



Estudios psicoanalíticos  
Trauma y discurso

### ÍNDICE

Presentación, por CARMEN GALIANO [9]

#### I Real y realidad

El aparato de psicoanalizar, por JACQUES-ALAIN MILLER [15]. *Referencias de lectura: Algunas anotaciones sobre Actos de habla*, de John R. Searle, por XAVIER GINER [33]

#### 2 Marcas del trauma en la clínica

El acontecimiento traumático, por GUY BRIOLE [51]. El meteorito y la llamada a mar abierta, por CHRISTINE LE BOULENGÉ [63]. El síntoma y lo real del trauma, por ALEXANDRE STEVENS [71]. Trauma: tragedia y tiempo, por FRANCESC ROCA [77]

#### 3 Saber del trauma en el fin del análisis

Trauma y tiempo del decir, por CARMEN CUÑAT [93]. Escenas primarias, por MARC STRAUSS [99]. La angustia y el trauma~ Apuntes de lectura, por LUCÍA D'ANGELO [105]. El eco de un decir, por MIQUEL BASSOLS [115]. El «destino» del silencio, por ANÍBAL LESERRE [121]

#### 4 Anclajes traumáticos de los discursos

El *shock* y la experiencia de la modernidad (Glosas a Walter Benjamin), por IGNACIO ECHEVARRÍA [131]. Los discursos-pantalla, por COLETTE SOLER [141]. Estragos del discurso: Notas sobre la violencia en el País Vasco, por IÑAKI VIAR [159]. Trauma y memoria, por FRANCISCO PEREÑA [177]. El malestar en la ley, por LUIS SEGUÍ [183]. Lógicas de la alteridad, por PALOMA BLANCO Y MANUEL MONTALBÁN [193]. Las ciencias humanas, una inquietud contemporánea, por MAURICIO JALÓN [207]

## VIOLENCIA REAL, VIOLENCIA REPRESENTADA

Mesa redonda celebrada con ocasión de la presentación del número 4 de *Trama y Fondo* en la Casa Revilla (Fundación Municipal de Cultura) de Valladolid, el 14 de octubre de 1998

### PRESENTACIÓN

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN [J. L. C.]: En noviembre de 1996 sale a la luz el número 1 de una revista cultural, como fruto de unos cuantos socios que constituyen la asociación cultural del mismo nombre, y que se reúnen metodológicamente en torno a la obra teórica de Jesús González Requena. A ellos hay que atribuir no sólo esa pasión puesta en el intento, sino la propia financiación económica de la revista que –y lo debemos dejar bien claro desde el primer momento– no disfruta de subvención alguna por parte de ningún organismo oficial, sino que obtiene sus recursos únicamente de las propias cuotas de sus socios, así como de lo ingresado por las ventas de la propia revista. Esas mismas personas se encargan, incluso, de la distribución de los primeros números, con resultados positivos a pesar de la falta de experiencia y de medios.

*Trama y Fondo* llega ahora –no sin sorpresa para aquellos más pesimistas– al número 4 que aquí presentamos. Precisamente, éste es el primer número que se distribuye por canales más habituales y profesionales, debido al acuerdo al que se llega con Ediciones La Mirada; un acuerdo que alcanza, al menos, hasta el próximo número de la revista. Una vez dicho esto, pasamos a lo que importa.

Hablamos de lectura y teoría del texto. Pero ¿qué teoría? ¿qué textos? *Trama y Fondo* surge desde la percepción de una modernidad que encontramos profundamente dominada por discursos de índole cientifista y utilitarista; en donde el sujeto parece no tener cabida, haciendo



vivir la ilusión de un mundo objetivo y racional por completo, donde la comunicación siempre se hace transparente y diáfana hasta en las más inabarcables distancias, llegándose a hablar, incluso, de aldea global. En este mundo de la absoluta transparencia y eficacia parece que el sujeto, aquello que en el hombre se sigue interrogando, no tiene lugar. Ya que ni lo tiene en el lenguaje científico más racional, incapaz de saber sobre aquello que de más humano habita en el hombre, ni lo tiene en ese discurso radicalmente imperante en nuestros días, el discurso televisivo, donde toda idea de subjetividad se borra en un universo completo, donde todo se ofrece a nuestra mirada, donde no parece haber vacío alguno y que nos muestra un mundo tan abarrotado de imágenes y figuras que ningún fondo parece tener cabida. Un mundo sin hendiduras, pero por completo imaginario.

Y, sin embargo, constatamos que en nuestra existencia real esa hendidura existe. Esa hendidura se nos hace presente en esa presencia creciente de la violencia en el interior de esta modernidad que tanto se complace de su extrema racionalidad, una violencia que incluso llega a inundar aquello que le debía ser más refractario: nuestros propios hogares que, a determinadas horas, justo a esas horas en que todos solemos estar en casa, es invadido por escenas cuyo único atractivo es su extrema violencia (no sólo nos referimos aquí a los telediarios, pues basta recordar programas estrella del momento como *Impacto TV*). Esa hendidura existe, y existirá siempre, cuando más allá de los avances de la ciencia nos enfrentamos de cerca a la muerte. Esa hendidura existe en el propio acto de la concepción humana, en el inevitable roce con lo real que el sexo entraña.

Incapaces de hablar sobre ello los lenguajes dominantes, y ausente la filosofía, refugiada durante mucho tiempo en registros que se negaban a interrogarse sobre el sujeto (su principal razón de ser), sólo queda un espacio donde en esta modernidad la interrogación tiene lugar: ese espacio es el de las artes.

Desde *Trama y Fondo* nos atrevemos a enfrentarnos con esos discursos, y desde una concepción profundamente materialista (los textos están ahí, y se puede y debe trabajar con ellos) intentamos analizarlos, indagar cómo y de qué manera se produce esa interrogación fundamental que es la del sujeto, qué formas llega a tomar. Es, por tanto, una revista que reivindica un concepto que, lo reconocemos, no está de moda: el pensamiento. Frente al ideal contemporáneo de que los textos

deben servir, ante todo, para pasar el tiempo, nosotros pretendemos que los textos que de verdad nos sirven son aquellos que apelan a nuestra subjetividad, aquellos que nos invitan a hacer una reflexión sobre lo humano. Somos conscientes de que todo depende de la posición del lector que a ellos se enfrenta, y esa posición de lector interesado, que se sitúa también en ese lugar de la interrogación, es la que nosotros reclamamos para aquellos que quieran acercarse a nuestra revista. De esta manera se explica que prácticamente cada artículo de *Trama y Fondo* se vincule a un texto concreto, ya sea cinematográfico, literario o filosófico.

Pero no sólo el arte es objeto de análisis. Otros textos de nuestra modernidad han tenido también cabida en distintos artículos, pues resulta de un gran interés saber qué es lo que se juega en los textos más característicos de nuestro tiempo, para así poder aproximarnos un poco más al entendimiento de esto que se ha dado en llamar posmodernidad. De modo que la publicidad o el propio espectáculo televisivo han sido objeto de análisis en alguno de los artículos de la revista.

Asimismo, y en relación con la apuesta por la creación que la revista hace, en cada número se incluyen obras originales tanto de un artista gráfico como de un poeta. Las poesías que se incluyen en el número que nos ocupa son, precisamente, de un poeta vallisoletano: Eduardo Fraile Valles.

Por último, dos preguntas más, aunque estas son más sencillas de responder. ¿Por qué Valladolid? ¿Por qué este acto? Se ha elegido Valladolid por el hecho de que algunos de los socios —y el propio vicepresidente de la asociación, Luis Martín Arias— residimos en esta ciudad. Pero, además, porque siempre ha tenido una especial vinculación con J. C. Requena, puesto que todos los veranos acude puntualmente a la cátedra de cine de esta universidad para ofrecer un siempre esperado seminario; seminario que es la semilla de la relación entre la revista y nuestra ciudad, semilla que fructifica en las colaboraciones del propio L. M. Arias o de Ignacio Martín Jiménez, del que también se incluye un artículo en este último número que aquí presentamos.

El porqué de este acto viene dado por el hecho de que la presentación de cada número de la revista es seguida de una mesa redonda, cuya transcripción se incluye en el siguiente ejemplar publicado. Mesas redondas en las que intervienen personas procedentes de distintos campos de la cultura junto a gente de la propia revista, y en las que se han



tratado temas como *Corrupción*, *Locura*, *Verdad*, o los nacionalismos (*Qué Nación*). Como ven, no nos arredramos ante los temas más peliagudos.

