

EDITORIAL

En lo real, es sabido, no hay fronteras.

Y en ese sentido, desde luego, las fronteras son un hecho cultural: trazan líneas en lo real, lo ordenan, lo organizan.

Mas no debemos entender la cultura tan sólo como un orden de significaciones: es, más exactamente, un orden de significaciones destinado a canalizar, a dar cierta salida a la violencia.

El espacio de civilidad que una frontera hace posible al delimitar el perímetro de una nación tiene, como su inevitable reverso, la delimitación de un lado otro, el del extranjero, que es constituido como el foco lícito de la violencia. Siempre hay motivos que lo sancionen: los de allí, porque no son de aquí, porque no son de los nuestros, nos amenazan, nos impiden ser del todo nosotros mismos.

Una inapelable ley matemática relaciona el número de fronteras con el número de ejércitos, de manera que el nacimiento de toda nueva frontera lo es, inevitablemente, de un nuevo ejército. Y ésa es, por cierto, la pesadilla que late en toda demanda de autodeterminación nacional.

Mas no debiera entenderse esto, sin embargo, como un juicio expeditivo contra el que fuera el ideal de la nación —de las naciones. Han sido, acabamos de decirlo, una forma de cultura, de trazado de líneas ordenadoras, de canalización muchas veces constructiva de la violencia. De construcción de espacios simbólicos donde poder morar.

Por lo demás, cierto dato parece incontestable: el retorno de los nacionalismos posee la misma lógica, aunque contradictoria, que el proceso de la globalización.

No es difícil ver el motivo: porque se trata de la globalización del mercado capitalista, se salda simultáneamente con un proceso de homogeneización cultural extraordinariamente erosionado: no conoce otro valor, no posee otra referencia, que la de ese significante sin significado, y por

eso vacío, que es el dinero, en tanto capital. Los sujetos, entonces, se aferran a lo que encuentran: los símbolos más arcaicos, vividos como los más alejados del mundo de valores de la modernidad, de la que ya sólo pueden ponderar su lado más negativo, el de su racionalidad pragmática, desimbolizada.

Es justo, pues, valorar a toda nación: si la hay es porque ciertos actos heroicos la han forjado. Mas por ello mismo, en cierto momento, debe esperarse, de toda nación, el acto supremo del heroísmo: el de su propio sacrificio.

Lo que, por cierto, es todo lo contrario de su aniquilación: para poder ofrecerse como masa de materiales simbólicos con los que forjar una más vasta nación, debe cuidar su propia memoria: atesorar las huellas de su pasado y mantenerlas vivas en lo posible para que así puedan contribuir a la emergencia de esa nueva, más integradora, nación.

Y, por qué no decirlo de una vez: a estas alturas de la insólita historia de nuestra especie, la única nación digna de ese nombre debe ser lo suficientemente grande como para acoger a todos los hombres.

No porque creamos ingenuamente en la desaparición de la violencia, sino porque pensamos que es necesaria y posible la alquimia capaz de conducir la violencia —es decir: la pulsión que nos habita— hacia su auténtico destino: el de la faz inhumana de lo real. Evitando de una vez por todas la cobardía de intentar tajarla con el rostro del otro.

ECCEHOMO

(Huellas de *El Hombre Elefante*)

F. Baena y F. Pimentel

Ecceshomo. (Del lat. ecce, he aquí, y homo, el hombre.) m. Imagen de Jesucristo como lo presentó Pilatos al pueblo. // 2. fig. Persona [en latín, máscara] lacerada, rota, de lastimoso aspecto.

Ahora que David Lynch ha estrenado un nuevo film, con el aplauso que pudiera presumir, con el predicamento predecible tras sus pronunciamientos anteriores, es útil, para anotar la deriva de su obra, volver al que fue el film más insólito a la postre, *El hombre elefante* (1980). En las páginas que siguen vamos a hacerlo dejándonos conducir por uno de los hilos que lo tejen, para ver cómo procedió y para subrayar la diferencia entre aquel texto y los que le siguieron. Sólo adelantaremos que, vista desde el paraje en el que hoy nos encontramos, aquella película se revela literalmente una perla (pues de ésta se cotiza la belleza producida por los efectos de un cuerpo extraño en el que se dice propio). *El hombre elefante* ocupa un lugar privilegiado dentro de la filmografía de su autor. Pero un lugar, en la misma medida, paradójico, pues si por un lado se presenta como una significativa excepción al sentido dominante que terminó gobernando sus películas, por otro lado fue la que le abrió las puertas de la industria. Es sabido: gracias a que la hija del productor Dino de Laurentis tuvo la oportunidad de presentar a su progenitor como aval de la labor de David Lynch este film y no el anterior, *Cabeza borradora*, los grandes estudios le encargarían primero *Dune*, y le permitirían consagrarse después con *Terciopelo azul*.

Una cuestión estructural se impone a todo análisis: la existencia, en el seno del mismo universo narrativo, de dos niveles de enunciación claramente diferenciados. Para anotarlos obraremos como nos sugiere el film, y atenderemos a cómo éste despliega la escisión en torno al primer tema que propone, el de la foto.

1

La fotografía, entonces. Hay de dos tipos. O por mejor decir: en este film se formula con nitidez una dialéctica entre las dos maneras de realizar el dispositivo fotográfico. Por supuesto se tratará de algo más que de fotografía en la película. Pero ésta empieza con la foto. Veámoslo.

En el inicio, inmediatamente después del último título de crédito (aquel en el que figura el nombre del director), unos ojos que abarcan todo el cuadro en plano detalle mirándonos. Unos ojos fotografiados, pues es evidente, apenas transcurrido el breve lapso de un parpadeo que no se da, que el movimiento ha sido suspendido. A continuación, una panorámica descendente por esa fotografía que sucesivamente lleva a la pantalla, a la misma escala que los ojos, la nariz y la boca. Y como los tres órganos sensitivos, tres elementos nos demuestran que estamos confrontados a una foto: el grano (esa cualidad tan carnosa que vemos en los labios), la quietud (la no respiración) y ese procedimiento específico del medio que, en lo sucesivo, va a vertebrar la lógica de la mirada (la fragmentación).

En el comienzo, pues, una foto, que no una pintura.

Pero vista detalle por detalle que aquélla es tal, el plano que sigue es el del conjunto, firmemente afirmado como totalidad, rotundamente enmarcado (*Fig 1*). De modo que, primero, se nos da a ver una huella fotográfica en la que el film se detiene lo necesario para distinguirla de una pintura, y después se muestra su perfecta clausura, su estricta separación del fondo (que comparece con alto grado de abstracción: sólo negrura). Está la tiniebla y está el cuadro, es decir, el retrato. Pero aunque éste se muestra como tomado del fondo (y de hecho la figura emerge de él, que la rodea) se muestra también discontinuo respecto a él: por el marco, es decir, por una operación ordenadora.

Ahora bien, aunque tal es *el resultado*, armónico, que se nos enseña, la perfecta clausura de la huella, no necesariamente la foto implica esa estabilidad. Y por contraste (subrayado además por el cambio de registro musical, el cambio

de iluminación y el cambio de actriz), emerge ahora, por fundido, otra foto, esta vez sí continua con el fondo: no ya quieta sino con movimiento, no ya cristalizada, salvada del fluir, sino alimentada de su duración, de su estar-ahí; y además sin marco, disolviendo el principio de discreción y trayendo, en consecuencia, la continuidad con la tiniebla sin límites, es decir, con lo imposible (*Figs. 2, 3 y 4*).

Dos maneras enunciadas, pues, de realizar lo fotográfico, y según un determinado orden, es decir, presentadas en una secuencia no arbitraria: la que lógicamente habría de ser primaria (la huella bruta de lo real, que pone en primer plano una materialidad que rebasa el discurso en el que nace el artefacto y nos enfrenta a algo radicalmente nuevo) es la segunda, y la que históricamente habría de ser segunda (la huella organizada según un sentido que la gobierna, el del retrato, al que tempranamente se orienta el hallazgo para adscribirlo a una lógica de la representación preexistente, la pictórica) aparece en primer lugar. Esa disposición nos habla de la fuerza subversiva de la foto, de las dificultades que planteó a la realidad en la que vió la luz, de la potencia amenazante que, aunque pronto se apaciguara tutelándola, permanecía latente, dispuesta a destruir todo gobierno.

Posteriormente, la diferencia escrita en la introducción de forma abstracta, en términos altamente formalistas, se retomará diegéticamente, la encarnará el relato y accederemos a ella a través de los personajes. Y así, lo que anuncia la secuencia preliminar quedará tematizado en la historia que le sigue, en la que habrá una foto en el eje de lo real (en el sentido que Requena le diera a esta expresión) en continuidad con el texto de la feria, adjunta a los monstruos con cuya exhibición hace espectáculo. Pero habrá también otra (y así, con o minúscula) fotografía, la que desde el comienzo se nos muestra enmarcada.

2

Si hemos empezado por la fotografía es porque por ella comienza el film, por la formulación a su través de dos posiciones nítidamente diferenciadas, e incluso por el anuncio de lo que en buena medida vertebrará el sentido del relato: el paso de la una a la otra. Pero antes de seguir ese camino hay que anotar que hay también, como dijimos, dos planos de enunciación. Uno, propiamente el del relato, movilizará criterios de verosimilitud realistas. Pero hay Otro: el del más allá del relato, el exterior a la realidad, aquel con respecto al cual, en última instancia, ha de jugarse el sentido.

