Ignacio Martín Jiménez

El Sur, *de Víctor Erice: Paisaje interior*

1. El Sur: Paisaje interior.

Nada en un cine de tan densa condensación y reducción esencial como el de Erice parece estar de sobra[1]. El propio título de la película se inscribe así como elemento integrante de significado nuclear: *El Sur* es uno de los representantes de ese lugar central del relato que constituye la búsqueda (infructuosa) de un origen mítico por parte de una niña en el momento de su apertura a la vida adulta. Su otro equivalente es ese centro topológico igualmente difuso: un padre mítico que intenta ser construido/recreado *a posteriori* (y en cierto sentido desde el delirio) y que se muestra en constante forclusión[2], casi fantasmagórico; la imago de un padre que, como el Sur (al que nunca se va, del que sólo llegan retazos, imágenes, fragmentos que no logran crear un relato), se caracteriza siempre por su ausencia: un vacío en el lugar de los significantes.

Pero sin embargo ambos, Sur y padre, sí proyectan sus sombras sobre la adolescente de forma determinante, y en sentido análogo: las imágenes del Sur son esas vistas de tarjetas postales coloreadas a mano (desreferencializadas), o ese par de seres salidos de otra galaxia que son su abuela y el aya andaluzas; y la proyec-

1 Una válida aproximación al cine de Erice la podemos encontrar en SANTOS ZUNZUNEGUI: «Entre la historia y el sueño. Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la colmena*», en *Paisajes de la forma*, Madrid, 1989, pp. 42-70; *Entrevista con Erice*, en ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS y VÍCTOR ERICE, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1976.

2 Jaime J. Peña Pérez dice: *Encerrados en un mundo personal, Fernando y Agustín viven un destierro físico y moral, ya a causa de una guerra o una mujer, también dentro de su propia familia. Añorantes del pasado, derrotados en el mundo exterior, son incapaces de acomodarse a la realidad del hogar, autoexcluyéndose, negando cualquier posibilidad de redención, asumiendo –Agustín– su destino trágico.* JAIME J. PEÑA PÉREZ: «Notas sobre un estilo cinematográfico: Víctor Erice», en *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Editorial Complutense, 1993, pp. 305-306.

ción del padre tiene también bastante que ver con imágenes sueltas, como retazos aislados, fuera incluso de una temporalidad y causalidad convencionales, que van dibujando una silueta imprecisa y fragmentaria: un conjunto de objetos difícilmente casables que la protagonista, Estrella, yuxtapondrá en fila india al final de la película, es todo lo que quedará del padre cuando la adolescente intente evocar su presencia.

El recuerdo, base aparente de un relato constituido como flash-back, no debe interpretarse en sentido literal: más que rememorar actos y hechos referenciales, el recuerdo se construye como metáfora de la elaboración artística. Es decir, como creación. Estrella «crea» a su padre ausente; ausente en un doble sentido: porque va a suicidarse (antes, diríamos, de haber cumplido su misión simbólica) y porque le «falta» algo, un Sur, una mujer igualmente imaginaria[3] (de película: una película donde se unifican y asocian indisolublemente el argumento creación de Estrella y el de la película en blanco y negro[4]). En lo que pasa por ser la primera evocación del padre (sondeando con su péndulo el vientre embarazado de su madre [E 2]), la adolescente confiesa que ella inventó esta imagen.

Pero aún hemos de justificar la elección de nuestro epígrafe: «paisaje interior», decíamos, para referirnos al carácter de imágenes primordiales, de protosignificantes, que constituye el eje central de la película, por encima del sentido argumental de la misma. Sobre eso trata nuestra reflexión, que parte de considerar el texto artístico antes como espacio de estallido de la identidad en significantes que como afirmación de lo conocido. Como dice Jesús González Requena:

> *Pues, es necesario recordarlo una vez más, un texto artístico –si es tal, vale decir, si puede ser usado como tal– es, no el lugar de una evidencia, sino, bien por el contrario, el espacio de una interrogación: y de una en la que se ve radicalmente comprometido el sujeto que lee.*[5]

> *No tiene, pues, sentido pensar el texto artístico como el resultado de la voluntad de un sujeto cuya identidad lo preexiste y lo prefigura. Bien por el contrario, el texto, en tanto ámbito de una experiencia de escritura/lectura, debe ser más bien pensado como el espacio configurado por el estallido de la identidad en significantes.*[6]

Como en toda obra clásica, una de las principales virtudes de *El Sur* es la capacidad de transformar esos acontecimientos mentales, esas imágenes primarias casi idiosincráticas (idioleto continuamente al borde de la intraducibilidad[7]) en imágenes comunicables, *socializables*. Los personajes no utilizan su habla y no prestan su acción exclusivamente para realizar actos performativos[8], sino que en muchos momentos son la encarnación de proto tipos genéricos, de magnitudes puras: «el» padre, «la» hija, la ausencia, el Edipo.

Es aquí donde hay que interpretar las palabras que el director dijera (si bien referidas a *El espíritu de la colmena*):

> *Angel Fernández Santos y yo* [Erice] *tuvimos la sensación de que no íbamos a contar exactamente una historia. En un guión de corte tradicional, cuando se construye un personaje es bastante corriente pensar de inmediato en el papel que va a jugar dentro de la anécdota* [...] *Nosotros obramos de una forma distinta* [...] *Nos bastaba con la imagen única, primordial, que de una manera espontánea, inconscientemente, habríamos percibido de ellos: «Un hombre que contempla el crepúsculo, una mujer que escribe una carta». Quizás esto explique el porqué la película, en cierto modo, está hecha de fragmentos.*[9]

Imágenes, pues, sobre todo las referidas a la relación Estrella-doctor Arenas, *primordiales*: que en la película se incardinan como unidad de sentido sólo a nivel de juego de significantes y no sobre la superficie del relato, donde se disponen mostrando la fragmentariedad de la que Erice habla en la anterior cita. Fragmentación, la de *El Sur*, que tampoco es extraña a la articulación temporal propia del mundo vivencial infantil: inmovilidad, atemporalidad, acausalidad, reiteración.

