

to de la palabra *democracia* en este nuestro país de países, España, que a su vez se quiere país de ese país más grande que podría llegar a ser Europa: a pesar de que tan sólo hace veinte años era vivida como una palabra densa, cargada de deseo, sentida verdadera —es decir, *justa, necesaria*, hasta el punto de que valía la pena la pena que causaba enunciarla—, hoy, tan poco tiempo después, es vivida por muchos no más que como un signo que no tiene otro significado que el que le concede cierta retórica del juego del poder.

#### UNA CUESTIÓN FUNDAMENTAL

Quizás la cuestión fundamental sea ésta: que sólo hay relato cuando se paga el precio de decir, de enunciar las palabras verdaderas.

¿Cuáles son las palabras verdaderas? —precisamente esas que mantienen vivo un relato que merezca la pena.

Y puede que en eso estribe lo más esencialmente humano: en la obcecación de los hombres en sostener su palabra frente a lo real.

Porque si esas palabras no se reencarnan, la realidad, nuestra realidad humana pierde sus más fuertes puntos de anclaje para quedar ya tan sólo tejida por los frágiles hilos de los signos. Y expuesta entonces, por carecer de toda densidad simbólica, a estallar en mil pedazos.

¿Acaso no es la de la *Biblia* la historia de sus profetas? Pues bien, esto son los profetas: los que repiten la palabra Dios y acto seguido, la introducen en lo real. Dicen: esto deberá realizarse.

Y así, a veces, desde luego no siempre, eso, finalmente, sucede. Es, en cierto modo, una cuestión de obcecación. —Es decir: es una cuestión de obcecación el que podamos tener un mundo, una realidad que pueda merecer la pena.

## Vida en sombras: el eclipse del sujeto

BASILIO CASANOVA

#### CIRCULARIDAD

Digámoslo inmediatamente: estamos ante un texto que acaba casi como empieza, sólo que con una leve pero significativa diferencia: que al final, en la última secuencia del film —aquella que reproduce la primera en la que una pareja posa ante una cámara fotográfica— comparece la figura de un director como autor —artífice— de la representación, que se nos muestra así desdoblada, representación de la representación, representación, pues, en segundo grado. Por eso, entre otras muchas cosas, la circularidad. Por ésta quisiera que entendiéramos aquí pérdida o imposibilidad de sentido, de dirección —direccionalidad—, pero también de sentimiento, de capacidad de sentir emocionalmente. Polisemia de la palabra sentido que en un film como *Vida en sombras* se manifestará en negativo: porque el sentido no es posible comparecerá su reverso, la circularidad, como ausencia del mismo, es decir, como la otra cara, como el eclipse, entonces, de la narratividad.

Quiebra del relato: de eso es ejemplo *Vida en sombras*. Pero relato como —y esto es así desde, por ejemplo, *La Odisea*— lugar de desplazamiento, de recorrido simbólico, trayecto y evolución. Espacio donde, además, el tiempo existe en tanto es configurado, vale decir escrito como tal. De eso, pero en negativo, es decir, como imposibilidad, es ejemplo el film de Llobet-Gracia.

Movimiento ausente, es decir, repetitivo, mecánico; diríamos, hablando cinematográficamente, que no otro que el producido por la imagen en movimiento; que el descrito, entonces, por el «zootropo», un aparato

precinematográfico —clave en la economía textual de *Vida en sombras*— al que Noël Burch llegó a calificar de «frankensteiniano» para oponer su movimiento al movimiento orgánico —sentido— de la vida.

Movimiento, entonces, compulsivo; compulsión de repetición; es decir, imposible desembrague del relato. Pues aunque un relato es lo que se anuncia, la historia de una relación —también de una sexual—, trunca ésta, rota definitivamente, su movimiento no habrá de ser narrativo, sino mecánico, repetitivo, común por tanto al de muchos textos de la vanguardia postclásica. Y es que el latido, bien que precario, de «lo mecánico» se puede rastrear ya en pleno Romanticismo cuando Schiller<sup>1</sup>, Schelling<sup>2</sup> o Richter<sup>3</sup> hablaban de la nueva vida del hombre, mecánica, decían, y artificial. De ahí el enorme empeño romántico en afirmar «lo orgánico». Pero ésta no era sino la otra cara —la más aparente— de la modernidad.