Ese plano exterior al de la realidad narrada es el que comienza invocando el texto, y está rodado con una cadencia, una textura y unos criterios de representación marcadamente extraños a los códigos realistas que a continuación tomarán las riendas. Se ha hablado de lo onírico para referirse a él. Pero lo cierto es que en la experiencia que hace el espectador, a esta altura de la película, nada permite corroborarlo. Queda enunciado como un nivel o estrato distinto al de la cotidianidad que enseguida se esgrimirá para anclar el trayecto que propone el film, mas sin poder, en principio, situarlo con precisión. Y de hecho, operación notable para escribir el desconcierto con que el espectador lo ha acusado, el primer espacio de la realidad que sigue a su allende es el del vértigo ferial, y el primer personaje, uno aturdido, que sale de improviso del estupor que le causan los juegos cinéticos para sumergirse en el fragor que le rodea. Nótese que obrando así, es decir, no refiriendo en primera instancia el plano de lo real tal como comparece, con su textura fantasmática, a Merrick, lo que se gana es una movilización del relato que, en primer lugar, no está polarizada por quien a la postre será su protagonista. Por el contrario, lo real comienza interpelando al mismo espectador (y de hecho los dos primeros rostros que emergen de la sombra nos miran a contracampo heterogéneo, lo cual incide en la extrañeza de ese registro con respecto al código narrativo clásico sobre el que el relato se construye, ese que dispone todo el espacio al interior del universo narrado), y a continuación a Treeves, que será nuestro guía en la película.

Está, entonces, el plano del relato, que es el plano de la realidad: un espacio, un tiempo, unos personajes, una trama. Y está, antes y también después, en todo caso compareciendo como exterior a ese plano, por fuera de sus puntos de *referencia*, un plano que parece sostenerse con "otra lógica": sin espacio, sin tiempo, sin conformar propiamente personajes... Este segundo plano (que en el film es primero y último) lacera incluso en un determinado momento, al interior mismo del relato que entre el prólogo y el epílogo se despliega, el plano de la realidad (manifestándose su textura progresivamente a medida que atravesamos un umbral, el del sueño o su ausencia en la pesadilla). Lacera, como decimos, el principio de realidad que se ha dibujado como horizonte del relato, pero a la vez traza un puente, indica un camino para llegar a esa otra tierra incógnita que el horizonte solapa. De modo que nacimiento, muerte y ciertos instantes señalados (aquí el sueño) conducen a ese Otro plano exterior a la conciencia. En los tres casos es notable cómo se escribe el tránsito entre los dos registros: en el sueño vemos cómo va desvaneciéndose la realidad para abocarnos a lo Otro, en la entrada al relato sentimos el vértigo, y en la salida de él la entrega. Hay, por cierto, un elemento plástico decisivo que comparece en los tres casos, el humo, contrastando nítidamente con la

densidad del negro que empasta todos los planos dedicados a representar el Afuera. Humo que reaparece en el aquí y ahora de la narración, normalmente asociado al fuego, que es un elemento constantemente presente en la historia (unas veces sofocante, desbordando energía en el submundo, otras apacible, controlado en el interior burgués).

3

A cada uno de esos dos registros textuales corresponde una foto. Y así, mientras que en el de la "realidad" reaparecerá la madre del retrato, en el que se sitúa por fuera de esa realidad será en el único "espacio" en el que la otra madre se manifestará. Siendo esto así, el film no comenzaría, como hemos empezado suponiendo, con lo exterior al presente cotidiano propiamente, con el Afuera del tiempo narrativo, sino con éste, sólo que cristalizado en forma más o menos apacible en ese elemento que retornará: la madre del retrato, el ángel tutelar de Merrick, que condensa y cifra simbólicamente su origen mismo. De modo que se sitúa en primer lugar la realidad para, cruentamente, desgarrarla.

La secuencia preliminar escribe, pues, un doblez en filigrana en el que el relato, en su transcurso, incidirá; un doblez para el que disponemos de dos índices: el retrato fotográfico y la foto en el eje de lo real. El primero, entonces, accede desde la introducción al universo propiamente narrativo que le sigue, en el cual no deja de portarla, como emblema misterioso en el que cifra su origen, el protagonista. Pero además esta foto hace serie con otras de ese tipo, con otros retratos. Primero, los que presiden desde la chimenea (marco del fuego, o sea, espacio de tránsito, umbral simbólico como las fotos que con ella riman), y dando espalda al espejo, el salón de los Treeves. Y después, el que la señora Kendall entrega, firmado, a Merrick.

Estas fotografías no son, pues, las encontradas en los barracones de los *fenómenos*, sino las civilizadas, las sometidas a un orden, a una ley representativa de la que la feria hiciera escarnio. Y repárese que comparecen más que como huellas (pues como tales escapan a nuestra ávida mirada) como nombres, portadoras de identidad simbólica: los Treeves, a requerimiento de Merrick, lo que le enseñan por medio de los retratos son los padres y una cualidad familiar, la nobleza, y en ese contexto Merrick, por su parte, esgrime por primera vez la memoria de su madre; más tarde, la señora Kendall hace entrega también ella de su identidad (su rostro o máscara signada con el nombre), ocasión que aprovecha de nuevo Merrick para sacar a colación su propia identidad, esta vez

más anclada en una interrogación, la del origen.

Al caso de la señora Kendall le vamos a dedicar, por su importancia, un punto. Digamos ahora que en la escena del té en casa de los Treeves hay un elemento visual que se impone con fuerza, a la vez mediando y presidiendo la composición: una cruz, formada por la ventana que hay tras los visillos. Se diría un emblema de esa sagrada familia que, de pronto, componen el padre (que, sin serlo biológico, asume ese lugar), la madre (dolorosa con su entrañable amor) y el hijo descarnado del prodigio. Precisamente en ese marco se oficia la ceremonia del intercambio simbólico a propósito de los retratos: las huellas enmarcadas, que más que tales (pues como decimos ocultan su materialidad al espectador) son nombres, y John Merrick da a conocer por primera vez la imagen que preside su vida: el rostro dulce, ensoñado, de una madre amable como lo es la Sra. Treeves. Ahí se enseña el lugar de los retratos: sobre la chimenea (son lo mismo: formas de con-tener, de situar, de localizar lo que conecta con lo Otro: el fuego, las huellas de lo real). Y ahí se habla de la stirpe, de las generaciones, del beneficio que supone disponer de una cadena simbólica a la que poder sujetarse (pues esa cadena, antes que apresar, condenar o privar de libertad lo que posibilita es la conquista de un lugar, al fin digno, merced al orden de las filiaciones). Treeves, es decir, el padre aquí, precisamente vela por el mantenimiento del umbral que es la chimenea y hace figura con él, vela por la distancia que merece Merrick, esa que le permite ser otra cosa que objeto explotado perversamente. Sus antagonistas en cambio (los que al exhibirle se lucran y aquellos para quienes sólo vale el dinero que obtienen a su costa) se asocian a lo contrario, y así vemos a Sony en relación con el fuego devastador, y tanto a él como a Bytes negándole el nombre propio.

4

El relato no es pues, en primer lugar, el de la historia de Merrick, ni se limita a plantear cómo él afronta su propio interrogante. En vez de eso, comienza desplegando una serie de puntos de vista, que conformarán una trama narrativa sobre ese interrogante. El relato, que es el del conflicto provocado en una sociedad por la irrupción en su seno de algo inesperado, comienza abriendo dicha trama. Y en eso consistirá: en la puesta en escena de dos posiciones antagónicas con respecto al prodigio.

Ninguna época mejor para anotar esa diferencia que la Inglaterra victoriana (en la que se confrontan la abyección del submundo y la etiqueta de la buena sociedad¹. Y nada mejor para localizar el desgarramiento producido en

la red que teje tal realidad histórica que la feria, el espectáculo para la mirada, el “lugar” donde (re)encontrarse con la pulsión (entre comillas porque el texto de la feria a lo que lleva es a abolir los espacios en el vértigo).

Y si de lo que se trata es de contraponer las dos maneras de acoger el suceso, será muy ilustrativo comparar las distintas presentaciones que se llevan a cabo de él (en marcos discursivos e institucionales diversos). Nos detendremos un poco en las primeras (en la feria y en la Universidad), caracterizadas ambas por presentar el *fenómeno* como objeto (ya de horror ya de estudio, y siempre en off) en ámbitos primariamente masculinos. Las segundas presentaciones en cambio (y después de una de transición, la que se le hace a Carr Gom, el director del hospital, que ya entra en el juego de plano-contraplano) tienen lugar en espacios domésticos o íntimos, más cercanas pues, y es a sendas mujeres (la sra. Treeves y Kendall) que incluso comparten plano con Merrick, el cual comparece como un sujeto. Del Horror al melodrama, pues.

5

Tenemos que decir que la feria absorbe a Treeves. Su deseo primero participa de la economía propia de ese ámbito, lo cual ve el espectador en la estupefacción que embarga, que desencaja su mirada, en su pérdida, en su agitación. Y lo termina de entender el espectador cuando asume la dirección que magnetiza y dirige ese mirar, que cesa como indiscriminado cuando identifica un objetivo, al que a partir de entonces va a entregarse: ver más allá de lo permitido. Treeves sigue a un gendarme y atraviesa la línea de sombra, hasta llegar al corazón de la tiniebla. Y allí asiste a una escena en la que emerge por primera vez en la película un diálogo, la palabra en acción (antes, durante el viaje hasta ese punto, hemos podido escuchar otro, pero no era verdadero sino fingido: la burla que al interior del laberinto hacen los seres que lo pueblan del mundo extramuros).

