice Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*. No por otra cosa él renuncia a trabajar con actores profesionales, cuya tendencia es siempre, voluntaria o involuntariamente, tender a una «teatralización» de raíz humana, ajena a la condición de instrumento que precisa el director de sus actores. Nada por encima de uno mismo puede hallarse si uno mismo no se hace a un lado y se limita a dirigir sus actos, por muy solapadamente que quiera hacerlo. La razón no es una buena mediadora para acceder a lo inexpresable. Los actos intelectuales no conducen sino al farragoso terreno de la palabra y ésta, al hablar acerca del arte, vale, como diría Schopenhauer, tanto como no decir nada. Y no quiere decir esto que el mundo del director galo sea un mundo de silencio; antes al contrario, el mundo de *Un condenado a muerte se ha escapado*, por poner un ejemplo, está lleno de mensajes, sólo que no *strictu sensu*, es decir, mensajes codificados por una norma lingüística o de otro tipo, sino de actos, o mensajes, llámeseles como se quiera, que devuelven al hombre a una libertad interior mucho más rica, pues en cierta manera, al renunciar a la hegemonía de la razón, por sí sola incapaz de encontrar un camino liberador, uno puede dejar obrar a su propio «yo» en cuanto abandona la calidad de sujeto impuesta por un lenguaje esclavizador en exceso, amén de ser hartamente limitado en tanto producto de las limitadas posibili-

dades del hombre. «El viento sopla donde quiere», se anuncia al principio de *Un condenado a muerte se ha escapado*. Los personajes bressonianos, en ésta y en sus restantes películas, recorren un camino en el cual se «dejan guiar» literalmente por su «se», por ese viento caprichoso que no se rige por leyes hermenéuticas o inductivas. En el caso de *Pickpocket*, el carterista es un hombre que ha devuelto a su cuerpo, a sus manos, la capacidad de guiarle en el mundo de los demás para acercarle a ellos. «La mano va a menudo donde no la enviamos», recuerda Montaigne, a quien también puede recordársele cuando dice que «los movimientos del alma nacen a la par que los del cuerpo», al menos antes, en un estrato humano anterior al del poder hegemónico de la inteligencia, cuyo control impide salir de sus mismos límites, impidiendo consiguientemente la iniciativa de los miembros, que buscan en el mundo sin necesidad de saberse guiados por nada, como la búsqueda que el recién nacido hace del pecho materno.

Por tanto, la primera y principal premisa de cualquier personaje bressoniano es la de haberse liberado de su condición impuesta de «sujeto». Ni el espectador ni los personajes son en el cine de este director sujetos, porque ninguno posee o puede tener conciencia de ser mediador siquiera. Su total aislamiento, dada su parálisis como seres humanos, como meros sujetos, impide su control sobre nada, ni sobre sí. Juana, en *El proceso de Juana de Arco*, cree haber sido guiada por Dios, por una fuerza en absoluto telúrica, pero capaz de saber llevarlo todo, dirigirlo. Por este motivo Bresson insiste tan a menudo en los primeros planos de las manos o las piernas de sus actores, potenciando con ellos casi una autonomía de las mismas, libertad absoluta para «obrar», al menos cinematográficamente, liberándolas del «todo» que ineluctablemente las habría esclavizado. Incluso no se priva de mostrar manos o piernas por muy esposadas o encadenadas que estén, acaso porque de tal guisa intenta dejar patente su capacidad para seguir marcando un movimiento o una acción, en su caso desde la propia inmovilidad. Disociadas de su sujeto, las manos y las piernas atraviesan caminos que tardan en desvelarse, aunque al final acaben haciéndolo. «Qué extraño camino he tenido que recorrer para llegar a ti», dice el carterista al término de *Pickpocket*. Un camino extraño para él, en vista de su esquivia trayectoria mientras se le ve dejarse guiar por sus manos, pero asimismo extraño para el cineasta, cuyo recato le prohíbe añadir a sus historias ningún tipo de ornato, tal cual se las han contado, y sobre todo

extraño para el espectador, a quien se le niega la posibilidad de penetrar en la película hasta su final, justo cuando ya no queda materia cinematográfica para ayudarle a hacerlo. Conque la triple asunción del sujeto, desde el realizador hasta el espectador, pasando por el intérprete o personaje, se deshace en un mundo de hechos en apariencia banales, cargados, no obstante, de móviles o motivos inefables, humanos o divinos, eso da igual.

Ante todo, el cine de Bresson no ha de suscitar dudas al respecto; nada se ha escatimado u ocultado en ninguna de sus películas. En ellas, eso sí, se potencia a modo de estilo cuanto huye de la técnica. Bajo ese parámetro, claro, este director estaría en las antípodas, por poner varios casos, de Orson Welles o de Alfred Hitchcock, ello pese a su extraordinario sentido narrativo en las escenas de los robos en el metro en *Pickpocket*. Sea como fuere, como él mismo dice, uno debe asegurarse «de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio». De hecho, no son pocos los personajes que pueden verse en sus películas completamente inmovilizados, privados de libertad de movimiento; de alguna forma suelen ser prisioneros en busca de libertad o seres que se encaminan hacia una celda. Lo curioso del caso es verles habitando esa celda y asistir al mismo tiempo a la irrupción de cualquiera en ella, poniendo de relieve la existencia de puertas que cualquiera puede abrir, sin que ello signifique que podrá encontrar algo en el interior a donde accede, porque la puerta, que en el mundo de Bresson es de una importancia capital, puede ser abierta o atravesada sin obtener resultado alguno; sólo cuando uno tiene una actitud de espera y se abandona a la contemplación en detrimento de la acción puede llegar a obtener algo, si bien tampoco con éstas puede estar seguro de nada. Pascal dice: «quieren encontrar una solución donde no hay más que enigma», lo cual es aplicable al mundo de Robert Bresson, donde, al querer remansarse el decurso humano de la existencia, las cosas dejan de tener un sentido lógico, en tanto su sentido se escapa a la lógica humana. En el *Eclesiástico* (XXIV, 21) se lee:

Los que me comen tendrán todavía hambre;
y los que me beben tendrán todavía sed.

Así funciona el arte de Robert Bresson, un arte en torno a un mundo de espaldas al mundo, valga la redundancia y la paradoja; porque, en

efecto, antes que un mundo de ventanas a través de las cuales puede verse lo conocido, el mundo de Bresson es un mundo de puertas, puertas por donde uno opera y penetra en la existencia de los demás, a veces ignorando que cuando una puerta se abre lo importante no es atravesarla, sino plantarse delante, en silencio, a ver qué pasa. A ese respecto, el último plano de *El dinero* es elocuente sobremanera: la policía lleva preso a Ivonne y sale con él del encuadre, luego de haber atravesado una puerta, pero, no obstante, Bresson no sólo no los sigue con un giro de cámara, sino que tampoco hace un contraplano, en absoluto; se conforma con dejar la cámara encuadrando la misma puerta, con unos espectadores, puede que los verdaderamente idóneos, que también continúan mirando hacia la puerta, desinteresados de los hechos del mundo, sin seguir con sus rostros a quienes se alejan, porque saben que una puerta se ha abierto y algo les dice que cualquier cosa puede salir de ella.

Hacia el final de *El proceso*, la novela de Franz Kafka, se lee una fábula en la cual un hombre llega a las puertas de la Ley con intención de traspasarlas, pero un guardián le niega la entrada, anunciándole, empero, que habrá de esperar. El hombre espera y va envejeciendo hasta estar casi a las puertas de la muerte, momento en el que quiere saber si él era o no el apropiado para entrar, contestándole el guardián a la sazón que de hecho aquellas puertas sólo le esperaban a él, le estaban reservadas. Un poco antes de morir, el hombre ve cómo las mismas puertas antes abiertas se cierran para siempre.

En su libro *Transcendental Style in Film*, Paul Schrader decía que «como el propio arte trascendental, la crítica del arte trascendental es un proceso autodestructivo. Continuamente incurre en contradicciones, verbalizaciones de lo inefable»; basten esas palabras para no pretender ir demasiado lejos, especialmente ahora que con saber que la puerta sigue abierta, si uno es capaz de renunciar a la preeminencia de su «yo» como sujeto, activo o pasivo, quizá pueda volver a comunicarse con el misterio, ese peculiar lenguaje que libera al hombre de las cadenas de las palabras y lo explica todo sin decir nada.

Carretera perdida: Los laberintos del lenguaje

SALVADOR TORRES

Carretera perdida, tal es el título del último filme de David Lynch. Una carretera perdida que, de manera literal, sirve de arranque y final de la película: sobre ella irán desfilando los títulos de crédito que abren y clausuran el filme. Una carretera vacía y oscura, apenas iluminada por los faros de un vehículo que la recorre. Pero no vemos el vehículo, tan sólo la luz que va arrojando a su paso sobre el asfalto. Eso y la línea discontinua amarilla que parte en dos la carretera. Lo demás es puro desplazamiento sin origen ni terminación.

Esas son las coordenadas de partida. Coordenadas que marcarán el devenir del relato construido por David Lynch. Un relato, ya lo hemos anticipado, que se cierra tal y como empieza: con la misma carretera perdida escasamente iluminada e igual de vacía. Un relato, pues, circular. Pero de una circularidad (y esto es lo que trataremos de ver) llevada al paroxismo. Paroxismo de la imagen, pero también de las palabras.

De hecho, todo lo que sucede en *Carretera perdida* gira en torno a ese extremo. El extremo al que se llega cuando la imagen se autonomiza y excede los límites de la percepción humana, y cuando las palabras dejan de tener sentido para enviscarse en el encierro de su circularidad. Porque abismado en palabras que nadie escucha y en imágenes cuya materialidad eclipsa el campo de la mirada, el sujeto enloquece.

Sin embargo, el tema de la locura no puede —no debería— obturar los múltiples interrogantes que a partir de ahí desencadena el relato. Es más, precisamente por estar en juego la pérdida del sentido que todos

alguna vez, valga la redundancia, hemos sentido, es por lo que conviene prestar una mayor atención a lo que, en una lectura apresurada, podría resultarnos tan ajeno. Para ello, quizá sea oportuno antes subrayar la serie de antecedentes que han posibilitado el universo filmico que pretendemos abordar.

RAZÓN Y SINRAZÓN DEL LENGUAJE

Temía mi primera mirada a los objetos a mi alrededor. No era que temiera ver cosas horribles, pero me asustaba el que no hubiera *nada* que ver. Al final, con una salvaje desesperación dentro de mí, abrí de repente los ojos. Entonces mis peores pensamientos se vieron confirmados. La oscuridad de la noche eterna me engulló.¹

Edgar Allan Poe nos sitúa en «El pozo y el péndulo» ante una extrañeza parecida a la que podremos después localizar en *Carretera perdida*: porque extraña es, sin duda, la experiencia de la *nada*. Experiencia emparentada con la oscuridad. Es decir, no con el temor de ver cosas horribles, sino con el hecho de que en última instancia no haya nada que ver. Lo horrible, en todo caso, será consecuencia de esa incapacidad para ver nada.

Que Poe, a principios del siglo XIX, hiciera sitio en su relato a la angustia que supone sentirse inmerso en la nada, hasta el punto de abarcar toda la trama, forma parte de un mismo síntoma: el que surge en el interior de un lenguaje que viene sufriendo desde el Renacimiento profundas transformaciones. Así, el lenguaje irá pasando de ser la huella donde están depositadas las verdades del mundo (que habrá que descifrar) a red de signos tejida por cierta racionalidad científica (que habrá que analizar). Y, finalmente, desde esa huella o tejido, como lugares seguros a los que acudir para conocer el mundo, se pasará al cuestionamiento de su superficie y, por ende, a la irrupción de cuanto allí se ordenaba.

Si el lenguaje deja de ser ese terreno fiable que el racionalismo cartesiano, pese a la duda metódica, preconizaba, es porque cierta grieta —de nuevo Poe, que en «La caída de la casa de Usher» describe una

inquietante fisura en su fachada— comienza a abrirse en su interior.

Las palabras, que hasta ese instante formaban parte de un sistema de representación en el que se creía —el del propio lenguaje con su espacio homogéneo de continuidades—, empiezan a adquirir autonomía o un peso específico que hasta la fecha no tenían —el mismo peso, cabe adelantar, que poseen algunas palabras en el discurso del loco, cuya figura, por cierto, emerge en este contexto de quiebra del saber.

Antes, fue necesario que Descartes sistematizara el uso de la razón, lo que permitió ubicar el conocimiento en un espacio alejado de las creencias supersticiosas o mágicas que imperaban en el pensamiento pre-renacentista. De esta forma, al tiempo que se construía un método eficaz de conocimiento, éste se distanciaba de Dios, que como sustancia infinita quedaba fuera del campo del pensamiento (si bien su exterioridad aún fijaba los límites del lenguaje). Y es así como comparecía el *cogito* cartesiano como destino último del pensar.

La brecha entre la razón revelada y la razón representada ya estaba abierta. Nada de interpretar el mundo por las huellas exteriores depositadas en las cosas. A partir de Descartes, el mundo será analizable mediante una racionalidad sistematizada por el proceder científico, por cuyo intermedio se alcanzará la verdad. Es necesario, pues, construir un método riguroso que permita el conocimiento de las cosas. La mensurabilidad se convierte en condición de la objetividad perseguida.

PENSAR EL LENGUAJE

Foucault da cuenta de su progresivo avance en *Las palabras y las cosas*. Afirma que este sistema de positivities —puesto que cierta materialidad se va haciendo cada vez más presente— cambiaría en el paso del siglo XVIII al XIX. Así, el lenguaje, como huella dejada por Dios sobre las cosas o como tejido en cuyo interior se representan esas cosas, tiende a desnaturalizarse. Es decir, deja de ser el lugar natural por cuya mediación se sistematiza el conocimiento, para convertirse él mismo en objeto de reflexión. Ya nada es seguro. La modernidad, dirá Foucault, empieza «desde que el ser humano se puso a existir dentro de su organismo». O también: «Se instaura una forma de reflexión muy alejada del cartesianismo o del análisis kantiano, en la que se plantea por pri-

1. Edgar ALLAN POE, *El pozo y el péndulo*, Biblioteca El Mundo, Madrid, 1998, p. 53.

mera vez la interrogación [...] de acuerdo con la cual el pensamiento se dirige a lo impensado»².