Pues bien, de lo mecánico, es decir, de cierto mecanismo cinematográfico funcionando fuera, al margen del sistema de representación simbólica al que será sometido en el llamado cine clásico, me propongo hablar ahora. Para ello, nada mejor que recurrir a ese sorprendente film español que es *Vida en sombras* (1948) de Llobet-Gracia; film que sólo desde fechas recientes conoce la atención que sin duda siempre mereció.

### VIDA EN SOMBRAS, FILM POSTCLÁSICO

Así, en la secuencia de *Vida en sombras* que tomaré como ejemplo, encontramos al protagonista del film, Carlos Durán, ante una pantalla cinematográfica (F.1), ante el blanco de la misma, aguardando las imágenes de la película que rodara con Ana, su mujer, muerta cuando la Guerra Civil. El rostro de Carlos parece así enfrentado a esa blancura —a ese vacío—, es decir a esa ausencia de toda imagen antropomórfica (gestalt) como de todo signo. Hasta que, una vez comenzada la proyección, las figuras de Carlos y Ana emergen en la pantalla. Decir que la película doméstica parece una réplica de otra película de las mismas características que Carlos contemplara momentos antes en el cine, adonde había

1. Friedrich SCHILLER: *Sobre la educación estética del hombre*. Carta VI, en *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, pág. 114.

2. Friedrich SCHELLING: *La relación del arte con la naturaleza*, Sarpe, Madrid, 1985, págs. 59 y 65.

3. Jean Paul RICHTER: *Introducción a la estética*, ed. Verbum, Madrid, 1991, págs. 39 y 64.

ido a ver *Rebeca*, el film de Hitchcock. En ésta, recordemos, Max de Winter y su actual esposa contemplaban también una película rodada en plena luna de miel hasta que, interrumpida la proyección por la rotura de la cinta, Max acababa confesando: «la monté mal, como siempre».

Pues bien, en una topología similar —con un proyector y una pantalla—, Carlos ve ahora la película rodada en vida de su esposa y ve cómo, arrodillado ante ésta, intentaba representar la siguiente escena de amor:

Carlos.—Amor mío, ¿cuándo te vas a compadecer de mí?

Ana.—Nunca. [Ana se aleja.]

Carlos.—¡Vida mía! ¡vida mía! ¡no me abandones!

Momento éste en el que Ana se sale de cuadro y en el que Carlos se ve obligado a interrumpir la escena con estas palabras: «¡Oye! ¡Oye!, abandóname, pero no te salgas de cuadro».

¿Qué ocurre, entonces, si Ana se sale de cuadro? La respuesta más bien está en la necesidad de que no sea así, de que deba permanecer toda ella (en) imagen. Dicho de otro modo: total, imaginariamente, en su condición de objeto absoluto del deseo, imaginario, por tanto; en un espacio donde el off no existe. Es decir, donde no existe por tanto Ana, ya que ésta es sólo una imagen no sujeta a encuadre, y no un sujeto simbólico, sujeto de palabra. Podría afirmarse, entonces, que aquí, en esta demanda que Carlos dirige a su esposa, no opera la ley del encuadre, del corte y de la segmentación, «como la primera operación en lo simbólico que hace posible el discurso fílmico»<sup>4</sup>. Falta, pues, aquí esa operación simbólica esencial que consiste en poder articular la presencia y la ausencia (el forda); articulación del todo imposible en el campo de lo imaginario.