La función de la Ley: poner *límites* al espectáculo de la mirada. El discurso de Bytes es elocuente, y puede reconocerse sin dificultad su actualidad (*No puede hacerlo, conozco mis derechos*). Pero a esa protesta del mercader que se ampara en el estado de derecho para satisfacer una masiva demanda imaginaria que al fin conduce al colapso, la de querer verlo-todo, contesta una voz caracterizada por ser investida de autoridad civil: *Esta exhibición degrada a todo aquel que la contempla así como también a la pobre criatura*. El oportunismo del feriante vs el derecho sensato².

Treeves asiste, como un mirón más de los allí concitados por la pulsión escópica, a la escena de la institución de la censura. Y aunque acata el dictado de la ley en la presencia de sus representantes (a su pesar, pues su deseo de mirar lo que ha hecho es excitarse aún más con la interdicción, según conocida lógica), parece anunciar que, más adelante, va a violarlo.

Y Bytes, por su parte, dirige a su criatura unas siniestras palabras: *otra vez en marcha, mi tesoro*. Adviértase no sólo la lasciva y cínica figura incestuosa que las profiere, sino incluso la precisión con la que enuncia: *mi tesoro* dice al monstruo, es decir, condensa con rigor la idea freudiana del origen anal del dinero, y se solaza en la contemplación de su poder. Bytes es el alquimista que convierte el deshecho en capital, y que proclama sin recato el origen nauseabundo de su fortuna, del nunca tan vil metal. Tal la extraña familia: el padre gozador, el de la horda, el vástago explotado sin piedad y la madre que brilla por su ausencia (y en este plano se representa, casi borrada, por su figura pintada en una tela: alejamiento extremo, ficción de ficción que pierde en el camino el cuerpo real que dió a luz a la criatura) (*Fig. 5*).

Treeves, en efecto, no se ha olvidado del monstruo. Inmerso ya en su espacio cotidiano (al que por cierto se ha accedido desde la feria por un elemento isotópico que sutura el montaje y homogeneiza los dos ámbitos, el fuego al que ya nos hemos referido), operando un cuerpo devastado por los efectos de la máquina, es interrumpido por un emisario que le anuncia haber detectado su objeto de deseo (para mirar/para saber). La mirada inquisitiva de un colega, correspondida con silencio, indica bien que Treeves está actuando al margen, por cuenta propia. Va a su encuentro, pues. Y es de destacar, en su travesía, la densa escenografía con la que es representado el paisaje urbano. Opacamente matérico, sucio, incluso sórdido, asombra por su analogía con el “espacio” de la feria (de hecho en el primer plano desde la calle suena una musiquilla que remite, isotópicamente, a la que no deja de sonar en los barracones). En la ciudad vemos, junto a los animales, los vapores, las nieblas y los charcos, un amasijo informe de cuerpos muertos y de máquinas vivas. Máquinas extrañas que invaden el espacio civil, como el del cuadro en la pantalla, y cuya función se nos escapa. Máquinas a cuyo oscuro rendimiento sirve el trabajo de entregados obreros. Máquinas que no dudan en sacrificar alguno de éstos, como el que viene de operar el propio Treeves. En breve: pasma la falta de diferenciación³.

Pero esta misma es la que no vamos a tardar en descubrir entre la ciencia y el espectáculo. Idéntica entrega a la pulsión, idéntica obediencia, latente en el positivismo, a lo que rebasa los datos. Tal el naturalismo. Desde el

principio se extienden los sobreentendidos entre Treeves y Bytes, se pone en juego la complicidad. A Bytes le vemos avasallando literalmente: el lazarillo que le sirve es abrumado por su cuerpo y su cabal prolongación, el bastón de mando, con el que propina las palizas a *su tesoro*. Treeves calla y se deja conducir. Entran en la penumbra.

Comienza la función

Bytes es un charlatán siniestro, un maestro de ceremonias que dilata la mostración del fenómeno en aras a alimentar, más y más, la excitación del “respetable”. Pero tiene una función más que la de alimentar el morbo la inverosímil anécdota que le ocupa: expulsar a las brumas de lo recóndito el prodigio que en breve va a mostrar. A lo que invita Bytes es a pensar que lo que se va a ver es algo impensable en Londres, algo que no le puede pasar a cualquiera: se trata del efecto de la violación de una mujer por parte de un elefante, supuesto en una isla remota. Es la posición a la que invita el espectáculo: la distancia, la extrema protección, la creación de un lugar a salvo de lo exhibido, un lugar de impunidad desde el que no dar lugar al temor del espectador. Por lo demás, va a ser evidente la debilidad de la codificación semiótica en breve: tanto el significante con el que se refiere a la criatura (*hombre elefante*), como la pintura que lo representaba en el telón, son brutalmente desmentidos por el cuerpo de Merrick. Éste nada tiene que ver con elefante alguno.

Treeves acepta las condiciones y se sumerge en la tiniebla, en la seguridad que ésta le da (*Fig. 6*). Pero de golpe la abandona, da un paso adelante, hace dejación de la posición perversa y encara lo que se le muestra. Treeves entonces arriesga su mirada, que es ahora una mirada expuesta. Y alcanzada. Queda presa de la visión⁴. Y, entonces, una lágrima surca su rostro, que abarca ahora todo el plano, rodeado de oscuridad (a la manera de la mujer del principio, pero mirando a contracampo homogéneo) (*Fig. 7*). Esos dos elementos, el ponerse en relación con la mujer (es decir, el situarse análogamente a ésta) y la lágrima, puntúan un cambio subjetivo: si hasta entonces Treeves se ha caracterizado por buscar (y en la misma medida, por su masculinidad), ahora ha accedido a una posición más marcadamente femenina, desde la que es receptivo a la com-pasión que ahí le embarga. Treeves está en el lugar de la Madre, ha dejado la distancia narcisista con respecto al monstruo (la imposibilidad de reconocerse, imaginariamente, en él), y ha accedido a la emoción inconsciente de saberse igual, de compartir íntimamente su vivencia de radical soledad.

Tras la experiencia, Bytes vuelve a tentar a Treeves. Le seduce: nosotros nos entendemos bien. Le hace evidente la convergencia. Trata de acercárselo. Y lo hace como suele, avasallando: se lo aproxima físicamente, como para abrazarlo. La debilidad, ahí, de Treeves, es patética. Está incómodo, pero es incapaz de cortar, de despegarse de Bytes. Sabe que no deja de tener razón, que Bytes es la cara oculta del discurso ilustrado.

Una secuencia posterior incide en la latencia siniestra de la ciencia, o más bien en su convergencia con la feria. El plano que la inicia es un haz de luz que nos hiere. Se diría que la pantalla sobre la que se proyectan las imágenes en las que ya estamos atrapados ha devenido de golpe espejo, y ha roto la ilusión imaginaria, los fantasmas, las sombras, para devolvernos un reflejo real de la luz que tenemos a la espalda. Se escribe, entonces, el aparato cinematográfico (*Fig. 8*).

Estamos en una mostración de casos clínicos en la Universidad. Treeves, que se revela como un investigador anatómico, presenta su hallazgo, pero esta vez, en vez de tiniebla, hay esa luz hiriente, obscena, impúdica, que recorta la silueta de Merrick sobre un paño. De nuevo la luz sobre lo real, para describirlo, para inscribirlo ahora en su línea de sombra. Es el cine primitivo, es su genealogía lo que se representa, el teatro de sombras. Y eso tiene lugar en el discurso científico institucional, lo que quiere decir: no en el contexto de la feria de la que venimos, no en ese campo en el que se despliega sin apenas disimulo (en el que empuja a sus anchas) el deseo, sino en un espacio dispuesto para que éste no se escriba. Es evidente la diferencia de registro de Treeves en su búsqueda íntima y aquí. Ahora se trata de describir. Pero el lenguaje se muestra igual de ineficaz que el que profería Bytes: no alcanza la magnitud del caso. Se ponen signos en el cuerpo devastado de John Merrick, pero no le alcanzan en absoluto. Por el contrario, más bien le mantienen a distancia, y desde ésta le agreden, como muestra la violencia de los punteros, su trato cual coleóptero (*Fig. 9*). Pero eso también es explícito: a lo único que se alcanza es a señalar (cosa de *mala educación*).

Como en la feria, se ignora al sujeto con el que tratan.

Y sin embargo, hay como una quiebra del discurso que esta vez sí se ha hecho cargo de John Merrick. Por ella asoma ese secreto, ese íntimo interés de Treeves, excediendo su posición académica. En un cuerpo devastado, anota asombrado Treeves, los genitales permanecen intactos. Que dicha observación sea algo más que anecdótica lo revela que el film le concede un tiempo, que escribe con demora la demostración y su acuse de recibo en los rostros de la clase médica. No ha comparecido a los ojos de éstos Merrick completamente

desnudo, como todo-objeto de estudio, sino con un determinado velo, con un último signo de humanidad. Y, precisamente, cuando cae da a ver que lo que oculta, o más bien lo que protege, lo que vela es algo a escala humana. Y así, en Merrick, cuerpo entero llagado, cuerpo real en el que no cabe investimento imaginario, es precisamente lo que habitualmente es más animal lo más humano. Y lo que le dota de una identidad sexual bien precisa. Donde normalmente se pierde la gestalt humana es donde en Merrick se localiza: no ocurre como obviamente se imaginaría, como todo su espectador fantasearía, que su sexo fuera lo más monstruoso y agresivo (a lo que también sirve el fantasma del elefante violador), sino que es lo más humano. Y aquí tenemos que al igual que la ley obligaba a vedar el espectáculo, el pudor obliga a la sociedad a respetar un mínimo grado de intimidad.

