

Qué diferente a todo, aun en la noche,
 las hojas muy tranquilas, la quietud,
 aunque han sido miradas. El temblor
 que sentí de una rama, que ha tenido
 un corazón, un tordo en vuelo.

Reseñas

LORD JIM
 (Joseph Conrad,
 Editorial Pre-Textos,
 Valencia, 1997)

¿Lord Jim o simplemente Jim? Para los malayos de la aldea donde había decidido ir a esconder su «deplorable marca», Jim era Tuan Jim (Lord Jim). Para los europeos, en cambio, era simplemente Jim, «nada más». O sea, un nombre sin apellido.

«Tenía apellido, claro, pero hacía todo lo posible por evitar que saliera a relucir. Su anonimato, que tenía tantos agujeros como un cedazo, intentaba ocultar no una identidad, sino un hecho» (p. 24).

Jim, desde el inicio del relato, aparece pues sujeto a un nombre sin apellido. Un nombre, como queda dicho, al que se le quiere desprender el apellido que forma parte de su origen. Un nombre, por tanto, anónimo.

Lo que llama la atención no es, entonces, la ausencia de apellido, sino que Jim pretenda evitarlo. Porque de sus orígenes pronto sabremos que «estaban en una parroquia», y que su padre «sabía de lo Desconocido lo justo para mantener la rectitud de los granjeros» (p. 25). (Más adelante se nos dirá que «el viejo tenía un alto concepto de su hijo», p. 96).

También sabremos que Jim tenía otros cuatro hermanos y que se le declaró su vocación marinera, «después de un curso dedicado a leer novelas de aventuras» (p. 25).

Por tanto, Jim parte de sus orígenes, los abandona, ligado a su imaginación aventurera y al alto concepto que su padre tenía de él. Dos circunstancias que marcarán sus señas de identidad, pero que resultarán insuficientes para afrontar cierto hecho «Intolerable». Hecho, pese a todo, en cuya busca va.

«En el soldado, en medio de un babel de doscientas voces, se olvidaba de sí mismo

y vivía por anticipado, en su imaginación, la vida marinera de las novelas. Se veía salvando a gente de barcos que se hundían... Se enfrentó con salvajes en costas tropicales...y, en un bote pequeño en medio del océano, infundió ánimos en los corazones de hombres al borde de la desesperación...Y siempre era un ejemplo de entrega al deber, y tan resuelto como un héroe de novela» (p. 26).

Sí, en efecto: Jim se nos presenta al comienzo del relato como un héroe de novela. Pero un héroe que, lejos de cumplir la tarea para la que ha sido encomendado, naufragará en su empeño.

La confrontación entre las aspiraciones heroicas de Jim, sus deseos imaginarios, y la realidad del acontecimiento que le dejará esa «marca deplorable» no puede ser, a este respecto, más reveladora.

A bordo del *Patna*, el vapor en el que se embarca como primer oficial para transportar ochocientos peregrinos, Jim conoce la angustia de eso que escapa a su imaginación romántica. Marlow, el narrador del relato de Conrad, será en este sentido muy preciso:

«Pude ver que en esa mirada suya que se adentraba en la

noche iba todo su ser, lanzado de cabeza a un ámbito imaginario de temerarias aspiraciones heroicas... A cada instante, se adentraba más en un mundo de gestas románticas. Y llegó al centro mismo de ese mundo... Había llegado a los más hondo, sí, a lo más hondo. Ni mi cara ni la de ninguno de ustedes...lucirá jamás una sonrisa de éxtasis como aquella. Le hice volver otra vez a tierra al decirle: «¡Si no hubiera abandonado el barco, desdichado!» (p. 112).

Así pues, frente al éxtasis de lo imaginario, la cruda realidad: Jim, que se había visto a sí mismo «salvando a gente de barcos que se hundían», resulta que abandona el buque, del que era primer oficial, cuando estaba a punto de hundirse. Por eso Marlow, tras devolverle a la realidad, anota tamaño contraste reflejado en el rostro de Jim:

«Se volvió hacia mí, con los ojos repentinamente cargados de dolor y estupor y el rostro trastornado con una expresión de espanto y sufrimiento, como si acabara de caerse de una estrella. Ni ustedes ni yo miraremos jamás a nadie de esa manera» (p. 112).