Pero es que Ana ya había salido de cuadro. Es decir, cuando Carlos, llevado por su pasión cinematográfica, la abandonó —abandonó a la que era su esposa—, ésta fue víctima de los disparos de una ametralladora. Asistíamos entonces a la muerte de Ana, es decir del objeto de deseo, pero asistíamos también a algo más: a la muerte del deseo —de su construcción— ejemplificada en la imposibilidad del texto para articular un espacio off vivido, en este caso, como necesariamente mortal.

4. JOSÉ GONZÁLEZ REQUENA: «Vida en sombras», en *Revista de Occidente* n.º 53, octubre de 1985, pág. 90.

## LA MUERTE DE ANA: UN FUERA DE CAMPO IMPOSIBLE

Conviene entonces recordar la secuencia que precede a la muerte de Ana: Carlos llama por teléfono a casa desde el despacho del productor de sus «películas», y espera oír la voz de su mujer, pero oye —oímos— sin embargo los disparos que habrán de segar su vida. La de ella, que está en off, fuera, entonces, del campo visual —nuestro y de Carlos—. Ese espacio otro que ella ocupa ahora revelará ser, entonces, espacio de muerte. Porque: Ana fuera de campo (off) = Ana muerta.

Y bien, la secuencia que sigue no hace más que confirmarlo: Carlos abre la puerta de su casa; la cámara lo abandona cuando está en el umbral y panoramiza de derecha a izquierda sobre el teléfono, el reloj de péndulo, el dormitorio, para acabar en la cómoda donde reposa una estatuilla de la Virgen de Montserrat de la que vemos desprenderse la cabeza. Carlos será descubierto por la cámara en picado junto al cadáver de su mujer que yace junto a la cómoda (F. 2)

La amenaza, pues, se ha consumado. Y lo hecho a través de un hiato desgarrador. No hay sutura, entonces, para el corte abierto por el espacio off; no existe el fuera de campo como tal. La salida de cuadro de Ana ha sido definitiva. La muerte irrumpe finalmente como muerte propia en el momento más inesperado, es decir, cuando Carlos se dedicaba a filmarla —objetivamente— en la calle. Es decir, cuando Carlos registraba con su cámara los cuerpos abatidos por las balas. Pero en quien ahora han hecho blanco los disparos es en la persona de su mujer y de su hijo (Ana estaba embarazada). Se «han vuelto», entonces, contra ellos, en lo que constituye el giro último del deseo, que se ha dirigido, sin articular —es decir, pulsionalmente—, hacia su objeto para destruirlo.

Pocas veces, pues, se habrá visto en cine tal dramatismo en la articulación de un —imposible— espacio fuera de campo para el deseo. Imposibilidad marcada por estar el Yo visual atrapado por el fantasma especular que lo constituyó. Un Yo que necesita, en ausencia de una sujeción simbólica, de esa presencia fantasmática de la que se alimenta y con la que poder tapar la angustia de la fragmentación.

## CAMPO/CONTRACAMPO VS. CÍRCULO

Y es que debe quedar claro que la fragmentación sistemática que sin duda lleva a cabo el sistema de representación clásico, está basada en la diferencia y no en la continuidad. No se trata, pues, de la fragmentación psicótica, que es siempre disgregación, crisis, descomposición; fragmentar es, en el universo narrativo, diferenciar, separar, oponer. En definitiva, salir del espejo. He ahí el porqué de una de las reglas de oro, según González Requena, del cine clásico:

«la reversibilidad absoluta del par campo/contracampo; o en otros términos: la prohibición del contracampo heterogéneo». <sup>5</sup>

Ese al que no sólo parece mirar Ana en la secuencia con la que abrimos este artículo (F. 3), sino más aún Carlos en la que sigue a aquélla. Es decir, cuando tomando una cámara en sus manos —y antes de llevarnos en panorámica subjetiva hasta el retrato de su esposa colocado junto al espejo—, mire a la cámara, es decir se salte la prohibición —el «no trespassing»— de mirar a contracampo heterogéneo (F. 4), violando así la regla clásica que confinaba a los personajes —igualmente clásicos— en un universo homogéneo, narrativo. Reflexión, juego de espejos que abole todo lugar para el sujeto, todo lugar sagrado, como demuestra el hecho de que nada quede ya de aquel «altar» en el que otrora reposara la estatuilla de la Virgen de Montserrat, descabezada por los mismos disparos que mataron a Ana (F. 2).