El debate de hoy también nos lleva a unos de esos difíciles espacios sobre los que, no obstante, es necesario hablar. La *violencia real* y la *violencia representada*. Un asunto que nos lleva a plantearnos una de esas grandes hendiduras que, como ya hemos dicho, atraviesan nuestro universo de modernidad: la violencia. Se hablará de cómo ciertos textos se hacen cargo de ella, bien desde la representación (el cine, la fotografía), bien desde un peligroso más allá en donde se suprime esa idea de representación y nos deja abandonados en una posición tremendamente conflictiva: la del goce. Pero dejemos esto para los ponentes.

En esta ocasión, junto a Jesús González Requena, profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, y presidente de nuestra asociación, y también junto al propio Luis Martín Arias, tenemos la inmensa suerte de contar con Manuel Espina, psicoanalista y compañero de viaje en esta aventura de las publicaciones culturales, ya que es uno de los responsables de esa revista tan interesante llamada *Diván, el Terrible*, cuyo objetivo no es otro que poner eso que parece tan difícil de abarcar y que tanta desconfianza causa —el psicoanálisis—, al alcance de todos los lectores, aún de los profanos en la materia.

Inmensa suerte es contar, también, con Gustavo Martín Garzo, que creo no necesita presentación alguna como novelista, pero que, además, y desde puntos de vista quizás diferentes a los de nuestra revista, afronta el hecho de la lectura, de la contemplación de la obra de arte, desde una situación semejante a la nuestra, es decir, desde la del que se interroga por esos textos y necesita decir algo sobre su experiencia con ellos. Así lo deja ver en muchos de sus artículos publicados en diversos medios, y en esa pequeña y maravillosa colección de ensayos que se reúnen bajo el título de *Elogio del entusiasta*.

Así que, con ese mismo entusiasmo del que ya hablábamos en un principio, y dando las gracias a la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid, y en especial a esta Casa Revilla —que como tal casa nos acoge—, cedo la palabra a Luis Martín Arias.

## LO REAL DE LA REALIDAD

LUIS MARTÍN ARIAS [L. M. A.]: Domina entre nosotros, desde hace tiempo, la opinión de que una cosa es la ficción, literaria, cinematográfica o teatral y otra, muy distinta, la realidad, para, a renglón seguido y una vez que se ha establecido que ambas cosas no tienen nada que ver entre sí, imponer como consecuencia lógica el dogma de que la representación y la ficción son artificios engañosos. De ahí frases como «no me cuentes cuentos» o «todo escritor es un mentiroso», que más de un componente del gremio se ha autoadjudicado, sin duda con el afán de estar a la vanguardia de la opinión dominante.

Sin embargo, y aunque suponga ir a contracorriente, hay que decir que en la representación, en tanto que experiencia artística, debe estar lo real, del mismo modo que lo que llamamos realidad no es, en gran medida, sino una ficción. Lo real de la ficción es aquello que le permite trascender su artificiosidad engañosa, mientras que la parte ficcional de la realidad es precisamente lo que la hace inteligible y reconocible.

De este modo podemos distinguir en los aconteceres de cada día, es decir en eso que llamamos realidad, una porción comprensible y lógica, que es pura ficción, mientras que otra parte de la realidad, en general pequeña pero esencial, se escapa del artificio con el que vamos interpretando el mundo, de tal modo que esa pequeña porción marginal viene a ser lo incomprensible e irreconocible. Dicha parte, ininteligible, de la realidad es precisamente «lo real».

Lo real de la realidad es, por ejemplo, la violencia, como hecho en estado puro, como «acting out» o «paso al acto» que dicen los psicoanalistas. La violencia, como hecho o «fecho», en el sentido de fechoría hecha al otro, al prójimo o próximo. No se trata, por tanto, de ponernos en posición de «almas bellas», en la cómoda postura de rechazar verbalmente la violencia, pues esta es consustancial a la vida, es lo más real de la vida para el ser humano. Como dijo Schopenhauer: «Aun cuando con ayuda del Estado y de la historia se pudiesen remediar la injusticia y la miseria, hasta el punto de que la tierra se convirtiera en una especie de Jauja, los hombres llegarían a pelearse por aburrimiento, a precipitarse unos contra otros».

La violencia es lo más real. Pero hay que señalar cómo, de inmediato, frente a ella entra en juego la máquina de hacer del hecho una ficción, una máquina encargada de que ese hecho forme parte de la rea-



lidad inteligible. Esta máquina, que permite incorporar lo real de la violencia en el interior del artificio que llamamos realidad, funciona a veces de forma portentosa, como nos lo muestran numerosos ejemplos; sin ir más lejos, ese tan asombroso de que tantas personas, aparentemente normales, hayan estado durante años justificando los canallescios asesinatos de ETA, inscribiéndolos en una ficción de la que podemos decir, como mínimo, que resulta para un observador externo delirantemente inverosímil.

Pero este mecanismo también funciona, aunque sea de otro modo, para los demás, para los que no somos *abertzales*, de tal forma que el crimen pasa de inmediato a ser simple noticia en los medios de comunicación, una mínima parte de un telediario, que no es sino la antesala de la serie de spots que viene después, en el incesante flujo televisivo.

Y es que la máquina que cubre lo real de la violencia, con el fin de que eso real pueda ser entendido o razonado, es un procedimiento para hacer soportable el vivir; aunque si ésta operación encubridora prevalece de continuo nos puede instalar en un reconfortante delirio permanente, que impida todo contacto con lo real: es lo que antes llamábamos alienación. En estos casos la máquina que produce realidad no es sino pura ideología y su producto lleva el nombre de fanatismo.

Pero precisamente para no caer en la alienación absoluta está, entre otras cosas, la experiencia artística, que permite recuperar lo real de otro modo. Luego podemos y debemos pensar la ficción y la representación, en tanto que experiencias artísticas, no como máscaras o artificios engañosos, sino como otras máquinas, radicalmente diferentes de las alienantes, que nos permiten entrar en contacto con lo real de la violencia o del sexo, sin por ello renunciar a que el mundo tenga sentido.

Aunque conviene precisar un poco más. Respecto a la ficción que hace posible la realidad, hay que decir que realiza al menos tres tipos de operaciones alienantes. La primera, quizá la más antigua y conocida, consiste en tapar u ocultar lo real, con un velo, con una mascarada tranquilizante; mediante un discurso obsesivo que no quiere ni ver lo real de la violencia o del sexo, pues se parapeta detrás de la moral que, a modo de preservativo, protege de todo goce. La segunda operación de alienación del mundo ya la hemos descrito, es la ideológica, y es la más propiamente paranoica. Esta segunda opción sí ve lo real de la violencia, pero lo proyecta hacia el otro con tal perfección que incluso llega a hacer de la víctima el verdugo. Es una alienación peligrosa, pues, una

vez que ha señalado al otro sobre el que es lícito ejercer la violencia —el españolista, el judío o el negro—, es muy fácil el paso al acto. A diferencia de la anterior, esta forma alienante es una llamada a gozar, canalllescamente, del otro.

El tercer tipo de operación alienante es el más reciente y actual, pues asume perfectamente lo real, pero para transformarlo en algo rentable, desde el punto de vista capitalista, es decir permite hacer de lo real dinero. Es la operación alienante de la que se nutren el espectáculo pornográfico o el televisivo: nos presenta directamente lo real del sexo o de la violencia interpeándonos en el campo de la pulsión escópica. Movilizando eso que se llama morbo, que no es sino goce escópico de baja calidad, hace del mirar audiencia, y de la audiencia dinero; operación de producción de plusvalía en la que se sustenta el moderno capitalismo en su fase consumista-publicitaria.

¿Y el arte? A diferencia de los tres mecanismos alienantes que acabamos de describir, la obra artística no debe ser, frente a lo real, ni tapón moralizante, ni panfleto ideológico y paranoico ni obscena operación mercantil, aunque a veces parezca ser alguna de las tres cosas, o mejor dicho, aunque a veces manipulaciones interesadas pretendan subsumirla en alguna de estas alienaciones. Frente a esas manipulaciones, la ficción artística debe luchar para volver a presentar lo real de otro modo, para conseguir re-presentarlo, simbolizarlo y metaforizarlo.

La metáfora y el símbolo pertenecen al ámbito de la ética y de la estética y deben combatir contra la moral, la ideología y el mercado para conservar su propia especificidad, su razón de ser. El problema es que todo tiende a mezclarse y una obra literaria o una película inevitablemente se compran y se venden, forman parte del mercado y asimismo pueden ser entendidas como discursos moralizantes o ideológicos, pues quizá algo de ello tengan también; pero si no conservan ese núcleo esencial, que permite situar lo real en su interior mismo para propiciar un goce estético, dejan de ser experiencia artística, dejan de re-presentar, metaforizar, simbolizar, lo real, para ocultarlo o, lo que ahora es más habitual, para presentarlo simplemente como mercancía morbosa.