Es precisamente de esa existencia impensada de la que Edgar Allan Poe se hace eco en sus relatos. Ni verdad revelada, ni filtro racional: el lenguaje puede comparecer ahora en su más pura intransitividad; queda liberado de la contigüidad que le ofrecían las huellas a descifrar o la representación donde todo podía tener su lugar.

El rodeo, pues, se hacía necesario. Si la *nada* surge como experiencia que desubica al sujeto en «El pozo y el péndulo» es porque en el interior de ese lenguaje que va apareciendo en el siglo XIX se dan las condiciones para su emergencia. Cuestionados los límites entre los que era posible antes fundar el conocimiento —la revelación o la racionalidad científica—, el sujeto proclama su liberación de ese orden previamente asignado. Lo irracional muerde en lo racional y todo aquello que antes era evacuado o contenido dentro de los límites del lenguaje manifiesta ahora su incontenible presencia.

MIRAR Y NO VER NADA: LOS ABISMOS DE LA PALABRA

Lo decíamos al principio: «El pozo y el péndulo» registra el terror que supone querer mirar —focalizar algo concreto— y temer encontrarse inmerso en la oscuridad —nada que ver—. Si del campo de la visión pasamos al de la palabra surge un mismo pavor: querer articular palabras y sentir la extrañeza que produce oírlas como fuera del sistema del lenguaje o bien dentro pero sin la ligazón suficiente para ser entendidas.

Precisemos algo: la perturbación del lenguaje y su consiguiente desestabilización de las palabras que configuraban un orden no tiene por qué sumirnos en la nada. Tan sólo anotamos que la nada (lo incognoscible, lo real lacaniano) adquiere, a partir de determinado instante, un protagonismo inesperado. *Carretera perdida*, y aquí iniciamos el análisis del filme, constituye uno de los ejemplos más sobresalientes de ese protagonismo: que sobreviene, recordémoslo, cuando el lenguaje abre el espacio cerrado de su código a lo que en el sujeto pugna por salir. La aparición de la bestia, tal y como apunta Foucault que sucede a lo largo del XIX, es en este sentido sintomática.

2. Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1997, pp. 309 y 316.

Pues bien: el filme arranca, tras los títulos de crédito, con la pantalla en negro. Las caladas a un cigarrillo nos permiten ver a duras penas el rostro de Fred Madison, cuya mirada denota ya una extrañeza que pronto haremos nuestra. El sonido del interfono de su casa viene a romper el ensimismamiento en el que parece estar sumergido el personaje. Éste se acerca al auricular y escucha una voz que le comunica que un tal Dick Laurant está muerto. Al pretender comprobar el origen del mensaje, descubre, mirando por una ventana, que no hay nadie en el exterior. Un plano general de la casa vista desde fuera pone fin a esta primera secuencia.

Aun desconociendo el final de la película, observamos ya de entrada que Fred Madison está inmerso en la oscuridad, de la que sale para escuchar la voz de una persona, imposible de localizar con la mirada, y que le comunica una muerte. Así, una misma carencia viene a instalarse en este arranque del filme. Porque si los espectadores tardan en vislumbrar el rostro de Fred Madison, éste no podrá ver a la persona que le anuncia la muerte de Dick Laurant.

Y es de cierta impotencia de la mirada y de cierta imposibilidad para fundar las palabras de lo que trata *Carretera perdida*. Fred Madison, el saxofonista instalado en la horrible sospecha de su progresiva desintegración como sujeto, aparece desde un principio sometido a esa doble incapacidad: teme llegar a ver algo indescriptible, al tiempo que las palabras resuenan en su interior sin un orden aparente.

Obsesionado por su mujer René —¿o habría que decir por su cuerpo?—, a la que ve salir con otro hombre del club de jazz en el que él toca, Madison deberá afrontar además un hecho insólito: el envío de unas cintas de vídeo en las que alguien graba primero la fachada de su casa y, más tarde, el propio interior, que culmina con la imagen del dormitorio en el que se ven a sí mismos durmiendo.

¿QUIÉN HABLA?

La mirada, una vez más, presidiendo el devenir del relato. Pero una mirada que, si bien parece obsecarse en torno a cierta figura de mujer, terminará por abismarse en la oscuridad. Será el cuerpo desnudo de René, y el acto sexual que le acompaña, el que mostrará los primeros síntomas de esa mirada enfermiza de Fred Madison, que ya atisbamos

en el comienzo del filme. Así, a la impotencia para hacer el amor le seguirá la horrible visión de contemplar, por un instante, el rostro de su mujer transformado en el de un intruso que ríe a carcajadas.

A continuación, en la secuencia de la fiesta de Andy —el amigo de René con el que le vio salir del club de jazz—, Madison se encuentra con un extraño personaje, el cual dice conocerle. Pero no sólo eso: dice también hallarse en ese preciso instante en su propia casa, y le insta a que lo compruebe llamándole por el teléfono móvil que pone a su disposición. Al otro lado, el mismo personaje responde: «Ya te dije que estaba aquí».

Fred Madison apenas puede articular palabra: «¿Cómo lo ha hecho?». «Pregúntamelo», responde el personaje.

Extrañado, pero al mismo tiempo atrapado por el enigma que se le plantea, Madison vuelve a interrogar a ese otro que, aún delante de él, se halla al otro lado del teléfono: «¿Cómo ha entrado en mi casa?». «Tú me invitaste. No tengo por costumbre ir allí donde no me llaman.»

Esa es, en lo esencial, la conversación entre Fred Madison y tan extraño personaje. Conversación que no sólo deja boquiabierto al protagonista, sino que el espectador, al compartir su punto de vista, comparte también su asombro. ¿Cómo es posible que alguien esté en dos lugares al mismo tiempo? ¿Puede desdoblarse una voz, haciéndose interior y exterior a la vez? ¿Quién se halla en verdad a ese otro lado?

Esta última pregunta nos retrotrae al principio de la película. ¿Quién le anunció a Madison la muerte de Dick Laurant? El texto nos escamotea la respuesta. Y sin embargo, algo sabemos: que frente a la voz en *off* está el sujeto que la escucha. Sujeto que, sin duda, escucha y, lo que es más importante, acepta las reglas de esa comunicación fuera de lugar. Al menos, fuera del lugar común que se le supone a cierta percepción.

LÓGICA RESQUEBRAJADA

Pretender entonces encontrar un sentido a esa conversación requiere, al igual que hace Fred Madison, ponerse a la escucha. Una escucha otra que la de la pura lógica. O para ser más exactos: una escucha sometida a otra lógica. Nos hallamos, pues, ante dos registros enfrentados. El de la lógica pretendida por la racionalidad cartesiana o el aná-

lisis kantiano ya mencionada, y el de la ilógica que brota cuando ese sistema homogéneo empieza a resquebrajarse. Si esa instrumentalización del lenguaje se encargó —y aún hoy de otras maneras se sigue encargando— de ir dejando fuera aquello que escapaba al orden de lo inteligible, poco podrá hacer este lenguaje ante la materialidad de esa escucha.

Materialidad, sí. ¿Acaso no es suficiente prueba el hecho de que la conversación entre Madison y el extraño personaje produce una interrupción, como un cortocircuito, del sonido ambiente de la fiesta? El discurso así lo subraya, al eliminar las voces de fondo para concentrar la atención en el diálogo entre ambos. A modo de agujero negro, la intensidad de esas palabras colapsa el espacio y el tiempo.

Pues bien, esa materialidad de lo real es la que inunda el texto de *Carretera perdida*. Y lo inunda porque Fred Madison, al que veíamos salir de un fondo negro al comenzar el filme, termina metiéndose en él por culpa de esas voces que sólo él parece escuchar y por culpa de ese cuerpo de mujer del que parece no poder despegarse.

EL YO, EL OTRO O EL YO-OTRO: LA PSICOSIS

Dice Lacan en *Las psicosis*: «Lo que está en juego en el psicótico no es la realidad [...] El sujeto admite su irrealidad. Pero a diferencia del sujeto normal para quien la realidad está bien ubicada, él tiene una certeza: que lo que está en juego le concierne [...] En él no está en juego la realidad, sino la certeza»³.

Fred Madison tiene la certeza de que escucha esas voces, más allá de la realidad o no de las mismas. Tanto es así que, tras la extraña conversación, le pregunta a Andy por la identidad del personaje con el que había estado hablando. «No sé cómo se llama. Creo que es amigo de Dick Laurant», le responde aquél. Madison, fiel a su certeza, interroga sorprendido:

—¿Dick Laurant? Dick Laurant está muerto, ¿verdad?

—¿Ah, sí? No sabía que le conocías. ¿Cómo sabes que ha muerto?

—No lo sé. No le conozco.

—No puede estar muerto. ¿Quién te ha dicho que está muerto?

3. Jacques LACAN, *El seminario 3. Las Psicosis*. Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 110.

Madison, con la mirada tan perdida como al principio del filme, coge a René del brazo y abandona la fiesta.

Para responder a esa última pregunta lanzada por Andy se hace necesario acudir a la parte final del relato. Entonces, vemos cómo Fred Madison llama a la puerta de su casa y comunica por el interfono la muerte de Laurant. En el interior, ya lo vimos en el arranque del filme, es el propio Madison quien está a la escucha.

Se repite la misma imposibilidad lógica que presidiera la conversación con el extraño personaje. Madison, de nuevo, escucha una voz de difícil ubicación. Difícil, al menos, desde el punto de vista de un lenguaje omnicomprendible. Es decir, desde el punto de vista de un lenguaje que excluye lo incomprensible, desde un lenguaje que, como venimos diciendo, se pretende científico, sistemático —recordemos de nuevo los esfuerzos que, en este sentido, se han venido haciendo desde Descartes, los empiristas ingleses y, con extremo rigor, Kant, hasta confluír en el materialismo y positivismo de los dos últimos siglos.

Madison, pues, tiene la certeza de escuchar esas voces. Y la misma certeza que él tiene provoca en el espectador la incertidumbre que le impide reconstruir el sentido del filme. Así, volvemos una y otra vez a preguntarnos cómo es posible escuchar unas voces lógicamente imperceptibles. Recuperemos el discurso de Lacan:

La dificultad de abordar el problema de la paranoia se debe al hecho de situarla en el plano de la comprensión [...]

La pregunta ¿quién habla? debe dominar todo el problema de la paranoia (alucinación verbal: a saber, que el sujeto articula lo que dice escuchar) [...] Percatarse de que la alucinación auditiva no tenía su fuente en el exterior fue una pequeña revolución.⁴

EL AGUJERO DEL LENGUAJE

Muchas cosas parecen pues agolparse en torno a ese déficit que amenaza con roer el lenguaje por dentro. Al dejar de ser ese espacio homogéneo de continuidades que asegura cierto saber, las palabras irrumpen con una fuerza extraña: la que desata su difícil pertenencia al

⁴Ibid., pp. 35 y 39.

código que instauro la positividad del lenguaje. Y así, nos encontramos con un sujeto que articula lo que dice escuchar, pero cuya articulación apenas define algo extraño al propio lenguaje y que éste no puede dar cuenta. ¿Y qué es lo extraño? Pues aquello que amenaza con descomponer el lenguaje: lo real, lo incomprensible (el virus de los informáticos —lo ajeno al programa—).

Las dificultades de Fred Madison para entender lo que le está pasando tiene, pues, sus raíces en esa articulación que se muestra insuficiente. Insuficiente para satisfacer la demanda del sujeto, que no es otra que saber quién le habla. Pero por otra parte suficiente, sin duda, por cuanto le permite mantenerse eventualmente a resguardo de esa voz que cree hallarse fuera de sí mismo.

La realidad, en cualquier caso, se vuelve extraña. Madison se encuentra con verdaderos problemas para distinguir entre lo ausente y lo presente, lo exterior y lo interior. Los límites de su propio cuerpo y del otro corren también el riesgo de quebrarse —en seguida lo veremos—. Y si todo esto sucede es porque el lenguaje, como sistema estructurado de signos que permiten ordenar la realidad, no apunta ya al exterior, al mundo, sino que el sujeto se ve preso en el interior de una red cuyas palabras remiten a sí mismas.

Madison las escucha («Dick Laurant está muerto» / «Ya te dije que estaba aquí [, en tu propia casa]»). Las escucha y cree que esas voces, esas palabras, tienen todo el peso de la realidad. Es decir, cree que el lenguaje no es un medio, un código para aprehender ese exterior a uno mismo, sino que es la realidad misma contenida en la materialidad de unas palabras que únicamente remiten a sí mismas.

El abismo entre esas palabras y la realidad se hace patente. No hay engarce posible. El lenguaje, lejos de cumplir su función mediadora, se abre, ya lo hemos dicho, por el peso de las palabras. Éstas no significan nada (tienden, según Lacan, a vaciarse de significado). Simplemente están ahí, sin remitir a nada. Por eso Fred Madison irá sucumbiendo lentamente. Porque sus palabras, al no morder el lenguaje, quedarán como suspendidas de ese vacío cuya nada estremeció a Poe.

Antes de proseguir, un inciso. Las palabras ¿o muerden el lenguaje o están condenadas a abismarse? ¿Cabe otro espacio que no sea el homogéneo del código, ni el delirante imaginario frente a ese otro ya entregado a la nada? Pensamos que sí, y que ese espacio pasa por redefinir el lenguaje, de modo que en él confluya lo sometido al orden y lo

que está ahí amenazando constantemente con destruirlo. Que lo real, lo incognoscible, tenga, en suma, cabida en ese espacio de positivities.

EL DOBLE MACABRO

Fred Madison regresa a casa con René de la fiesta de Andy. Al llegar sospecha, por unas luces, que hay alguien en su interior. Ordena a René que se quede fuera. Tras comprobar que no hay nadie, entran ambos a casa.

Una vez dentro, Madison deambula un rato hasta penetrar por un oscuro pasillo en el que su figura se pierde. René, extrañada, le llama: «¿Fred, dónde estás?». Éste, después de mirarse con cierta perplejidad en un espejo, retorna por el mismo pasillo. Entonces, su rostro encara la cámara y desaparece. Con la pantalla en negro, vemos en ligero *travelling* de retroceso otra pantalla en negro, la del televisor.