Hasta aquí la presentación de la historia, que consiste, entonces, en mostrar algo que comparece como un desgarró y la manera en que la sociedad, en primera instancia, lo enfrenta, así como en la mostración de un personaje puente entre los dos dispositivos textuales que se hacen cargo de lo que erupciona la cotidianidad, y que será, a la sazón, el que desencadene el drama. Luego vendrá su desarrollo, pero lo dejaremos estar por esta vez.

6

Si se despliegan dos planos en el mismo texto es para trazar una relación entrambos. En el caso que nos ocupa se trata de lograr una buena convergencia, de acceder desde la realidad a su allende. Y es por medio de John Merrick (o con más propiedad: a su través) como lo hacemos. También en este sentido es la encarnación misma del Cristo. John Merrick, el eccehomo, es el que, por no permitir a los demás el lugar común, por no desembragar el eje imaginario de las identificaciones narcisistas, nos impele al desplazamiento de esa confortable estancia en el espejo, emplazándonos a la otra escena, haciéndola irrumpir para trastorno del charlotco ordinario. Es pues, todo él, emblema del inconsciente. Y por cierto que entonces la problemática, planteada, de la forma más ajustada de representarle, será la de la representación del inconsciente. En efecto, es cosa que desde el principio se trata la adecuación de los diversos sistemas de representación a la realidad del caso que plantea John Merrick: aquí no hemos dejado de hablar de la fotografía, pero están además el tosco cartelón pintado en la barraca, el teatro de sombras pre-cinematográfico, los dos tipos de reflejo donde se ve el protagonista (uno mirándose al cristal de la ventana por la noche, que le devuelve una imagen que rima con el velazqueño *Niño de Vallecas* (*Fig. 11*) y

suscita en Merrick aceptación; otro el que Sony y su horda le obligan a enfrentar en un espejo como un grado más de la humillación a la que le someten, lo que le causa espanto), el teatro mismo, los grabados que decoran la habitación y se ofrecen como modelos de una costosa humanidad (Fig. 10) y la maqueta de la iglesia, a la que dedicamos el punto último. Pero también concierne al tema de la mayor pertinencia de referirse al caso el dilema entre los términos de monstruo o caballero inglés, hombre elefante o John Merrick, etc. La cuestión es, pues, similar a la del velo de Verónica, a la del vero icono, es decir, a la de la huella del Cristo, y su estatuto.

Pero nos interesa a este propósito tratar sucintamente del contrapunto al leit motiv que es el rostro *desfigurado* de John Merrick, pues lo elabora el film, trenzando los dos motivos con magistral sutileza. Nos referimos al tema de la máscara, que en esta ocasión no se trae a colación por la connotación que se acostumbra asociarle (la del engaño), ya que el relato está animado por la gracia. La máscara, en *El hombre elefante*, aunque inevitablemente introduce la cuestión de la ficción, no es como vehículo de la mentira sino de la verdad. Es el papel de la señora Kendall, el estatuto dramático de la mujer, de esa actriz de la buena máscara (también por eso asociada a la Verónica), que tan violentamente contrasta con la “actriz” de *Carretera perdida*, la actriz porno y su expresión insondable, inalcanzable, y asociada a una siniestra careta.

Sorprende, en efecto, la solidez de la máscara de Kendall (o la solidez de Kendall para sostener su máscara). Ella es la única persona capaz de mantener su ¿semblante? firme ante la visión, y no porque no se haya visto afectada por ésta sino porque Kendall, mujer de mundo, acostumbrada a llevar “disfraz” y “maquillaje” (como vemos en su primera aparición), sabe encajar la herida en su intimidad, sin anotarla en la máscara para no devolver otra imagen del horror, la de su propio rostro descompuesto, como si fuera un espejo, a Merrick, y sí en cambio una palabra que lo nombra en el ámbito del relato, abriéndole la puerta de una verdad a la que ella es receptiva, una verdad que lo revela, desenmascarándolo: *usted no es un hombre elefante... usted es Romeo*. Tanto por esto como por la donación del retrato se podría afirmar que ella “da la cara”.

Da la cara, como decimos, y no sólo ante Merrick sino ante toda la sociedad (en el sentido victoriano) presente en el teatro. Pero a esa cara que da, que es máscara para el público (Fig. 12) (para lo público), le corresponde otra que no la desmiente sino que la sostiene, que está allí mismo presente pero que queda del lado de la intimidad, un lado al que sólo accedemos en un único plano que, rompiendo la estructura de ejes y posiciones de cámara que la

secuencia ha ido construyendo, nos muestra lo que a los demás personajes Kendall no les deja ver (Fig 13)⁵.

Kendall es un personaje también situado en los márgenes de la sociedad. En algún momento se llega a decir que va marcándole a ésta los caminos, pero desde fuera. Ella no es una mujer como las demás, como la señora Treeves por ejemplo: no es esposa ni madre. Es una “mujer pública” (en el mejor sentido que a la expresión se puede dar), capaz de encarnar esos papeles de madre y amante hasta para alguien como Merrick. Pero por otra parte es un personaje cuya intimidad no alcanza nadie a ver, y sólo puede ser vivida por ella en soledad. Su posición femenina en el encuentro con Merrick se diferencia también de las demás: mientras las otras mujeres de alguna manera se ven obligadas (o están destinadas) a encontrarse con él, Kendall, en cierto modo como los hombres, va en su busca. Ahora bien, su deseo no es “ver al hombre elefante”, sino “conocer a ese caballero”.

Así pues, la buena máscara frente a la careta impostada de la perversión. En la primera, que vibra, se acoge y canaliza una emoción real. En la segunda ni hay verdadero goce ni se promete que pueda circular, pues se sostiene en la expulsión de lo que el cuerpo tiene de irreductible a la figura, en su rechazo mismo como residuo. La máscara supone su asunción, su aceptación, y eso, en esta historia, implica darle a Merrick la oportunidad de alcanzar una dignidad de prójimo, y no afrontarle como monstruo o apestado. Es la careta perversa la que desfigura, la que echa a perder la dignidad humana de sus espectadores carnalescos, la misma que se acostumbraba a pintar alrededor, jaleándolo, burlándose, del eccehomo. Si metapsicológicamente toda discriminación de ese tipo tiene una raíz narcisista, invocar la compasión implica, por el contrario, atravesar el espejo. Y en lugar de mirar (a distancia) el objeto, abrazar (para estar junto) al sujeto. Más que ver: estar. Y conversar, acoger y responder las palabras a las que se da lugar.

Si su madre dio a Merrick la Biblia, Kendall le da *Romeo y Julieta*. En ambos casos la lectura, el libro, la palabra en suma para dotarle de identidad y hacerle hombre (tanto en el sentido universal de ser humano, cuanto sexuado virilmente).

7

El trayecto dramático, emocionante, de John Merrick es el que se traza entre la salida de la barraca y la entrada en el teatro. Mártir de la dignidad

humana, testimonio de un surco capital que se antoja luego perdido por su mentor cinematográfico, pues si sobrecogió la historia de John Merrick fue ante todo por reconocerle hombre, es decir, igual; lo cual fue posible merced a su tenencia de lo que Lacan llamó una vez la *carretera principal* (o sea, *the highway*). John Merrick manifiesta una consciencia reconocible como tal, que le permite, a la postre, acceder a la dignidad que la sociedad reclamaba para todo hombre, entonando de motu proprio el salmo 23. Demuestra, al tomar la palabra, que sabe de ella, y al punto la lástima que a los sujetos sensibles les inspiraba el animal, el inocente, el bruto, se torna desgarradora compasión, pues ven expuesto en su desnudez un sufrimiento del que íntimamente saben, pero exacerbado hasta hacerse insoportable.

Alguien que parecía abocado a la condena de una existencia abrumadoramente insufrible de tortura y vejación continuada, como la infligida a Merrick (pues no sólo no era tonto, como le deseaban Treeves y su colega cuando lo hallaron, sino que de hecho era extremadamente sensible, como publicó la prensa), es salvado de ella desde el momento en que alguien abandona la posición de espectador a la que se le conminaba, y renuncia al lugar desde el que podía contemplar perversamente y espantarse del sufrimiento del otro. Esto es, a la víctima le libera quien repudia la situación de privación, esa que despojaba a la víctima de toda posible subjetividad y le obligaba a ser objeto de desecho en vez de sujeto de derecho. Ahí está el heroísmo de Treeves: en la insumisión a ese atropello, en la subversión de una relación opresiva, en dar la palabra a quien, por definición, se le negaba.

La idea es la de un horizonte trascendente, un camino ejemplar, un trayecto (un vía crucis) sentido, la conquista de la dignidad. Frente a *Lost Highway*, que “acaba”, como empieza, pegada al suelo, sin horizonte alguno, sólo viendo, en la noche y a toda velocidad, lo que permiten las luces cortas del coche, sin referente, sin sentido o rumbo perceptible (como “reza” el título, tan decisivo para su autor): en vez de progresión o historia, enquistamiento en el solo presente de la psicosis.