Es el problema que supone abordar teóricamente determinado cine actual, en el que la proliferación de escenas violentas o de sexo explícito buscan el morbo antes que inscribir eso mismo en el ámbito de la representación. Por ejemplo, ¿dónde situar el cine de Tarantino, con sus escenas de torturas o películas como *El silencio de los corderos*: en el



registro de una operación mercantil alienante, que pretende transformar el morbo en dinero, o dentro del ámbito de la experiencia estética y, por tanto, de la ética, que nos re-presenta lo real para despertarnos, para que no nos dejemos llevar por la adormecedora alienación?

Es algo sin duda difícil de determinar, aunque para finalizar me gustaría reafirmar lo que constituía el punto de arranque de mi intervención, es decir la necesidad de huir de la fácil contraposición representación-mentira versus realidad-verdad: una escena de tortura en una película, aunque esté interpretada por actores, me puede hacer sufrir, pues me interpela realmente. Por el contrario, asistir a una corrida de toros, donde se mata de verdad a un animal, permite situar en el centro de un ritual una violencia real, pero metafórica y simbolizada. Y es que, recordémoslo, el límite ético es siempre el daño al prójimo.

J. L. C.: Hablará ahora Manuel Espina.

#### VIOLENCIA R(R)EAL, VIOLENCIA R(R)EPRESENTADA

MANUEL ESPINA [M. E.]: Desde el inicio de la proposición que se me hizo para participar en ésta mesa, he de confesar mi absoluto bloqueo para empezar, siquiera, a desarrollar algo con un mínimo de interés e hilazón que yo pudiera decir sobre éste asunto.

Comencé por preguntarme si hablábamos de real con minúscula en el sentido más directo de la realidad diaria, o si por el contrario hablaríamos de Real con mayúsculas vinculado por lo tanto al goce, a lo innombrable,... Y lo mismo en relación con el segundo término del enunciado, hablaremos de representación con minúscula en el sentido del «como sí», vinculado a la puesta en escena, de nuevo a lo imaginario, o de Representación con mayúsculas, en relación al significante. Lo que posibilitaba interpretar el título de la convocatoria de cuatro formas diferentes.

En el proceso de fundación de aquello que hemos dado en llamar Sujeto (al decir sujeto, nos referimos al sujeto del inconsciente), todo está marcado por la existencia de puntos de violencia necesaria, imprescindible, ineludible,... y que acaban por permanecer ocultos, inalcanzables, irre recuperables, reprimidos, e incluso en algunos casos innombrables.

Así es como advenimos como sujetos, a través de actos de violencia que nos sitúan en una posición de extrañamiento, de exilio sin retorno, como habitantes de un mundo que no es exterior, que nos habita y que nos gobierna, abocados al deseo; permitiéndonos, a cambio de la pérdida de la certeza y de la garantía, eso que hemos dado en llamar angustia, como motor para estructurar ficciones y modelos substitutivos, que pudieran (siempre en potencial) ayudarnos en la fabricación de esperanzas justificadoras del miedo y redentoras de la culpabilidad.

Tal es la situación. De todo ello se puede hacer una supuesta lectura según un sistema ternario, real, simbólico, imaginario, que en función de sus anudamientos, configuran momentos, estados diferentes de una misma cuestión, de un mismo objeto, de esa misma «entidad», enigmáticamente llamada «ser humano», y de sus diferentes posiciones y formas de estructuración.

No entraré en análisis sociológicos o ideológicos del tema que aquí nos convoca, por no ser ni de mi incumbencia ni de mi interés, e intentaré únicamente aproximarme a él desde algunas apresuradas teorizaciones en torno a aquello de la violencia (lo real) y la representación.

Creo que la cuestión nos sitúa hoy en la aparente irrupción e instalación en nuestro momento de una sobredosificación de eso que llamamos violencia, y que no es otra cosa que el modo de referirnos a «la acción de algo o de alguien que (en el decir de los diccionarios consultados) está fuera de su estado, situación o modo natural», existiendo curiosamente en los citados diccionarios una especie de pescadilla tautológica que impide un esclarecimiento más nítido de aquello a lo que nos referimos.

Quizá algo llamativo en el estado actual de tal cuestión sea la desnudez con la que ésta violencia viene presentándose, sin un sentido aparente, sin un significado inscribible en un imaginario cultural, que anude lo Real de la violencia con lo simbólico de los condicionantes que la hicieron posible, dando la impresión de una expresión directa, pero imposible por su in-definición, de la manifestación de un Real. No podemos obviar que cualquier representación, no es más que la reproducción de una percepción anterior, que como tal ya está registrada en el orden simbólico, del lenguaje, erradicando excesos teóricos a mi juicio insostenibles.

El sujeto adviene, en tanto tal, pagando un precio. El que se deriva de su advenimiento al deseo como consecuencia de la pérdida sufrida en



la división, y esto le obliga a un navegar incesante por sucesivos desplazamientos sustitutorios en los que la pérdida queda representada cada vez en ese decalage inevitable que discurre en el proceso metafórico, dejando entrever en lo Real de la violencia, que no en la violencia real, un cierto retorno alucinatorio de lo Real que la pérdida comporta, y que es el objeto del fantasma freudiano, causa del deseo, y manifestación de un plus de goce que de una forma u otra siempre está presente.

Parecen espejismos subyugantes que alimentan el deseo, remitiendo a la muerte o a la locura, como formas de eludir el goce del Otro. Siempre en las representaciones de la violencia acaban por aparecer la sin razón y/o la muerte imprescindibles en la obsesión y en la histeria.

Violencia originaria de la posesión materna inicial, tal como la describe P. Castoridis Aulagnier, al referirse a «la diferencia que existe entre las dos estructuras (niño-madre) conforme a las cuales los dos espacios organizan su representación del mundo». Violencia posterior de la exterioridad del otro y la separación (momento fundante del lenguaje e irrupción de la propiedad de significar y de la significación), violencia reprimida del desarrollo edípico en sus últimas manifestaciones, en definitiva conforman una estructuración paranoide que únicamente encuentra una precaria compensación en la culpabilidad que transforma el sadismo en masoquismo, neutralizando el odio bajo la apariencia del amor.

Podríamos llamar a la primera violencia Real, y a las otras dos violencia reprimida, susceptible de retornar en el sueño, en el síntoma, en el lapsus, o en cualquier otra manifestación del inconsciente. Estableciéndose, a partir de aquí la cuestión de las Representaciones psíquicas de tales contenidos reprimidos, unidas a sus correspondientes afectos, y su posterior elaboración en las diferentes estructuras clínicas.

También deberíamos hablar hoy aquí de las actuales manifestaciones de la violencia real (callejera, terrorista, xenófoba, deportiva,...), y además de otras formas de violencia representada (cine, publicidad, televisión,...) que adquieren, como ya hemos señalado, una presencia extraordinariamente notoria y particular.

Desde mi punto de vista, a partir de unas primeras reflexiones cabe señalar algunos factores concurrentes que configurarían, a mi entender, nuevas apariencias neuróticas en la estructura social.

Cabría plantear la existencia de fisuras en algunos elementos estructurantes como la institución familiar (están contabilizadas de 18 a 20

formas diferentes de las llamadas «nuevas familias»), el falso llamado estado del bienestar, que genera graves distorsiones entre el discurso social y el discurso institucional; la globalización de los estados, con la pérdida que comporta de señas aseguradoras de identidad, como la moneda, el idioma, las delimitaciones territoriales, los movimientos migratorios o el laicismo economicista.

Y mención especial merece la extensión totalizadora de los medios de comunicación audiovisuales, que nos acercan de forma «peligrosa» y permanente la violencia institucional, como manifestación invasora de la pulsión de muerte, vivida como Gocce del Otro, del que hay que defenderse mediante operaciones típicamente obsesivas unas veces, exigiendo la radical separación de la representación y su afecto correspondiente; clásicamente histéricas en otras, fijando el afecto al cuerpo, olvidando así la representación, y en otras ocasiones bajo la apariencia de la perversión jugando a emular el gesto del goce, gozando solo en el acto de espiar, pero sin gozar con el momento de la humillación, en una posición inequívocamente neurótica.