Marlow lo dice claramente: nadie como Jim reflejará en su rostro tanto el éxtasis del mundo romántico como el estupor del mundo cuando se resquebraja. Marlow se limitará a anotar, fiel a su estatuto de narrador igualmente poseído por los hechos, este vaivén del relato entre los deseos imaginarios y el horror de lo ininteligible, de lo real.

¿No es el propio Marlow quien reconoce tener su demonio particular, ese que le hace mezclarse con el tipo de cosas que luego se dispone a narrar? «Con tipos a los que se les suelta la lengua en cuanto me ven, y me largan sus confidencias infernales... Como si yo no tuviera suficiente información confidencial sobre mí mismo como para torturar mi alma hasta el fin de mis días» (p. 59).

El propio narrador, pues, reconoce su permeabilidad a ese tipo de hechos. Su cometido será registrarlos y contárnoslos (tal y como los medios de comunicación suministran ciertos hechos bajo la coartada del interés informativo). Y lo que Marlow nos cuenta es precisamente la impotencia de Jim en el instante justo en que sus aspiraciones heroicas podrían verse colmadas.

«Me dijo que su primer impulso fue gritar, hacer que

toda esa gente pasara directamente del sueño al terror. Pero le invadió una abrumadora sensación de desamparo y fue incapaz de emitir sonido alguno» (p. 113).

«Ochocientas personas y siete botes, y nada de tiempo. Imagínelo» (p. 115). Jim se ve desbordado por el hecho real que su imaginación había soslayado. Por eso es natural que se pregunte una y otra vez: «¿Qué podía hacer? ¿Qué?» (p. 113)

Esta pregunta, sin duda abrumadora, no encuentra respuesta. Y no la encuentra porque, literalmente, Jim se muestra «incapaz de emitir sonido alguno». De cualquier forma, conviene anotar que la intención de Jim, mediante su grito ahogado, era hacer pasar a la gente del sueño al terror. Precisamente, el salto que en él mismo se opera: del sueño romántico a la pesadilla en que se transforma ese mismo sueño cuando falla su articulación simbólica, ésa que permite acceder al hecho «Intolerable» sin, por ello, tener que sufrir la angustia que paraliza al sujeto.

Para defenderse de esa intrusión de lo real, de ese hecho angustiante que le deja sin palabra, Jim se refugiará en el anonimato. Evitará, como lo enuncia el relato nada más comenzar, que su apellido salga a

relucir. Y buscará, en la remota isla de Patusán, el lugar donde olvidar lo sucedido.

Es el propio Jim, por tanto, el que relaciona la angustia del hecho vivido a bordo del Patna con el apellido familiar.

«Ya lo habrá leído todo en los periódicos —decía Jim—. No puedo presentarme ante el viejo (p. 108). Marlow, en un párrafo anterior, subraya cómo «había otras vidas lejanas implicadas» en la historia de Jim.

¿Cómo presentarse ante el viejo, el párroco de Essex que tan alto concepto tenía de su hijo? Pero, ¿no es acaso lo mismo que le sucede a Jim con respecto a sus propias aspiraciones heroicas?

Marlow, en un carta encontrada en el escritorio de Jim, nos revela lo que el padre le decía a su hijo poco antes de enrolarse en el Patna: «El espera que su “querido James” nunca olvidará que “el que cede una vez a la tentación, en ese mismo instante se expone a la maldad total y a la perdición eterna”» (p. 408).

Una misma latencia atraviesa el alto concepto del padre hacia su hijo, y de éste con respecto a su vocación marinera: que ciertos hechos «intolerables» deben evitarse. Que lo real, por tanto, ha de quedar excluido del pensamiento. Pero también: que ceder, una sola

vez, a la tentación es sinónimo de perdición eterna.

Para evitarlo, al menos así se desprende del discurso paterno, conviene imaginarizar el mundo, hacerlo asequible mediante signos o imágenes, expulsando de él todo lo terrible, todo lo angustioso. Pese a todo, a Jim «le abrumaba lo inexplicable, le abrumaba su propia personalidad, regalo de ese destino que él había hecho todo lo posible por dominar» (p. 407).

El destino trágico de Jim, el que finalmente le llevará a la muerte, se halla precisamente en esa necesidad de acercarse a lo real (como agujero indescriptible) de sus aspiraciones heroicas, sin saber nada de lo que allí le aguarda. Y no sabe, no puede saber, porque, después de todo, ni en su imaginación romántica cabía el desgarrar del mundo, ni su padre estaba en condiciones de hacérselo saber dado que de lo Desconocido, recordémoslo, «sabía lo justo para mantener la rectitud de los granjeros».