Pero vayamos al fin de *El hombre elefante*. Si a lo largo de toda la película la palabra siempre se ha desplegado del lado de la realidad y los dos momentos en los que ha comparecido, antes del final, el Otro plano ha sido en tanto mudo (si bien aderezado con sonidos inquietantes, rumores que apelaban a su Otra escala respecto de lo humano), en los planos del final, y a través de la música, se accede a un elocuente silencio que da paso a las últimas palabras (a las cuales envuelve antes de retornar a una melodía, la del tema principal, para los créditos). Ese breve parlamento a modo de epitafio es de una audacia y de

un despojamiento retórico, es de un desnudamiento tan valiente, que se le atraganta a no poca gente⁶. Lo que hace ese final es insistir en la existencia de dos planos, aquí metafísicamente enunciados como el mundo y la tierra. En la segunda, y desde la escala cósmica invocada, en efecto, nada muere, todo se transforma y fluye. A ella vuelve, pues, el protagonista, después de dejar las huellas de su paso por el mundo. El surco del espíritu en la tierra hace mundo. Allí queda depositado el alma y el cuerpo vuelve a la madre tierra que lo engendrara.

La maqueta es algo así como la huella de la palabra del propio Merrick, una huella arbitraria y no analógica (como nuestros propios nombres o, mejor dicho, nuestros nombres propios), pero no menos real, o no menos presente en lo real, que la huella fotográfica.

Merrick consigue, así, escribir su nombre (*Fig. 14*), depositarlo en algo a lo que dedica una mirada que es una mirada interior, asociada a un templo, o sea a un espacio sagrado en el que habita la palabra. La iglesia es una imagen en espejo del propio Merrick, pues es, como él, una monstruosidad, algo exagerado que alberga la palabra. Los dos son cuerpos excesivos, y sagrados.

Todo se ha acabado entonces. Sobreviene una íntima lucidez (Merrick sabe cuándo ha llegado el momento) en la que ve su obra, su misión, finalizada. Merrick se entrega, y así, en posición pasiva: no es un suicidio afirmativo de la voluntad, una acción, sino un dejar que eso suceda cuando ha de ser, una pasión, un abandono. Con toda la dignidad del Hombre. Con toda la lucidez de la obediencia a su destino, de la aceptación. Después queda esperar que más allá los dos planos de la enunciación converjan, que de esa muerte nazca un sentido, que esa Otra madre que antes estaba en la tierra y ahora espera en el cielo acoja el cuerpo, mientras el alma queda depositada en el relato, en la realidad. Si al principio había desgarró, al final hay serena placidez: Merrick vuelve a la tierra, pero ha dejado con su maqueta (erigida a partir de unos vestigios ínfimos, de unos indicios mínimos pero suficientes para quien disponía de los utensilios con los que proceder, para quien estaba dotado de la carretera principal) una verdadera huella de su ser.

NOTAS:

1.- Aunque no es el tema de este artículo vamos a tener oportunidad de constatarlo: frente a lo que una apresurada visión de la película pudiera hacer creer a quien desea creerlo de ese modo, *El hombre elefante* no es en absoluto una despiadada crítica a la hipocresía o al clasismo discriminador de dicha sociedad, y más bien permite una cierta rehabilitación de una época sepultada por los prejuicios que levantaría después el puritanismo que se le supondría. Muy en primer lugar: en esa sociedad tan denostada no sólo no se pierde, olvida o reprime el cuerpo, sino que se es en extremo sensible a él. Y a continuación: es esa sociedad la que erige unos límites civilizatorios que permiten alcanzar la dignidad a quien, a falta de ellos, es esclavo de la ignominiosa abyección cometida contra él.

2.- González Requena es quien mejor ha descrito la batalla que ahí se juega: *La noción de transparencia es sin duda consustancial a la democracia (...) Pero esta transparencia que la democracia exige es, puede reconocerse enseguida, una transparencia discursiva: la exigencia de que las instituciones hablen (...) un único discurso (...) Ninguna relación existe, por tanto, a pesar de que la ideología de los medios se aferre a ello de manera asaz oportunista, entre esta transparencia discursiva, esencial a la democracia, y otra transparencia, eminentemente visual (...) Es muy diferente afirmar el derecho a que los discursos de las instituciones sean cristalinos que afirmar el derecho a verlo todo. Se juega aquí, de hecho, con dos sentidos muy diferentes de la palabra derecho. El primero supone la materialización social de una conquista civilizatoria (...) El segundo, en cambio, afirma un deseo desligado de toda ley y, por tanto, netamente imaginario. (El espectáculo informativo, Akal 1989, p. 82.)*

3.- Además de John Merrick y el humo es precisamente el universo de las máquinas el que nos pone en contacto, desde el relato, con su Afuera. En general aparecen como una representación de la pulsión ciega, de la fuerza desbocada, de la pura energía vital, mecánica precisa que exige con urgencia la libidinización de algún objeto. Ni espacio, ni tiempo, ni objetos, pues, cuando irrumpe en el plano de la pesadilla la máquina: fuerzas primarias a borbotones, ahistóricas, primitivas.

4.- Esa exposición de Treeves se materializa en el texto a través del paso de la sombra a la luz, lo que es un modo de traer a colación una vez más el dispositivo fotográfico. Dicho de manera burda: lo que se escribe es cómo en el material sensible, cuando es expuesto a la luz, aparece una huella.

5.- Deberíamos señalar que hay una curiosa progresión entre esos tres primeros planos de personajes que miran a off: la madre, Treeves y Kendall. Cada vez el fondo que los rodea es más concreto, y la evolución de las posiciones con respecto a cámara (frontal la madre, tres cuartos Treeves, perfil Kendall) van convirtiendo lo que era contracampo heterogéneo en off narrativo o diegético.

6.- El propio Lynch, pasado ese arrebatado de aires místicos y recuperado el control –lo que, sólo paradójicamente, le lleva a la “pérdida”–, sintió la necesidad de burlarse de él en el final de *Corazón Salvaje*, con la aparición del buen hada al otro desfigurado: Sailor después de la paliza.

F. Baena y F. Pimentel



Fig. 1



Fig. 3



Fig. 5



Fig. 7



Fig. 2

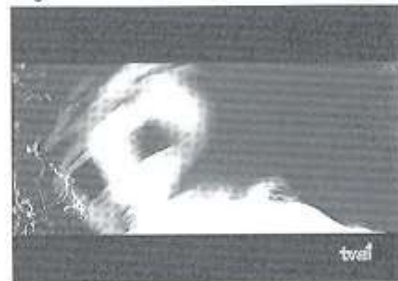


Fig. 4



Fig. 6



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 11



Fig. 13



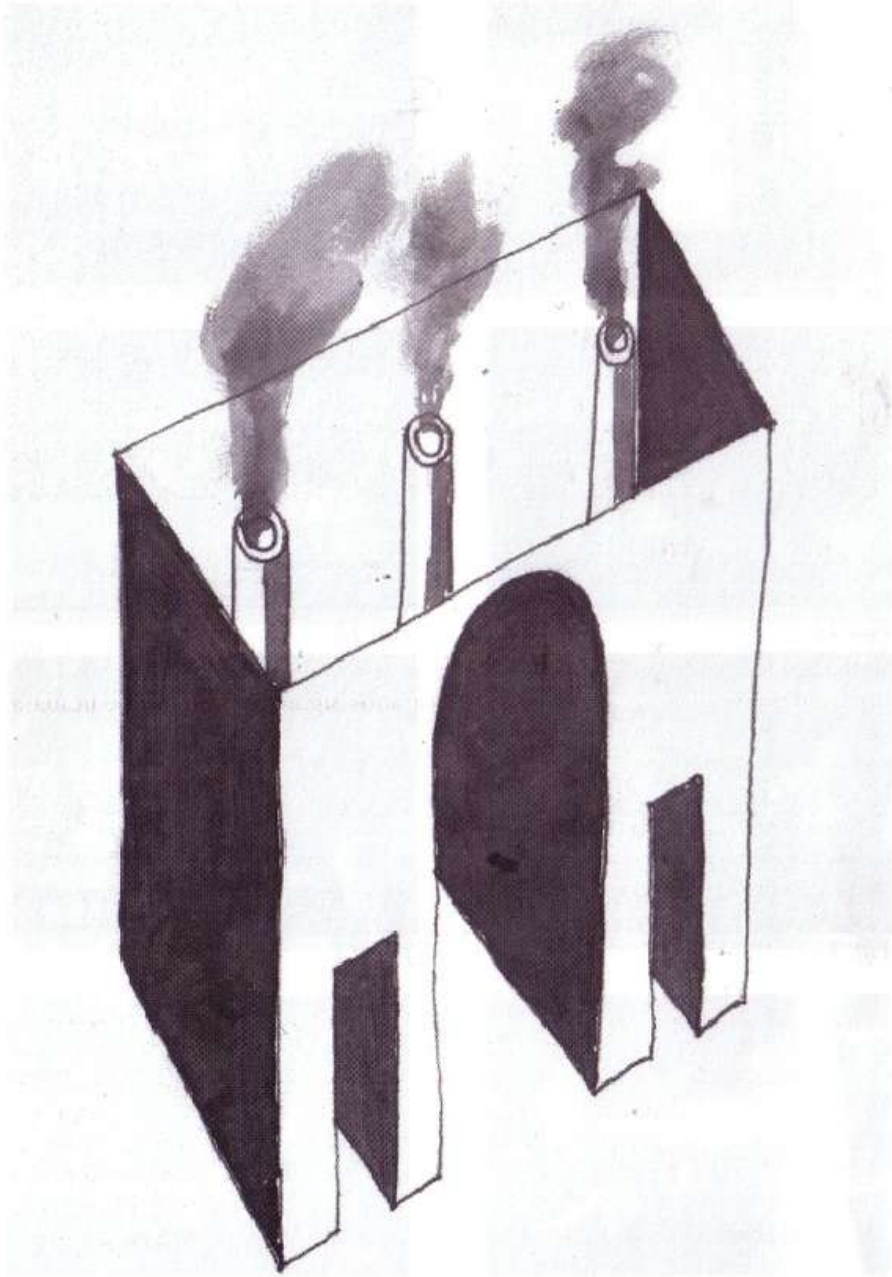
Fig. 10



Fig. 12



Fig. 14



LA PSICOLOGIA DEL ARTE DE VYGOTSKY:

Los límites de la Psicología Cognitiva

Amaya Ortíz de Zárate

Lev Vygotsky (1896-1934) escribió su *Psicología del arte* durante el período comprendido entre los años 1915 a 1922. Este texto recopila y sintetiza todos los estudios sobre arte a los que dedicó la primera parte de su obra. Su actividad, a lo largo de los doce años siguientes, estaría dedicada a áreas menos conflictivas de la psicología.