Paralelamente a todo esto, encontramos la emergencia de elementos de compensación, factores correctores de éste «novedoso» basculamiento neurótico (no por ello menos etiquetables), tales como el lugar del dinero, la estética como ética, la irrupción de héroes modernos, la proliferación de viejas y nuevas religiones, sectas, empolvados nacionalismos, magnificaciones científicas y otros sistemas de creencias que permitan —como ya había señalado— elaborar nuevas esperanzas justificadoras de los viejos miedos para que todo vuelva a su lugar.

Parecería, pero sólo eso, que hoy más que nunca se hubiera roto por completo la distancia entre afecto y representación, permaneciendo el sujeto «mudo», pero menos sordo y menos ciego que nunca, ante las imágenes que desde su televisor le advierten de que pueden herir su sensibilidad una vez más. Por favor.

J. L. C.: Toma la palabra Gustavo Martín Garzo.

#### EL LUGAR DE LA HERIDA

GUSTAVO MARTÍN GARZO [G. M. G. ]: Hace unos años, en un precioso artículo titulado *La herida de los héroes*, el filósofo Emilio Lledó



reflexionaba sobre el sentido que tenía la violencia en las obras clásicas, de forma especial en las páginas de *La Ilíada*. Porque *La Ilíada* es, ciertamente, un libro donde no se escatiman ni las escenas de violencia, ni la descripción pormenorizada de sus devastadoras consecuencias. Descuartizamientos, mutilaciones, sorprendentes y escalofriantes heridas, son narradas en una sucesión inagotable que hace de ella un antecedente imprevisto de ese género del sobresalto y el efecto contundente que es el *gore*. Basta, sin embargo, una lectura más atenta para que nos demos cuenta de cuán equivocados estamos al dejarnos llevar por esta primera impresión. Pues lo que en el canto homérico se nos está ofreciendo, más allá de estas horripilantes escenas, es algo así como un atlas universal del sufrimiento y el desamparo de los héroes. Es decir, la experiencia pura del dolor. «Las heridas de los héroes, que abren el espacio del cuerpo —nos advierte Emilio Lledó—, extienden su dolor hacia un espacio más sutil y más amplio: el espacio social. Cada guerrero arrastra consigo su historia personal, que se hace presente en el momento del sufrimiento y de la muerte.»

Y aún veremos otra cosa, si seguimos leyendo bien. No sólo esa significación social, que hace del cuerpo de los hombres en la lucha un espacio escrito, o sonoro, que debemos interpretar y comprender, sino la aparición de un lenguaje poético, que sitúa esos mismos cuerpos no tanto en el lugar de la humillación como en el del *eros* y la *philia*. Y así vemos cómo la cabeza ensartada en la lanza es una flor de adornidera; la vida huye del cuerpo mutilado como un manto de luz; el hombre que cae se confunde con el árbol que abate el leñador; y la lanza que siega la vida del infeliz muchacho reverdece al alcanzar su corazón como una caña que se planta en la orilla del río.

Repasemos ahora lo que ocurre en dos películas recientes, *Pulp Fiction*, de Tarantino, y *Salvar al soldado Ryan*, de Steven Spielberg. Son dos películas de signo bien distinto, pero que coinciden en hacer de la violencia, y de la narración de sus devastadores efectos, el centro absoluto de su interés. Y hasta un punto tal que ninguna de las dos existiría lejos de su reiteración inagotable, escenificada con todo lujo de detalles. En *Pulp Fiction* la violencia carece de significado psicológico o moral, y se transforma en un mero efecto de sobresalto, hasta el punto de que lo que suele provocar son nuestras risas. Es pura representación. No compromete, no vincula emocionalmente al espectador, de forma que éste puede deslizarse por las sucesivas escenas como por aquellas barracas

de las ferias donde el terror se transformaba en un mero juego, desvinculado tanto del dolor como de cualquier actitud reflexiva, sin más interés que la inmediata y pura excitación. En *Salvar al soldado Ryan* el camino es bien distinto, pues aquí la violencia parece impregnarlo todo, hasta transformar el mundo en un páramo maldito, donde el único destino posible es la destrucción y el horror. Ambos caminos, siendo tan opuestos, consiguen sin embargo un mismo efecto: la eliminación de lo dramático.

Pensemos en la célebre escena del coche, en *Pulp Fiction*. Los ladrones llevan consigo a un rehén, al que el disparo fortuito de uno de ellos revienta la cabeza. La escena alcanza entonces una incómoda hilaridad pues, a partir de ese instante, el único problema que importa es cómo se las van a arreglar nuestros aturdidos protagonistas para limpiar de sangre y de materia cerebral ropas, cristales y tapicería del coche. Ningún sentimiento de culpa, ninguna pregunta por el sufrimiento generado, sólo la incomodidad de una tapicería manchada en un coche que tienen que devolver a su dueño. En la película de Spielberg, por el contrario, la exhibición del sufrimiento llega a devorar la materia narrativa, situando la historia en una suerte de punto cero donde lo que cuenta ya no es, como en *La Ilíada*, las opciones o anhelos de los héroes, sino la pura quiebra del sentido. Pocas veces el célebre dictamen de Macbeth, acerca de que la vida es un cuento narrado por un idiota, en medio del sonido y la furia, que nada significa, ha sido ejemplificado con un mayor y terrible grado de verdad.

En ninguna de las dos películas cabe hablar de construcción de personajes, al menos en un sentido clásico. En *Pulp Fiction*, porque son meras funciones, resortes de un mecanismo tan delirante como anodino, cuyo propósito no es la generación de sentido sino la conversión de la narración en desecho (lo que se hace especialmente patente en el tratamiento que se da al cuerpo humano, reducido a un mero amasijo de vísceras, de vasos sanguíneos y vejigas rebosantes de líquidos, con una rara propensión a derramarse sobre moquetas, paredes y tapicerías, que se ofrece en estado puro, ajeno a cualquier tentación especulativa, lo que remite las escenas de violencia a las batallas de tartas y a las escenas de carreras y persecuciones de las películas mudas). En *Salvar al soldado Ryan* porque el contenido ideológico de la narración queda al arbitrio del horror y la fragmentación de lo real, entendiéndose por real lo que no admite el juego de la representación, haciendo de sus protago-



nistas seres embrutecidos por el dolor, que pululan por un universo donde no cabe construcción simbólica alguna, ni por lo tanto otra búsqueda que la de la mera supervivencia.

La diferencia con *La Ilíada* es en ambos casos insalvable, pues en ésta no perdemos nunca la perspectiva heroica, que no es tanto una cualidad de lo personal, la cualidad de alguien dotado de unas facultades singulares, por las que se vuelve admirable, como la de aquél en el que aún pervive la memoria de la comunidad. Y esto es así en *La Ilíada*, desde su primera página, donde ni aún en las escenas de más crudo realismo destructor llegamos a perder la idea de una misión, ni las implicaciones que ésta llega a cobrar para el cuerpo, tanto del que aún está en el combate como del herido, que lejos de ser materia no significativa, en el que no cabe ver otra cosa que la irrisión o el horror, es un espacio escrito, cuyos signos debemos aprender a descifrar y leer. Lo que se ve, en suma, frente a la amenaza de la tiniebla y de la insignificancia.

Deseo de ver, y de transformar eso que vemos en materia especulativa, que no sólo constituye uno de los temas centrales de *La Ilíada*, y todo el arte griego, sino la sustancia de todas las películas de aventuras del cine clásico, donde la violencia nunca era gratuita, sino que expresaba un drama, es decir, la pasión por el hombre y su inacabable amor a la vida. Lo que se hacía especialmente patente en la atención que se prestaba al cuerpo herido. Pues mientras que en las películas de Tarantino y Spielberg aparece como aquello de lo que no cabe ocuparse, en tanto lugar de la irrisión o de la muerte, de la no significación, en suma; en los relatos clásicos era algo así como el lugar de la prueba. Un ámbito de identidad y reconocimiento donde se revelaba el vínculo de la amistad y la relación con la polis. Mito éste, el del cuerpo herido, que se prolonga con toda naturalidad en otro de clara significación erótica. Y en el que ese cuerpo ya no era algo inerte, que bastaba con no dejar abandonado, sino pura sustancia amorosa. De forma que estar herido no era diferente a llevar una lámpara, ser portador de una luz, lo que hizo siempre del torso de los muchachos heridos materia irresistible para sus gentiles cuidadoras, para quienes las vendas que les cubrían no ocultaban en su blancura sino el cuento más delicado, tal vez cruel, y dolorosamente irresistible que pueda contarse, es decir, el de su propia imposibilidad de resistirse a lo que ellos quisieran pedirles. Y no es posible olvidar, llegado este punto, la atracción que las vendas han ejercido

siempre sobre los niños. Pues no hay niño que no se sienta investido de dignidad al portar una venda, lo que bien mirado a nadie puede parecer extraño, pues un cuerpo herido es un cuerpo con una historia, que anima a preguntar por él. Es decir, que mueve a una tarea especulativa, una teoría, un esfuerzo de luz.