Marlow, tras revelar el contenido de la carta del párroco rural a su hijo, alude a ese mundo familiar «tan a salvo de peligros como una tumba, y donde se respira un aire de imperturbable rectitud» (p. 408).

Jim, en cambio, «parece mentir que pudiera ser parte de ese mundo; él, al que tantas cosas le

habían pasado» (p. 408).

Dos mundos, pues, enfrentados, pero no por oposición, sino más bien por complementariedad. Porque si en uno la rectitud moral niega los peligros de la existencia, en el otro el peligro queda reducido a mera gesta romántica. Y, así, la palabra navega (como navega por Internet) sometida al orden lógico —recto— de la razón o al seductor de la más delirante imaginación.

El final del relato de Conrad no puede ser, a este respecto, más significativo. Tras la muerte de Jim, Marlow recuerda:

«Ahora que no está, hay días en que la realidad de su existencia se me impone con una fuerza inmensa, abrumadora; y sin embargo... hay momentos, también, en que lo veo pasar como un espíritu desencarnado que anda perdido entre las pasiones de este mundo...» (p. 498).

Lo hemos venido diciendo: Jim flota como espíritu desencarnado porque, efectivamente, de la carne como tentación que puede conducir a la «perdición eterna» no sabe nada (es su propio padre quien le cercena esa posibilidad). Es lógico, por tanto, que Jim anduviera perdido entre las pasiones de este mundo, entre lo que de real, incomprensible, hay en ese mismo mundo racional y romántico.

En última instancia, pues, a Jim le falta esa palabra «verdadera» con la que poder hacer frente a ese hecho «Intolerable». Una palabra que deja huella, pero cuya marca no resulta «deplorable». Una palabra, en suma, de la experiencia. Experiencia de lo real, que quiere decir inclusión de la angustia en el saber, mas angustia sostenible.

Después de todo, es la articulación de esa palabra la que Jim, desde el núcleo mismo del relato, no dejará de solicitar: «¿Qué podía hacer? ¿Qué?»

SALVADOR TORRES

BUDISMO ZEN Y PSICOANÁLISIS (D.T. Suzuki y Erich Fromm)

La primera edición de este curioso libro —por lo original de su planteamiento— data de 1960 (la primera edición en español fue en el 68). Mas su origen es anterior: en 1957 se celebró, en el Departamento de Psicoanálisis de la Escuela de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México, un seminario sobre budismo zen y psicoanálisis.

Se divide claramente en dos partes, siguiendo las parcelas del

título: si en la segunda E. Fromm nos presenta su visión particular del psicoanálisis, en la primera, D.T. Suzuki nos inicia al zen.

Suzuki ha sido uno de los más grandes difusores de la filosofía, religión, forma de vida o como quiera llamársela, del zen en Occidente. Pero concretemos, como lo hace el título, del zen de influencia budista. El zen budista, por otra parte, es el más conocido aquí (1).

Es un detalle importante porque, como todo el mundo sabe, el zen es originario de la India y, posteriormente, declinó en Japón a través de China. Así, mientras que el budismo zen carece de un texto o libro sagrado (la Biblia, el Corán) o mitológico (El Libro de los Muertos tibetano, o el de la vida, Zend, peruano) o de un sistema lógico y filosófico, al que sus fieles o sus seguidores puedan acudir en busca de respuestas o de simple apoyo; en el caso de la India o China, esto es más discutible (2). Citemos tan sólo clásicos de la literatura oriental como son los ciclos hindúes dedicados a sus múltiples dioses o la obras chinas de carácter filosófico.

Lo cierto es que esta escasez de textos podría ser un *handicap* para el análisis textual. Mas, como Suzuki afirma, «El "documento" zen cada uno de nosotros lo trae a este mundo al nacer y trata de des-

cifrar antes de morir» (p. 51). Este problema nos llevará a enlazar con la segunda parte de la obra, la dedicada al psicoanálisis: quizás éste pueda ayudar a ciertas personas a *descifrar su documento*, o sea, encontrar un relato que dé sentido a su vida. Sea como sea, tanto el budismo zen como el psicoanálisis comparten una reveladora relación con la oralidad.