Y no solamente a causa del contexto en el que su trabajo habría de desarrollarse, una psicología necesariamente materialista, objetiva, en último término reflexológica. También es posible que su reflexión sobre el arte le llevara a concluir la necesidad de un conocimiento más profundo acerca de la naturaleza del lenguaje, lo que le habría conducido a la elaboración de su último libro, el más conocido: *Pensamiento y Lenguaje*.

La *Psicología del Arte* fue presentada como tesis doctoral en la universidad de Moscú en el año 1925, pero no fue nunca publicada en vida del autor. Aparecería editada por primera vez en Moscú en el año 1970, acompañada de una presentación firmada por Leontiev, uno de sus discípulos, en la que aún puede apreciarse, a pesar del tiempo transcurrido, un tono inconfundiblemente exculpatorio, en un momento en el que ya el nombre del autor, Lev Semionovitch Vygotsky, parecía lo suficientemente rehabilitado como para hacerse cargo de la que, sin duda, es su obra más polémica.

Judío de origen, Vygotsky hubo de sufrir desde el comienzo la discriminación a la que los judíos estaban sometidos en la Rusia zarista, ya en abierta decadencia y sumergida en la crisis prerrevolucionaria.

Vygotsky se formó intelectualmente bajo la dirección de un viejo preceptor judío, Solomon Ashpiz, quien en su juventud había tomado parte en el movimiento revolucionario, episodio que terminó con su deportación en Siberia.

Vygotsky participó más tarde, como estudiante en la universidad de Moscú, de la actividad de los grupos de intelectuales que creyeron llegado el momento de una transformación radical del mundo. Durante el período de la guerra civil, del 17 al 23, Vygotsky permanecerá en Gomel, la ciudad de su infancia, trabajando como maestro en la escuela local. Quizá la dureza de aquellos años incidiera sobre su salud, minándola de forma irreversible. Vygotsky enfermaría de tuberculosis, junto con otros miembros de su familia, debiendo librar su particular batalla por la vida entre los años 19 y 20.

Tras su recuperación, los cortos años que le separan de la muerte –del 24 al 34– estarán marcados por una actividad intelectual febril y una extraordinaria capacidad de entusiasmo que apenas son suficientes para justificar la gran cantidad y diversidad de los trabajos acometidos, así como el número de discípulos de gran talento que arrastró tras de sí, entre ellos Luria, creador de la Psiconeurología y una de sus figuras principales.

Del mismo modo que el campo de su formación cubrió un amplio espectro de disciplinas humanísticas –empezó medicina y, tras abandonarla, estudió Derecho, Filosofía e Historia, retomando los estudios de medicina poco antes de su muerte–, su interés se desplegó en muy diversos campos.

Una de las constantes de su investigación, que se remonta al menos a su experiencia como maestro en Gomel, es la de la construcción de una teoría de la evolución cognitiva centrada en el papel estructurante que en ella desempeña el lenguaje, aplicando a la pedagogía y al campo clínico de las discapacidades infantiles sus innovadoras concepciones, en un momento en el que se hacía urgente una intervención a gran escala entre la población escolar rusa. Sus teorías deberían esperar, tras su muerte, tiempos más favorables, pero han demostrado una notable resistencia al paso del tiempo. De hecho, las últimas reformas educativas en nuestro país consiguen renovar la práctica pedagógica, 60 años más tarde, con sus ideas.

Otro grupo de las investigaciones de Vygotsky está compuesto por los trabajos sobre psiconeurología. En 1.930 presentó su teoría sistémica de las funciones psíquicas superiores, modelo que sería desarrollado durante posteriores por Luria, y que no ha dejado de demostrar su corrección a medida que los conocimientos clínicos y las técnicas de investigación neurológica han ido haciéndose más potentes.

El hilo de Ariadna que secretamente une estas tres esferas (el arte, la psicología cognitiva y la psiconeurología), y lo que hace tan fértil su aportación a cada una de ellas, es su concepción del lenguaje como herramienta material que transforma el cerebro humano que lo utiliza. Vygotsky considera el lenguaje como el origen de la conducta social y de la conciencia.

Como era de esperar en el panorama de una psicología soviética dominada por la reflexología de Pavlov, premio nobel desde 1904 y elevado a la categoría de héroe nacional por Stalin, Vygotsky no tardaría en caer en desgracia.

Durante más de dos décadas de psicología “objetiva” –del 36, dos años después de su muerte, hasta casi los años 60–, sus teorías serían condenadas por antirrevolucionarias y sus obras prohibidas, pero ya durante los últimos años de su vida Vygotsky sufrió el aislamiento que hubo de serle más penoso: el de sus propios discípulos, quienes fueron paulatinamente tomando distancia de sus posiciones, revisando y criticando “oficialmente” las teorías que anteriormente defendían, especialmente aquellas concepciones afines a la psicología europea no objetiva, es decir, estructuralista: la psicología de Piaget en sus aspectos menos funcionalistas, la escuela de la gestalt, y el psicoanálisis, del que Luria llegó a verse obligado a renegar públicamente.

El interés de esta *Psicología del Arte* es doble: en primer lugar porque se refiere a un capítulo abandonado por la psicología posterior, abandono que supone la renuncia a la comprensión psicológica de la actividad artística, en modo alguno marginal dentro del conjunto de los procesos que conforman la actividad superior humana, es decir, la actividad mediada por signos.

Pero además porque a través del análisis de lo que llama la “reacción artística” Vygotsky delimita y transpone los límites de lo que constituirá el paradigma cognitivo, señalando con acierto que el Arte nunca podrá ser entendido como producto de un procesamiento puramente cognitivo, racional, objetivo.

Vygotsky contrapondrá la “forma” (entendida como conjunto organizado de signos, y en tanto tal objetiva), a la “materia” (designando con ello, por un lado, el aspecto subjetivo, emocional, del significado y, por el otro, la dimensión puramente material del signo).

La psicología cognitiva, tal y como ya la prefigura Vygotsky, sólo podrá dar cuenta del aspecto formal, estructural, semiótico o comunicativo de la obra de arte, porque, y en esa medida participa del proyecto científico neopositivista hasta la médula, las ciencias cognitivas renuncian de partida a toda subjetividad.

Vygotsky buscará en el psicoanálisis la teoría que necesita para remediar esta carencia, intentando articular el aspecto cognitivo con el subjetivo sin conseguir terminar de explicar muy bien cómo los signos se encarnan en los sujetos, o cómo éstos consiguen sobrevivir al peso de los signos.

El signo como Forma

En la formación de Vygotsky se combinan una educación filosófica y humanística muy compleja, sabiamente orientada al desarrollo de la individualidad e independencia del pensamiento, junto a un interés central por el lenguaje. Ambos aspectos pueden considerarse consubstanciales al perfil de un intelectual europeo judío de principios de siglo.

De la mano de su primo David Vygodsky –la “d” sería sustituida por la “t” en su apellido por el propio Lev, porque pensaba que la familia procedía de Vygotovo–, varios años mayor que él, entrará en contacto con la lingüística, especialmente con la teoría de los formalistas, a través de autores como Viktor Shklovsky y Roman Jakobson (quien sería uno de los escasos mentores de Vygotsky en occidente).

El arte literario (especialmente la fábula, la poesía, la tragedia y la novela corta), pero también los recursos formales propios del teatro y el cine (las concepciones estéticas de Vygotsky influyeron decisivamente en Eisenstein) serían su primer gran objeto de interés y, al mismo tiempo, un excelente campo de pruebas para cualquier teoría lingüística que, como la estructuralista, pretendiera estar en condiciones de ofrecer una explicación sobre el arte.

Vygotsky recogerá la experiencia de su propia aventura intelectual como parte integrante de sus originales ideas pedagógicas: el desarrollo

intelectual debe centrarse no en las habilidades ya adquiridas, ni en aquellas excesivamente alejadas de éstas, sino en lo que denomina *zona de desarrollo próximo*. Esto puede muy bien conseguirse mediante la interacción del niño con aquellos pares cuya capacidad operatoria esté inmediatamente por encima de la suya propia, lo que facilitaría extraordinariamente el desarrollo de su potencial.

Vygotsky utiliza el concepto estructuralista de signo, dotando de un carácter dialéctico a su doble aspecto (sintagmático y paradigmático). Considerados como una pareja de opuestos, el significado es considerado en la obra de arte como el “contenido”, cuya naturaleza es, en opinión de Vygotsky, básicamente emocional, mientras el significante o conjunto de significantes aportaría la estructura que dota a ese significado de una “forma” particular.

Debido al carácter social y objetivo del sistema de significantes, por oposición al carácter individual y subjetivo del significado, la práctica artística se revela como una forma de expresión socializada de la subjetividad individual, de la que no sale intacta la propia subjetividad del artista, cuyos contenidos serán transformados por obra de la “fantasía”.