Fred Madison, en la siguiente secuencia, recibe un tercer vídeo. A diferencia de los anteriores, esta vez lo contempla solo, sin René al lado. Las imágenes muestran un mismo recorrido: el que conduce a su habitación de matrimonio. Sin embargo, sucede algo más. La imagen muestra a Madison medio arrodillado y, por lo tanto, viéndose a sí mismo ensangrentado y mirando a cámara, junto al cuerpo despedazado de René. A continuación, por fundido encadenado, la policía está golpeándole, mientras él exclama: «¡Díganme que no lo he hecho!».

Así culmina lo que veníamos apuntando: la entrada de Fred Madison en el campo ya totalmente despedazado del lenguaje; en el terreno de la locura. Cese de toda conciencia. Ese «díganme que no lo he hecho» manifiesta esa pérdida de conciencia que progresivamente venía sufriendo Madison. Su obsesión por René —cuyo cuerpo desnudo estimuló su mirada, al tiempo que precipitó su impotencia, o bien precipitó su impotencia de tanto forzar la mirada— está en el origen de esa incapacidad para articular tanta extrañeza. Y si lo está es porque el cuerpo de René (al igual que las voces escuchadas) queda desligado de una realidad (y su correlativo lenguaje) necesaria para el sujeto. Necesaria en cuanto que posibilita el lazo social, pero a su vez insuficiente si se limita a contener lo razonable en detrimento de aquello que por escapar al sentido más se siente.

Al margen, pues, de ese lenguaje que permita al menos inscribir el

deseo en los espejismos de la palabra, Madison se ve abocado a la materialidad del cuerpo y de las voces. Voces otras que él escucha, más allá de toda lógica, y un cuerpo otro que, en iguales condiciones, él poseerá, más allá de todo límite. El límite que debió trazar el lenguaje para separar al sujeto de lo real. Pero mejor aún: el puente que debió tender ese lenguaje para acercarse al cuerpo sin sucumbir por ello a la experiencia del sexo. Porque de ser límite nos encontraríamos de nuevo ante un lenguaje que excluye la pregunta por el caos del que procedemos.

PARTIDO EN DOS

Lo que seguirá al ingreso en prisión de Fred Madison por el homicidio de René es un nuevo desdoblamiento. Así, un carcelero descubre que quien está en el interior de la celda no es ya Madison, sino un tal Pete Dayton. «Parece asunto de espíritus», dice el funcionario tras advertir de la transformación al director de la prisión.

Ni la policía, encargada de poner orden en tamaña confusión, ni los padres de Dayton, que acuden a la cárcel para llevárselo a casa, cruzan una sola palabra. Y es que no hay ley en *Carretera perdida*, del tipo que sea, capaz de dar cuenta de esa locura (algo bien distinto a lo que ocurre, por ejemplo, en *El estrangulador de Boston*, película de Richard Fleischer que indaga, con más o menos fortuna, en las razones del loco criminal).

De esta forma, Pete Dayton se encargará de poner de nuevo en marcha la extrañeza que llevó al propio Fred Madison a cometer su crimen. Así, Pete, que trabaja como mecánico, conoce a Dick Laurant por hacerle de vez en cuando arreglos en su coche. Será éste quien le presentará a su novia Alice (René, pero en rubia), y quien se acostará con René (Alice, pero en morena), después de que Pete Dayton se transforme nuevamente en Fred Madison. Y así sucesivamente en una cadena que parece no tener fin.

De hecho, Pete llegará a escuchar por la radio, mientras arregla un coche en el taller, el sonido del saxo que Fred tocaba en el club nocturno. Y verá en una fotografía a René y Alice juntas, acompañando a Laurant, para mayor desconcierto. «¿Tú eres las dos?», preguntará asombrado Pete a Alice.

Instalados en este delirio, que Lacan define como el «desplazamien-

to del sujeto en relación con los fenómenos de sentido»⁵, Pete y/o Fred no harán otra cosa que sufrir ese perpetuo desdoblamiento de cuerpos y de voces. Desdoblamiento que no es tal si tenemos en cuenta que para el sujeto delirante no hay diferencia entre la voz y su escucha, entre el cuerpo y su imagen. He ahí su drama. Porque al ser ambas cosas lo mismo, al confundir presencia y ausencia, o no falta nada o falta todo. Por eso el delirante ama el delirio como a sí mismo: es lo que le permite imaginar que nada falta, cuando la experiencia del vacío ha hecho mella en él. O todo falta, y entonces el delirio deja paso a la más extrema mudez.

VUELTA A EMPEZAR

Pete Dayton termina, pues, encarnándose de nuevo en Fred Madison. Será justo después de que Alice, tras hacer el amor con él en un descampado, le diga: «Nunca me tendrás». Pete verá entonces cómo el cuerpo desnudo que aún anhela se aleja en dirección a una cabaña próxima. A continuación, ya no será el cuerpo de Pete Dayton el que se levante del suelo, sino que será el de Fred Madison el que ocupe ahora su lugar.

Una vez más, tras la desaparición de ese cuerpo de mujer surge la pérdida del sentido. Pero una pérdida del sentido que nadie podrá restablecer (antes vimos cómo ni la ley ni los padres podían dar explicación de lo ocurrido) por cuanto el discurso mismo se halla abismado en la contemplación de esa locura. Sin límites que oponer (más bien, siguiendo la redefinición propuesta, sin puentes que tender) a esa obsesión por el cuerpo, Fred (Pete) pierde la conciencia al verse desposeído de aquello que, al parecer, le pertenecía («nunca me tendrás»). Y así, incapaz de articular palabra alguna que le saque de esa circularidad, llevará su deseo más allá de todo límite.

Y es que no hay límites en lo real. Por eso Lynch ha creado un relato en el que la narratividad carece de principio y final. Todo está dando vueltas sin parar. De hecho, recordemos que Fred Madison, al que dejamos en la cárcel tras el homicidio de René, comparece de nuevo en la historia después de que Pete Dayton, en cuya figura se encarnó aquél

5. *Ibid.*, p. 296.

para abandonar la prisión, ceda su cuerpo a Madison en un nuevo desdoblamiento.

A partir de aquí, veremos cómo Fred Madison llega al hotel *Carretera perdida*, donde René (ya no es Alice) hace el amor con Dick Laurant. Cómo, tras abandonar René el hotel, Madison secuestra y asesina a Laurant, con la ayuda del extraño personaje. Y cómo éste le muestra un vídeo a un agonizante Laurant, en el que se ven escenas de las películas pornográficas (que incluyen asesinatos no ficticios) en las que participa René y que aquél produce. Se trata, por otra parte, de la misma cámara de vídeo que filma el homicidio de René a manos de Fred, su marido. La imagen, pues, convertida en pura materialidad de un deseo que escapa así a los avatares de la mirada. Mirada cuyo destino final será estrellarse en una especularidad que ya no funciona (sin espejismos, sin palabras: el sinsentido de lo real).

CIRCULAR Y CIRCULAR

Y así llegamos al final, que es a su vez el principio. Porque si el relato se iniciaba con una voz anunciando la muerte de Dick Laurant, ahora estamos en disposición de ver a la persona que lo transmite. Ya lo adelantamos: Fred Madison es el emisor y el receptor a un tiempo de ese comunicado. Nada ni nadie parece mediar en el intercambio de esas voces y esas miradas. Nada, ninguna palabra se sale de ese monólogo interior para inscribirse en la cadena del lenguaje exterior a uno mismo. Y nadie, ninguna figura logra introducir esa pulsión del cuerpo en el circuito del deseo.

El lenguaje, como articulador de sentido, se vuelve inoperante. Inoperante para un sujeto que se aferra a la literalidad de las palabras: entre ellas y la realidad no existe la película del lenguaje. Como entre la mirada y lo que hay que ver puede no darse ya el objeto. ¿No es esa la experiencia narrada en «El pozo y el péndulo»? ¿La experiencia de la nada? ¿Y no es ese también el descubrimiento al que llega el protagonista de *Carretera perdida*, que más allá del cuerpo y de las palabras se halla el vacío?

Pero es este lenguaje que, siguiendo a Foucault, permite pensar lo irracional del sujeto, el que termina dejando sin lugar al nuevo sujeto emergente. Porque si antes del XIX el lenguaje hablaba del hombre

como ente o ser humano, más allá de sus impulsos erráticos, al tiempo que reconocía los límites de la conciencia, a partir de ahora será el sujeto, y nada más que el sujeto, el que habite un lenguaje sin limitaciones externas. Quiere esto decir que lo irracional comparece, para quedar atrapado en la eficacia del lenguaje.

Se comprende, pues, la extrañeza de ese rostro que, saliendo de un fondo oscuro, llenaba al principio la pantalla. O de esa mirada temerosa de no ver ya nada. Porque extraño –más bien paradójico– resulta comprobar la eficacia del lenguaje para penetrarlo todo, y su ineficacia para contener lo que desborda al sujeto.

La huida de la policía que al final emprende Fred Madison, una vez comunicada esa muerte por el interfono de su propia casa, es la huida del sujeto expulsado ya del campo del lenguaje. Huida que concluirá con el grito desesperado de Madison en el interior de su coche. Después, la misma carretera vacía que daba pie a los títulos de crédito del arranque del filme. Un mismo desplazamiento sin fin. Sin límites. Porque, recordémoslo una vez más, en lo real no existen. He ahí la gran interrogante que se le abre al lenguaje: incluir lo real o vivirlo como un sin-sentido al margen.

Lo Imaginario y la Psicosis

(El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

UN CASO DE PARANOIA

En «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (dementia paranoides) autobiográficamente descrito. (*Caso Schreber*)» (1910-1911) asume Freud la inclusión de la paranoia en el grupo de las esquizofrenias, o demencias precoces, efectuada por Kraepelin. A pesar de no haber visto nunca al enfermo, y sin contrariar la convicción generalizada de que los enfermos paranoicos, como en general los dementes, no se beneficiarán de método psicoterapéutico alguno, ni aun del analítico, el interés clínico de las *Memorias de un neurópata* (1903) redactadas por Daniel Paul Schreber –diagnosticado de paranoia– induce a Freud a someter el texto a la teoría e interpretación psicoanalíticas, proponiendo, como resultado de dicho análisis, una teoría de carácter general sobre la paranoia.

La investigación psicoanalítica de la paranoia sería totalmente imposible si los enfermos no presentaran la peculiaridad de revelar espontáneamente, aunque alterado por la deformación, aquello que los demás neuróticos ocultan como su más íntimo secreto. Dado que los paranoicos no pueden ser obligados a vencer sus resistencias internas y sólo dicen lo que quieren decir, resulta factible sustituir en esta enfermedad el conocimiento personal del enfermo por la descripción escrita o impresa de su historial patológico. (p. 1498)

El doctor Schreber asegura en sus memorias haber enfermado de los nervios *dos veces* —es importante el dato porque en adelante toda su experiencia se verá condenada a la repetición— debido en ambas ocasiones a un exceso de trabajo intelectual. La primera a consecuencia de la actividad electoral desplegada con ocasión de su candidatura al Parlamento, y la segunda debido al intenso trabajo desarrollado tras su nombramiento como presidente del Tribunal de Dresden.

Daniel Paul Schreber (1842-1911); doctor en derecho, era hijo del célebre médico, pedagogo y ortopedista Daniel Gotlieb Moritz Schreber, quien ensayó los estrictos métodos pedagógicos de su invención en la educación de sus propios hijos —dos varones y tres mujeres, en ese orden—, especialmente de los dos varones, de los que Daniel Paul era el segundo. Sus métodos educativos, dirigidos a conseguir el dominio de enemigos temibles de los hombres tales como la flaqueza, la sensualidad, la indolencia y la blandura —sinónimos todos de cobardía—, consistían básicamente en la obediencia, la sumisión y la gimnasia.

En 1884, contando Daniel Paul 42 años, se presentó como candidato por el Partido Nacional Liberal al Parlamento en las legislativas, sufriendo una aplastante —y suponemos humillante— derrota. Poco después, en diciembre de 1884, se desencadena el primer episodio de la enfermedad, y ha de ser internado en la clínica para enfermos nerviosos de la Universidad de Leipzig, bajo los cuidados del doctor Flechsig, quien diagnostica un acceso grave de hipocondría.

La duración del primer internamiento de Schreber será breve, siendo dado de alta transcurridos tres meses, y considerado definitivamente curado en el transcurso del año siguiente. Durante esta primera crisis de la enfermedad la angustia hipocondríaca es tan intensa, que Schreber se queja de padecer reblandecimiento cerebral, mezclándose ya en el cuadro algunas ideas persecutorias basadas en alucinaciones sensoriales, sobre todo una aguda hiperestesia, consistente en una sensibilidad exacerbada ante las estimulaciones de la luz y el sonido.

Se suceden a continuación ocho años de aparente calma hasta la eclosión del segundo acceso de la enfermedad, esta vez con carácter más grave. Durante este período, que Schreber considera repleto de satisfacciones y distinciones externas, asegura haber sido *casi* completamente feliz con su esposa. Únicamente reconoce un foco de insatisfacción en la frustración reiterada —se trata de los sucesivos abortos de su esposa— de su deseo de ser padre.

Recordará sin embargo con posterioridad haber soñado varias veces, durante este período, que recaía en la antigua enfermedad. Pondrá fin a este período de aparente calma una idea que en estado de duermevela se hizo presente a su conciencia pero que, una vez despierto, hubo de rechazar indignado; la idea de que debía ser muy agradable ser una mujer en el momento del coito.