Ciertamente, ambos conferenciantes intentan hallar más los puntos de confluencia entre el zen y el psicoanálisis, que sus diferencias. Lo sorprendente es que lo consiguen. Sorprendente si tenemos en cuenta lo que acabamos de anotar referente a la inexistencia de textos fuertes en el zen: tal es así que por sí sola, la obra fecunda de Freud da testimonio de la diferencia radical con éste. Pareciera, además, que esta fecundidad fuese una característica esencial de toda escuela psicoanalítica que se precie: el extremo, por supuesto, lo ocupa Jacques Lacan y sus seguidores.

Suzuki dirá:

«...el silencio oriental no significa sencillamente ser mudo [...]. El silencio es, en muchos casos, tan elocuente como las palabras. Occidente gusta del verbalismo. No sólo eso. Occidente transforma la palabra en carne y hace que

esta encarnación se muestre algunas veces demasiado bien o, más bien, demasiado burda y voluptuosamente, en sus artes y religión» (p. 12)

A lo largo de sus conferencias, Suzuki y Fromm nos describirán con unas pinceladas sus respectivas disciplinas. Dado que hay una extensa bibliografía (con la peculiaridad apuntada) sobre cada una de ellas, a continuación me tomaré la libertad de resumir sólo aquellos puntos de confluencia a los que hemos hecho referencia.

1. El inconsciente

Para Suzuki, el inconsciente en su sentido zen estaría del lado de lo invisible, y lo considera alejado de toda lógica. Esto no significa que lo considere alejado de nuestra consciencia. De hecho, uno de los preceptos básicos del zen sería cobrar consciencia del inconsciente. Lo cual, siguiendo a Suzuki, sería como un viaje a la semilla: la consciencia, originariamente, despertó del inconsciente. Si tomamos este despertar como un salto, «pero el salto no puede significar una desconexión en sentido físico» (p. 27), la conclusión es que, teniendo en cuenta el origen de la consciencia y lo simbólico de ese salto, ésta y el inconsciente están

indisolublemente unidos.

Por otra parte, para el zen el inconsciente sería el Tao o Satori (3) (una especie de iluminación, éxtasis o paraíso terrenal), pero sólo en su íntima relación cotidiana con la consciencia.

Fromm ve en en la consciencia un matiz engañoso. Lo que no significa que, por oposición, el contenido del inconsciente sea más verdadero: sólo al revelarse éste se realiza algo valioso. De ahí que para Fromm la máxima realización a nivel humano, cotidiano, la que nos hace comprender el mundo no sólo en abstracto (o medio conscientes, conviviendo con fantasmas) sino experimentándolo, es hacer del inconsciente consciente.

La relación con el zen, según Fromm, es que esta experiencia podría ser la misma que los budistas zen llaman «iluminación». Este salto del inconsciente le lleva hasta su conocida argumentación: «Ser conscientes del inconsciente significa estar abiertos, responder, no *tener nada y ser*» (p. 148, la cursiva es de Fromm).

Para acabar con el concepto de inconsciente, habrá que añadir una advertencia de Suzuki: el concepto de inconsciente está a veces subyugado por la psicología —no pudiendo haber así *satori*— Se trataría, entonces de trascender a la psicología y buscar lo que él lla-

maría «inconsciente ontológico» (4).

2. La clínica y el koan

El koan es uno de los elementos más genuinamente zen. En él se basa la primordial relación entre el alumno y el maestro zen. Con él el alumno va aprendiendo y experimentando un tortuoso e ilógico camino que le puede llevar a la iluminación. Y el maestro demuestra, si sabe lanzar el koan en el momento justo, que lo es.

En resumen, el koan consiste en un *problema* que el maestro formula a sus discípulos de forma muy directa (a veces, incluso violenta) arrinconándoles para que lo resuelvan (5). Su etimología viene de *ko* (público) y *an* (documento). Un «documento público».

Pero si ya antes hemos afirmado que en el zen no hay prácticamente documentos y que lo esencial del aprendizaje del alumno se da en íntima relación con el maestro, habrá que entender esta etimología simbólicamente: «documento» porque su efecto es algo que debe quedar inscrito y perdurar en la mente del alumno; y «público», porque este efecto debe ser verbalizado.