En fin, no quiero terminar sin recordar un viejo recurso del cine clásico de aventuras, muy relacionado con esto que vengo diciendo, que siempre me llenó de admiración y gratitud. Me refiero a aquel que hacía que las ropas de las chicas se fueran haciendo jirones en proporción directa a los riesgos a que se veían expuestas, dándose la paradoja de que cuanto mayores eran esos riesgos más hermosas y resplandecientes llegaban ellas a estar. Como si más allá de aquél ajeteo adrenalínico, de la intriga que las zarandeaba junto a sus compañeros, hubiese siempre una historia secreta que contuviese la verdadera aventura, y esa no pudiera ser otra que la historia de su desnudez, de ese cuerpo de luz, que siempre surgía intacto de los andrajos y del barullo, resplandeciente y terrible como el interior de una flor.

Ese cuerpo, en que se celebran las bodas misteriosas entre representación y realidad, es el que echo de menos en tantas películas actuales dominadas por la agresividad más recalcitrante. Y el que, tal vez por una vieja deformación de mi infancia, no puedo dejar de buscar en la pantalla, siempre que las luces de la sala vuelven a apagarse para mí. De hecho, creo que sólo voy al cine para eso. No tanto para comprender lo que nos pasa, lo que sinceramente no creo que sea posible, sino para ver la luz que algunos cuerpos son capaces de desprender en ciertos instantes de estupor, daño o maravilla.

J. L. C.: Por último intervendrá Jesús González Requena.

#### ESCENOGRAFÍAS DEL COCE

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA [J. G. R.]: *Independence Day*: las inmensas naves marcianas cubren literalmente el cielo. Y en un momento dado descargan su rayo destructor. Pero no sobre cualquier lugar, sino sobre las grandes ciudades del mundo y, especialmente, sobre New York y Washington, las indiscutidas capitales del mundo moderno. Y sobre sus edificios, sobre sus monumentos más señeros: tales como el Empire State Building o la misma Casa Blanca.



Podría citarles, también, *Armageddon* o *Deep Impact*, con el sólido cambio de marcianos por meteoritos: el atractivo espectacular de los tres films estriba en la reiterada destrucción, con sólo leves variantes, de unos mismos monumentos emblemáticos.

Lo que, por otra parte, ocupando esta vez los dinosaurios el lugar de los marcianos o de los pedruscos galácticos, se repite aún con mayor sistematicidad en *Godzilla*.

Y si pensamos en la otra capital, la del Este, podremos incorporar a nuestra cada vez más abultada lista *Vulcano*, donde la fuerza de destrucción es la lava de un inesperado volcán.

Y millones de espectadores del mundo van decididos hasta allí, hasta las butacas de las salas cinematográficas donde ese mismo espectáculo de la destrucción total se repite una y otra vez.

Saben lo que les aguarda, lo desean: desean el goce que allí les convoca.

El goce de la representación de la destrucción total. Es decir, también, la representación de una violencia absoluta, absolutamente aniquiladora.

Alienígenas, meteoritos, dinosaurios, volcanes: diversas encarnaciones de la violencia exterior que, a la vez, nos amenaza y excita.

Pero que, mientras el espectáculo dura, y aunque lo olvidemos más tarde, saboreamos como propia: el goce que nos retiene en nuestras butacas, ese goce que exige que la cosa se demore y amplifique, que la destrucción se prolongue, que la violencia alcance un grado todavía más aniquilador, procede, entonces, mientras el film dura, de nuestro mismo interior.

Sabemos, desde luego, que eso no es real, sino tan sólo una simulación.

Pero, simultáneamente, exigimos de ella el máximo de realismo: queremos que la representación se borre hasta confundirse con la presentación misma de la cosa, quiero decir, de la destrucción, de la violencia absoluta.

Es pues la violencia lo que bucamos. Y, por lo demás, cierta violencia real encontramos: pues asistimos a la real destrucción de las imágenes de la ciudad, de sus edificios, de sus emblemas.

Desde luego, los relatos flojean, los guiones son en exceso débiles y esquemáticos; nadie duda que el atractivo de estos films se encuentra en esas grandes escenografías, en las que se concentran sus escenas nucleares.

Y de hecho, cada uno de ellos nos ofrecen algunas imágenes, ciertas

escenografías realmente impactantes. Así en *Vulcano* ese dique que intenta contener la riada de lava a punto de arrasar la ciudad entera: la imagen de la presa, del dique que trata de frenar la masa de violencia —de pulsión destructora— incontrolable.

En *Armageddon* es la imagen misma del gigantesco meteorito visualizado con una escenografía diabólica, infernal, repleto de aristas afiladas, cortantes. En *Deep Impact*, la ola inmensa, incontrolable, capaz de inundar el universo. En *Independence Day*, ya les he hablado de ello, esa forma oscura e inmensamente circular —diríamos, en este sentido, femenina— que se abre por su más oscuro centro justo sobre esa apoteosis de lo erectil que es el Empire State Building, para descargar su rayo aniquilador. Y por lo que a *Godzilla* se refiere, el escenario es el Madison Square Garden, repleto de gigantescos huevos de dinosaurio: esta vez en el espacio mismo de la representación, en la escena del espectáculo, la génesis siempre renovada de la violencia aniquiladora.

Nada nuevo, podrá argüirse. El cine de Hollywood no ha cesado de construir imaginerías catastróficas. Y sin embargo, una cierta perspectiva histórica nos permitirá ver que es esa precisamente la novedad notable: si la cosa viene de lejos, ese lejos no se remonta más allá de nuestro siglo: y, en nuestro siglo, en el interior del espectáculo que ha sido, por antonomasia, el suyo, el horizonte de la destrucción total —es decir, del cese, de la desaparición de todo horizonte— no ha cesado de intensificarse, pero, eso sí, cada vez con un grado mayor de inmediatez: el rasgo que comparten todos los films que les he citado es que hablan del ahora mismo. Que ofrecen imágenes radicales de una angustia propiamente civilizatoria y llegada a su paroxismo.

Son, desde luego, escenografías de la Posmodernidad: en ellas la fragilidad del mundo de la Modernidad —del que, como se sabe, la ciudad constituye el espacio emblemático— alcanza su apoteosis. Y así también, en ellas, la fascinación del caos cobra la forma de un cese inmediato de la historia.

El Apocalipsis, la conciencia de la proximidad del abismo, aparece como una posibilidad inmediata, pero esta vez desligado de toda esperanza de redención externa.

Consumimos, en suma, las imágenes de nuestra destrucción civilizatoria.

Bastaría con que tomáramos sólo un poco más de distancia, la propia esta vez de la mirada antropológica, para que descubriéramos muchos de los signos del ritual, en la forma con que, en nuestros días



feriados, y con una puntualidad semejante a la que convocaba a nuestros antepasados a misa, nos introducimos en las salas cinematográficas para contemplar tales espectáculos.

¿Purificación? Desde luego, éxtasis. Y con él, goce.

Y, en el filo del goce, el acto.

Pero sucede que difícilmente recordamos al héroe que, en cada uno de estos films, protagoniza el acto necesario: lo que se impone en nuestro recuerdo es, en su lugar, la escenografía misma de destrucción.

Pues es demasiado escasa su densidad frente a la de la apabullante escena de la aniquilación: su acto se nos aparece tan débil como inverosímil. Y es que, de hecho, todo parece indicar que ni siquiera sus guionistas se lo toman en serio; desde luego, no creen en él.

Pero no es menos cierto que el héroe sigue ahí, con todo, presente. Y diría más: diría que parece comenzar a manifestarse la necesidad de su retorno —pues de hecho había desaparecido en los Apocalipsis negros del cine de las últimas décadas.

Quiero decir que tengo la impresión de que asistimos a un, sin duda débil, pero real, retorno de los relatos elementales: ciertos héroes que se hacen cargo de la supervivencia del mundo y que, en muchos casos, pagan el precio de su sacrificio. Diríase que sólo ahí, en el límite de la destrucción absoluta, en el filo de la máxima entropía, el acto recuenta su densidad —la densidad de su sentido necesario.

Y por cierto que hay rasgos nuevos en esta mitología: diría incluso que se manifiestan en ella los síntomas de una conciencia emergente. Una conciencia que es, a la vez, trágica y heroica: la conciencia de la fragilidad de nuestra civilización e, incluso, de nuestra especie. La conciencia, en suma, de que ya nada está garantizado.