Y que el círculo se ha cerrado, es decir, que se trata, en esta secuencia tan parecida a la de la muerte de Ana, de borrar toda huella, todo rastro de una experiencia sin duda traumática, pero real, ahora definitivamente negada, recusada, lo demuestra el hecho de que si en aquella secuencia la cámara ocupaba una posición tercera, distinta a la del protagonista, cuyo punto de vista no compartíamos, todo lo contrario ocurrirá en esta segunda ocasión en la que sí compartimos el punto de vista de Carlos Durán: vemos lo que él ve, que es además lo mismo que ve la

<sup>5</sup> Y JESÚS GONZÁLEZ REQUENA: «Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico», en *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 68*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988, pag. 23.

cámara. La quiebra, entonces, de esa posición tercera favorece la identificación, de la misma manera que en esa operación es borrada toda inscripción de lo real eclipsado, en este caso, por la imagen especular, imaginaria, delirante de Ana sonriendo. Es decir: operación ésta, ejemplar de una enunciación en primera persona, característica del cine en su período postclásico.

Porque cuando Carlos empiece a desplazar la cámara, estaremos asistiendo a una repetición de la panorámica que nos conducía hasta el cadáver de Ana. La cámara efectuará ahora idéntico recorrido: la puerta de entrada, el reloj, el dormitorio, hasta concluir su desplazamiento en la cómoda en la que ahora, eso sí, no está la estatuilla de la Virgen de Montserrat, sino el retrato de Ana. Este ocupará, por tanto, el lugar de aquélla, anotando así la identificación entre Ana y la Virgen.

### DELIRIO DEL YO

Pues es éste el momento en el que el delirio cristaliza definitivamente en el film: Ana, la esposa muerta, sonríe a Carlos, pero nos sonríe también a nosotros, espectadores, que participamos también de ese delirio, que no es otro, en definitiva, que el del Yo enunciativo del discurso. Pues este impresionante momento es sólo posible por esa identificación absoluta entre el protagonista del film, su enunciativo y el espectador. Todos se (con)funden, en ese instante de delirio, en Yo.

Porque sólo el Yo delira, sometido como está a una dialéctica especular, puramente imaginaria, dual —la dialéctica del yo-tú—. Por eso ahora menos que nunca puede hablarse en el texto *Vida en sombras* de personaje<sup>6</sup>, del «El» como tercera persona del relato. El Yo enunciativo se desnarrativiza, se hace completamente imaginario y, fusionado con su objeto, delira. Ninguna distancia separa ya a uno y otro en este punto del film en el que el sujeto de la enunciación desaparece y sólo queda el espejo en el que el yo y el otro se reflejan y se identifican. Momento, pues, de máximo debilitamiento de la trama, convertida ahora en espejo.

6. Llobet-Gracia declaró en una ocasión que «sus personajes se le morían».

### LA CÁMARA, «TERCER PERSONAJE»

Pero antes de que esto ocurriera, antes de que el delirio cristalizara, veíamos a Carlos confrontado con esas imágenes proyectadas en la pantalla desplegada en la pared de su habitación; lo veíamos situado entre la pantalla y la máquina de proyección. En un espacio literalmente inhumano. Porque algo extraño, inquietantemente inhumano emerge en ese espacio en el que se encuentra (des)alojado el sujeto. El propio Llobet-Gracia le dió un nombre a eso: lo llamó «tercer personaje»<sup>7</sup>. Se estaba refiriendo al proyector presente en la escena ya citada de *Rebeca*, a ese que (inte)rumpía tras la rotura de la cinta; a esa máquina a la que ahora, en la secuencia de *Vida en sombras*, mira desde la pantalla Ana (F. 3). Porque, como señaló en su día González Requena,

«la máquina de proyección se atraviesa de manera siniestra en el juego de miradas, excluyendo sucesivamente el rostro del uno y del otro. Pues allí donde está el lugar de la mirada, no hay un rostro, sino una máquina que, por suplantarle, se descubre insólitamente monstruosa».<sup>8</sup>

En lugar del rostro, una máquina; en lugar de la figura, un artefacto inquietantemente inhumano. En el lugar de la mirada, una máquina. Pues a ésta se dirige en realidad la mirada de Ana primero y la de Carlos después. A ese contracampo habitado, ocupado literalmente por una máquina.