La re-solución del koan puede acabar en iluminación o en la total desorientación del alumno. Esta se

encuentra más allá de las palabras del maestro o de cualquier racionalización: finalmente, no importa tanto esa re-solución como el camino, la experiencia que se tiene al intentarlo.

En la clínica psicoanalítica también hay un maestro o guía que trata de que su paciente verbalice ciertos elementos que se le escapan a éste, ya sea por racionalizar o por entender demasiado rápido. Así, el analista, nos dice Fromm:

«Debe evitar el error de dar al paciente interpretaciones y explicaciones que sólo le impiden dar el salto del pensamiento a la experiencia. Por el contrario debe eliminar una racionalización tras otra [...] es decir, cobrar conciencia de algo de lo que antes no había tenido conciencia. Este proceso produce con frecuencia mucha angustia y algunas veces tal angustia impediría romper con las ficciones, si no fuera por la presencia tranquilizadora del analista. Pero la tranquilidad viene de que "está ahí", no de palabras que tienden a inhibir al paciente y a impedir que experimente lo que sólo él puede experimentar» (pp. 136-137)

3. Método zen/método psicoanalítico

Los autores no quieren llevarnos a engaño: aunque la sinergia entre ambos puede ser fructífera (el objetivo común sería la libertad del ser humano en su más amplio sentido) la diferencia en metodología es grande (6).

En el zen hay, como hemos dejado vislumbrar con el koan, un ataque frontal a la racionalización excesiva. Supone, además, una forma de vida (que en el caso de los monjes supone pasar años en el monasterio). Se trata pues de una decisión importante en sus vidas, «una decisión que es parte importante de lo que se produce después» (Fromm, p. 150).

En el psicoanálisis se trata más bien de encontrar el sentido inconsciente de los síntomas y conseguir lo que Fromm denomina la des-represión.

Por su directa visión (que rompe la barrera con el inconsciente) el zen ampliará «el horizonte del psicoanalista y lo ayudará a llegar a un concepto más radical de la percepción de la realidad como o, consciente» (Fromm, p. 151).

Por su parte, el psicoanalista puede ayudar al estudioso del zen en el sentido de «evitar el peligro de una falsa iluminación» (Fromm, p. 152) histérica o alucinatoria.

[NOTAS]

(1) Sería interesante, ahora que están tan de moda los estudios sobre las *industrias culturales*, investigar hasta qué punto la predominancia del zen de influencia budista (dentro del budismo y del mismo zen hay otras escuelas) se debe a su origen japonés —imperio económico en la 2ª mitad del siglo XX— o más bien se debe a que el zen, en su encuentro con el budismo, ha llevado hasta sus últimas consecuencias las aspiraciones del primero de una ética esencialista y, sobre todo, universal.

(2) Fromm define el budismo zen como «una mezcla de la racionalidad y la abstracción hindúes con el sentido de lo concreto y el realismo chinos» (SUZUKI, D.T. y FROMM, Erich: *Budismo zen y psicoanálisis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964; 6ª reimpression, 1981 (*Zen Buddhism & Psychoanalysis*) Traducción: Julieta campos, P. 85).

(3) Así define Fromm al satori:

«Satori no es un estado de ánimo anormal; no es un trance en el que desaparezca la realidad. No es un estado de ánimo narcicista [...]

»Si quisiéramos tratar

de explicar la iluminación en términos psicológicos, yo diría que es un estado en el que la persona está completamente sintonizada con la realidad fuera y dentro de ella misma, un estado en el que está plenamente consciente de ella y la percibe con plenitud» (pp. 125-126).

(4) En este sentido creemos que se sitúa la siguiente afirmación: «El inconsciente en sentido zen es, sin duda, lo misterioso, lo desconocido, y por esta razón *acientífico o precientífico*» (p.27) El subrayado es nuestro.

(5) Un sencillo, según como se mire, koan: «¿Cuál es el sonido de una palmada que se da con una sola mano?».

(6) Hay que constatar que en el caso de Fromm se da una voluntad mayor en contrastar ambos métodos. Suzuki, por su parte, empeñado en su labor pedagógica, se centra más en el budismo zen: atiende a algún concepto concreto del psicoanálisis (como el ya citado inconsciente) o a una visión global de Occidente en oposición a Oriente.