Porque el tratamiento de la huella temporal es uno de los ejes sobre los que más incide (y de paso resulta más fecunda) la producción cinematográfica de Erice. Una de las innovaciones fundamentales de Erice tiene que ver con el trazo de elementos nexivos temporales: la elipsis aparece enunciada en forma de cambio lumínico en la célebre secuencia de la bajada de las niñas hacia la casa deshabitada en *El espíritu*..., o la entrada al colegio; o como sucesión de dos imágenes separadas en el tiempo pero con un punto de vista de cámara idéntico en *El Sur*: la transformación de Estrellita en Estrella sobre la carretera («la frontera») que hace de cordón umbilical entre su casa y el mundo, o la transformación del invierno a la primavera sobre la veleta de la casa. Un paso del tiempo, entonces, también tratado como una función metafórica y poética, antes que como un condicionante lógico (y antes también que como simple elemento morfológico de puntuación), antes como marca de melancolía y vacío que como imperativo cronológico.

3 Y que, rizando el rizo de la relación edípica, ni siquiera es la madre de Estrella.

4 La forma de «entrar» la cámara en el cine es significativa de esa imbricación entre dos mundos: el imaginario de los personajes y el imaginario de la «película» en película».

5 Jesús González Requena: *S. M. Eisenstein*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 9.

6 J.G. Requena: op. cit., p. 16.

7 Wittgenstein (en *Philosophical Investigations*) y otros positivistas lógicos (Russell, Moore) cuestionan la posibilidad de un lenguaje que se refiera a acontecimientos mentales sólo comprensibles para su emisor: porque, para ser «lenguaje», ha de ser un hecho social que dependa de la memoria colectiva.

8 Ver V.M. de Aguiar e Silva: *Teoría de la Literatura*, Coimbra, Almedina, 1990 (8ª ed.), pp. 610-611.

9 Cit. por S. Zunzunegui, op.cit., p. 49.

Desde esa perspectiva encuadraremos el análisis de la secuencia inicial de *El Sur*. En concreto, centraremos nuestra atención en un breve fragmento de la misma: la protagonista escucha desde su cama alarmantes noticias domésticas: mientras el perro ladra en plena noche y se escuchan ruidos de pasos apresurados, oye a su madre primero llamar a su padre a gritos, luego preguntar a la criada, más tarde llamar por teléfono al hospital donde trabaja su marido, mientras es informada de que la bicicleta de Estrella ha desaparecido. Apenas unos segundos de película, y de extraordinaria densidad nodal: pues en ellos se preludia y configura, como veremos, esa inexistencia de un aparato simbólico capaz de dotar de sentido a la vida de Estrella (pese a cierta obsesión topológica por el Sur: creencia/esperanza en que debía de haber algo en aquel «Sur» capaz de justificar el presente, el devenir), ese vaciamiento extremo de un relato que aspira a ser fundacional, mítico, pero está enunciado desde el Yo y no desde el Él, desde el plano del deseo de la protagonista, desde su fantasía.

La primera secuencia articula su relato como la oposición entre el conjunto de imágenes que vemos y la voz *en off* que oímos. Es precisamente a esta voz indirecta a la que se encarga el cometido sustancial de proporcionar un importante corpus informativo, con una condensación narrativa encomiable[10]: en un exiguo diálogo se nos anticipa una panorámica general que se desarrollará a lo largo de la película. Así por ejemplo se nos informa de aspectos como la huida del padre, el lugar donde trabaja (es significativa la presentación: padre y médico ausente de su deber, casa/hospital), la constitución de la familia (incluida Estrella, también nombrada), el carácter previsiblemente nidífugo del padre (por la rapidez de la aceptación del hecho de que ha huido: la secuencia se articula más hacia el *a dónde*, y el *cómo* que hacia el postulado del *por qué*), el carácter angustiado de la madre[11], el aislamiento y carácter «de frontera» de la casa (teléfono/bicicleta como medio de unión con la sociedad; ausencia de ruidos o imágenes a través de la ventana sin huella de la proximidad de otras casas), etc.

2. Discurso metafílmico

El cine dentro del cine es un elemento recurrente en la obra de Erice: la acción global establece una relación de analogía con los contenidos de la «película en película», en términos de comunicación intertextual forzada hasta el límite de lo manierista, de lo especular. *El espíritu de la colmena* se articula precisamente alrededor de la proyección de *El doctor Frankenstein* de James Whale, y con más precisión del alumbramiento y la amenaza de desmembración, estableciéndose fecundas relaciones de identidad entre el monstruo y *Don Pepito*, el muñeco articulable de la escuela: la infancia frente al cuerpo del otro; el monstruo frente a la niña del lago; Isabel frente al refugiado, etc.

En *El Sur* otra película fantasmagoriza ese mundo de ausencias del padre: si casi toda la película está contada a partir del punto de vista de Estrella[12], en la secuencia en la que Estrella «ve» a su padre dentro de un cine, la cámara adopta un punto de vista perspicuo respecto a su posición física (pues ella está fuera del cine), y, partiendo de su mirada, se interna luego a través de los afiches en el interior del local: ¿es Estrella quien ha creado también esta fantasía? El argumento de la película referente reproduce a escala el argumento del recuerdo de Estrella respecto a su padre: a ambos, Estrella y su padre, les falta algo que mira hacia un tercero. El fallido proceso del Edipo adopta en estos y otros momentos de la película esta disposición inmaterial (de imágenes imprecisas), visible siempre a modo de percepción innítida y mediatizada: sólo en la pantalla (representación del plano del deseo) puede ser hallada la huella de aquel ser inalcanzable.

La creación artística (la de Estrella, la de Erice) es nombrada en el lugar del recuerdo. Un recuerdo, como hemos dicho, que tiene bastante que ver con la «proyección», en sentido físico (el elemento «cine»: allí donde uno puede encontrarse retratado, como sucede al doctor Arenas) e imaginaria: «proyectar» sus recuerdos, como hará Estrella. Aunque en la película esto equivale a construirlos, como sustituto precario del inexistente sentido simbólico de la relación entre Estrella y el padre.

La primera secuencia de la película reproduce con bastante fidelidad esta idea: todo sucede como *proyección*, alejado del directo, del recuerdo de lo presente. Como señala Gilles Deleuze, «en el mundo adulto, el niño padece una cierta impotencia motriz, pero ésta lo capacita más para ver y para oír»[13]. Como en el *mito de la caverna*, Estrella oye fragmentos rotos, trozos de conversaciones, confundida con los ruidos que preludian el horror: pero lo

10 Si hemos postulado la dimensión *interior* de la aventura, resulta entonces pertinente la forma de apertura de *El Sur*, basada en un declinamiento de la imagen hacia un campo de alusión indirecta: el reflejo que esa enunciación tiene en Estrella, auténtico *Deux ex machina* del relato. Hasta cierto punto, esta separación entre lo que se dice y lo que se ve en las imágenes vemos que comienza por generar una prolífica serie de antítesis: frente a la acción y lenguaje apresurado que se suponen del lado desde el que nos interpela la *voice over*, el inmovilismo y mutismo (predominio de la mirada; de la mirada deseante, si se prefiere) de la protagonista. De por sí la primera secuencia supone una disposición narrativa de patente descentramiento del punto de vista: lo principal sucede en el *espacio en off*, del que lo mostrado (espacio *en on*), es huella, sombra, al modo del expresionismo cinematográfico.