Así, a una salida de cuadro imposible por amenazadora, se añade ahora una no menos imposible articulación del par campo/contracampo, sólo concebible bien en términos de una total reversibilidad (F. 4), bien de una radical, absoluta inhumanidad.

Ahora entendemos por qué la relación entre Carlos y Ana estaba condenada al fracaso, es decir, por qué aquélla acabó como acabó. Nos lo dice a su modo Carlos cuando, tras advertir algo anómalo en el funcio-

7. «Todos los planos, en esta escena, tienen su justa duración y son bien subrayados por el diálogo; diálogo que al ir a tomar un cariz algo violento es truncado por el proyector «amateur», que cual tercer personaje interviene en escena ya sea en forma de una grotesca pirueta de los protagonistas en la pequeña pantalla, ya en la interrupción de la rotura de la película» (LORENZO LLOBET-GRACIA: «Rebeca, la mejor película de 1940», artículo aparecido en el *Diario de Sabadell*).

8. JESÚS GONZÁLEZ REQUENA: «Nell' asse del reale: carnevale, fotografia, cinematografo», en *Cinema&cinema* n.º 63, Bologna, 1991, pág. 12.

namiento de la cámara con la que ha estado filmando la escena de amor, comenta: «¡Amor mío! ¡Oye, esto se está acabando!».

Sin solución de continuidad, pero de una manera abrupta, pasamos de la exclamación amorosa a la advertencia sobre el fin del celuloide. ¿Qué es lo que se está acabando? Se refiere a la película, naturalmente, pero la ambigüedad del comentario es evidente, así como el efecto de interrupción de la escena de amor al intervenir de nuevo la cámara cual «tercer personaje». Por eso en las palabras de Carlos se escribe un hiato radical:

«¡Amor mío! # ¡Oye, esto se está acabando!»

Pero también una dramática igualdad:

«¡Oye, amor mío!: ¡esto se está acabando!»

«Tercer personaje», la cámara que, lejos de hacer posible la relación, la cortocircuita, interrumpiéndola definitivamente. Carlos ocupa ahora el contracampo heterogéneo; es decir: está del lado de la cámara, a la que sigue mirando Ana. El diálogo tomará a partir de ahora otro cariz:

Ana.—No sé qué decirte, hombre. ¿Qué quieres que diga?

Carlos.—Dí cualquier cosa. —Ana echa la lengua y llama tonto a su marido, quien responde:— Muy bien, muy bien.

Y bien, el otro Carlos, es decir el que está situado junto a la pantalla contemplando la película rodada en vida de su esposa —y al que no hemos dejado de ver en escorzo—, se lleva las manos a la cabeza. De alguna manera sabe que Ana ya no lo mira a él, sino a la cámara, que se interpone de manera brutal entre ellos inscribiendo, no menos brutalmente, la muerte, la pérdida del objeto, sin que nada en lo simbólico suture, es decir, haga tolerable esa pérdida radical.