Y, con ella, la emergencia de una nueva mitología propiamente universal, por primera vez vinculada a la conciencia de una humanidad solidaria.

Pues el foco de la violencia se localiza sin más ahí: en lo real: en ese abismo donde la conciencia hace la experiencia de los límites de su desintegración.

#### COLOQUIO

J. L. C.: Si alguien quiere ahora realizar alguna intervención abriremos el debate. Cualquier pregunta será bien recibida.

PÚBLICO: (A propósito de las diferencias entre el modo en que se recoge y representa la violencia en películas del género bélico como *Objetivo Birmania*, de Raoul Walsh, en donde el reportero registra lo real a través del cuaderno y la palabra, y otras películas como *Apocalypse Now*, de F. F. Coppola, en donde el propio director se introduce como reportero de guerra en una de las secuencias en las que los helicópteros arrasan una aldea del Vietcong, para mostrar con su cámara lo real de la violencia. Acerca de las diferencias en la forma de narrar del texto clásico frente al texto posclásico.)

G. M. G.: Quizás haya cargado demasiado las tintas contra una película como la de Spielberg, puesto que, además de pensar que es una gran película, creo que quiere instalarse en el tipo de cine clásico. Lo que pasa es que se hace una elección, y al apostar por esa línea de dureza, por ese verismo absoluto, por decirlo de alguna manera, a la hora de mostrar las escenas de violencia, el horror de la guerra, eso resulta tan fuerte y demoledor que cualquier tentativa de construcción dramática o de construcción del personaje desaparece.

Normalmente, en las películas bélicas del periodo clásico, como las de Ford, siempre había personajes principales y personajes secundarios, y cada uno estaba definido por una serie de rasgos específicos. Aunque fueran muy lacónicos también eran muy precisos, y caracterizaban realmente al personaje. Sin embargo, en *Salvar al Soldado Ryan* vemos unas individualidades que asoman de vez en cuando, pero en términos generales asistimos a todo lo contrario, es decir, a una especie de aturdimiento o borrado por el cual desaparece todo lo que es del orden de la definición del personaje, de la definición de una individualidad o incluso de la misión misma, de la búsqueda absurda del soldado y su pregunta por el sentido que eso pudiera tener. Es como si todo cayera en el reino del sinsentido y del horror de la violencia extrema que se está mostrando. De ahí que esta película me parezca ejemplar a la hora de hablar de eso.

Aunque sucede que cuando el film acaba te hace añorar esas otras películas donde, aparte de tener presente esa violencia y ese horror, también había otras cosas que ignoro cómo nombrar, pero que tienen que ver con lo que hemos estado diciendo aquí. Es decir, todo lo relacionado con la aventura humana, el deseo de que aquello pudiese ser una misión o que se pudiera localizar un sentido a la relación entre los



distintos personajes, esa búsqueda del sentido que siempre va asociado al hecho de contar una historia, y que parece ser lo único que la justifica. Y no se trata de un reproche hacia Spielberg.

Sí reconozco tener más problemas —de índole moral, si se quiere— con la película de Tarantino, aunque también creo que *Pulp Fiction* es un film ejemplar en aquello que persigue, y no la critico estéticamente. Me parece atroz la frivolidad absoluta con que trata esos temas de violencia. Y esa frivolidad que no está presente en *Salvar al Soldado Ryan*; todo lo contrario: la película de Spielberg trata con tal crudeza la violencia que acaba con todo, es decir, la posibilidad misma de contar desaparece. Y por eso me parece que se trata de un grado cero de la historia donde recoger eso que sucede hace que no se esté contando más que el horror y la muerte.

J. L. C.: Me atrevo a preguntarle a Manolo lo siguiente: ¿Qué te parece lo que ha dicho Jesús acerca de la vuelta del héroe, a pesar de esa falta de confianza tanto del público y la crítica como de los mismos guionistas? ¿Crees tú en el héroe?

M. E.: Yo creo en la necesidad del héroe, y creo que no ha desaparecido jamás. Se le ha podido poner en segundo plano, se le ha podido camuflar o escamotear dándole lugares más o menos relevantes, pero creo que no ha desaparecido jamás porque el héroe es imprescindible.

Estas son cuestiones que no he pensado mucho, y además yo no procedo del ámbito de lo audiovisual y no voy mucho al cine. Ni siquiera conozco muchas de las películas que habéis citado, aunque confieso que sí, que he visto *Pulp Fiction* varias veces.

Creo que hay una progresión en el modo en que ha ido apareciendo la violencia en los medios audiovisuales. Es probable que *Pulp Fiction* o *Impacto TV* sean una especie de culminación definitiva de esa progresión o proceso. Pero la pregunta que yo planteaba es: ¿Para qué sirve eso? *Tesis*, por ejemplo, es una película que me interesó mucho, sobre todo cuando se dice que la gente quiere eso y que hay que darle a la gente lo que quiere. Es decir, se trata de una demanda social de este tipo de representaciones. Creo que esta progresión audiovisual sirve para generar un posible mecanismo de defensa —ya sea neurótico, obsesivo o histérico, e incluso de apariencia perversa— con respecto a otra violencia muchísimo más próxima y real, no representada.

*Pulp Fiction* permite asistir a lo más descarnado o brutal de la violencia con una especie de distancia generada por el tono con que está hecha la película, que permite esa distancia definitiva entre la representación y el afecto. Y esto, evidentemente, es un mecanismo de defensa. O lo contrario, puesto que otra cosa que me llama la atención es la proliferación de ese tipo de programas en los que prevalecen el cuerpo y la sangre, como por ejemplo, las series de médicos y urgencias que están todo el día pinchando y rajando gente. Esto es justamente lo contrario: depositar todo el afecto en el cuerpo de tal manera que la representación se olvida.

Y la pregunta que hago es: ¿Para qué sirve todo esto? Puesto que es posible que todo esto sea necesario para estructurar «nuevas» (entre comillas) defensas neuróticas frente a otros movimientos amenazadores para el sujeto. Todo esto debería servir para algo, salvo que la cosa se plantee desde el punto de vista del goce como tal, y hubiera que decir, entonces, que no sirve para nada.

J. C. R.: De algún modo, mi intervención era una cita constante a Freud. He dicho que estas películas me parecen de una gran sensatez, y que incluso eso las acerca a los efectos filosóficos de las ciencias duras de este momento. Se trata de la percepción de lo real, de la entropía o del caos; es decir, de la idea de que el mundo no está hecho para nosotros. O en otros términos, estas películas son más freudianas que otra cosa, allí donde dice que la humanidad vive permanentemente al borde del apocalipsis. Empezar a tomar conciencia de ello puede ser estupendo.

Con respecto a la cuestión de si se trata de neurosis o psicosis, creo que faltaría situar la cuestión de la salud. Con todos sus déficits, estas películas nos convocan a una cierta experiencia ritual de la posibilidad de una destrucción total. Aunque, por otro lado, también articulan interesantes esbozos de mitología, puesto que se está empezando a narrativizar y dramatizar con intensidad un enemigo que no tiene forma humana, sino que aparece propiamente como lo real. Hay una suerte de fuerte conciencia metafísica en estas películas, pero que nadie se ha tomado en serio, sólo los espectadores mientras la ven, pero ni los críticos ni los guionistas, y mucho menos los productores, que ganan mucho dinero con eso. Pero se están construyendo unos relatos que no necesitan que el enemigo tenga una figura humana como la nuestra, sino que son capaces de movilizarlo en lo real, como por ejemplo ese estupendo



meteorito siniestro que se aproxima para aniquilar la tierra, o ese otro disparate que desencadena toda una serie de efectos psicológicos. Por ahí podría haber una mitología muy interesante cuyo sujeto no sería un pueblo contra otro, sino la humanidad misma.

Los aspectos más progresivos en esos discursos se nos escapan totalmente, no les damos credibilidad. Pero, sin embargo, están ahí para las jóvenes generaciones que hacen una elaboración productiva de la violencia; una violencia que, desde luego, aparece como lo opuesto a *Pulp Fiction*, que desarrolla una posición psicopática, es decir, la posición de gozar sin el menor toque emocional, desplazando completamente la emoción en el goce de la violencia.