Según formula Vygotsky, en el arte la “forma” artística supera a la “materia”; la “forma” es concebida como un conjunto de signos, de diferencias, contrapuestos dialécticamente a la singularidad de la “materia”.

La Forma como estructura social

Se opone con ello Vygotsky a la doctrina del materialismo dialéctico que hacía del arte una forma de ideología, así como a los intentos de ofrecer una explicación sociológica del arte, reivindicando la necesidad de enfrentar psicológicamente el problema.

Vygotsky sostiene por otra parte que no existe ninguna diferencia entre la psicología individual y la psicología social, ya que todo proceso superior en el hombre individual es al mismo tiempo, y desde el principio; un proceso social. No conviene confundir, por tanto, la psicología social con la psicología colectiva:

De este modo, en lugar de la psicología social e individual, es preciso distinguir la psicología social y colectiva. La diferenciación de las psicologías social e individual en la estética desaparece (p.34)

De ahí la crítica que Vygotsky dedica a la estética experimental de Fechner o Külpe señalando que se caracteriza por desdeñar el proceso artístico de creación, tomando por tal únicamente su resultado, es decir, el placer estético.

En efecto, el enfoque fenomenológico definía su objeto de estudio únicamente como aquello de lo cual poseemos conciencia inmediata, dejando fuera de campo todos aquellos procesos que deben ser inferidos indirectamente: tanto los procesos automáticos como los inconscientes.

Vygotsky defiende el método de análisis que Müller-Freienfels caracterizaban de *método objetivamente analítico*, y que toma por objeto no al autor o al espectador, sino la obra de arte misma.

La obra de arte puede ser así definida como sistema de estímulos organizados de tal forma que provoquen una reacción estética. La pretendida objetividad del método está asegurada definiendo la obra artística como sistema de estímulos, pero se pierde completamente cuando, de forma ineludible, se introduce como condición *que provoquen* –¿en quién?– *una reacción estética*.

La actividad artística, en opinión de Vygotsky una actividad de alto nivel, se disfraza así, para mejor ajustarse a los requisitos de cientificidad neopositivista, de respuesta fisiológica, de reacción corporal a un conjunto estructurado de signos, a su vez simplificado y camuflado bajo la designación de conjunto de estímulos.

El Arte como actividad cognitiva *versus* perceptiva

Acomete Vygotsky una revisión de las distintas teorías sobre el arte, examinando en primer lugar la de Potebniá, quien atribuía una función puramente cognitiva a la actividad artística. La obra de arte, desde este punto de vista, promovería un significado nuevo mediante un rodeo, constituyendo una vía indirecta para el pensamiento, sin que la emoción tomara parte alguna en el proceso.

El goce artístico se justificaría, desde este punto de vista, como resultado de una utilización gratuita del trabajo ajeno, el trabajo del artista.

Vygotsky objeta esta teoría que acaba igualando el conocimiento artístico al conocimiento científico ante su incapacidad para definir lo específico

de cada uno, señalando, además, que desde este punto de vista resulta inexplicable el hecho de que los poetas recurran con tanta frecuencia a la utilización deliberada de ideas falsas o erróneas si se interpretan literalmente.

En el extremo opuesto sitúa Vygotsky la teoría de los Simbolistas, quienes concibieron el arte como sensación, como función predominantemente perceptiva. La psicología sensualista que les servía de sustento, defendía el pensamiento apoyado en Imágenes, lo que les permitía definir los procesos estéticos como resultantes de la sustitución del signo abstracto, la palabra, por la imagen concreta, de la comprensión por la “visión”.

La teoría del arte que sucedió a la de los Simbolistas, y a la que Vygotsky prestó más crédito, fue la de los Formalistas, quienes defendieron el Arte como Forma pura, independientemente de cualquier contenido.

Para los Formalistas el modo de distribución del Material disponible –lo dado– se designa como Forma artística. El Arte así entendido es esencialmente no emocional. Los sentimientos, en todo caso, servirán como correa de transmisión de la Forma artística. Por otro lado la Forma es algo totalmente objetivo.

El Arte se convertiría así en un procedimiento que hace de la “percepción” –proceso cognitivo de elaboración de las “sensaciones” supuestamente simples– un fin en sí mismo, lo que supone el reconocimiento del automatismo de las percepciones habituales. Se tratará por tanto de singularizar los objetos por diversos medios: oscureciendo su forma, aumentando la dificultad y duración de la percepción y, en todo caso, promoviendo sus posibles transformaciones a costa de la pérdida de su reconocimiento.

A esta concepción objetará Vygotsky que la forma no existe por sí misma al margen del material, lo que explicaría por qué en su opinión los futuristas, quienes defendieron un idioma transracional, obras sin argumento, etc., acabaran negando en la práctica aquello que suscribían en la teoría.

El Arte como revelación

El análisis de las dos posiciones teóricas básicas en conflicto (la formalista –el arte como proceso de reestructuración cognitiva– y la sensualista –el arte como proceso sensorial–), así como el reconocimiento de su

incapacidad para justificar en el arte una actividad distinta de la cognitiva, llevan a Vygotsky a intentar una síntesis de orden superior.

Vygotsky señala que el aspecto esencial del arte reside precisamente en que los procesos de su creación y utilización resultan por completo incomprensibles e inaccesibles a la conciencia. Y para apuntalar el polémico concepto de “inconsciente” que va a introducir, empieza citando a Platón, quien afirmaba que los propios poetas son los que menos saben acerca de la forma en la que crean.

Vygotsky recurre a la teoría freudiana del inconsciente para traspasar los límites de la teoría formalista, afirmando decididamente que el arte es uno de los lugares –y con tanta o mayor fuerza que en los sueños o los síntomas– donde el inconsciente se revela con mayor nitidez.

Pero se aparta de la teoría psicoanalítica difundida a partir de trabajos como los de Otto Rank y Sachs, para los que la función del arte es equiparable a la de los sueños y los síntomas neuróticos, lo que vendría a situar el arte en algún lugar intermedio entre el sueño y la neurosis

Más adecuada le parece la tesis freudiana de que, en mayor medida que los sueños y los síntomas, las formas de manifestación del inconsciente más próximas al arte son los juegos y las fantasías diurnas.

La semejanza entre las fantasías diurnas y los juegos infantiles –como el célebre “fort-da”– respecto del arte reside, según Freud, en que en su base suelen aparecer vivencias dolorosas que pueden ser sin embargo transformadas hasta producir placer. El juego del niño de dos años que arroja un carrito lejos de sí, pero conservando en su mano el hilo que le permitirá recuperarlo, constituye en sí mismo una simbolización, una elaboración de la penosa experiencia de la separación de la madre, transfiriendo el significado de ésta al carrito, e inscribiendo la pérdida en un tiempo recurrente, reversible, que puede ser manejado a voluntad: el de la alternancia entre las apariciones y desapariciones del objeto.

La naturaleza misma de la “fantasía”, su impulso motor, no es otro entonces, según Vygotsky, que ciertos deseos insatisfechos. De acuerdo con este postulado, toda fantasía supone la realización de un deseo, desplazado o reprimido por la conciencia y, por tanto, inconsciente.

La actividad de la fantasía constituiría así la base tanto del arte como

de los juegos infantiles, de acuerdo con la afirmación de Freud:

despierta en el poeta el recuerdo de un suceso anterior, perteneciente casi siempre a su infancia, y de éste parte entonces el deseo que se crea satisfacción en la obra poética... la poesía, como el sueño diurno, es la continuación y sustitutivo de los juegos infantiles. (Freud, S. 1968 p. 1061)

Los afectos pueden así, según la teoría psicoanalítica, permanecer inconscientes, conservándose, no obstante, su acción sobre la conciencia. El placer o la angustia que penetra en la conciencia se funde con otros sentimientos o con las representaciones correspondientes, entre las que debe existir una estrecha relación asociativa. Esta semejanza asociativa establecería la vía por la que se desplaza la energía.

De acuerdo con esto, la propuesta de Vygotsky sugiere que la obra de arte, junto con los afectos conscientes, suscita otros inconscientes de mayor intensidad y, a menudo, de signo opuesto. Las representaciones mediante las cuales esto se realiza deben elegirse de tal manera que en ellas, junto a asociaciones conscientes, haya suficientes asociaciones con típicos complejos inconscientes de afectos.

Así el arte se revelaría como una suerte de terapéutica para el artista y para el espectador, un medio de resolver el conflicto con el inconsciente sin caer en la neurosis.

Según Vygotsky, la operación característica que tiene lugar en el arte sería esencialmente la sublimación de cierta energía sexual, es decir, una desviación de ésta de sus fines directamente sexuales y su conversión en creación.

Respecto de la tragedia asumirá también Vygotsky la tesis psicoanalítica de la identificación con el héroe, siendo a través de su punto de vista –el del protagonista– como el espectador unifica los diversos y contrarios sentimientos que los distintos personajes despliegan en la escena.

La Forma y la de-formación

Si bien aceptando Vygotsky el presupuesto de que es el deseo insatisfecho el motor de toda producción artística –lo que podría también ser

afirmado respecto del sueño o del síntoma—, se apartará de la concepción de la elaboración formal en el arte que se deriva de los estudios psicoanalíticos basados en el modelo clínico, en los que la forma es concebida como de-formación, como puro artefacto destinado a la evitación de la censura.