«EN EL EJE DE LO REAL»

Y poco después, sin solución de continuidad, la película proyectada se interrumpe y el rostro de Carlos, vuelto hacia la máquina de proyección, aparece iluminado (F. 5). De espaldas, por tanto, a la pantalla en la

que viéramos emerger «la huella de un instante de felicidad inexorablemente perdido», entre aquélla y el aparato proyector se encuentra ahora el sujeto, «en el espacio de esa brutalidad», es decir:

«con los mismos elementos que configuran la topología del cinematógrafo ferial. Una pantalla y un proyector frente a ella, sin que ningún pudoroso tabique lo esconda».<sup>9</sup>

Carlos se gira para mirar a la máquina aún encendida, caminando hasta ella tal como lo haría un autómatas, para situarse a continuación junto al proyector, que ha dejado de funcionar, mientras el sujeto parece mirar a ninguna parte (F. 6). Es decir: a ningún espacio fuera de campo, porque es evidente que en la mirada de un rostro en el que ha hecho presa el delirio, no existe en absoluto la lejanía. Aquí, como anotara Sami-Ali a propósito de la imagen delirante,

«la imagen se refleja en el interior de ella misma (...) Profundidad totalmente ilusoria por lo demás, donde lo próximo es lejano, lo lejano es próximo, y el movimiento es fijeza absoluta».<sup>10</sup>

Mirada, entonces, perdida, aunque ensimismada, fijada en no se sabe qué imagen. O puede que en ninguna, sino en el giro vertiginoso de ese aparato que Carlos recibiera como regalo de su padre, y que éste ganara en una barraca de feria: el zootropo al que Carlos gustaba de dar vueltas en un gesto siempre mecánico y repetitivo, casi autístico. Una mirada, la de Carlos, que acompañará sus cada vez más mecánicas palabras, como las pronunciadas más tarde ante Clara y Luis, mientras sus ojos miran a ninguna parte (F. 7). Sentir, también él, mecánico, del que estará ausente el sentido:

«Esta inarmonía, esta discordancia, este sentir mecánico, carente de vida y calor, caracterizan al mundo cosificado de la personalidad psicótica».<sup>11</sup>

<sup>9</sup> JESÚS GONZÁLEZ REQUENA: «Nell'asse del reale», op. cit., pág. 12.

<sup>10</sup> SAMI ALI: *Lo visual y lo táctil. Ensayo sobre la psicosis y la alergia*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1988, pág. 28.

<sup>11</sup> SALOMÓN RESNIK: *La experiencia psicótica*, Tecnipublicaciones, Madrid, 1986, pág. 16.

Sensación de un cuerpo que, más que hablar, es hablado por el lenguaje, convertido así en estribillo, en mero automatismo. Ese que de manera definitiva cristaliza en las últimas palabras de Carlos en el film: «¡Motor: acción!».

## LA RUEDA Y LA LUZ

Localizaremos el punto de ignición en ese instante en el que Carlos, en el eje de lo real, queda confrontado con la muerte de Ana a través de la emergencia de una mirada dirigida no a él, sino al aparato cinematográfico. Ese situado, exactamente, en contracampo; en un espacio próximo, entonces, al del cine primitivo —el del cinematógrafo ferial— en el que, como ha señalado González Requena, el sujeto se encontraba «entre el campo y el contracampo de una y otra máquina»<sup>12</sup>, es decir, entre la locomotora que emergía en la pantalla y la cámara cinematográfica.

Pues bien, en ese mismo vértigo primitivo parece instalado por unos momentos Carlos antes de delirar; confrotando a ese contracampo ocupado en este caso por una máquina cinematográfica que, como nos ha hecho ver González Requena, habrá de pasar históricamente —en lo que a la historia del cine respecta— por una represión originaria: aquella que la confina tras un tabique, que la aloja, por tanto, en una suerte de «inconsciente topológico»<sup>13</sup>.

Hablábamos del punto de ignición, del punto incandescente donde el sujeto se quema, pero también donde, por carecer de aparato simbólico que lo sostenga, cae en el delirio. Colocado en ese espacio tan inhumano, Carlos no ha podido hacer frente al «cese radical de la figura», a la «pérdida del objeto». Su respuesta, al no haber nada que suture ese desgarro será, como ya quedó dicho, la negación misma de la carencia, de la falta de objeto.