11 En el cine de Erice el papel de la madre es sumamente pasivo: las madres de sus películas gritan de noche llamando a sus hijas, a sus maridos, tienen su refugio en la casa pese a las relaciones conyugales deterioradas que soportan: son simples personajes-testigo.

12 J. J. Pena Pérez dice: *Esta transparencia del relato [...] y la adopción de un punto de vista que garantizaba la identificación del espectador –el relato está conducido por la voz* en off *de la protagonista– nos alejan de* El espíritu de la colmena. *Menos radical en sus planteamientos,* El Sur *apela a la emoción antes que al intelecto, instrumentando un relato cuya más arriesgada apuesta es su complejo sistema enunciativo y del que casi se han desterrado los planos largos en beneficio de una planificación pensada para el gran público, y de ahí la presencia de elementos propios del melodrama. Ello no es óbice para que una tan anacrónica acción clasicista pueda, por oposición a las escrituras vigentes, resultar a su vez «radical»*. J. J. Pena Pérez, op. cit., pp. 305-306..

13 Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 14.

hace desde la lejanía respecto a ese centro emisor de dichos signos-huellas, desde la tamización que brinda el que esté en su cuarto, el trasescenario de la acción principal; el techo del cuarto devenido ahora en «pantalla de proyección» del mundo exterior, el espacio donde tiene lugar una impregnación indirecta de la acción, que a su vez sólo se encomienda a una *voice over*, en lo que podríamos denominar un *enclaustramiento imaginario*.

La presencia de un foco luminoso extraño, fundador de los primeros pasos de la película, la luz azulada y mágica[14] que penetra por la ventana, es otra señal de la re-presentación, de la desreferencialización[15], acometida abiertamente desde el principio de la película: la vigencia de las relaciones entre personajes y espacios tiene un valor exclusivamente autónomo, autorreferenciado: se trata de un universo de significantes cerrados sobre sí mismos; y de ahí la pertinencia de esa distancia física entre la casa y la sociedad. Un foco-luz/proyector que proviene de una ventana, con una angulación extraña, que tiende tanto a borrar las marcas de la identidad espacial como a resaltar e individualizar los objetos que ilumine. En este caso, tal operación de reducción eidética se aplicará sobre la protagonista. Porque todo, hasta ese fragmento que podría apuntarse como causal («Estrella presiente que su padre ha muerto y comienza a recordar lo que ha sido su vida») también se desdibuja, se pinta como recuerdo: como voces lejanas, como ausencia (desplazamiento topológico del lugar de la acción), como interiorización de la acción: como ventana, sí, pero volcada al interior. Como el resto de la película, con cuyo *sema* general establece fecundos lazos, la secuencia inicial se construye como la re-creación interior de unos hechos.

A poco que nos fijemos en la estética con que es concebida la primera toma de *El Sur* percibiremos la presencia de ese valor pictórico tenebrista (al igual que en el F. 2): proveniente del lugar del recuerdo, donde las sombras, las ausencias, los claroscuros, comparten espacio con lo sobreiluminado. Lugar imaginario que por tanto luego se identificará con el propio del padre, ausente y sobreiluminado al tiempo: contradictoriamente negado y (en su fantasía) mitificado[16].

Pero esa luz extraña, inquietante, tiene otro sentido, también inscribible en esa estética propia de Caravaggio que presenta el plano inicial: como en el pintor barroco italiano, la luz se asocia a la revelación, en este caso una revelación interior. En *El Sur* el *ethos* de dicha autorrevelación también aparece vinculado al nacimiento a una nueva vida, y por tanto se ubica en el instante del desarrollo de la protagonista donde ya es capaz de percibirla en su sentido de fundadora/creadora de sus orígenes como sujeto adulto: es un rayo de luz revelada que, penetrando en la noche de sus recuerdos, iluminará su

percepción de lo que ha supuesto su padre en este proceso de consecución de su identidad adulta: que es el centro temático de la película.

Una luz/recuerdo revelado, no capaz de apuntalar los detalles no esenciales del espacio físico pero sí apta para alumbrar ese paisaje interior por el que ha de internarse la protagonista, operando en sentido de abstracción, de esencialidad casi ascética. Y cuando decimos «alumbrar» nos referimos a ambos posibles sentidos del concepto: iluminar y nacer; porque no se trata tanto de un conjunto de hechos (huida, muerte física por suicidio de un médico semimarginado y descontento) como la presencia, el eco que éstos adquieren en esa pantalla de resonancia que es la protagonista: que se verá iluminada por esa luz mortecina que procede de la ventana.

Precisamente como «eco» se sostiene la primera secuencia: palabras que llegan en ese efímero espacio de semiinconsciencia que separa el sueño de la vigilia (hecho reforzado por ese acto de mirar el despertador: de buscar referencias temporales que informen sobre el estado concreto de ese momento: cuánto se ha dormido...), que en ningún caso van dirigidas personalmente a su receptor. El propio Agustín, la criada, el hospital, la «señora» (cuando ésta hable), son los destinatarios baldíos de esa búsqueda, pero nunca Estrella.

Por otra parte, no es preciso insistir demasiado en el paralelismo entre estos planos iniciales y un momento de la película posterior: cuando Estrella evoca/inventa por primera vez a su padre (F. 2), lo hace precisamente en un contexto significativo: la madre embarazada ocupa una cama situada en la misma posición en relación a la ventana que vemos en la secuencia inicial, y sentado sobre la cama el padre supuestamente «nombra»/funda con su péndulo y su palabra a Estrella, aún por venir. Escena, pues, de alumbramiento geminado (del padre y de la madre), que presta a posteriori su juego de correlación de significantes al momento inicial de la película: la relación edípica entre Estrella (ubicada ahora en el lugar de la madre[17]) y su padre, y el sentido de nacimiento (pues la citada secuencia adopta una clara dispo

14 Según J. G. Requena: *En* El Sur *se mantienen los ambientes cálidos, las luces mágicas, la precisa definición de los paisajes y la austeridad visual que caracterizan a* El espíritu de la colmena*; desaparece, sin embargo, lo que constituyera el aspecto más poderoso de la fotografía de Luis Cuadrado: ese trabajo de texturas, que hiciera posible la aspereza, el íntimo dramatismo del primer film de Erice o de* Furtivos. *Se apunta, además, un tratamiento de las densidades cromáticas que introduce un principio de las atmósferas visuales en clave neónica.* Jesús González Requena: «La consciencia del color en la fotografía cinematográfica española», en Francisco Llinás: *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española, Madrid, 1989, p. 152.