En mi opinión, el problema de Spielberg es que ha aprendido del cineasta menos fuerte del periodo clásico, que siempre ha sido más Capra que Ford. Es posible que yo sea infinitamente ingenuo —como me dicen los amigos— pero a mí me anima que alguien tenga la osadía de acabar una película resumiendo todo el problema metafísico del ser diciendo *he logrado ser una buena persona*, es algo que me parece asombroso, magnífico. Me parece que necesitamos películas así. Aunque bien es cierto que eso mismo se puede hacer mucho mejor que como se hace en la película de Spielberg; se puede hacer como en esa obra maestra del cine mundial contemporáneo que es *La Buena Estrella*, que no habla de otra cosa más que del heroísmo cotidiano de un sujeto capaz de ser buena persona. Ahí están pasando cosas que los críticos y los teóricos se niegan a ver porque han decidido que no hay mayor estupidez que una buena persona.

L. M. A.: Y por cierto, una buena persona que, además —en *La Buena Estrella*—, es un padre simbólico. O por ejemplo, el personaje que interpreta Bruce Willys en *Armageddon*, que ejerce de padre, aunque el relato es ahí, por supuesto, muy esquemático y elemental y predomina la explosión de efectos especiales. Esta es una cosa asombrosa que no ocurría en Hollywood desde hace bastante tiempo. Además, se da una especie de trayecto iniciático entre ese padre y el hijo adoptivo en el viaje hacia el meteorito. En ese sentido, *Pulp Fiction* es el grado terminal de la posmodernidad, aunque habría un grado mayor, el *snuff movie*, donde hay un grado cero de la representación.

El problema de *Pulp Fiction*, y no digamos en el *snuff movie*, es que la representación se elimina, no hay guión ni actores. Sucede como en

el Reality Show televisivo, donde lo que se busca es la ausencia de actor o de máscara actoral, sin guión y en ausencia de toda la puesta en escena. Se trata de un grado cero de representación que tiene sus efectos. No estoy de acuerdo en creer que *Pulp Fiction* sea un simple juego, creo que tiene sus efectos y que implica los afectos de los espectadores, en tanto en cuanto está propiciando un cierto goce, quizás degradado en el campo de la pulsión escópica, y que yo califico, sin duda, de canallesco.

Quizás por efecto de fin de siglo, y aunque no nos hayamos dado cuenta, como le ocurre a la izquierda occidental, que no se ha enterado de nada, estamos asistiendo a una cierta vuelta del relato, todavía esquemática, tanto en el cine, que es lo que más conozco, como en otros ámbitos de la representación y la ficción, como la literatura. Hay como una especie de hastío que ha marcado ese punto culminante que puede ser *Pulp Fiction* y una cierta recuperación del relato, aunque no sé hasta dónde puede llegar esto.

Estoy totalmente de acuerdo con Jesús en que hay que pensar estas cosas en el plano de la salud, y que no tiene que ser sin más un mecanismo defensivo.

M. E.: Yo, precisamente, lo pongo en ese plano de la salud, ¡ojo!; en el sentido de que sirve como elemento equilibrador o compensador. Cuando preguntaba para qué sirve me refería al hecho de que sirve para eso. Es posible que sea necesario tal y como las cosas se desarrollan. Es necesario que el cine o los medios audiovisuales más domésticos produzcan, promuevan o generen ese tipo de violencia.

L. M. A.: Con lo de la salud me refería a la vuelta del relato, y en modo alguno a *Pulp Fiction* o al *Reality Show*.

PÚBLICO: (A propósito de *Pulp Fiction*.)

J. G. R.: Tarantino es un cineasta interesante, aunque en mi opinión está muy sobrevalorado, puesto que para hablar de ese tipo de cine yo me quedaría siempre con Lynch o, con Cronenberg, que me parecen cineastas más fuertes dentro del mismo registro. Son magníficos cineastas en el campo estético pero realizan una exploración del universo de la psicosis que es importante para todos los sujetos, pero con la que es necesario tener mucho cuidado, puesto que la cosa sería muy peligrosa



si llegase a desencuadrarse del todo.

Tú planteabas hace un momento que eso tenía que servir para algo. Yo respondería: o para nada. Es decir, lo que debemos saber es que el mundo no está garantizado y que podemos hacer cosas que sólo sirven para destruirlo todo. La violencia desencuadrada simbólicamente, que es la otra cara de una modernidad que ha decidido que la violencia no existe o que es un fenómeno marginal —mezcla perversa—, es capaz de aniquilarnos como civilización. En ese sentido creo que están apareciendo síntomas positivos.

PÚBLICO: Cómo se van a ver síntomas positivos o algún tipo de nueva mitología en películas como *Armageddon* o *Godzilla* donde los protagonistas son unos gilipollas.

J. G. R.: Bueno, bueno... Son películas débiles, que cuentan con magníficas escenografías y en las que sobrevive la estructura más elemental del relato, aunque edulcorada. No hay contradicción con lo que yo estaba diciendo. Y sin embargo sobrevive. ¿Qué mayor muestra de que nuestra construcción como sujetos está básicamente apuntalada en algo de ese orden, en algo que late en la estructura más elemental del relato, que, incluso en espacios tan absolutamente inverosímiles y con personajes tan débiles, te encuentres al borde de la lágrima en determinado momento, o que te encuentres al borde de un entusiasmo del que en seguida intentas corregirte diciendo: *¡Tonto, cómo te dejas llevar por estas cosas!?*

En el otro lado de esto, la principal objeción que yo le hago a *Pulp Fiction* sería que se encuentra en la onda de lo que los críticos le van a aplaudir de inmediato. A pesar de que está entrando en crisis muy despacio, se trata de una instalación masiva de la inteligencia occidental a lo largo de este siglo en la posición *cínica*. Aunque con notables excepciones, esa instalación ha sido radical en el campo de la crítica artística y cinematográfica. Pero en la estructura de esa posición *cínica* ante el mundo y ante el ser lo que late es pánico a afrontar la propia emoción. Y ahí aparece un discurso racionalizado que dice que todo es mentira, que todo es una estafa, que esto es ideología, que se trata de máquinas de dominación, etc. Desde esa perspectiva, la película perfecta sería aquella que no pueda reconocer ningún elemental sentimiento mío; o mejor todavía si me dice que todos los sentimientos son una estafa. Esa

posición *cínica* es la que está empezando a cuartearse, y pienso que todos debemos dar un empujón para que se cuartee por completo.

El cinismo no nos lleva a ningún sitio. Ser *cínico* es una manera pésima de vivir, es una forma de protegerse de los propios sentimientos. Y eso es lo que sostiene esas relaciones tan ambivalentes para con el cine clásico cuando decimos qué emocionante y al mismo tiempo afirmamos que es una emoción que procede del perverso cineasta, manipulador e ideólogo. No, la emoción era mía. Y si no reconozco ninguna de mis emociones me construyo una imagen de mí que es una pura racionalización en el vacío. Eso sí, que ha tenido un gran apoyo social, como en los años ochenta; pero tan estupendo que ha aniquilado a la izquierda. Y es que el propio PSOE protagonizó en determinado momento ese mismo discurso *cínico*, con gatos que daba igual del color que fueran. Y es que si se descuida se queda sin partido. Pero que nadie piense que se trata de un ataque al PSOE, puesto que creo que necesitamos de él para sobrevivir, aunque la cosa está difícil.

PÚBLICO: Creo que *Pulp Fiction* es una película notable porque en ella sí estamos; porque pregunta, aunque los personajes no sepan a qué agarrarse. Se trata de una película que pregunta, no sé si consciente o inconscientemente, que no sabe cuál es la respuesta, y en la que el espectador tiene que reconocerse, frente al relato clásico que lo que hace es ofrecer respuestas o trayectorias de experiencia que te permiten encontrar un sentido. En *Pulp Fiction* la experiencia es completamente ciega, y si el espectador la viera en profundidad encontraría una pregunta permanente en la cual también está él mismo. En ese sentido me parece una película profundamente moral. En cambio, esas otras últimas películas de aventuras de Hollywood, tan triviales y escenográficas, lo que hacen es anular cualquier sentido, cualquier pregunta o cualquier experiencia. Sin embargo, en las películas de Tarantino sí me reconozco; me reconozco como ser perplejo.

PÚBLICO: En las películas de serie B de los años 50, en las que los marcianos atacaban Nueva York y destruían el Capitolio, todavía había algo, pues era como el ataque de los comunistas. Pero en las películas de ahora esos personajes no tienen talla de héroes ni de nada. Creo que es un camelo total.

J. G. R.: Desde luego, tenemos unas relaciones muy complicadas



con el cine americano. En Europa, ninguna generación ha sido capaz de reconciliarse con el cine norteamericano de su tiempo. Siempre tuvo que ser una o dos décadas después la que dijera que el cine americano bueno era el que se había hecho veinte años atrás y que el de ahora es, necesariamente, un desastre.