Ahí es cuando el déficit es identificado, puesto a la luz, es decir cuando, en el espacio de esa brutalidad, el sujeto se eclipsa porque en realidad nada lo sostiene; ninguna palabra simbólica, ningún espacio interior, sino

ese otro espacio desmantelado por la presencia de una máquina que se descubre insólitamente monstruosa.

Carlos, pues, ante el proyector cuya rueda hemos visto girar y cuya luz iluminar su rostro. La rueda y la luz: dos cosas sin duda asociadas en *Vida en sombras* a lo femenino: a la madre de Carlos, a la que veíamos por primera vez junto a una noria que, en la noche de la feria, giraba. Pero también la rueda y la luz cuando Ana, la que luego habría de ser su esposa, comparecía en el film cruzando una calle, oculta en un primer momento por las enormes ruedas de un carro y junto a la luz de una farola recién encendida (F. 8). O las dos: la madre de Carlos y Ana superpuestas en un encadenado: Ana junto a la luz de la farola, y la madre junto a una máquina de coser a la que hacía girar (F. 9)<sup>14</sup>. Porque el giro, ese gesto tan caro al texto Llobet-Gracia, y que vendrá a ocupar —y no sólo metafóricamente— el lugar del relato, pertenece a la madre. El giro, sobre todo, de las imágenes en el interior del «zootropo», regalo éste que el padre de Carlos hiciera a su hijo después de haber disparado en una barraca de feria. Pero antes, precediendo el disparo del padre, la esposa —la madre de Carlos— lo había sentenciado ya como errado, fallido: había declarado que su marido nunca daba en el blanco.

La madre no sólo está poniendo en duda el disparo del padre, es decir la virilidad, la hombría de su marido, sino también, además, la paternidad misma. Y así se explica que luego Carlos, el hijo, fascinado, atrapado (en) por ese giro, por ese movimiento mecánico y repetitivo, nada sepa de todos esos otros disparos que irrumpirán en el film y que llevarán siempre la marca de lo siniestro.

Dicho de otra manera: Carlos Durán no llegará a ser padre. Es decir: no podrá acceder a un lugar ya desde el principio recusado, no reconocido como tal:

«El Nombre del Padre aparece renegado en el discurso de la madre (...) La represión originaria se condena al fracaso sólo cuando es foreluido el significante Nombre-del-Padre y este fracaso neutraliza el advenimiento de la metáfora paterna. Cuando este proceso metafórico no se realiza, el acceso del niño a lo simbólico queda gravemente comprometido».<sup>15</sup>

12. Jesús GONZÁLEZ REQUENA: Seminario 1997-1998, *Imagen Audiovisual. Teoría del Texto. Psicoanálisis II* (Inédito).

13. Jesús GONZÁLEZ REQUENA: «Nell'asse del reale», op. cit., pág. 15.

14. Como hace girar Carlos el zootropo, o la rueda del proyector.

15. Joël DOR: *El padre y su función en psicoanálisis*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pág. 98.

Ese lugar no existe porque nada lo ha construido. Desprovisto como está el sujeto de aparato simbólico —ese que le permitiría articular la presencia y la ausencia; es decir, la salida de cuadro de Ana o la articulación del par campo/contracampo heterogéneo—, el protagonista de *Vida en sombras* se halla en ese espacio inhumano que lo excluye en tanto que sujeto —sujeto a algo, a una palabra—. Y la mejor prueba de ese fracaso —de esa no sujeción— es la ausencia aquí de la llamada represión originaria. O dicho en términos de la historia del cine —que en el caso de *Vida en sombras* es como decir la historia de su protagonista, nacido, alumbrado con el cine—: la ausencia del «tabique que pase a ocultar, a esconder la máquina proyectora»<sup>16</sup>; es decir, que construya el espacio, el lugar de lo invisible; el espacio, en definitiva, del inconsciente.

16. Jesús GONZÁLEZ REQUENA: Seminario 1997-1998 (Inédito).



F. 1



F. 2



F. 3



F. 4



F. 5



F. 6



F. 7



F. 8



F. 9