15 Con lo que coincidiríamos con el análisis de *El espíritu de la colmena* efectuado por S. Zunzunegui, op. cit.

16 La dualidad científico/zahorí del padre es un buen ejemplo de dicha mitificación: un padre que posee el discurso de la Ciencia pero también su contrario, el de lo incomprensible.

17 El momento en que la madre dice «¿no [está en el hospital]? Sólo quería saber si ha pasado esta noche por ahí» (es decir, *no encuentra*) concuerda con ese otro en pantalla en que Estrella *sí encuentra* el péndulo (ella va a tener la señal de que, por «ahí», por su lado, sí ha pasado): otra señal de la sustitución aludida.

sición iconográfica de parto): nacimiento, al principio de la película, de Estrella a la vida adulta, que requiere esa inevitable muerte (*física* y *simbólica* en el argumento del relato, *física* –en tanto cuerpo– en la estructura edípica) del padre. Nacimiento, no lo perdamos de vista, también concomitante con el de Estrella al *relato*, a la capacidad de un decir articulado y fundador de sentidos. Lo refrenda con gran literalidad (tercera instancia) el monólogo interior: «Aquel amanecer, cuando encontré su péndulo debajo de la almohada, sentí que todo era diferente...». *Amanecer*, *encuentro* (precedido de ese minucioso ritual de descubrimiento del objeto, de su hipnótica y dolorosa fascinación [F.1]), posesión del *péndulo* (legado de aquel elemento mítico capaz de establecer un discurso de lo por-venir[18]), *diferencia*: elementos harto elocuentes de la esencia del nacimiento a la vida adulta de Estrella.

3. El padre simbólico: el Nombre-del-Padre

Los primeros momentos de *El Sur* constituyen un cúmulo de imágenes, semiinconscientes y primarias, que intenta reconstruir un padre en tanto significante simbólico, pero al mismo tiempo dan cuenta de la imposibilidad de sostener cualquier significante simbólico ubicado en el centro de la fantasía narcisista. Para sostener esta hipótesis, trataremos de mantener un paralelismo entre la formulación de la imago paterna propia del complejo de Edipo (desvirtuando la cronología de su desarrollo real en la experiencia humana: como entidad mítica y por tanto atemporal) y el desarrollo de las secuencias iniciales de la película.

En las *apariciones* (en sentido literal) del padre durante estos primeros compases de la película su aspecto y ubicuidad son casi fantasmagóricos, descorporeizados, generalmente vestido de oscuro y confundido con el entorno. En la secuencia que ilustra el F. 2 se pone de manifiesto en su evocación más sintagmática ese papel de fecundidad doble del padre, biológica y simbólica. Porque, como señala Alain Juranville en referencia a postulados lacanianos:

> *El padre es lo fecundo en el sentido esencial porque es función simbólica y significante puro* [...], *lugar de la fecundidad esencial, por la enunciación del Nombre-del-Padre.*[19]

No perdamos de vista la configuración espacial sobre la que se presenta la primera irrupción de la imagen del padre (del que es nombrado entonces como padre: del Nombre-del-Padre, en su acepción lacaniana) sobre el relato que nos ocupa: sobre un eje compuesto por los *semas* péndulo («lo que en él *pende*»)/embarazada/ventana (es decir, alumbramiento/fecundidad trigeminado); pero fecundidad bien distinta a la biológica (materna...: lugar de lo Real), que viene presidida por la capacidad de establecer un discurso

sobre lo porvenir, por cierto no muy lejano de lo simplemente religioso, de la palabra fundadora (*«será una niña»*), de la adivinación: antítesis del caos del azar, de la amenaza de lo Real (sabemos por Freud que cuando producimos un sentido al azar –el sentido imperativo de aquel *«será...»*–, desaparece[20]). En nuestra experiencia humana sabemos de la necesidad de inscribir a cada nuevo ser en el decurso de un discurso que lo precede y lo acoje: que establece un origen sin el cual no es posible establecer ningún trayecto (topológicamente, diríamos): es el padre (aquél a quien así pueda denominarse) el encargado de poner esta primera palabra fundadora sobre lo real, sobre lo matérico; de instaurar un orden de lo humano sobre el orden biológico. La secuencia que comentamos pone sobre la superficie del relato (*metáfora en sintagma*, por emplear una afortunada expresión de Jesús González Requena) de forma ejemplarmente diáfana esta operación simbólica, revestida por lo demás en este momento apicular de *El Sur* (F.2) de no pocos elementos taumatúrgicos, rituales, mágicos...

Nuestra actual civilización sabe sobradamente de los efectos perniciosos de la declinación del papel del padre, ya vaticinada por el propio Lacan (tal vez en uno de los aspectos menos oídos de sus reflexiones)[21]. En efecto, advirtió: «Cualquiera que sea el futuro, estas declinaciones suponen una crisis psicológica. Quizá la aparición misma del psicoanálisis deba relacionarse con esta crisis»[22]. Y con esta declinación paterna-simbólica, surge lo que denominara la *gran neurosis contemporánea*:

> *Nuestra experiencia nos lleva a ubicar su determinación principal en la personalidad del padre, carente siempre de algún modo, ausente, humillada, dividida o postiza.*[23]

Sin esa primera y fundamental palabra garantizada («simbolizada», asegurada como real), no puede tener lugar la aceptación de ningún discurso, de ninguna norma, ningún mito puede ser sostenido: tal vez ése es el problema más acuciante del occidente contemporáneo, incapaz de erigir ningún postulado en el que creer. Se produce, en su ausencia, una *vacilación de la realidad*, que fecunda al delirio:

> [...] *cuando el objeto tiende a confundirse con el yo y, al mismo tiempo, a reabsorberse en fantasía, cuando aparece descompuesto de acuerdo con uno de los sentimientos que constituyen el espectro de la irrealidad, desde sentimientos de extra*

18 En el juego de sentidos más manierista, el péndulo es lo que sirve para encontrar «agua»/lágrimas de Estrella.

19 *Lacan y la Filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, pp. 324-325.