Insisto en que estas no son grandes películas, y no he centrado el debate en términos estéticos, sino más bien en términos sociológicos. Pero no dejo de reconocer que hay una cierta ceremonia que se moviliza a escala mundial en nuestra sociedad, y que en esa ceremonia se hace la experiencia de la destrucción. Que se hace, al menos, la simulación de esa experiencia de aniquilación total, y que eso es muy atractivo. Y que, por tanto, debemos pararnos a reflexionar sobre ese atractivo.

Al mismo tiempo, constatamos que, a diferencia de lo que sucedía hace diez o veinte años, es decir, en esas películas donde la destrucción total se ligaba al cese del horizonte, al apagón total, aquí, en este fin de siglo, aparece en el último momento un héroe —por los pelos, por supuesto, mal construido, inverosímil, etc.— que realiza un acto en el límite mismo de la destrucción total. Y porque lo hace en ese límite su acto es percibido como denso de sentido. Una filosofía de la acción encontraría ahí un notable campo de reflexión, puesto que sólo en el límite de la destrucción total —ya sea a escala cósmica o individual— podemos saber si el acto tiene sentido o si no lo tiene. Desde luego, no se trata de otorgar un diploma en calidad estética a esas películas, pero conviene tomar en serio ese núcleo de verdad.

PÚBLICO: A propósito de las películas de guerra, recuerdo una de Samuel Fuller, *Uno rojo, División de Choque*, en la que hay un soldado que no quiere matar porque considera que eso es asesinar, y entonces viene el sargento y le dice: «nosotros no asesinamos, nosotros matamos». Lo que quería decir que no asesinamos porque somos animales, luego quítate ese rollo de prejuicios y hazlo; compórtate como un animal, porque eso es lo que hay.

G. M. G.: El problema es ver hasta qué punto son cosas o discursos incompatibles. Tampoco lo de *Pulp Fiction* es una novedad de ahora. En las películas del cine mudo que yo citaba, en donde se caían por un barranco y se daban con una tabla en la cabeza y en las que sucedían cosas completamente terroríficas, no había ni piedad ni compasión. Y

no digamos ya en las películas de dibujos animados, como *Tom y Jerry*, que, analizado así, parecen algo monstruoso y escalofriante. Tanto el gato como el ratón son personajes odiosos a más no poder, intratables.

Es cierto que eso proporciona un disfrute, tanto al niño como al adulto. Yo comparto la idea del héroe bondadoso, puesto que me parece esencial, pero, a la vez, me lo he pasado en grande entrando en barracas de feria con esqueletos y cuerpos despedazados donde había sustos y amenazas. Incluso leyendo cuentos infantiles. ¿Qué lugar ocupa esa cuba llena de sangre y de cuerpos despedazados de *Barbarroja*? En los cuentos eso siempre está presente de una forma u otra, y al mismo tiempo, en un momento determinado, eso también te da mucha risa. Que un miembro se le escape al cuerpo, o que la cabeza se caiga y siga andando es algo que puede llegar a provocar mucha risa. Ese reino del disparate y la horripilancia pura también nos atrae poderosamente, aunque nos podamos sentir espantados de lo mismo que nos atrae, pero sí que hay un disfrute en todo eso. Y puede disfrutar esa misma persona que luego se da cuenta que no debe llevar demasiado lejos ese disfrute porque eso ya serían palabras mayores, y que lo que valora en el fondo, íntimamente, es ese mundo de la emoción en el que de lo que se trata es de arrancar algo de sentido a la vida. Pero claro, es que la vida, en el fondo, no tiene sentido, e incluso decir que lo tiene es un disparate que mantenemos gustosa y heroicamente. Y para eso están los héroes, para hacer esos disparates. En el fondo, casi casi, lo real y lo verdadero es lo otro.

J. G. R.: Lo tiene en tanto que lo tiene, y sólo en tanto que lo tiene. No se trata de que sea estupendo que pensemos en el héroe, sino que es la condición de posibilidad de que haya un mundo humano.

G. M. G.: Sí, completamente.

L. M. A.: Al hilo de lo que tú dices, eso es lo que yo he intentado proponer en mi exposición. El arte no es un preservativo que nos aliena porque acoge en su interior eso que es lo más real: el sexo y la violencia. Y si no lo acoge, para mí no es arte, sino otra cosa, ya sea un producto comercial o mercantil, un producto moralizante, pura ideología, pero no arte. Porque el arte, necesariamente, debe tener un centro incandescente —y por eso la corrida de toros es para mí un ejemplo



paradigmático—, un centro en que sitúa lo real mismo. Creo que en toda obra de arte hay un goce, pero el problema está en si se pone en relación a una construcción de sentido metafórico o si es puro goce que se vende como morbo y que se transforma en dinero. Ese es el límite en el que yo sitúo el cine de hace unos años y en el que coloco a *Pulp Fiction*, que me parece una película muy interesante por eso, precisamente, porque es una película límite.

Y al hilo de lo que decía Jorge, si tanto incomoda el cine comercial norteamericano —a propósito del cual, y estoy de acuerdo con Jesús, tampoco creo que sea un gran cine— podemos poner como ejemplo otro tipo de películas, más consideradas, si se quiere, de arte y ensayo, como es el caso de *La Buena Estrella*, que es una película absolutamente impensable en el cine español de hace unos años, con guión de Alvaro del Amo y dirección de Ricardo Franco. Se trata de un film que plantea la existencia de un héroe que, además, es un padre simbólico; y es un relato con personajes donde lo real mismo del sexo está en función de la construcción metafórica de una historia. Pero, por ejemplo, también en *La Anguila*, en la cual hay también un personaje que finalmente, y como puede, casi por los pelos, se hace cargo del goce de la mujer, ese goce del que no quería saber nada al inicio del film, y que asume también su papel de padre simbólico, la paternidad de ese hijo que no es suyo. No sólo percibo esto en el cine comercial norteamericano, sino también en el cine español o el europeo, como en la película *Carácter*, que se interroga toda ella sobre la posición del padre, justo en el límite de lo posmoderno, pero que va un poco más allá de lo siniestro.

G. M. G.: La pregunta es si estamos asistiendo a un fenómeno nuevo o bien, en el fondo, eso ha existido siempre. En el terreno de lo meramente anecdótico, hace poco salió en el periódico una noticia referente a un espectáculo que se había montado y que se prohibió inmediatamente. Se trataba del espectáculo de una silla eléctrica en la que se ejecutaba, y al que asistía el público para verlo. Pero recuerdo que de niño había barracas de feria a las que yo iba lleno de entusiasmo y en las que se asistía realmente a eso. Hubo un homicida que fue ejecutado en la silla eléctrica, y esto fue noticia mundial. Decidieron hacer, entonces, un espectáculo que consistía en ejecutar a esa persona; un espectáculo al que se asistía para ver cómo se le sentaba en la silla y cómo empezaban a saltar chispas por todos los sitios [...].

## Reseñas

### LA ESPIRAL QUE NO CESA

*El Greco. Identidad y Transformación*. Museo Thyssen-Bornemisza, del 4 de febrero al 16 de mayo de 1999.

De su pintura señaló Hauser que disolvía las formas terrenales convirtiéndolas en *cuerpos astrales*; y Ortega que invitaba al ojo a participar de una *vertiginosa andanza*. Trazada sobre el molde de una estructura manierista, la obra de Doménico Theotocopoulos (1541-1614) nos abre a un singular espacio de trascendencia. Aunque admiremos la destreza de su escritura o tomemos nota de sus tropiezos, sus textos no se miden por la calidad ni el rigor técnico, sino, bien al contrario, por el orden de experiencia al que aspiran, por el componente de pasión que desarrollan.

Certero al revelar con pocos trazos los íntimos oleajes, el Greco es el artista que mejor ha puesto las imágenes en rotación. Habiendo dejado atrás las frías geometrías que servían de apoyo a la perspectiva, su obra se caracteriza por prolongar ciertos anacronismos medievales, como por ejemplo las desproporciones compositivas o la integración simultánea de diversos acontecimientos en una sola escena. Recursos estos que favorecen la articulación de distintos espacios y distintos tiempos, y mediante los cuales intentaba poner en comunicación directa el ámbito de lo humano con el plano angélico.

Experto en conjugar toda clase de oposiciones formales —ya sea a través del *contrapposto* o de las divisiones organizativas—, su obra se caracteriza por ensamblar los brillos deslumbrantes del claroscuro con las quebradas anatomías