La segunda enfermedad se inicia con insomnio e ideas hipocondríacas, empeorando esta vez con rapidez. Se creía muerto y putrefacto y decía sufrir espantosos tormentos que soportaba por una causa sagrada. Padecía ensimismamiento y estupor alucinatorio. Intentó repetidamente ahogarse en el baño, y se negaba a comer, al mismo tiempo que se creía perseguido por su antiguo médico. Sus delirios fueron después adoptando un carácter místico y religioso, hasta sostener que hablaba directamente con Dios. Su nuevo médico, el Dr. Weber, describe el proceso:

[...] el desarrollo ulterior de la psicosis aguda inicial, que hubo de ser diagnosticada como una demencia alucinatoria, fue surgiendo cada vez más marcadamente, o, por decirlo así, cristalizando el cuadro clínico paranoico que hoy presenta el enfermo. (p. 1490)

Según observación de Freud

Había edificado, en efecto, por un lado, un artificioso sistema de delirios que merece nuestro mayor interés, y por otro, había reconstruido su personalidad hasta el punto de mostrarse perfectamente capacitado para volver a la vida normal, presentando tan sólo algunos trastornos aislados. (p. 1490)

Resulta así evidente para Freud que es el trabajo mismo de redacción de las memorias, el mero intento de someter su experiencia alucinada al sistema articulado de los signos —gracias al cual termina Schreber de consolidar, al mismo tiempo que de cerrar por completo su delirio— se halla en relación directa con la reconstrucción, con la reestructuración de su personalidad. La sentencia que le devolvió la libertad ofrece una síntesis de los términos en los que cristalizó el delirio: «Se consideraba llamado a redimir el mundo y devolverle la bienaventuranza perdida. Pero sólo podría conseguirlo después de haberse transformado en mujer» (p. 1491).

Es claro entonces para Freud que el delirio de transformación en mujer –persecutorio y degradante– constituye para Schreber el delirio primario, consiguiendo sólo secundariamente enlazarlo con las ideas propias de la manía religiosa de grandeza. Razón por la cual el perseguidor no será en un principio otro que su médico, Flechsig, siendo sustituido sólo más tarde por un Dios en el que afirma no haber creído anteriormente.

En efecto, las voces que atormentaban a Schreber se referían con frecuencia a su transformación en mujer, designando el lugar del goce femenino como el de la humillación a la que es sometida el objeto: «¡Vaya un señor magistrado que se deja j...! ¿No le dará a usted vergüenza presentarse luego ante su mujer?».

Entre las originales concepciones de la divinidad desarrolladas por Schreber en su sistema de delirios, es fundamental el hecho de que su existencia consista únicamente en una naturaleza psíquica, la que le confiere un infinito número de nervios, a diferencia de las almas humanas cuyo número de nervios es finito. Debido a su carencia absoluta de corporalidad, arguye Schreber, Dios no puede conocer tampoco los suplicios que la excitación de los nervios pueden llegar a producir en el cuerpo de los vivos. La familiaridad de este Dios con la muerte es evidente: el alma de los hombres sólo podrá unirse con Dios después de la muerte, del mismo modo que éste no puede comunicar con los cuerpos de los vivos.

Podríamos afirmar entonces que ese Dios al que convoca en último término Schreber, más que mensajero de la muerte, más que palabra, prohibición o límite capaz de separar unos objetos de otros, unos cuerpos de otros, capaz de someter la experiencia de los cuerpos a los cauces seguros del lenguaje, sólo consigue comparecer como el origen de una excitación excesiva e insoportable que amenaza con la aniquilación.

Los nervios con los que Schreber caracteriza la esencia divina se constituyen, por el contrario, en su infinitud y carencia de límites, en su reverso: representan únicamente la Pulsión, si definimos ésta como lo Real que late en el interior mismo del cuerpo. Lo Real como un potencial excitatorio excesivo, que la red de significantes que hace posible la conciencia, se demuestra incapaz de contener. Diríase que Dios ha perdido para Schreber definitivamente cualquier función significativa, o mejor diríamos, simbólica, conservando como único atributo el carácter

a-imaginario correspondiente a su ausencia de límites reconocibles, a su Ser Real e inhumano.

Según la mitología Schreberiana, tras la muerte del cuerpo los nervios humanos deberán someterse a cierto proceso de purificación, para pasar luego a ser incorporados a los nervios divinos. Como parte fundamental de esta purificación, las almas deben aprender el lenguaje de Dios, un «lenguaje fundamental» especie de alemán arcaico, que es «muy expresivo y caracterizado por una gran riqueza de eufemismos», es decir, un lenguaje perverso en el que las palabras significan lo contrario de lo que se dice.

Determinados por los desdoblamientos de los significados en diestros y siniestros, directos e invertidos, los objetos nombrados sufrirán así mismo toda una serie de desdoblamientos y reduplicaciones. Los reinos divinos se escindirán en los reinos anteriores y posteriores, y éstos a su vez constituirán los dominios de un Dios inferior (Arimán) y un Dios superior (Ormuz), que favorecerán respectivamente a las razas semíticas u oscuras o bien a las arias o rubias.

Schreber apunta directamente al origen de su delirio señalando la causa de su mal, que es también lo que amenaza a la existencia divina y con ella a la de todo orden universal, y que no es sino la intensa excitación de sus nervios y la atracción que dicha excitación es capaz de ejercer –y ejerce de hecho– sobre los nervios de Dios.

Excitación sexual que no pudiendo ser simbolizada, es decir ligada a ninguna representación lingüística, y por lo tanto, ni contenida, ni localizada, ni dirigida hacia ningún objeto, no encuentra otro destinatario que lo Real mismo, constituido en lugar más allá de todo límite, de todo cuerpo.

Asistimos entonces a una experiencia de lo Real del cuerpo en su radical crudeza, cuando el déficit simbólico determina el fracaso de todo constructo imaginario, de toda representación capaz de contenerla. El delirio, aun cuando no consigue aminorar el goce, podrá cuando menos volverlo inteligible erigiendo como destinador un Otro infinitamente capaz de perseguirle.

Los rayos divinos perderán únicamente su carácter hostil cuando encuentren en el cuerpo de Schreber una voluntad plenamente rendida a la voluptuosidad. Encontrará entonces cierto alivio al delirio persecutorio asumiendo la voluptuosidad como mandato, cultivándola como

regla de obediencia, erigiéndola en ley divina. Difícil supervivencia, pues el goce que el Dios de la Pulsión exige de los cuerpos, es un goce continuo.

PSICOSIS Y ESCRITURA

Resulta como mínimo asombroso en la interpretación de Freud la idea fulgurante de que los contenidos de los delirios esquizofrénicos pueden ser obtenidos a partir de los juegos de reescritura de una proposición. Un enunciado imposible de enunciar para Schreber y cuyo significado, sin embargo, no cesa de escribirse.

A partir de la tesis junguiana de la regresión libidinal, Freud postula una reactivación de fantasías homosexuales pasivas, inscritas en el presente en la relación transferencial con su médico, pero enlazadas en el pasado con la persona de su padre y/o hermano, y absolutamente incompatibles con la identidad masculina consciente del enfermo. Como producto de la regresión a un estadio de evolución libidinal narcisista —intermedia entre una mítica etapa primitiva autoerótica y otra final no menos mítica en la que puede alcanzarse el amor objetal—, el yo tomaría su propio cuerpo como objeto amoroso. La elección de objeto recaería entonces, consecuentemente, sobre un objeto del propio sexo, lo que podría ser formulado en un enunciado que expresa, a juicio de Freud, el delirio de Schreber. La proposición «Yo le amo a él», a partir de la cual es posible derivar, mediante cada una de las negaciones posibles, todas las formas conocidas del delirio paranoico.

Por la negación del Sujeto obtendríamos no yo, sino «Ella le ama a él», lo que se ajustaría al contenido del *delirio de celos*. Como le sucede al niño de entre dos y tres años, en la psicosis el sujeto y el objeto de la acción no se encuentran aún bien diferenciados. Por eso, cuando un niño de esta edad pega a otro niño, puede decir, sin mentir, «me ha pegado» («Pegan a un niño», 1919).

Si lo negado es la acción, en cambio, obtendremos: «No le amo, le odio», lo que por proyección se transforma en *delirio persecutorio*: «Él me odia». De nuevo la confusión entre el sujeto y el objeto de la acción es evidente. Considerando elaboraciones teóricas posteriores —«Más allá del principio del placer» (1921)— el odio —tánatos— sería, sin embargo, primario y anterior al amor, presentándose en la práctica frecuente-

mente mezclados. En otra formulación, la diferencia entre amar y odiar es inexistente desde una posición paranoica, en la que la desintegración del deseo deja abandonado el funcionamiento energético del sistema psíquico a los embites de la pulsión.

Mediante la negación del complemento, por último, accederíamos al enunciado del delirio erotomaniaco «Yo no le amo a él; la amo a ella», que por un mecanismo análogo de proyección puede convertirse en «Advierto que ella me ama». Los celos delirantes de las mujeres podrían producirse siguiendo la misma fórmula: «No soy yo quien ama a las mujeres; es él quien las ama».

Lo que no puede aparecer en ningún caso, según certera observación de Freud, es el enunciado «reprimido», inadmisibile a la conciencia, «Yo le amo a él». Y sin embargo es esta ausencia —significante— la que permite restituir el sentido a la estructura, puesto que aparecen *todas* las posibilidades —que se imponen por la expeditiva vía del delirio— *excepto* una.

Y, sin embargo, y es algo que no omite Freud, de la anterior operación se obtiene un resto. Queda todavía algo inexplicado, un significado que no puede obtenerse a partir del juego recombinatorio de la proposición «Yo le amo a él». Aquello de lo que la anterior enunciación no puede hacerse cargo es del significado de una proposición del tipo «Yo no amo a nadie», es decir, del delirio de grandeza.

EL INCONSCIENTE ESTRUCTURADO COMO UN LENGUAJE

En su seminario de 1956 —que ostenta el número tres—, dedicado curiosamente a las psicosis, retoma Lacan el caso Schreber proponiendo como operación subyacente a la desintegración psicótica un mecanismo que denomina Recusación. Si el mecanismo propuesto por Freud como origen de las psicosis consistía en una operación que hoy podríamos considerar simbólica, como lo es la represión —la negación— de un enunciado lingüístico —lo que sería propio de las neurosis—, la Recusación lo es de lo simbólico, por lo que no debería considerarse un mecanismo defensivo, ya que la operación consiste en una renegación del propio lenguaje. Lo que Lacan entiende por Recusado en el orden de lo simbólico, alude más bien a la imposibilidad de que lo Real adquiriera una representación simbólica —ya que lo recusado sería nada menos que

la muerte, la amenaza de castración—, por lo que su peculiar forma de retorno, de restitución, es Real —sin operación simbólica mediadora alguna (metáfora, metonimia), sin que pueda hablarse propiamente de síntomas— en el delirio del psicótico.

Una interrupción de la palabra, según Lacan, en su función de palabra verdadera, plena, entre el Sujeto y el Otro, con el consecuente predominio absoluto de la relación en el eje imaginario entre un yo y su alter-ego —objeto a'—, dejarían al psicótico según Lacan a merced de los incesantes juegos de reflexiones y espejismos de un lenguaje que funciona ya únicamente como puro artefacto comunicativo, sumiendo de pleno al yo —construido por identificación con la imago, con el discurso del otro— en la dimensión del engaño. Se producen así los fenómenos característicos de la alucinación verbal. Por un lado el neologismo, una significación que desborda los límites de un significante conduciendo a la creación —por fusión de dos, habitualmente— de un significante nuevo. De otro el estribillo o discurso ahuecado, tendencialmente infinito y vacío de sentido. La analogía con la descripción de los dos tipos clásicos de afasia (de producción y de comprensión) llevada a cabo por Jakobson en términos de desarticulación del lenguaje en una dimensión puramente sintagmática o puramente paradigmática, es evidente.

Percibe bien Lacan la necesidad, para que esta deriva del yo en las reflexiones del discurso del otro no se produzca, de una primera palabra que sea *fides*, que sea palabra que se da en enunciados comprometedores —aunque para Lacan no en enunciados comprometidos— del tipo «Tú eres mi mujer» o «Tú eres mi amo». Percibe, en suma, la necesidad de ciertas palabras fundantes que no sean mentirosas.

Su valor fundante derivaría del hecho de que —si bien en un gesto no del todo carente de fingimiento para Lacan—, el Otro está ahí en tanto Otro absoluto. Ajeno a toda lógica identificatoria, imaginaria, —que como el Dios de los judíos carece de nombre, y como el de los musulmanes, de rostro— el Otro es tan extraño al yo como el significante lo es al referente. El Otro interpela al yo, entonces, por primera vez, como lugar vacío, como puro significante.

Una prevalencia absoluta de la dimensión dual, por el contrario, puede llegar a subvertir por completo cualquier orden en el pensamiento, es decir, en el discurso. Si la inscripción de la ley para el Sujeto, que es anterior a la instauración de toda lógica simbólica, está vedada para

el psicótico, es por lo que, en su lógica imaginaria, el yo es siempre otro. Puede decirse así que, literalmente, el psicótico es un enajenado.

TEORÍA DEL TEXTO

En «Emergencia de lo Siniestro» González Requena argumentaba, a propósito del texto freudiano «Lo siniestro» (1919), que es lo propio de la psicosis cierta tonalidad siniestra que no deriva de la existencia de algo que debiendo estar reprimido ha retornado —según la formulación de Freud—, sino más bien del hecho de que nada de lo que debería permanecer oculto, secreto —aquello que debería haber sucumbido a la represión originaria— lo ha llegado a ser jamás.

Cierto carácter siniestro que empieza a latir en los relatos románticos, como en los de E.T.A. Hoffman o Edgar Alan Poe, se derivaría así de cierta ambigüedad relativa a la estructura de su universo narrativo, y es consustancial, por tanto, a la pérdida del tejido simbólico que habitualmente, y de forma interpuesta, sirve a un Sujeto como guía en su experiencia del texto.

Pero no sólo eso. Si bien de acuerdo con Lacan la amenaza de castración constituiría, para González Requena, el núcleo de la *Bejahung primordial*, es precisamente esta *Bejahung primordial*, eslabón primero de la cadena de representaciones Inconscientes, es decir, Represión originaria, lo que no ha tenido lugar para el psicótico. No se ha producido ningún reconocimiento, ninguna inscripción simbólica de la castración que haya podido constituirse en núcleo del Inconsciente —generando toda una serie de desplazamientos significantes en un proceso que exigirá siempre ser completado—. Para el psicótico la experiencia de fragmentación será el reverso de su negativa a renunciar al objeto pleno, absoluto.

En el mazazo aniquilador de lo Real, y no en su amenaza, consistirá más bien la experiencia de castración para el psicótico. Encuentro inesperado y desnudo con lo Real, que se convierte en brutal si se carece de la palabra precisa con la que religar el flujo excesivo de energía. Un encuentro con lo Real, que es entonces, para el psicótico, literalmente sin red.