20 En palabras de J. D. Nasio: *Al igual que todo el mundo, creemos que el azar existe en tanto permanece inexplicado, es decir, real* [...] *En otras palabras, el acontecimiento sigue siendo fortuito en tanto no es interpretado, entonces el azar existe; y deja de ser fortuito desde el momento en que se atribuye un sentido, entonces el azar deja de existir*.Op.cit.,p.190.

21 *Declinación condicionada por el retorno al individuo de efectos extremos del progreso social, declinación que se observa principalmente en la actualidad en las colectividades más alteradas por estos efectos: concentración económica, catástrofes políticas*. J. LACAN, *La familia*, op .cit., p. 93.

22 Ibíd.

23 Ibíd., p.94.

ñeza, de dejá vu, *de* jamais vu, *pasando por falsos reconocimientos, las ilusiones de sosías, los sentimientos de participación, de adivinación, de influencia, las intuiciones de significación, para culminar en el crepúsculo del mundo y en la abolición afectiva que en alemán se designa formalmente como pérdida del objeto (*Objektverlust*).*[24]

Las vanguardias y lo posmoderno (y desde luego ese nuevo discurso emergente que constituye la publicidad actual) escenifican en su radical angustia esa ausencia de la imagen paterna: es el padre-sólo-carne de *Léolo* (de Jean Claude Lauzon), el padre con un agujero en el lugar de la palabra (y su otro yo: Frank, el padre siniestro) de *Blue Velvet* (de David Lynch), y su interminable lista de equivalentes: en *El acorazado Potemkim*, en *El silencio de los corderos*...

En este panorama Erice encarna una posición peculiar. Es obvio su anticlasicismo[25], su incapacidad de construir relatos míticos. *El espíritu de la colmena* y *El Sur* reiteran el mismo fallido proceso, hasta cierto punto son una misma película. Sin embargo, frente a la vanguardia deconstructiva, aquella que empieza por desmembrar al padre (*Octubre*...), por poner un agujero negro en su garganta (*Léolo*), para luego no saber qué hacer con ese espacio de descomposición de sentidos (tal vez por eso las películas de vanguardia y posmodernas no tienen clausura: no logran articular un relato), en *El Sur* existe siquiera un intento de *edificar* la figura fundacional del padre, bien que partiendo de premisas insostenibles (crear un padre-espejismo) y con un final análogo: la ausencia de sentidos.

Por otro lado, la literalidad manifiesta de muchas de sus metáforas *en sintagma*, sobre la superficie del relato, le sitúan fuera del límite del modelo de representación clásico (articulación nodal entre lo simbólico, lo real y lo imaginario).

En segundo lugar hay que resaltar el sentido de tabú de la imago paterna: el padre ocupa el lugar (topológico) elevado y a donde no puede accederse (como intenta explicar a Estrella su madre: y por tanto hablamos de un acceso carnalizado). Es intercambiable con el Objeto (en este caso el péndulo: durante muchos momentos de la película existe una fusión de planos en la que el péndulo y el padre sufren una metamorfosis bicondicional); pero en su sentido más deleznable: donde se es prometido como plenitud de la palabra, acaba siendo transformado en la fisicidad, imposible de sublimar[26], de ese Objeto-péndulo al cual queda reducido: para siempre ya en la secuencia que ilustra el F.1.

En tercer lugar, existe una paradoja entre la existencia llamada a ser interruptora (desde el punto de vista del circuito del deseo) de un tercero[27] y su imposibilidad de fundar una transición que hienda el seductor estadio de narcisismo pleno: la madre y el padre no producen una circulación de deseo (a lo sumo sus escasas conversaciones se refieren a la hija o a puntos vacíos de significación sobre cuestiones domésticas), e «Irene Ríos» es igualmente un ente incorpóreo, pura huella inalcanzable pero obsesivamente presente (hasta cierto punto identificada con la necesidad de huir, con la muerte; y, no menos, con ese horizonte del goce histérico que se sitúa en la muerte).

Por último, incidiríamos en el carácter espectacular y especular del encuentro entre Estrella y su padre (F. 3 y 4): donde la marca del sentido de alucinación, de desreferencialización, más debe a esa iluminación tenebrista de la que hemos hablado, que subraya los objetos espectados (padre/péndulo) y eclipsa los horizontes. Es decir, formula una imagen de imposible plenitud alrededor de ese centro hipnótico (véase la mirada y ademán del padre en el F.4). Porque, como señala Lacan:

> *El principio de toda unidad por él percibida* [durante el Estadio del espejo] *en los objetos es la imagen de su cuerpo. Ahora bien, sólo percibe la unidad de esta imagen afuera, y en forma anticipada. A causa de esa relación doble que tiene consigo mismo, será siempre en torno a la sombra errante de su propio yo como se estructurarán todos los objetos de su mundo* [...] *El hombre evoca una y otra vez en esta percepción su unidad ideal, jamás alcanzada y que le escapa sin cesar.*[28]

> *Freud señala lo fascinante y satisfactorio que es, para todo ser humano, la aprehensión de un ser que presenta las características de ese mundo clausurado, cerrado sobre sí mismo, satisfecho, pleno, que representa el tipo narcisístico.*[29]

El espectáculo[30] responde a la pulsión escópica[31], al deseo de ver: de ver como una forma de apropiación, de satisfacción parcial del deseo[32]. Es decir, como sustitución del objeto, inalcanzable, por su simple contemplación o alucinación (contemplación de un representante del objeto de deseo): se trata de la «identificación imaginaria», de la que hablara Lacan.