LORENZO TORRES

SALVAR AL
SOLDADO RYAN
(SAVING PRIVATE RYAN, Steven Spielberg, 1998)

Esta es la misión. Y por el camino, quizá morir. Morir para salvar la vida de James P. Ryan, porque ya han muerto tres Ryan y la madre ha perdido el equilibrio y espera en el umbral de la casa, sin poderse mantener firme sobre sus piernas, mirando el horizonte para saber si le queda alguien a quien poder esperar. ¿Dónde hay que buscar a Ryan? En medio de la guerra, de la metralla y del sinsentido. Una guerra. Dos bandos. Miles de hombres. Hombres que van a morir. Para ganar la guerra. Hombres jóvenes, hombres maduros, hijos, padres, maestros, cocineros, médicos, escritores, electricistas... Hombres que se marean en las lanchas y echan todo lo que llevan dentro, y tienen miedo, y manejan con mayor o menor destreza el arma; y a los que, independientemente de su destreza en el combate, les puede temblar más o menos la mano, y el mentón al llorar. Una misión en la que hay que disparar a bultos (cosas), alcanzar una posición y a su vez ocultar el cuerpo (bulto para el otro, cosa) para poder llevar a

cabo esa misión, entre gritos de dolor, y locura; pronto se pierde el sentido, la razón, y entonces se hace el silencio, se hace el vacío, y aquel que combate ya no oye, ya no siente, sólo mira alrededor sin entender nada, porque el caos está fuera de control, porque lo humano se desdibuja. Aquel que está al mando nada puede hacer, más que enviar a algunos de sus hombres a morir, y así llevar a cabo una nueva estrategia de choque, para seguir avanzando.

El capitán John Miller recibe la orden de cumplir una misión dentro de la guerra: ahora no se trata de matar sino de salvar una vida, con nombre y apellido. Acto de compasión de la élite militar. Detalle de Estado. Mandato oficial. Y entonces la flecha del sentido se concretiza, se siente. Entre la masa homogénea de soldados (todos han ido para luchar y, quizá, morir; todos son iguales en el combate: carne de cañón), hay uno especial, a quien hay que sacar vivo del infierno, pues lo que de firmeza y valor haya todavía en él debe estar en otro lugar.

Si consideramos de manera ortodoxa ciertas reglas de puesta en escena podemos pensar que en esta película se nos engaña, por plantear en un principio algo que parece un flashback subjetivo, que nos lleva de los ojos de un anciano

anónimo a los ojos del capitán Miller, y ese anciano anónimo al final resulta ser Ryan. Pensemos que no es truco ni engaño sino un intercambio simbólico de personajes, de vidas, al fin y al cabo. A John Miller se le ordenó buscar a Ryan; junto con algunos de sus hombres lo buscó y lo encontró. Protegió a Ryan cuanto pudo, y Ryan volvió a casa. Pero John Miller no volvió a casa. Justo antes de morir encomienda una misión a Ryan; le traza la flecha: merécelo, le dice. Hazte merecedor de esta vida que se ha salvado y que es la tuya. Ryan convierte ese mandato en el sentido de su vida. En la secuencia final, el anciano Ryan, junto a la cruz que porta el nombre del capitán Miller, pronuncia su deseo de haberlo merecido.

Si algo tiene de revelador este relato de guerra es la toma de posición de lo humano, a través de la vulnerabilidad de sus personajes, a través de la impotencia ante la herida —pensamos en la agónica muerte del médico Wade—, a través del deseo de memoria (pensamos en las cajas de tierra del sargento Horvath), a través de los recuerdos que los soldados se cuentan unos a otros, y los que no se cuentan, guardándoselos para sí, y la música de Edith Piaf, y la música de John Williams. Así, dentro del sinsentido se funda un

espacio para el sentido, concretizado en las últimas palabras del maestro-capitán dirigidas a Ryan, después de las cuales, la mano del maestro deja de temblar para siempre.

LUISA MORENO

VELO, PINTURA Y ACTO

Paul Delvaux en Madrid (Fundación Juan March, 13 de marzo a 14 de junio, 1998)

Sin olvidar la ineludible referencia a las afroditas praxitelianas que inauguran una de las grandes líneas temáticas de la historia occidental del arte, podemos afirmar que el teatro pictórico de Paul Delvaux (1897-1994), surrealista tardío nacido en Antheit (Bélgica), ha estado precedido en el tiempo por la amabilidad neoplatónica de Sandro Botticelli, el pre-rafaelismo de Edward Burne-Jones o la perversidad febril de Bronzino, Rosso y los manieristas de Fontainebleau.