González Requena opta por una traducción de la *Bejahung primordial* en términos de fundación simbólica. Operación simbólica funda-

dora para el Sujeto, que es al mismo tiempo *prohibición* que impone el abandono del objeto, y *encadenamiento* del sujeto a una ley —la del incesto, pero también la del lenguaje— que establece los cauces que harán posible el deseo.

Sólo habrá Sujeto del inconsciente, entonces, en la medida en que cierto texto, cierto entramado simbólico —el del triángulo edípico—, se constituya en Inconsciente.

EL CUERPO Y EL DELIRIO

Y en ausencia de toda función simbólica, la mera estructura sintáctica revela su carácter imaginario a través de la secuencia de operaciones reversibles a las que se reduce el lenguaje cuando no existe ningún punto de anclaje de la subjetividad posible. En ausencia de una inscripción del origen, tampoco es posible ningún punto de clausura.

Correlativa a la incesante secuencia de transformaciones sintácticas que no puede detener, el psicótico asistirá a la desaparición de todo objeto, perdidos ya sus límites, su unidad imaginaria, instaurando la cadena de metamorfosis un tiempo circular. Restando sólo —de ahí la radical soledad del psicótico— el cuerpo abismado en lo Real. Un cuerpo atravesado por su propia energía pulsional que, porque carece de toda inscripción simbólica de la diferencia sexual —de la existencia del otro radical que es el cuerpo del otro sexo—, terminará estallando él mismo despedazado, lo que expresa Schreber mediante el horror a la muerte y la putrefacción de la carne de su angustia hipocondríaca.

Un cuerpo que se reclama desesperadamente objeto de observación de los especialistas —es el interés que para la comunidad científica revisite el estudio de su extraordinario caso lo que impulsa a Schreber a la redacción de sus memorias— así como objeto de la persecución sexual propia de su delirio erotomaniaco. Un cuerpo que se reclama entonces objeto del Otro, del lenguaje, cuando lo que le devuelve su experiencia es su existencia como puro objeto del deseo perverso de los científicos —en primer lugar de su padre, que también era médico—, que le instala una y otra vez en la dimensión imaginaria de la manipulación y el engaño. Un Otro imposible para Schreber, como imposible es un lenguaje mediador de las interacciones que instaure un pacto de fidelidad entre los hombres.

Así en ausencia de todo relato simbólico que le permita situarse en un lugar diferencial, Schreber sentirá su cuerpo convertirse, en una secuencia infinitamente reversible —donde el castigo consiste precisamente en la abolición del tiempo, en la imposibilidad del relato, como en el infinito tormento del infierno griego—, en un voluptuoso cuerpo femenino. Pues lo que el delirio teje en su cuerpo cada noche, la luz del día lo desteje.

Hasta el extremo de que en ausencia de los significantes primordiales, es la oscilación indefinida de la barra diferenciadora lo que determina las transformaciones infinitas de la representación del cuerpo. Un cuerpo que sólo puede entonces encarnar, de forma siniestra, la confusión misma del significante.

El discurso psicótico, por tanto, en su déficit de dimensión simbólica, no podrá ser sino el producto de la desarticulación del lenguaje, de su radical incapacidad para hacerse cargo de la experiencia —que lo es entonces únicamente de lo Real dentro y fuera del cuerpo—. En su función semiótica o imaginaria, el lenguaje se convierte en un puro mecanismo, repetitivo y ciego, destinado a producir, de forma tanto sincrónica —neologismo— como diacrónica —estribillo—, todos los significados, todas las formulaciones posibles de los significantes en sus posiciones estructurales directas e invertidas: sujeto y objeto, agente y paciente, masculina y femenina. Y como bien ha demostrado la Teoría de la Información, todas las opciones equivale a ninguna, ya que el significado de una opción consiste únicamente en su valor de exclusión.

SUJETO DESCARNADO

Porque realmente no hay Sujeto —ni siquiera lingüístico— si no es a partir de una primera operación llevada a cabo a través del lenguaje, pero que no puede ser meramente sintáctica, es decir, determinada desde dentro del sistema, sino que excede de él.

El acto de nominación fundador del Sujeto que en lo sucesivo habrá de tomar la palabra —cuyo rastro en el discurso marca la primera aparición del término «yo»—, consiste propiamente en un acto de nominación, de separación de un cuerpo de la imagen de otro —aun cuando la imagen sea la del propio cuerpo— que le captura.

Esta marca indeleble del significante, asignación de un lugar, un

nombre propio que en adelante es el suyo, —de hecho ésta es la función verdaderamente radical del nombre—, introduce al Sujeto en la estructura jerárquica y direccional del lenguaje, a la vez que introduce en este último el sentido.

Mediante este acto de separación de un cuerpo —que deviene humano por el nombre— del primer objeto de identificación —una imagen necesariamente—, se realiza también la inscripción de la diferencia sexual. El Sujeto se constituye así en una estructura de oposiciones, la estructura edípica, en la que un nuevo lugar, el del Sujeto, aparece por negación, por exclusión de la identidad con el yo (otro).

Este conocimiento profundo de la diferencia sexual está ausente siempre en la psicosis como muestra ejemplarmente el delirio de Schreber, quien asume recurrentemente una posición femenina que no le corresponde. Freud hace extensible el conflicto homosexual, sin embargo, a toda patología paranoica, percibiendo bien que la identificación con el objeto del amor, del odio, de la persecución, es la identificación con una posición pasiva. Es por eso en voz pasiva en la que Schreber formula su demanda en el momento inmediatamente anterior al desencadenamiento del delirio: la de *ser poseído* (como una mujer en el momento del coito).

El enunciado que no deja entonces de aparecer en todas sus formulaciones posibles, es «Ella es amada». El presidente Schreber se instala así progresivamente, hasta el punto de constituir la única posible, en una posición pasiva, receptiva, femenina. La del Ser deseado por Dios. Esta función deseante divina, en su dimensión masculina, creadora, es la función faltante. Pero es fundamentalmente una demanda de existencia, porque la demanda de Schreber no es otra que existir, que ser creado; y lo por Dios deseado, *es*.

«Ella es amada» se ajustaría así, admirablemente, al delirio de eviración de Schreber, de su transformación en mujer. «Ella es odiada, destruida», constituiría la inversión delirante que se expresa en la manía de persecución. Esta última formulación proposicional aún invirtiendo la acción subordinada (odiada por amada) mantiene la predicación fundamental del auxiliar, ella aún es, o incluso es más radicalmente. La paranoia preserva así, pese a todo, una última vía de acceso al ser.

Ya que en ausencia de algún Sujeto del Inconsciente que tome la palabra, tal y como se muestra en la psicosis, el yo puramente cognitivo, abandonado a su dimensión a-simbólica o imaginaria, se mostrará

incapaz de ligar la pulsión a las representaciones, por lo que no puede configurarse ningún objeto de deseo.

También el propio yo —a fin de cuentas, el objeto principal—, sucumbirá a la fragmentación generalizada, de modo que la prioridad fundamental consistirá más bien para el psicótico en mantener algún tipo de coherencia del discurso en el que se sustenta —de ahí que el delirio persecutorio pueda proporcionar cierto alivio— cuando su única existencia es la que le proporciona un cuerpo sometido a una excitación sin límites.

Y precisamente porque la única salida al juego infernal de proyecciones e identificaciones imaginarias del yo sólo podría ser la introducción de un tercero, el delirio final de Schreber se cierra en torno al delirio de grandeza, cuyo tema principal consiste en la interpelación a un Otro capaz de detener las incesantes reflexiones de su identidad reflexiva, especular.

Schreber formula así una demanda de existencia dirigida a las más altas esferas, que le devuelva confirmación desde un lugar situado más allá de las proyecciones, de las inversiones del espejo. Que provenga, literalmente, del más allá.

Pero el deliro paranoico, tal y como lo vemos construirse en Schreber, no permite escapar del circuito imaginario. El destino del otro será por lo tanto el de la cadena de transformaciones metonímicas en la que los objetos se constituyen en sus perseguidores —los objetos amorosos son en último término amenazantes para el psicótico debido al riesgo que corre su yo de confundirse con ellos—, lo que Schreber expresa como temor a que su alma sea asesinada, absorbida, aspirada, aniquilada por el alma del otro.

LO SIMBÓLICO COMO TERCERA DIMENSIÓN DEL LENGUAJE

Sería preciso por tanto introducir lo simbólico como una tercera dimensión en la estructura doble del lenguaje. Una tercera dimensión de la que dependería el sentido subjetivo, el valor único e intransferible del significado en términos de experiencia; su saber —su sabor— del fondo.

Cuya aparición no se produce por el mero entrecruzamiento de las otras dos dimensiones —paradigmática / sintagmática; semejanza / con-

tigüidad—, como lo demuestra tanto su ausencia en el lenguaje del ordenador, como en el discurso esquizofrénico.

Una dimensión, por tanto, que introduce la densidad del sentido. La función simbólica, de la que depende la constitución de los seres humanos en el lenguaje como sujetos deseantes, o viceversa, del lenguaje como intencional, debe ser fundada mediante la introducción, por un tercero, de una identidad inconsciente producto de la negación y el desplazamiento de la identidad especular, intersubjetiva del yo, quebrando el eje imaginario que le une como un objeto más, intercambiable, al mundo de los objetos.

Ofreciéndole a cambio —a cambio del sacrificio de su existencia como cuerpo pulsional, real, en el árbol del signo— una existencia no ya ininteligible, azarosa, ni completamente asimilable al discurso, transparente —imaginaria—, sino simbólica, basada en la diferencialidad que proviene de la encarnación del símbolo y su inscripción en una cadena temporal.

El Sujeto, aceptando la legitimidad del Otro —lo que supone aceptar el apellido con el que le encadena, y al que le sujeta—, consumará el sacrificio de toda forma previa de existencia a una ya definitiva como ser en el lenguaje, Sujeto del y por el nombre.

De todo ello se deriva que la posición del Sujeto que recibe la palabra habrá de ser necesariamente femenina. Posición de aceptación y reconocimiento del nombre que proviene del Otro y que le niega como yo.

El sujeto de la enunciación no podrá inscribirse tampoco en el lenguaje si no es reasumiendo dicha posición. Una posición de desconocimiento radical o extrañamiento de los discursos —siempre del yo—, que es condición de toda recreación del sentido. El artista o el místico saben que la mayor productividad se alcanza desde una posición de silencio interior, de cese de los discursos, de no-yo.

REFERENCIAS

- S. FREUD (1910–11), «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia Paranoides) autobiográficamente descrito», en *Obras Completas*, Vol. IV. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid.
- (1919), «Pegan a un niño. Aportación al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales», en *O. C.*, op. cit.
- (1919), «Lo siniestro», en *O. C.*, op. cit.
- (1919-1920), «Más allá del principio del placer», en *O. C.*, op. cit.
- J. GONZÁLEZ REQUENA (1997), «Emergencia de lo Siniestro», en *Trama y Fondo* n° 2, Madrid.
- J. LACAN (1981), *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre III: Les Psychoses*. Trad. 1984: *El Seminario de Jacques Lacan 3: Las Psicosis*, Ed. Paidós, Barcelona. [Seminario impartido en 1956.]
- M. SCHATZMAN (1973), *Soul Murder. Persecution in the family*. Trad. 1977: *El asesinato del alma. La persecución del niño en la familia autoritaria*, Ed. Siglo XXI, Madrid.
- D. P. SCHREBER (1903), *Dankwürdigkeiten eines Nervenkranken*. Trad. 1985: *Memorias de un Neurópata*, Ed. Argot, Barcelona.
- A. M. TURING (1950), «Computing machinery and intelligence», en *Mind*, 59, 433-460.

Banda Aparte

revista de cine • formas de ver

nº 16 • octubre 1999 • 1.500 ptas.

VIDEO-NOU
SERVICIO
DE VÍDEO
COMUNITARIO

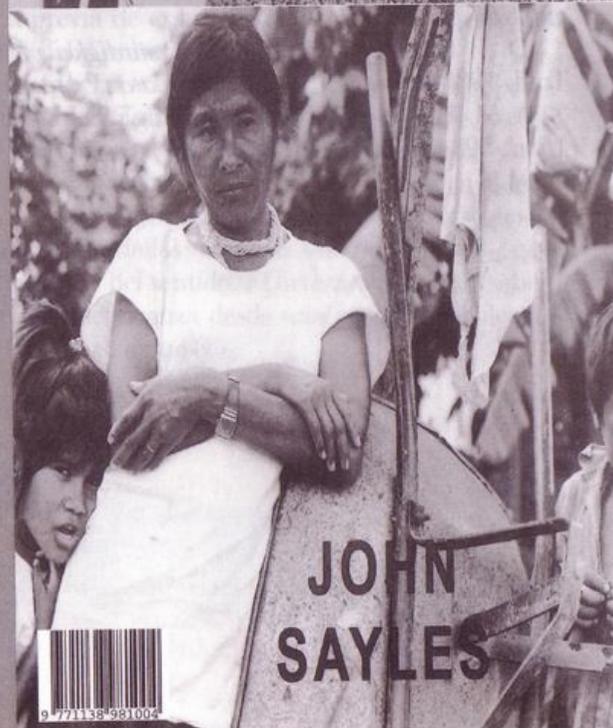


DE LOS
MULTICINES
A LOS
MEGAPLEX



PINTURA Y
FOTOGRAFIA

Cuento de otoño • Solas
• Ejecución inminente
• El coronel no tiene
quien le escriba
• Celebración • Los idiotas
• Pierre Moulinier
• Riverdance



La firma en el cine

BASILIO CASANOVA

EL ACTO DE FIRMAR

En la acción de firmar está en juego el compromiso de un sujeto. Si por firmar entendemos el hecho de escribir el nombre para dar por auténtico un escrito, esa operación implicará necesariamente la presencia de un sujeto. La presencia al menos de una singularidad: la singularidad de quien ha recibido un nombre que deberá reconocer —y por tanto escribir y rubricar— como propio. Como una propiedad entonces subjetiva, singular, de los signos que conforman ese nombre. Signos que han abandonado así su carácter genérico.