Como recuerda el psicoanalista, hacia los seis meses de edad[33] el niño, en un contexto de dependencia de

24 J. Lacan, *La familia*, **op. cit., pp. 72-73.**

25 **En contra de lo que en ocasiones se ha escrito, tal vez aludiendo a criterios estéticos epidérmicos.**

26 **En palabras de J. D. Nasio:** *Justamente, el psicoanálisis, en tanto doctrina que se esfuerza por circunscribir al máximo los límites de su saber, ha comprendido que ese mismo lugar donde para el niño edípico la relación sexual sería posible es para el psicoanálisis el lugar donde la relación sexual se revela imposible. Allí mismo donde el niño del mito supone el goce del Otro – voluptuosidad ideal de la relación incestuosa–, el psicoanálisis sabe que el Otro no existe y que esta relación es imposible de ser realizada por el sujeto y de ser formalizada por la teoría. Lo sabe porque aprendió con la experiencia clínica que el ser humano encuentra, necesariamente, todo tipo de obstáculos representados por el lenguaje, los significantes y en particular el falo; límites todos que interrumpen la curva ideal hacia la plena realización del deseo, es decir, hacia el goce.* Juan David Nasio: *Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*, **Gedisa, Barcelona, 1993, p. 37.**

27 *El complejo de Edipo significa que la relación imaginaria, conflictual, incestuosa en sí misma, está prometida al conflicto y a la ruina. Para que el ser humano pueda establecer la relación más natural, la del macho a la hembra, es necesario que intervenga un tercero, que sea la imagen de algo logrado, el modelo de una armonía. No es decir suficiente: hace falta una ley, una cadena, un orden simbólico, la intervención del orden de la palabra, es decir, del padre. No del padre natural, sino de lo que se llama padre. El orden que impide la colisión y el estallido de la situación en su conjunto está fundado en la existencia de ese nombre del padre.* J. Lacan: *El Seminario III: Las* ***Psicosis*****,Paidós,Barcelona,1984,p.65.**

28 Jacques Lacan: *El Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en técnica psicoanalítica*, **Paidós, Barcelona, 1983, p. 252.**

la madre, comienza a elaborar la diferencia entre el dentro y el fuera, base de su percepción como «sujeto» simbólico distinto de lo no-él. Pero esta operación de formar su concepto propioceptivo se realiza, podría decirse, a la inversa: yo soy lo que no es el otro. O, dicho de otra forma, el otro es aquello de lo que se carece: y por tanto, objeto de deseo. En las secuencias comentadas, es evidente el carácter de alucinación del padre, sometido por lo demás a ese *sema* que le brinda su paridad (constantemente mantenida en los primeros compases de *El Sur*) con el péndulo, con lo hipnótico y lo alucinado. La trama argumental es la superación (necesariamente dolorosa: el momento que ilustra el F. 1 es inmediatamente previo al llanto de Estrella[34]) de esa absorbencia especular, la adquisición de una diferencia sostenida con la imagen (seductora) de lo absoluto del padre: la adquisición, vaya, de *personalidad* por parte de Estrella. Toda la película se configura como un gran parto, el que precede a la forja de la identidad y a la necesaria ablación de ese ascendente fascinador y totalitario (pleno).

La imagen del otro, en este contexto, actúa como espejo:

> *En el origen, él es una colección incoherente de deseos –éste es el verdadero sentido de la expresión cuerpo fragmentado– y la primera síntesis del ego es esencialmente alter ego, está alienada. El sujeto humano deseante se constituye en torno a un centro que es el otro en tanto le brinda su unidad, y el primer abordaje que tiene del objeto es el objeto en cuanto objeto del deseo del otro.*[35]

Es pertinente insistir sobre la desarticulación temporal y causal de ese objeto fantasmagórico que es el padre de Estrella, conjunto inconexo de visiones (la mirada despliega en las secuencias iniciales su poderoso juego erótico y destructivo a la vez[36]), de ausencias, de prohibiciones. Como señala Alain Juranville:

> *La constitución del objeto en el fantasma se realiza de la manera siguiente. Hay, por un lado, un encuentro con el deseo del Otro, donde el sujeto adviene como objeto. El lugar del Otro es ocupado entonces por la Cosa, en lo real, y el objeto es esta parte de la realidad del sujeto que sólo cuenta para el Otro. Se la vive como separada, es la «cosita que puede ser desprendida del cuerpo» a que alude Freud. No tiene lugar ninguna separación material, pero el sujeto vive la dura prueba de una separación. Por otra parte, e inversamente, hay movimiento del deseo del sujeto hacia el Otro, hacia la Cosa, y el choque con su falta como objeto absoluto. Se interpone aquí, entre el Otro y el objeto, un momento que es decisivo para lo que se entiende comúnmente por «fantasma», el del otro imaginario. La plenitud del Otro es de entrada imaginaria, y el significante la implica como tal.*[37]

A partir de esta carencia, de lo que le falta (el otro) y de su identificación con él (fase especular, narcisista por desconocer aún las palabras y por tanto demoras del deseo: pese a que el otro es ante todo misterioso), es como se

constituye su identidad. La secuencia a la que pertenece el F. 4 ilustra esa idea de la autoconstrucción especular, basada en el déficit respecto al otro: Estrella, con el péndulo en la mano (como las palabras de su padre ordenan), y mientras da vueltas alrededor de ese centro demiúrgico y omnipotente que es ese padre-conciencia que la nombra, *aparece*, cobra materialidad de entre la oscuridad. Aún es patente la amenaza de desmembración (y por tanto, es una autoconstrucción o autopercepción imperfecta): su mano pende de la nada («toda ella es péndulo»). Otro momento posterior de la película guarda un extraordinario paralelismo (pulsión a la repetición: compárense los F. 1 y 3) con este momento apicular del inicio de *El Sur*: se trata de la secuencia del baile tras la comunión, en la que a partir de una imagen básica, la redonda toca del vestido de primera comunión/novia (dentro de ese juego de identificación edípica), el espacio parece impregnarse de esa forma circular[38], y la cámara describe una trayectoria en circunferencia a la vez que Estrella y padre bailan igualmente describiendo círculos, que se pierden en la nada (la secuencia no acaba).

Proximidad hipnótica, la de Estrella y su padre, no exenta al mismo tiempo de distancia ritual: al fin y al cabo todo espectáculo se constituye en la distancia[39].

La primera secuencia de la película está construida como punto nodal[40], donde sus elementos desplegarán su verdadero sentido e implicaciones a medida que se desarrolle el relato: nos referimos a significantes como «bicicleta de Estrella» (ligado al paso del tiempo[41]), el cuarto superior al que mira Estrella, «doctor Arenas», «teléfono» (aislamiento, único vínculo de unión con la sociedad), y especialmente el péndulo que encuentra bajo la almohada. Opera entonces más como imagen atemporal, como «relámpago» de sentido antes que como «acto» real. Señalemos las concomitancias entre el estadio edípico y su recreación atemporal en la secuencia inicial: un

29 J. Lacan: *El Seminario I: Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 202.

30 Para una aproximación a la teoría de lo espectacular, véase Jesús González Requena: «Introducción a una teoría del espectáculo», en *TELOS*, nº4, Madrid, 1985.