Realizadas en grandes formatos mediante un hábil uso del *trompe l'oeil*, líneas claras y colores de gama fría, las telas de Paul Del-

vaux no esconden su más inmediata herencia pictórica: los italianos del Quattrocento como Andrea Mantegna o Pietro Perugino y los flamencos del norte como Rogier van der Weyden o Hugo van der Goes. A la ordenación realista del espacio tal y como trataba de ser construido por dichos artistas, hay que añadir el descubrimiento impactante de la obra de Giorgio de Chirico, del que recogerá, como todos los artistas figurativos de su generación, el gusto por la sorpresa mediante la conjugación de situaciones bizarras y absurdas asociaciones, así como la recreación de la ausencia y el mortal vacío.

Sus pinceles han rendido culto a las arquitecturas del mundo grecorromano intercaladas en perspectivas urbanas renacentistas; también a los grandes temas del universo simbólico cristiano como la *Visitación*, el *Descendimiento* o la *Crucifixión*, reinterpretados siempre bajo una mirada surrealista que hacía de las conexiones imposibles la piedra angular de su creación poética. Pero, sobre todo, los pinceles de Paul Delvaux, humedecidos en el aceite corroso del deseo, han rendido culto al desarrollo de un tema eterno: el elogio de la mujer-cuerpo.

Tal y como observaba Kenneth Clark en un interesante estudio

sobre el tema, el desnudo es el vivo ejemplo de la *transmutación de la materia en forma*. Hierática, muda y volátil, la mujer que nos presenta Delvaux aparece liberada de la penalidad que siempre acompaña al goce, fijada, quizás, como esencia en lo imaginario. Si quisiéramos hallar algún tipo de referencia académica, diríamos que se trata de una mezcla del tipo *celestis* con el *naturalis*, de la *Venus pública* con la otra *impúdica*; puesto que, sin eludir el erotismo evidente que las recubre, el desnudo que Delvaux modela mantiene, todavía, el frágil paño de pureza que hace de su cuerpo un lugar sagrado. De este modo, el pintor nos ofrece una visión de lo femenino que dista mucho de la evocada por otros artistas del Surrealismo.

Aunque salvando las distancias, la pintura de Delvaux se nos antoja más cercana de la inocencia confusa de Balthus, que también situaba a la mujer en la posición pasiva de objeto, en el punto justo donde ella nace para la mirada. Y de Epifanía jocosa se trata, ya que, no solo por gratuita analogía, en sus telas se esboza el perfil de una singular figura: el brote escandaloso de la efigie fálica, surgiendo allí donde nadie lo esperaba.

Por otra parte, notamos que, eludiendo cualquier atisbo de trastorno interior, uno de los rasgos

que mejor definen la obra de este pintor belga es el carácter letárgico de sus imágenes; o sea, el carácter placentero de sus tiernas fabulaciones; puro vaho que empaña la superficie especular del lienzo allí donde se eternizan nuestros objetos. De ellas se desprende esa embriagadora *narcosis* que, en opinión de algunos, hace posible una ilusoria evasión estética. Tan embriagadora como el brillo de un pulido fantasma que detiene la mirada encendida del sujeto ante lo real.

Y al fantasma da forma, precisamente, con la inagotable insistencia de la obsesión (recordemos a Ingres, invicto, pintando con ochenta años el cristalino tondo de su *Baño Turco*). Si lo consideramos en términos freudianos, esto es, como la escenificación imaginaria de la realización del deseo, podremos afirmar sin temor a errar que la estructura del fantasma rige la economía textual de la pintura onírica de Delvaux con exactitud matemática. Despliega, entonces, la función primordial de la pantalla: interponer una imagen para ocultar el rostro repulsivo del acto.

Propio de tal formación desiderativa es que todos los elementos que intervienen en la configuración de La Escena aparezcan detenidos en un instante del tiempo. Instante en el que presente, pasado

y futuro se engarzan por el hilo del deseo que a través de ellos se desliza. Pues, tal y como aseguraba Freud, condensando en un momento privilegiado las tres dimensiones del tiempo, el deseo que da soporte al fantasma utiliza una *ocasión del presente para proyectar, conforme al modelo del pasado, una imagen del porvenir*.