Pero si de lo que se trata es de la firma en un texto artístico, también otra cualidad del signo, su inmaterialidad, se verá inmediatamente afectada. En la singularidad material del texto, los signos devienen materiales, pierden así su condición cuasi angélica para transformarse en signos dotados de materialidad.

Singularidad y materialidad son, pues, cualidades del sujeto, propiedades de la subjetividad, rasgos de un individuo sujeto ahora al lenguaje. Pero lo que hace que el sujeto exista como tal, que haya propiamente sujeto, es la dimensión simbólica —es decir: singular, material— del lenguaje en tanto que donado y recibido, y en esa misma medida (en la medida en que ha habido verdadera transmisión), encarnado. La subjetividad se manifestaría entonces en el acto mismo de enunciación por el que el lenguaje se encarna, se hace verbo, es decir, palabra. He ahí, pues, el lugar material del sujeto.

Y ningún otro espacio mejor que el del texto artístico para pensar ese lugar. Y la firma, su lugar en el texto, como una de sus cristalizaciones. En lo que sigue trataremos de seguir su rastro en algunos textos fílmicos.

LA FIRMA Y SU LUGAR EN EL TEXTO FÍLMICO

Empezaremos pues formulando la siguiente pregunta: ¿dónde, en qué lugar se escribe el nombre del director en el film? Pero conviene antes aclarar que no hablamos del autor, del yo del director, sino de aquel que, reconociendo el nombre y el apellido –aquel que dice no yo–, los escribe en un lugar determinado del texto: en los títulos de crédito. Se trata pues de darle la importancia que sin duda posee a semejante inscripción, a semejante localización del nombre en un espacio ya por entonces textual.

Será por ello de vital importancia localizar ese lugar para después tratar de averiguar su sentido; el sentido que el lugar que el nombre ocupa en el espacio del texto le confiere.

Así, no será lo mismo firmar un texto clásico que uno manierista o uno postclásico. O dicho de otro modo: la firma misma nos ayudará a caracterizar un texto como clásico, manierista o postclásico.

Veremos entonces en qué medida la filiación del texto a un determinado orden de representación supondrá una localización (o deslocalización) diferente de la firma en el mismo. En qué medida firmar se convertirá en una tarea más o menos problemática.

Firmar es afirmarse en tanto que sujeto comprometido con (en) un nombre. Afirmarse, pues, con firmeza no en un signo, sino en algo que es más que un signo: en una palabra transmitida, heredada. Y quien se afirma en esa palabra no es el «yo», sino el sujeto que se escribe precisamente en ese «se».

Firma pues; signo de la subjetividad que poco tiene que ver ni con el autor ni con el yo enunciador del film, puesto que nada más refractario al yo (ese que, como ha señalado González Requena, somos todos) que la radical singularidad del nombre propio.

Se trataría, entonces, al firmar, de dar cuerpo al nombre, de materializarlo en el texto, dado que el nombre es algo bien material. Y la firma, la singularidad aún mayor si cabe de la firma, nos habla de la

singularidad de un signo encarnado en la materialidad misma del texto.

Así tendrá sentido preguntarse por el lugar donde colocan su firma alguien como John Ford, Alfred Hitchcock o David Lynch. Cuál es, entonces, el lugar de la firma en el texto fordiano, hitchcockiano o lynchiano.

En eso consistirá, entonces, nuestra investigación: en leer determinadas firmas, en leerlas en tanto que actos de escritura del sujeto de la enunciación en los textos.

LA FIRMA COMO ACTO DE ENUNCIACIÓN

Detrás de la firma está –lo hemos dicho– la subjetividad; por eso la ubicación textual de ésta lejos de cerrar nada, abre una interrogación: la que constituye al sujeto que ahí, entonces, se localiza. Más allá del «placer cognitivo de identificar un nuevo objeto de conocimiento»¹, lo que nos interpela en el hecho mismo de firmar es la experiencia singular de un sujeto que ha dejado en el texto su huella material. No se trata, pues, de reconocer objeto alguno, sino de admitir o aceptar la existencia de alguien –una subjetividad– que afirma ahí su compromiso. Estamos, por ello, ante un auténtico acto de enunciación, de articulación de una palabra, y no ante una mera y exclusiva escritura de signos.

EJEMPLOS: ANDREI TARKOVSKI; ATOM EGOYAN

Así, no es para nada casual que quien firma como Andrei Tarkovski lo haga, en un texto como *Sacrificio* (*Offret*, 1986), sobre el acto de la ofrenda del cuadro de la Adoración de los Magos de Leonardo da Vinci (F 1), antes de que la cámara inicie un movimiento de ascensión por el árbol representado en este mismo cuadro. Y esto en un film donde todo gira en torno a la incapacidad confesada de un padre de poner en pie un árbol, de cuidarlo y hacer que crezca: de sostener, entonces, algo firme.

Tampoco es casual que Atom Egoyan firme *El dulce porvenir* (*The*

¹ Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Que yo esté donde ello estuvo», en *Vértigo* n° 13/14, noviembre 1998, Ayuntamiento de A Coruña, p. 5.

Sweet Hereafter, 1997) con letra diminuta detrás, en la espalda de un hombre del que sabemos que ha entrado con su coche en un túnel de lavado (F. 2). Un hombre, un padre con el que por otro lado resultará casi imposible establecer comunicación (telefónica). Una firma, la de *El dulce porvenir*, se diría que escrita con extraordinaria timidez, a espaldas del padre.

Nos interesa, pues, no la personalidad de alguien cuyo nombre es Andrei Tarkovski o Atom Egoyan, sino la inscripción de esos nombres en el texto, su lugar en el mismo. Lo que hemos dado en llamar, entonces, como la Firma.

Los dos ejemplos elegidos corresponden a textos fílmicos más o menos recientes; pero antes de llegar a ese período del cine en el que el hecho mismo de firmar resulta ya extremadamente difícil, habremos de detenernos en otros ejemplos. Así, en el cine clásico, en particular el fordiano, donde firmar se convierte en un acto plenamente simbólico, o en el cine manierista como es el de Hitchcock, donde ya es posible detectar la desintegración del lugar del nombre propio —es decir, de la firma— que caracterizará el cine postclásico.

Procedamos pues a repasar algunas de estas firmas ejemplares. Lo haremos siguiendo la clasificación propuesta por Jesús González Requena de los tres órdenes de representación en la historia del cine de Hollywood: el Clásico, el Manierista y el Postclásico².

LA FIRMA EN EL TEXTO CLÁSICO (FORD)

Diremos, siguiendo a González Requena, que en el film clásico «el suceso, el acto, el gesto o la palabra alcanzan la máxima densidad de su sentido»³.

Comenzaremos por *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) de John Ford. Tras el nombre del director, una pared; ante ésta la firma fordiana (F. 3). Algo, pues, tan opaco, tan sólido como un muro de adobe del que distinguimos perfectamente las piezas de su construcción, los ladrillos que lo forman. Una pared que ha sido levantada,

² Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Clásico, Manierista, Postclásico», en *Área 5* n.º 5, noviembre de 1996, Madrid, p. 81.

³ *Ibid.*

construida, pues, pieza a pieza, pero una pared que, sobre todo, limita la visión y que, haciéndolo, construye un espacio vedado a la misma.

Ahí, ante ese muro, se localiza, decimos, el nombre del director como aquel que sabe de ese espacio inaccesible para el yo; como guardián incluso de un espacio designado como sagrado. ¿Por qué no pensar ese espacio como el del inconsciente?

Y porque somos nosotros, espectadores, quienes estamos ante esa pared situada más allá de la pantalla cinematográfica, aquélla se alzaría a modo de contención o límite a la pulsión que nos habita, como un límite a lo visible. Se anuncia así la construcción de un espacio simbólico donde la pulsión misma pueda ser escrita, articulada, simbolizada. Ese muro se erige, entonces, en bisagra entre lo visible y lo invisible.

Sabemos, pues, que hay un más allá gracias a que esa pared, a que ese muro, por levantarse ahí, ante nosotros, designa un lugar, de forma precisa, como más allá.

Y ese lugar designado como más allá es sin duda un más allá de la imagen, de las imágenes que emergen en la pantalla. Lo que ese muro garantiza es la posibilidad misma del relato —de que haya relato—, porque, como ha señalado González Requena, «lo que se juega en el film clásico, se sitúa en lo esencial fuera del campo de la visión»⁴.

Pero si ese tabique se levanta ante nuestros ojos de espectadores, otro tabique se levanta detrás, éste para ocultar una máquina: el proyector cinematográfico. Y sabemos que tras este tabique trasero se conservan —han quedado registradas— las huellas de una experiencia muy concreta —aquella que tuvo lugar cuando el rodaje del film—: la experiencia del cineasta.

Tras uno y otro tabique pues, un espacio de experiencia. Espacio inaccesible al ojo, espacio designado como interior. Espacio de experiencia del cineasta, pero espacio de experiencia también del espectador. Puesto que si alguna experiencia es convocada en el visionado del film, esa es la del espectador.

La firma sobre el muro en *Centauros del desierto* se erige, entonces, en garantía de cierta experiencia de la subjetividad.

Podemos verlo también en otro texto fordiano: *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952). Aquí la firma se escribe sobre un espacio no menos sólido y no menos interior —no menos refractario a la pulsión

⁴ *Ibid.*, p. 101.

escópica— que en *Centauros del desierto*. No sobre el agua, sino sobre el castillo que se levanta al fondo, sobre una masa oscura igualmente inaccesible a la visión se escribe el nombre del cineasta (F. 4).

A lo largo de los créditos ha ido cambiando de manera perceptible la luz que baña el paisaje. El paso de las horas —cierta escritura del tiempo—, ha tenido lugar, hasta que una luz crepuscular hace que los reflejos sobre el agua vayan perdiendo intensidad: únicamente la torre del homenaje se reflejará a esta hora en las aguas.

Ningún reflejo imaginario, sino, bien al contrario, dos ámbitos claramente diferenciados: las masas sólidas y oscuras —además de verticales— del castillo y los árboles que lo rodean, en la mitad superior del cuadro; la masa líquida y transparente —además de horizontal— del agua en su mitad inferior. Cierta configuración, pues, de lo masculino y lo femenino nítidamente trazados como diferentes.

Y bien, ¿no es de eso precisamente de lo que se ocupará el texto? Es decir, de escribir la relación sexual. Porque en el orden de representación clásico, la relación sexual es posible. Y esto está ya escrito en el comienzo mismo de *El hombre tranquilo* como clara oposición significativa, como radical diferencialidad entre el ámbito de lo masculino y de lo femenino, encarnados, materializados como castillo-árbol/agua.

Podríamos continuar con más ejemplos del texto fordiano. Así, y a diferencia del texto-Tarkovski, en *Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) sí será posible poner en pie un árbol. Lo corrobora la firma misma del cineasta junto a las ramas de uno (F. 5), en un film que narra el trayecto hacia un espacio simbólico, productivo, fuera de la relación imaginaria con la madre, representado aquí por ese árbol del que la firma parece ser de nuevo la garantía.

En esa misma línea, en dos westerns fordianos como *Pasión de los fuertes* (*My Darling Clementine*, 1946) y *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), el nombre del director se escribe sobre un poste vertical, abiertamente fálico, plantado en la tierra del desierto (F. 6, F. 7). Y en ambos casos en unos indicadores hechos de madera han sido grabadas las letras. Afirmación, pues, vertical, masculina de un nombre que es la garantía de un trayecto simbólico para el deseo. La promesa, incluso, de sentido.

En *El último hurra* (*The Last Hurrah*, 1958) de John Ford, la firma no ofrece tampoco lugar a dudas: ésta se escribe junto a uno de los postes que hacen de vértice de un cuadrilátero de boxeo (F. 8). Sobre ese no

menos fálico elemento compositivo se sitúa en este film la firma fordiana.

No hay lugar en el texto fílmico clásico para la indefinición: el hecho de firmar se impone como afirmación, como garantía incluso de que el relato es posible. Sea como afirmación fálica, masculina, como escritura de la diferencia sexual o, lo que viene a ser lo mismo, como construcción de un espacio simbólico localizado más allá de la mirada (de lo imaginario, por tanto), lo que se está construyendo aquí es el espacio de la escena propiamente dicha.

Y ese espacio sólo podrá ser simbólico, es decir sagrado, prohibido al yo.

LA FIRMA EN TEXTO MANIERISTA (HITCHCOCK)

Frente al muro simbólico —y real— que se alzaba en el comienzo mismo de *Centauros del desierto*, en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) de Alfred Hitchcock, se trata de algo bien distinto. Si el título del film aparece sobre un gran ventanal, metáfora de la pantalla cinematográfica, al que unas persianas bajadas impiden ver más allá, el nombre del director aparecerá cuando las persianas ha sido ya totalmente levantadas, enrolladas (F. 9) dando paso a la visión de un patio interior con ventanas. A lo que nos invita, pues, el texto hitchcockiano es a mirar. A ir más allá de los espejismos imaginarios del yo, a salir de esa habitación donde, como luego sabremos, está postrado el sujeto, es decir, paralizado el protagonista masculino del film. Necesidad por tanto de ir más allá de la imagen, allí a donde apunta la pulsión, es decir, a la destrucción misma del objeto, a su descuartizamiento; pero al mismo tiempo constatación de un cierto déficit fálico, de una casi imposible afirmación de la masculinidad.

El acto de subir aquí la persiana es en todo equivalente a aquel otro de *Psicosis* (*Psycho*, 1960) en el que será descolgado un cuadro para, a través de un agujero en la «pared» (célebre secuencia de la ducha), ir más allá de toda representación y abismarse en una escena decretada como imposible. Tan imposible, entonces, como la relación sexual en el texto-Hitchcock⁵.

Y de que es en el campo de la visión donde radica esa dificultad, da buena cuenta *Vértigo* (*Vértigo*, 1959), otro film hitchcockiano. ¿Dónde

5 *Ibid.*, p. 82.

se localiza aquí el acto de firmar? Pues en el centro mismo del ojo. Del interior del mismo parece surgir el nombre del cineasta (F. 10). Su experiencia —la experiencia del sujeto que estuvo ahí, ese que firma con el nombre de Alfred Hitchcock— parece estar muy vinculada por tanto al orden de la mirada.