31 Cfr. J. Lacan: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barral, Barcelona, 1977.

32 En palabras de J. D.Nasio: *Sin duda el deseo es intolerable pero protege al sujeto contra la tendencia, humana, por decirlo así, que habita en todos de buscar el límite extremo, el punto de ruptura, la satisfacción absoluta del incesto; para decirlo todo, el goce del Otro. El deseo con su alucinación es sin duda intolerable pero sabe protegernos deteniéndonos en el camino de un goce mil veces más intolerable. Como ven, todas las satisfacciones del deseo sólo puede ser satisfacciones parciales, ganadas en el camino de la búsqueda de una satisfacción total jamás alcanzada. Quisiera ser más claro. ¿Qué es lo que el niño desea de modo absoluto, por principio, más allá de cualquier edad y de cualquier circunstancia concreta. El incesto. Esto es imposible y permanecerá como una expectativa por siempre insatisfecha. Pero entonces, ¿con qué se contenta? Con la satisfacción parcial de alucinar un pecho que no es pecho nutricio sino un pecho producido por las tres condiciones: la pregnancia imaginaria, la relación con la boca como oficio erógeno y, finalmente, la doble demanda.*Op.cit.,pp.134-135.

33 Hemos advertido de antemano, pero es pertinente volver a insistir, que la trama edípica de *El Sur* no acata un condicionante temporal estricto. En ese sentido hablábamos de su formulación mítica, entendiendo con Claude Levi-Strauss al mito como una estructura de ablación del tiempo.

34 También se escucha en la primera secuencia: «La bicicleta de Estrella no está»: es decir, como la otra cara de lo que va a encontrar, Estrella pierde algo que nombra directamente a su niñez en el posterior desarrollo de la película.

estado, aquel de la infancia, marcado por las carencias motoras, que sin embargo se suplen con esa imaginería pulsional de la mirada deseante. El niño conquista con la mirada o alucina aquello que desea. Y esto es lo que sucede a Estrella en la secuencia inicial: inmóvil, escucha y recrea al tiempo con su mirada (de ella parten las imágenes de su infancia) la figura negada para ella del padre.

Porque precisamente la presentación del padre tiene que ver en todo su sentido con la triple ausencia desde la que se le nombra: del lecho conyugal («¿Agustín?... ¿Agustín?», pregunta su mujer), de la familia (elementos familiares: el perro que ladra, la bicicleta de Estrella que tampoco está), de la sociedad-obligaciones (no está como «doctor Arenas» en el Hospital). Se trata de una tautología, «padre ausente de la casa», que se desarrollará de forma reiterativa, casi cíclica, a lo largo de toda la película: al padre no le buscará en casa el día de la primera comunión (está pegando tiros, afuera), aparece continuamente ligado a la ciudad, el cine, el bar, el restaurante, la moto, la estación de tren, el hospital. En la casa, frecuentemente ocupa posiciones tangenciales, incómodas: en el borde de la cama (F. 2), a punto de salirse del encuadre (F. 4)... En cambio existe una relación monodependiente entre la madre y la casa: la diferencia entre la madre/casa y el exterior aparece marcada en la primera secuencia, cuando la madre lanza ese grito de angustia hacia el exterior: «¡Agustín!... ¡Agustín!».

Es en medio de ese campo de enunciación y de su ausencia donde se produce la doble operación de nacimiento: de Estrella y del propio relato *El Sur*. Nacimiento de Estrella a la consciencia (de dormida a despierta: hasta cierto punto la historia y el recuerdo se evocan desde la ensoñación), o también surgimiento desde la oscuridad a cierta suerte de imprecisa luz. Un primer plano la mostrará aún en la cama, rodeada de negrura e iluminada por el color azul.

Lo primero que vemos de Estrella es precisamente esta oblicua inmovilidad (el encuadre se dispone así) de la que apenas percibimos en un segundo momento sus dos ojos: es de ellos de donde arrancan las imágenes posteriores, como la inicial mirada hacia ese techo que la separa del lugar donde se metonimiza el padre, su despacho, o esa mirada al despertador: ¿despertar a la vida?; en todo caso, un despertar a la adultez que se plantea como imperativo y, por otra parte, «antes de tiempo»/antes de que «amanezca».

Y junto a esa mirada, se dispone la densa red de los elementos que precipitan esa imaginería de la desprotección, esa enunciación de ausencia: ladridos del perro, pasos apresurados (que se relacionan en otro momento de la película con los suyos resonando sobre la tarima cuando a su padre no debía molestársele porque estaba en esa especie de tótem que era su despacho), ruido de teclas de teléfono, voces femeninas que llaman (gradación entre la inicial interrogación, ese grito de llamada fuera de la casa –«¡Agustín!... ¡Agustín!...»– y finalmente la conversación telefónica), pasos primero lentos, luego apresurados, una primera hipótesis («Señora, la bicicleta de Estrella no está...»[42]), etc.

La secuencia, entonces, se construye a partir de esta catálisis, de esta contemplación inicialmente pasiva pero destinada a marcar la dimensión del relato como interior. Y esta dimensión pasiva de Estrella en la secuencia inicial aboca al espectador (relacionado espacialmente con ella, *al-otro-lado* de la acción) a una focalización dramática que coincide con el punto de vista de la protagonista. Algo, desde luego, necesario para postular la validez vehicular de ese relato (por más que fragmentado, casi inarticulado; o, por expresarlo de otra manera, de ese *decir* subjetivizado), el de Estrella, dentro del decir más amplio de la película.

Estrella comienza por ser espectadora del relato que, indirectamente, la nombra (como en otro momento del film, en la secuencia en que el padre está en el cine «Arcadia» –nótese la intencionada elección de ese espacio de utopía mitificante–, él lo es del relato que también lo nombra indirectamente), mientras «nace» de esa postración pasiva hacia cierta acción: se incorpora de la cama y se abriga. Hay que tener en cuenta que la cama es designada en la película como un lugar donde esconderse (y, referido al péndulo, *esconder*) y también un lugar donde confluyen padre e hija (cuando se enfada con su padre y espera que venga a buscarla –«él sabe» dónde encontrarla[43]–).

Y, como en todo nacimiento, «nace con un pan debajo del brazo»: en este caso debajo de la almohada, para ser más exactos. Se trata del péndulo, objeto donde confluyen Estrella como objeto de deseo (ella «recuerda» ser «buscada» en la tripa materna por el péndulo del padre), el padre mitificado (mago, za

35 J. Lacan, *El Seminario III*, op. cit., p. 61.

36 La construcción del yo es un proceso en el que el ojo resulta fundamental: es el órgano a través del cual se busca aquello de lo que se carece, con un doble carácter erótico y destructivo: apropiarse del otro, devorarle, negarle como diferente.