De entre todas las obras realizadas durante el periodo de la guerra —recordemos *La Llamada*, *Los Grandes Esqueletos* o *Elogio de la Melancolía*—, destaca con especial intensidad *La Venus Dormida* (1944), en la que el pintor, con exacto rigor manierista, ha colocado a una mujer desnuda en la zona central del cuadro. Tumbada sobre un canapé adornado con finas volutas de oro, su cuerpo aparece asociado al templo jónico que se levanta tras ella, mientras diversas figuras anónimas se agitan y se desplazan por entre los meandros del espacio escénico. En la parte izquierda del cuadro se encuentran un esqueleto erguido y otra mujer, esta vez vestida de rojo y negro. Dispuestas al modo de un *tableau vivant*, las dos figuras jalonan con su presencia el umbral del espacio tenebroso que Delvaux nos invita a penetrar. No es difícil percibir que la inquietante paradoja que da vida a esta pintura resulta de la relación establecida entre la apacible entre-

ga de la mujer retratada y la hostilidad nocturna que acecha al recinto. Haciendo vibrar la cuerda de la angustia que designa la sobrecarga pulsional del texto, Delvaux ha puesto en imágenes un tema sencillo: la visión sostenida de un cuerpo momentos antes de arder.

La construcción fantasmática responde a un intento de medir la distancia que separa al sujeto de la aprehensión directa del acto. Nacido siempre de la insatisfacción, el fantasma es el mecanismo de enmascaramiento de la *dinámica pulsional* a la que, no obstante, da imagen por vía de la negación: ocultándola tras el tapiz urdido de la representación. En este sentido, la pintura de Paul Delvaux hace visible una acentuada escisión interna que delata el carácter quebrado de la estructura manierista que la enmarca. Lo acontecido en la escena de su teatro designa, al tiempo que lo disimula, el *punto de ignición* central que anima toda su obra: ese núcleo de goce velado tras la sombra blanca del sueño.

MANUEL CANGA

Una carta*

(La jerigonza como medio o la voz del pícaro)

La primera vez que aparece el término «Pícaro» es en el *Guzmán de Alfarache*, a pesar de que el primer texto considerado como tal es *El Lazarillo de Tormes*. Se va a crear toda una forma de literatura, que bajo la denominación de «Picaresca» va a ser la voz, la jerigonza de los pobres.

Coronada Pichardo¹ habla de la dificultad de encontrar «un pícaro ideal, de origen o cualidades estables». Pero, como nos dice el profesor Juan Carlos Rodríguez², Lázaro, Guzmán, Pablos, no obedecen, no se mueven de igual manera en el texto.

Molho³ explica cómo en España hay una resistencia a incorporarse al incipiente capitalismo —mercantilismo— que está desarrollándose en Europa; aquí sigue predominando una aristocracia basada en el linaje y el honor. El profesor Rodríguez⁴ trata y desarrolla esa situación, ahondando en el sentido de que en los siglos XVI-XVII se desarrollaron dos tipos de ideologías ante las nuevas relaciones sociales. Como decía Molho, aquí no se da un desarrollo capitalista en su primera fase —o mercantilismo—, y se arrastran muchas formas inmovilistas de la época medieval que se intentan acoplar a la nueva situación de estos siglos para poder pervivir. Así las dos ideologías que van a convivir en esta época serán el *Animismo* y el *Organicismo*. En la primera, el Animismo, el alma sacralizada feudal es sustituida por un sujeto libre que tiene un alma libre, autónoma e incontaminada, a la que se podría llamar tanto espíritu humano como naturaleza humana; el alma y el cuerpo estarían en ella con-

*La razón de ser de Trama y Fondo es el debate teórico. Por eso nos complace especialmente la correspondencia dictada por la necesidad de discutir los argumentos publicados. En este sentido, pensamos que es útil dar a la luz esta carta recibida desde Granada, que sin tener el acatado de un artículo, o sea, con mayor espontaneidad, tiene la virtud de plantear un punto de vista que enriquece un diálogo siempre buscado por nosotros.

1. Coronada Pichardo: «El pícaro como medio», *Trama y Fondo* n.º 3, Madrid, 1997.

2. Juan Carlos Rodríguez: *La Literatura del Pícaro*, Comares, Granada, 1994.

3. Maurice Molho: *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Madrid, 1972.

4. Juan Carlos Rodríguez: *Teoría e historia de la producción ideológica*, Akal, Madrid, 1974.