Un ojo, el del arranque de *Vértigo*, enrojecido, excitado, un ojo que goza mirando, que sabe de la incandescencia de ese goce (escópico).

Pero si en *La ventana indiscreta* y en *Vértigo* el nombre mantiene todavía su integridad, no ocurrirá lo mismo en textos donde lo que se apunta es ya la experiencia de la desintegración psicótica. Cuando nada frena, prohíbe, es decir, articula, escribe la pulsión, sucederá lo que en el film que no por casualidad lleva por título *Psicosis*, donde el nombre del cineasta es objeto de descomposición en un movimiento que lo fractura y escinde (F. 11) de manera que queda literalmente partido en dos (F. 12).

Más radical será al respecto la firma ya imposible de *Los pájaros* (*The Birds*, 1961), donde unas manchas negras que atraviesan de un lado a otro la pantalla despedazan el nombre del cineasta sólo por un momento legible. Nombre ya irreconocible, literalmente picoteado, despedazado por los pájaros (F. 13). Nombre que no logra sostenerse ante la amenaza siniestra de lo real (o de lo real vivido como siniestro). Ausencia del Nombre del Padre que el texto atestiguará de manera, más que evidente, como «cortocircuito del sentido»⁶.

¿Voracidad? Sí, pero sobre todo voracidad en el campo de la mirada, arrastrada por una pulsión que no conoce encadenamiento simbólico.

Lo que no logra entonces articularse en el texto-Hitchcock es algo del orden del goce. Y éste está siempre más del lado de la mujer. Podemos verlo en el genérico de *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), título por lo demás bien explícito donde el acto de firmar se producirá a la derecha de cuadro, al lado de una llama en plena combustión.

Momentos antes de que el nombre del director se escriba en el film, un rostro femenino —el de la protagonista— entre horrorizado y estupefacto (F. 14) —ante una visión sin duda siniestra— emergerá para luego desaparecer en el fondo. A un lado pues, el rojo más o menos intenso de

⁶ Cfr. Luis MARTÍN ARIAS, «Los Pájaros: lo real como cortocircuito del sentido», en *Alfred Hitchcock*, Oviedo, 1989.

la llama, es decir, la incandescencia del goce; al otro, sobre un fondo azul —lejos, pues, del punto de ignición—, el rostro horrorizado de la mujer.

Pues bien, la firma se inscribirá justamente en ese lugar intermedio —como queriendo quizá articular dos espacios claramente escindidos, desconectados—, entre la llama y la imagen del rostro femenino (F. 15).

Que se nos está hablando aquí del goce, lo demuestran tanto la llama como la expresión de los rostros que han ido compareciendo en la pantalla; pero de un goce siniestro, cercano al horror, es de lo único que puede ser rúbrica la firma.

CLÁSICO/MANIERISTA

Frente a la desmedida pasión del ojo en el texto hitchcockiano, la pared que construye un espacio no escópico, sino simbólico, en el texto fordiano. Además, la afirmación fálica sobre la que se construye este espacio clásico estará ausente en la escritura hitchcockiana. Ese acto, el de la firma, devendrá, en un cine manierista como el de Hitchcock, acto literalmente imposible.

Porque, como nos enseñaba el texto clásico, sólo es posible firmar, escribir el nombre, allí donde hay muro, pared, espacio interior; es decir, donde hay sujeto.

La firma como tal, lo es siempre del sujeto; es afirmación del sujeto en tanto que sujeto a una palabra que lo es por proceder de otro. Palabra, entonces, donada y recibida.

Sólo en la medida en que se da y se recibe, existe la palabra. Ésta existe sólo en tanto que es dada y recibida. En eso se diferenciaría radicalmente del signo lingüístico, carente de esa densidad —que no es otra que la del sentido que le confiere el acto mismo de la transmisión, de la filiación— propiamente simbólica.

El cine llamado clásico no ha dejado de insistir en ello: en el acto de enunciación en el que una palabra es dada, proferida por alguien que está en condiciones de hacerlo, siendo entonces esa palabra capaz de «nombrar lo esencial de la experiencia de un sujeto»⁷. En el cine manie-

⁷ Amaya ORTIZ DE ZÁRATE: «Seducción y desvanecimiento de la realidad en el spot publicitario», en *Trama y Fondo* n° 1, noviembre de 1996, Madrid, p. 107.

rista sin embargo ese acto –el de la enunciación, el de nombrar una experiencia real del sujeto– irá perdiendo densidad hasta el punto de que actos como el de la firma serán objeto de un claro proceso de descomposición.

LA DESTRUCCIÓN DE LA FIRMA EN EL CINE POSTCLÁSICO

¿Existirán las firmas dentro del cine que denominamos postclásico, abismado en la contemplación del horror, es decir, en «la aniquilación del relato en espectáculo escópico»⁸?

Si la firma lo es siempre de un sujeto, ¿cómo firmar un texto anegado por lo real, caracterizado por una experiencia de desintegración de la subjetividad? En textos así no es posible la firma; mejor dicho: precisamente porque ésta no ha sido sustentada, porque ningún acto simbólico ha tenido en ellos lugar, es por lo que estos textos están siempre del lado de la psicosis.

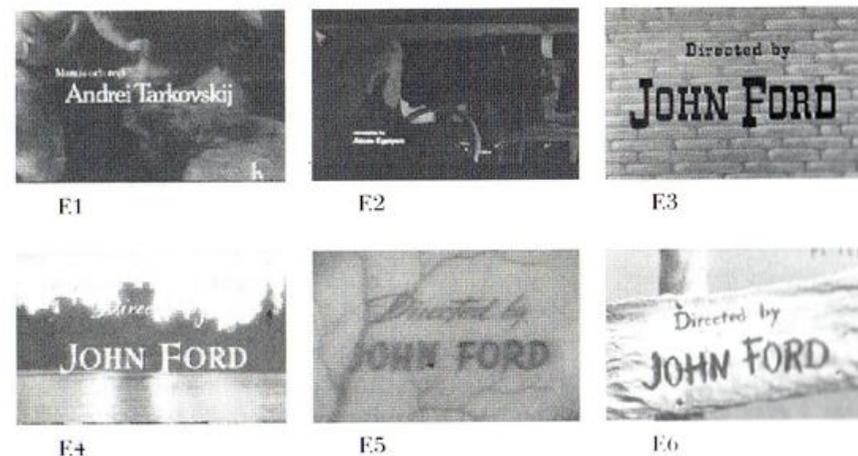
Habrà, por tanto, en este cine, firmas huecas, literalmente cibernéticas, despojadas de toda subjetividad; firmas hechas por una máquina, como en *La mosca* (*The Fly*, 1986) de David Cronenberg⁹, donde el nombre del director se inscribe sobre una imagen borrosa, desfigurativizada, próxima al pixelamiento (F. 16). Cuesta creer que haya ahí un sujeto comprometido en esa firma. Ningún rasgo, pues, de subjetividad, sino puro acto cibernético de escritura de signos-que-son-sólo-signos.

Firmas, como la de *Seven* (1995), de David Fincher, aniquiladas, descompuestas, literalmente insostenibles, a medio camino entre el garabato y la mancha. El acto de firmar se convierte aquí en acto de destrucción, de aniquilación (F. 17). No hay pues reconocimiento alguno del Nombre del Padre, sino total recusación en un acto entregado al goce de una destrucción de carácter manifiestamente psicopático.

O la firma postclásica de David Lynch por ejemplo en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997). Ese nombre que procedente del fondo del cuadro se acerca a toda velocidad para venir a escribirse fugazmente en una carretera sobre cuya raya central circulamos (F. 18). Ni a uno ni a

otro lado, sino por el medio y sin más horizonte que el del asfalto, es decir, pegados al suelo, «sólo viendo, en la noche y a toda velocidad, lo que permiten las luces cortas del coche, sin referente, sin sentido o rumbo perceptible»¹⁰.

Un nombre, el del cineasta David Lynch, contra el que finalmente no podemos más que estrellarnos.



⁸ Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «Clásico, Manierista, Postclásico», op. cit., p. 120.

⁹ Para un análisis del film de Cronenberg, cfr. Jesús GONZÁLEZ REQUENA, «El retorno de lo real», en *Creación* n.º 10, Instituto de Estética y Teoría de las artes, Madrid, 1994.

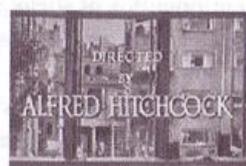
¹⁰ F. BAENA y F. PIMENTEL, «Eccehomo (Huellas de *El Hombre Elefante*)», en *Drama y Ficción* n.º 3, 1997, Madrid, p. 20.



E7



E8



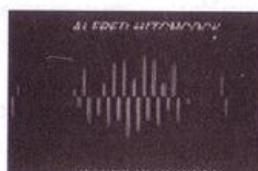
E9



E10



E11



E12



E13



E14



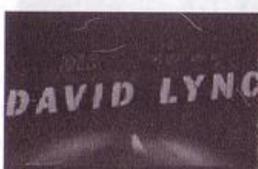
E15



E16



E17



E18

Texto y crítica en Walter Benjamin

PILAR CARRERA

Lo más lingüísticamente existente, la expresión más perdurable, la más cargada y definitivamente lingüística, en suma lo más pronunciado constituye lo puramente espiritual.

W. Benjamin

LO INEXPRESIVO

Lo inexpresivo aparece como fundamento, como atributo primordial de la crítica. Ha de constatarse lo inusual de esta afirmación: *Lo inexpresivo es el poder crítico que, si bien no puede separar apariencia y esencia les impide mezclarse*¹.

En lo inexpresivo encuentra la crítica su *lugar filosófico*.

Sin embargo tradicionalmente se ha venido asociando crítica con posicionamiento, con juicio, crítica como aseveración de un sujeto comprometido, es decir, *afectado*.

La Escuela de Frankfurt y la *Teoría Crítica* son un buen ejemplo de yo-perentorio-enjuiciador, del yo que *acusa*.

El dedo acusador está ausente en la obra de W. Benjamin.

Ausencia de dedo acusador. Lo cual no lleva a continuación a encasillar el pensamiento de Benjamin en categorías tipo *posmodernidad*, *pensamiento fragmentario* y un largo etcétera de vástagos de un supuesto cataclismo de *los grandes relatos*.

1. Walter BENJAMIN, *Dos ensayos sobre Goethe*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 79.

Porque esta solución refleja, pendular, que acaba de ser negada, es una trampa que la teoría tiende a conciencia. Una trampa discreta pero fértil, que Adorno enunció con corrección: *La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer surgir los significados únicamente mediante el montaje chocante del material. La Filosofía no sólo debía recoger el surrealismo, sino ser surrealista ella misma*².

Más que el subconsciente y lo onírico, a Benjamin le parecieron dignos de atención el despertar y la conciencia. Dignos de atención como impenetrables, como lugar conflictivo y pródigo. La filosofía de Benjamin no está próxima al surrealismo. Sus iluminaciones son profanas.

Se ha dicho que Benjamin *deriva su autoridad de un libro que jamás fue escrito, el Libro de los Pasajes*³.

Es posible que los escritos de Benjamin que son evaluados como prolegómenos de esa gran obra sean la obra deseada. Que de haber vivido cien años más seguiría ausente *el centro dorado*.

Lo que Benjamin nombró *Libro de los Pasajes* es el secreto que toda obra lleva consigo: *Supóngase que uno conoce a una persona que es bella y atractiva, pero reservada, porque lleva un secreto consigo. Sería reprochable querer penetrar en ella. Pero es muy lícito investigar si tiene hermanos, y si su naturaleza tal vez puede aclarar en algo lo enigmático del extraño*⁴.

El núcleo de toda obra permanece inmune a procederes *desveladores* tales como la ironía, que ni siquiera le rozan, porque dicho núcleo *se sostiene sobre el éxtasis, que puede ser destruido, sino en la sobria, la intangible forma prosaica*⁵.

La crítica es concebida ejerciendo una acción disgregadora sobre la forma artística. Como instancia objetiva en el arte.

No es su objeto (su objetivo) poner de manifiesto un núcleo, una totalidad, una esencia en la obra, saldando apariencias engañosas, retardatarias.

El lugar teórico de *lo inexpresivo* consiste en desarticular *la totalidad falsa, engañosa (la absoluta)*. *Sólo lo inexpresivo completa la obra,*

2. Theodor W. ADORNO, *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 24.

3. Susan BUCK-MORSS, *Dialéctica de la mirada*, Visor, Madrid, 1995, p. 13.

4. W. BENJAMIN, op. cit., p. 69.

5. W. BENJAMIN, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1995, p. 150.

*la desarticula convirtiéndola en imperfecta, en fragmento del mundo verdadero, en trozo de un símbolo*⁶.

Fragmentar que no significa reducir la obra a sus elementos mínimos creando una enciclopedia de equivalencias forma-contenido, compendiando signos; desarticular que no es de orden sociológica, ni psicoanalítica, ni semiótica.

Desarticular la obra para completarla es *iluminar* la obra.

La *iluminación* es en este caso un concepto de orden filosófico.

EL VELO

En torno a las apariencias, la crítica no ha de ser desveladora.

No es su cometido levantar el velo.

La apariencia pertenece a lo bello en tanto velo. Y sin ser esencia de lo bello, sin abarcar la apariencia la esencia de la belleza, le pertenece en tanto velo, y lo bello *cesa de ser esencialmente bello si la apariencia desaparece de él*⁷.

La dualidad de esencia y apariencia se torna conflictiva en la obra artística, por cuanto su esencia no puede ser alcanzada aislando lo apariencial en ella: *La belleza no es apariencia, no es velo de otra cosa. Ella misma no es manifestación, sino absolutamente esencia, por supuesto que una esencia que sólo permanece igual a sí misma bajo el ocultamiento. Por eso tal vez la apariencia sea engaño en cualquier otra parte. [...] Porque lo bello no es ni el velo ni el objeto velado, sino el objeto en su velo. Pero develado se mostraría infinitamente insignificante*⁸.

La crítica de un texto (literario, filmico...), no está abocada a señalar, a practicar una incisión en el *núcleo* de la obra.

No por una especie de pudor, cuasi religioso.