37 Alain Juranville: *Lacan y la Filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, p. 137.

38 Es patente la abundancia de la tracería cíclica durante muchos momentos de la película: la toca del vestido de primera comunión; su movimiento alrededor del padre mientras el péndulo también gira; y, en muchos casos, los trayectos de ida y vuelta: en la transformación a la adolescencia, en la secuencia de la entrada del padre en el cine, etc.

39 Como afirma J. G. Requena, *el espectáculo parece tener lugar allí donde los cuerpos se escrutan en el alejamiento*. Ibid.

40 O, si se prefiere, como una función cardinal, susceptible de establecer alternativas consecuentes en el desarrollo posterior del relato.

41 Presente, como decíamos, en esa transformación de Estrella niña a Estrella adolescente: donde confluyen, por lo demás, tautologías como «la vida pasa dando vueltas» o «yendo y viniendo».

42 Sería interesante analizar el sentido transmutacional de los medios de transporte que aparecen en *El Sur*: desde la dependencia inicial de la motocicleta paterna, a la bicicleta-autonomía de finales de la niñez hasta la adultez (es montando en bicicleta como, de pronto, crece) y finalmente el tren, metáfora de lo por-venir.

43 La relación negación del padre en su cuarto/esperanza de un encuentro con el padre en la cama es harto significativa.

horí...) y el único mensaje (un «para buscar» y para buscarle) que su padre lega a la joven; válida representación, entonces, del nudo borromeo: lo real del cuerpo (marcado por la muerte: la ligazón cama-madre adquiere a lo largo del relato una dimensión escatológica), lo simbólico de la palabra fundadora, «geminadora» (*«será una niña»*) y deseo del Otro (en este caso en su formulación bidireccional: «te deseo/deseo que tú me desees»[44]).

Podríamos decir que se trata de la herencia simbólica, por más que incompleta: una velada incitación a buscar lo oculto bajo lo aparente, o, lo que es lo mismo, la creación (simbólica) bajo el recuerdo. Que es lo que la narradora/protagonista hará a lo largo del relato subsiguiente, guiada por ese *péndulo* que es legado.

Nótese la relación entre el ensueño inicial de la protagonista, su cabeza y el péndulo: péndulo que se escribe como eje temático, como elemento de esa búsqueda/creación de lo imaginario, ligada entonces antes que al recuerdo y a la evocación lineal a la invención del pasado. Un imaginario que aparece ligado a lo ceremonial, y, hasta cierto punto, sacralizado en el desarrollo posterior de esta imagen del péndulo/padre: la secuencia en que por primera vez Estrella rodea al padre mientras el péndulo gira (F. 3 y 4) se organiza como sumamente ritual, sacramental, y el papel confiado a éste es el de un sacerdote, mientras Estrella va siendo «creada» (iluminada) por la luz del exterior. Pero el péndulo también despliega una fecunda imaginería simbólica fetichista: lo que pende (lo picudo: lo masculino[45]), y lo que pende de un hilo (la vida del padre).

El padre simbólico, el lugar de donde se espera salga un relato fundador, un «por qué» que dé sentido a la vida, que permita al sujeto constituirse como adulto, entrega antes de eclipsarse ese único testigo que es el péndulo/necesidad de buscar, de crear su propia historia: su «Sur» imaginario, o la película de su vida. Es decir, si la secuencia inicial se constituye primero como duelo en el lugar donde es nombrado el padre, luego se formula como esperanza de un reencuentro que pasa por ese zahorismo al que se reta a Estrella: muerto el padre físico (por él es el duelo), queda su huella, su vaciado. La secuencia que ilustra el F. 4 se orquesta como más que evidente apelación al sujeto del inconsciente: desde la oscuridad, inmovilidad (sus manos cruzadas), el padre-rostro (pues es todo lo que de él vemos) dice, habla: a la ablación de su cuerpo le corresponde la enunciaciación de sentidos, la anulación de lo imprevisible, del caos, por medio de ese péndulo capaz de poner orden a lo real[46]. Es el *doctor Arenas* (así comenzó por ser designado en la película): aquel portador de la doble palabra, la de la ciencia (dominio del cuerpo) y la del padre (dominio simbólico: construcción de un sentido a la pregunta, clave desde la experiencia de lo humano, de para qué estoy aquí).

Dentro de esa iconografía de revelación de la palabra, ocupa un lugar importante la secuencia del último y fallido intento de encuentro entre el doctor Arenas y su hija. Muchos de sus elementos evocan un espacio de *última cena*: «apóstoles» celebrantes –incluida Estrella– que no saben de qué se trata, que se «duermen» en la ceremonia (boda bufa, desacralizada: vista por el camarero desde las bambalinas) sin comprenderla. El padre no acierta a decir pese a su insistente diálogo (devenido en una conversación absurda) y sus debilidades son objeto de reprensión por su hija (bebe demasiado, incita a su hija a hacer novillos y no puede dar respuesta satisfactoria a las preguntas de Estrella).

El sentido de autoinmolación del doctor Arenas guarda así un palpable paralelismo con el relato evangélico, muy al modo de ser de la narración posmoderna desacralizadora: aquel que debe legar su palabra, una palabra sostenida por el sacrificio, es trasmutado en ese hombre semiebrio que no acierta a decir.

F.1

44 Cfr. J. Lacan, *El Seminario 2*, op. cit.

45 Según Sigmund Freud, *Considero el fetiche como un sustituto del pene* [...] *no es el sustituto de un pene cualquiera, sino de uno determinado y muy particular, que tuvo suma importancia en los primeros años de la niñez, pero que luego fue perdido. En otros términos: normalmente ese pene hubo de ser abandonado, pero precisamente el fetiche está destinado a preservarlo de la desaparición.* SIGMUND FREUD: «Fetichismo», en *Obras completas*, Tomo XIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2992.

46 Según Lacan: *Para que haya realidad, para que el acceso a la realidad sea suficiente, para que el sentimiento de realidad sea un justo guía, para que la realidad no sea lo que es en la psicosis, es necesario que el complejo de Edipo haya sido vivido.*

La equilibración, la situación justa del sujeto humano en la realidad depende de una experiencia puramente simbólica [...] *de una experiencia que implica la conquista de la realidad simbólica en cuanto tal.* J. Lacan, *El Seminario III*, op. cit., p. 283.