Sí, por ejemplo, y no es el más banal, para evitar encontrarse en el centro de *una selva en que las palabras se impulsan como simios parlanchines de ampulosidad en ampulosidad, sólo para no tener que tocar la base que delata que no pueden mantenerse en pie*⁹.

Adorno acusó a Benjamin de abandonar la *dialéctica de lo superior,*

6. W. BENJAMIN, *Dos ensayos...*, op. cit., p. 79.

7. *Ibíd.*, p. 95.

8. *Ibíd.*

9. *Ibíd.*, p. 59.

de demorarse en la nuda facticidad, en una amalgama de motivos que no encontraban desarrollo teórico, que no eran fecundados por la idea: *Panorama y huella, flâneur y pasajes, lo moderno y lo siempre idéntico sin interpretación teórica, ¿constituye esto un material susceptible de ser interpretado, sin verse consumido por su propia aura?*¹⁰

No se trataba de esencializar el detalle, lo trivial, lo intrascendente.

Esos objetos eran convocados, arrojados como conjuros sobre la obra. Para hacerla fulgar por un momento.

Dar lugar a un *reconocimiento centelleante*¹¹.

Para iluminarla.

Poesía, novela, cine, fotografía..., como objetos filosóficos, como pasajes.

Benjamin declaró su intención hacer de la poesía del siglo XIX el medio de un conocimiento crítico de ese siglo:

Tous mes efforts ont tendu jusqu'à maintenant à frayer un chemin vers l'oeuvre d'art en ruinant la doctrine de l'art comme domaine spécifique.

[...] Grace à une analyse de l'oeuvre d'art qui reconnait en celle-ci une expression complète des tendances religieuses, métaphysiques, politiques et économiques d'une époque et qui ne se laisse sous aucun de ses aspects réduire à la notion de domaine¹².

LA CRÍTICA

En lo que concierne a lo bello el afán por develar se convierte en la imposibilidad de llevar a cabo tal tentativa.

La crítica de arte no ha de afanarse en alzar el velo, *antes bien, mediante su conocimiento más preciso como velo, sólo entonces tiene que alzarse ella misma a la verdadera contemplación de lo bello*¹³. Contemplación a la que permanece ajena todo tipo de compenetración, donde lo bello aparece como misterio. La comprensión de toda obra de arte

10. T. W. ADORNO - W. BENJAMIN, *Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Madrid, 1998, p. 278.

11. W. BENJAMIN, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Taurus, Madrid, 1998, p. 87.

12. W. BENJAMIN, *Écrits autobiographiques*, Christian Bourgeois Éditeur, 1994, p. 31.

13. W. BENJAMIN, *Dos ensayos...*, op.cit., p. 96.

requiere que ésta se presente como misterio *porque sólo lo bello y nada fuera de él puede ser, ocultante y oculto, esencial, es que el fundamento divino de la belleza reside en el misterio*¹⁴.

Lo bello del arte aparece ligado a la apariencia de perfección, de totalidad, y en esa medida ligado por la apariencia.

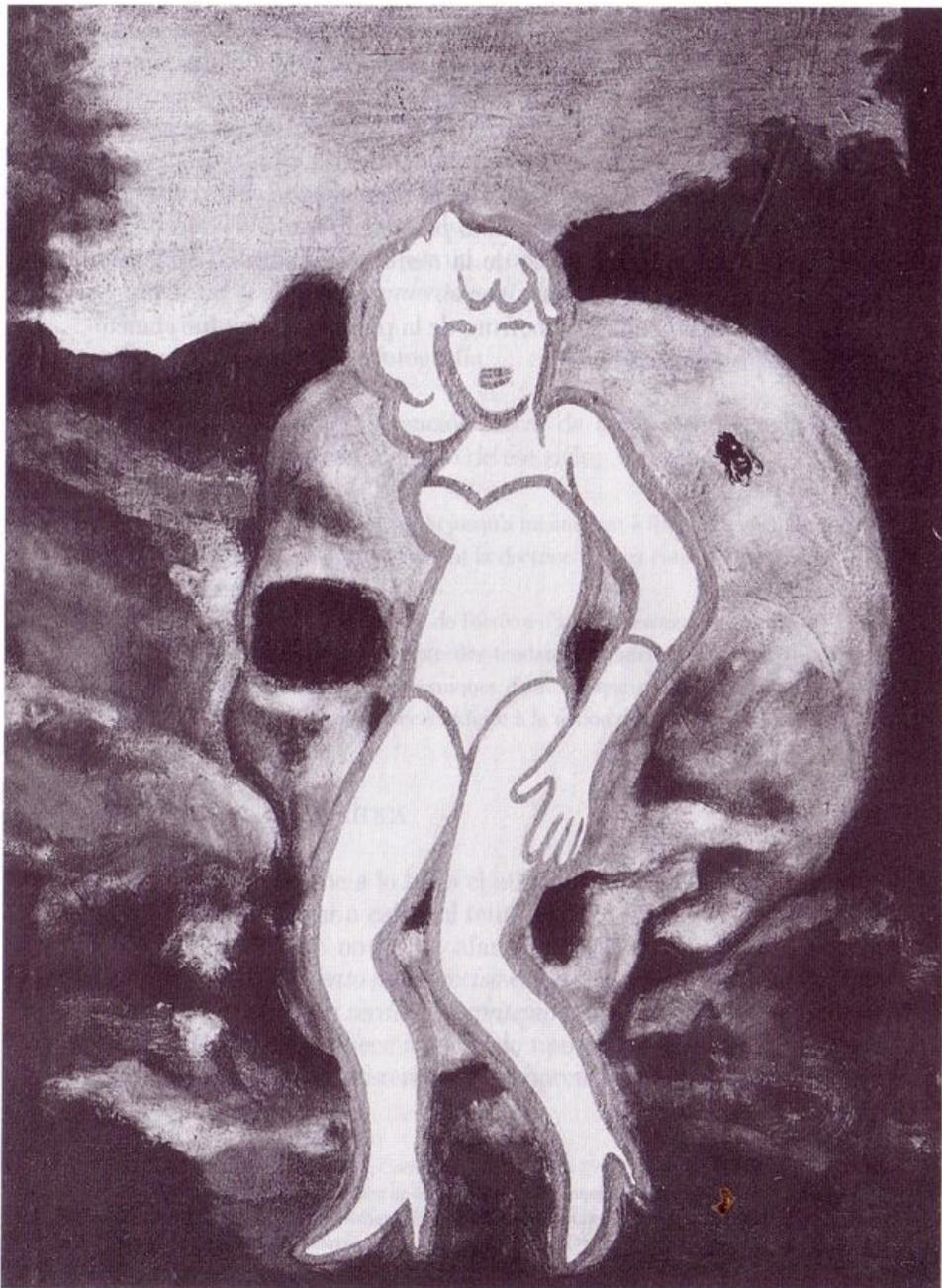
*Lo que la crítica puede mostrar de la obra de arte es la capacidad virtual de formular su contenido como problema filosófico*¹⁵.

Benjamin fue un gran sabio de la *técnica del extravío*, opuesta al perderse indeseado, involuntario, torpe.

El extravío fértil, adiestrado, fruto de la premeditación, fue el método crítico que hizo valer.

14. *Ibíd.*, p. 96.

15. *Ibíd.*, p. 128.



[Del libro «Memoria del dolor»]

MEMORIA DE LA SANGRE

I

Limpia es la sangre roja que amanece,
la sangre corporal de superficie,
de pinchazo imprevisto, limpia y nueva
como los montes jóvenes y abruptos.
Es casi claridad y casi agua
de manantial sin penas, de venero.
El tiempo la oscurece y la hace honda,
de entraña terminal cuando envejece,
cuando se va empozando y se hace chancro
de las profundidades y las sombras.

HERMENÉUTICA DEL DOLOR

Prosigue la vendimia
de la interpretación.

¿Será, querrá decir...?

¿Podré con este gesto
ubicar cada uva,
paladear su zumo?

No se ven ni a lo lejos
los racimos maduros.

Prosigue la canción.
El canto se resiste.

ASUNCIÓN DEL DOLOR

Hermoso es el ocaso
que puede ser amado
sin que el alma se encoja,
hermosa es la llegada
del tren a su destino
y la soledad del búho
o la noche impoluta de los místicos,
pero nada lo es tanto
como un dolor sin queja
acogido en silencio
por un pecho sin luz.

INUTILIDAD DEL GRITO

No es el grito
la riqueza del sabio,
sino la aceptación.
No es el orgullo,
sino la humilde espera.
Siempre la víspera;
jamás el acto.

OBSTINACIÓN DEL CANTO

Si algo queda en el humo de los días
que no se desvanezca
y pueda ser soporte
del vuelo de los pájaros
no es una catedral, sino una rama
o el milagro del nido
que en su cuerpo se tiene.
Si algo puede fundar
la voz del hombre
que respira y padece
con moderado alivio cuanto vive
no es la música etérea
que compone su pecho y se hace aire,
sino el canto obstinado de la vida,
que insiste en alumbrar
la noche y el silencio.

LO MISMO QUE LOS DIOSES

Vive sin muerte el animal más fiero,
 vive libre su instante
 de fulgor diamantino.
 Se sacude el dolor como la nieve
 y arde sobre la tierra cuando canta.
 Acosa o se defienda,
 y se alza en vuelo
 sin medir su esqueleto ni su rabia.
 Su herida es una flor de patria breve,
 de sangre sin hollar,
 de luz intacta.
 Vive sin alma el animal
 y muere, lo mismo que los dioses,
 con la frente muy alta.

Reseñas

UNA FANTASÍA LLAMADA
MUJER

Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial (Pilar Pedraza, Madrid, Ed. Valdemar, 1998).

La fantasía, y no el objeto, es el soporte del deseo

J. Lacan

Se habla mucho de la mujer, pero la mujer no habla. Se habla mucho de las mujeres ideales, imaginarias, que crea el hombre en el arte, pero la mujer no crea. No habla ni cuando es objeto creado, ni como sujeto creador. No habla cuando es objeto imaginario de la fantasía masculina —el hombre construye imágenes femeninas siniestramente silenciadas—, ni habla la mujer creadora para

construir imágenes masculinas perfectas, ideales.

No, la mujer no necesita moldear a imagen y semejanza de su deseo estatuas mutiladas —pigmaliones, galateas,...—, al contrario que el hombre. Seguramente porque la mujer, como señala Pilar Pedraza en su libro *Máquinas de amar*, sabe de la creación real («las mujeres crean a los hombres directamente de su propia carne», p. 278) no necesita en el espacio cultural crear figuras masculinas imaginarias. Por eso, su proceso de creación en la esfera simbólica no está abocado a la construcción de imágenes —imaginarias—, de hombres sin faltas. La mujer sabe, como decía Lacan, de lo real como incompletud, de ahí su no necesidad de construir *Máquinas «perfectas» de amar*.

O por lo menos esta es la última idea expresada por la autora:

«La mujer no quiere hombres ideales, está dispuesta a abandonar a su padre y compartir su suerte con otra persona. ¿Qué sentido tiene repetir un error, aunque haya dado en el arte resultados tan espléndidos?» (ibíd.).

Y el error tan bello que el arte ha plasmado de una manera sublime es la fantasía de «que el hombre produce criaturas femeninas más hermosas y mejores que las mujeres reales, con las que puede sustituir a éstas, con ventaja para lo bueno y para lo malo, para el amor sublime y para la paliza mortal» (p. 19).

Así pues, Pilar Pedraza posa su mirada en el arte —literatura, pintura, escultura y, sobre todo, cine— para vislumbrar cómo han quedado esculpidos esos simulacros de mujeres. Muñecas, autómatas, replicantes, cyborgs versus mujeres reales: fantasía versus realidad. Y en la obra de Pilar Pedraza se entrevé que la fantasía masculina está amueblada de mujeres artificiales.

Si toda fantasía es la puesta en escena de un deseo, está claro que los sujetos masculinos de ciertas obras artísticas gozan enmorandose de muñecas —y, cómo no, hasta acostándose con ellas.

Muñecas, todas ellas, marcadas por unos rasgos siniestros,

que, como señalaba Freud, proceden de «*que un objeto sin vida esté en alguna forma animado*», *aduciendo con tal fin la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas «sabias» y los autómatas*. O como diría José Hierro en su poema «Estatua mutilada»: «Sólo te queda la imposibilidad con que te imaginaron / para edificación y pasma de los hombres. / Jamás podrá la piedra / albergar un soplo de vida».

Y sin un soplo de vida están todas esas muñecas que presenta Pilar Pedraza. *Máquinas de amar* es un itinerario por esos cuerpos femeninos artificiales en los cuales ha quedado proyectado el deseo masculino. A lo largo de tres capítulos, «Las novias inorgánicas», «Esposas discretamente muertas» y «La compañera tecnológica», la autora nos relata el mito de Pigmalión y Galatea creado por Ovidio, el cual ha sido fruto de lecturas posteriores, como la obra de Bernard Shaw y la película de George Cukor *My fair lady*; también nos describe las ilustres autómatas surgidas en el siglo XVIII de la mano de Neuchatel y Montecarlo; además, y cómo no, ya que sin su referencia el libro carecería de sentido, Pilar Pedraza analiza la autómatas más siniestra que la imaginación masculina haya

podido crear, Olimpia, el personaje femenino de «El hombre de la arena», de E. T. A. Hoffmann; y así mismo, se citan y se analizan películas donde la representación del deseo masculino anula un obvio posicionamiento de verdugos y víctimas, pero dejando traslucir en su análisis histórico una apertura a múltiples y sugerentes reflexiones.

Siendo esta línea argumental, sólo nos queda traer a colación las palabras del sociólogo Jesús Ibáñez sobre la palabra femenina: «A esa razón [la masculina] las mujeres pueden responder: conversamente, asumiéndola (como

cuando reivindican su revalorización como fuerza de trabajo —igualdad de sexos—); perversamente, invirtiéndola (dando la vuelta a la tortilla: mujer fálica o castrada); subversivamente, anulándola (utilizando la diferencia sexual, para transformar a hombres y mujeres en seres humanos). Tres figuras de la palabra mujer» (*Por una sociología de la vida cotidiana*, p. 256).

Y la palabra de Pilar Pedraza es una palabra de mujer. Una palabra subversiva al intentar crear «otro» hacer del discurso ensayista.

BEGOÑA SILES OJEDA