De esta concepción de la forma como disfraz, tan al uso entre los psicoanalistas, se deriva, además, la necesidad de postular dos tiempos sucesivos en la producción del placer estético, lo que resulta una complicación innecesaria. Existiría un momento de placer previo, atribuible al procesamiento de la forma, y un segundo tiempo correspondiente al auténtico goce artístico, consistente en la descarga o la transformación de los afectos. Así se desprende de la afirmación de Freud:

A mi juicio todo el placer estético que el poeta nos procura entraña este carácter preliminar, y el verdadero goce de la obra poética procede de la descarga de tensiones dadas en nuestra alma. (Freud, S., 1968, p. 1061)

La Forma supera la materia

Vygotsky apelará a la posición de Schiller, quien afirma que el secreto del artista en la tragedia consiste en destruir con la “forma” el “contenido”.

En su monografía sobre *Hamlet*, Vygotsky proponía la siguiente definición de tragedia:

la tragedia incita constantemente nuestros sentimientos, nos promete la realización del objetivo, y constantemente nos desvía y nos aparta de este objetivo, instigando nuestro deseo de que se logre y obligándonos a sentir dolorosamente todo rodeo. Cuando por fin se alcanza el objetivo, nos encontramos que hemos llegado a él por otro camino (p. 234).

No puede decirse que la “forma” desempeñe aquí una función de mero camuflaje, ni siquiera que actúe de envoltorio, de recipiente de lo que debe ser “contenido”. Será más bien un principio activo —no pasivo— de elaboración y superación de la materia —y no separado de ella— en sus propiedades más elementales.

Posición que se compece mal con la estética tradicional, para la que la forma y el contenido guardaban entre sí una relación de armonía: lo opuesto

es el caso, según Vygotsky, ya que la forma combate el contenido y lo supera, y en esta contradicción dialéctica entre forma y contenido radica el verdadero significado de toda reacción estética.

El Sentimiento

La psicología del sentimiento, recuerda Vygotsky, fue calificada por Titchener ya en los inicios de la psicología experimental como una psicología de la opinión personal y del convencimiento.

De acuerdo con el enfoque fenomenológico que, en esta primera psicología, define los fenómenos de conciencia como su objeto, el sentimiento es relegado fuera de sus fronteras, por lo que parece su imposibilidad estructural para ser fijado en el centro de la atención. Podría argumentarse entonces que el sentimiento no puede ser estudiado ya que no posee la cualidad de ser consciente.

Pero en Freud, señala Vygotsky, encontramos precisamente lo contrario: la afirmación de que el sentimiento es siempre consciente, y de que la expresión *sentimiento inconsciente* representa en sí misma una contradicción.

Freud enfrenta claramente un malentendido que se produjo desde el principio y sigue produciéndose hoy. Cuando el psicoanálisis habla de la inconsciencia de los afectos, dice Freud, ésta difiere de la inconsciencia de las representaciones, ya que al afecto inconsciente le corresponde únicamente la denominación de embrión, pues lo es únicamente como posibilidad que puede o no alcanzar posterior desarrollo:

No hay, estrictamente hablando, afectos inconscientes, como hay representaciones inconscientes. (Freud, 1967, p. 1057)

Es decir, que no debería hablarse de afectos inconscientes y sí de “representaciones” que si ahora lo son, hubieron de pertenecer primariamente a la conciencia, sucumbiendo posteriormente al mecanismo represor.

Señala con ello Vygotsky una aparente contradicción: por un lado el sentimiento carece de claridad consciente; pero por otro, jamás puede ser inconsciente.

La solución a esta paradoja pasará, según Vygotsky, por una adecuada

teoría de la energética psíquica. Ello implica considerar que desde el punto de vista de los mecanismos nerviosos, los sentimientos deben incluirse entre aquellos procesos que consumen energía, es decir, procesos de descarga nerviosa

Principio de Economía

La consideración del “sentimiento”, –en términos energéticos equivalente a una descarga, a un gasto de energía– como uno de los ingredientes necesarios de todo proceso artístico, entrará en contradicción con la ley de la Economía de las fuerzas psíquicas, en la que Spencer o Avenarius veían el principio universal del trabajo psíquico.

Este principio supone de partida una estructura psíquica en equilibrio, cuya supervivencia dependerá precisamente de su capacidad para conservar un nivel de energía estable, el correspondiente a su propia ordenación. Es un modelo, por tanto, que ignora la pulsión como fuente de energía capaz de introducir el desorden “desde dentro” del sistema, reconociendo únicamente el producido por los intercambios con el exterior.

El principio de Economía, reinterpretado en términos de las leyes físicas de la termodinámica, se sustentaba en una de las reglas metodológicas del conocimiento más utilizadas, la de la parsimonia: desde su utilización por la escolástica –no multiplicar los entes explicativos–, pasando por Occam –el menor número de hipótesis que explique el mayor número de hechos–, hasta llegar a Spencer o Morgan, quienes lo aplican a la conducta animal.

Transportado desde la fisiología y la psicología al mundo del arte, el principio de Economía había sido adoptado por algunos teóricos como Veselovski, quien lo formulaba así: *el mérito del estilo consiste precisamente en plasmar el mayor número posible de pensamientos en el menor número posible de palabras.*

La escuela de Potebniá, con su propuesta cognitiva, defendía el mismo punto de vista, llegando algunos de sus miembros a reducir el sentimiento artístico al principio de Economía.

Los Formalistas, que se opusieron a esta concepción, demostraron que el lenguaje poético se caracteriza más bien por lo contrario, es decir, por la confluencia de sonidos de pronunciación difícil, como se deduce de su teoría

de que el arte consiste en dificultar la percepción, en sustraerla a su habitual automatismo. El lenguaje poético obedece, entonces, a la regla de Aristóteles, según la cual éste debe sonar como si fuera una lengua extraña. Ninguna economía, ninguna eficacia comunicativa puede derivarse de ello.

Pero ninguna otra como la teoría freudiana de la pulsión, señala Vygotsky, objeto de forma tan radical la ley de la Economía de fuerzas, lo que en su opinión demuestra la siguiente cita:

Desde muy atrás nos hemos apartado totalmente de la más próxima, pero también más ingenua, concepción de esta economía, o sea la de que consistía en evitar gasto psíquico, en general, fuera por limitación en el uso de palabras o en la constitución de cadenas de pensamientos. (Freud, 1972, pp. 1117-1118)

El problema estribará, precisamente, en lo contrario: será lo esencial a la energética psíquica en su funcionamiento primario asegurar la descarga, y únicamente mediante la distribución de la energía pulsional, a través de la estructura provista por los encadenamientos de significantes, se verá transformada la energía libre del sistema primario en la energía ligada propia del secundario.

Si admitimos la afirmación de Freud, dice Vygotsky, de que todo sentimiento representa un gasto psíquico, y admitimos además que el arte está relacionado con la suscitación de una compleja combinación de emociones, tendremos que aceptar que el arte se rige por un principio inverso al principio de Economía.

La Fantasía

Aun cuando Vygotsky posee ya una noción estructuralista, semiótica, del lenguaje, no consigue articular suficientemente la “forma” con el “contenido” en el arte, incluso reconociendo en el “contenido” –en el significado– la intervención del “deseo”. La solución que propone será la introducción de una segunda dimensión, la de lo imaginario.

Pero la “fantasía”, como actividad cognitiva, no se diferencia del pensamiento (aun cuando su actividad esté dirigida, más que a la solución de problemas externos, a la repetición o el mantenimiento de la constancia de la

satisfacción). Es la fuente misma del deseo lo que permanece inexplicado, el origen de ese deseo que se supone debe mover la fantasía.

El recurso a la intervención de la “fantasía” o a la dimensión imaginaria en el trabajo artístico no termina de resolver el problema porque no permite salir del marco formalista o cognitivo. Conviene recordar que ya para Aristóteles la imaginación era una forma de procesamiento cognitivo básico, que no se diferenciaba de otros procedimientos de representación.

Más recientemente un sector cada vez mayor de psicoanalistas acepta el presupuesto de que la representación imaginaria es un mecanismo básico subyacente a la constitución del yo y del mundo de los objetos, según se desprende de lo desarrollado por Lacan en el estadio del espejo.

La descarga energética o Catarsis

Desde el punto de vista energético la operación subyacente consistiría, según Vygotsky, en una descarga o catarsis causada por el cortocircuito entre dos sentimientos encontrados que se destruyen mutuamente.

La posibilidad misma de la descarga energética justifica entonces, para Vygotsky, el efecto terapéutico de la catarsis, señalado ya por Aristóteles:

la tragedia es, pues, la imitación de una acción (...) hecha por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos. (Aristóteles, Poética: 1963, pp. 37-38)

Según Vygotsky, la confrontación entre el par de sentimientos –de deseos– opuestos de la que resultaría la catarsis se conseguiría mediante el desacuerdo interno entre “forma” y “contenido”, logrando el artista, mediante la “forma”, aniquilar el “contenido”.

Topamos aquí con el flanco más débil de la teoría del arte de Vygotsky. Puesto que ha sido admitido anteriormente lo inadecuado de utilizar el término “sentimiento inconsciente”, habría que apelar más bien a la contradicción entre algunas representaciones conscientes –y sus afectos asociados–, con otras representaciones inconscientes que sólo podrán dejar de serlo si introducen la negación, la suspensión de las primeras. Pero ni siquiera

así formulada resulta del todo satisfactoria esta explicación.

Se percibe aquí la dificultad (de la que participan tanto la psicología cognitiva como el psicoanálisis al uso) para construir una noción de subjetividad que vaya más allá de la localización de determinadas representaciones inconscientes.

Toda representación verbal, consciente o inconsciente, posee por definición una energía a ella ligada. Si se concibe la represión como una fuerza ejercida en una dirección determinada, esa fuerza deberá ser proporcional y de signo contrario a la fuerza energética propia de aquello contra lo que se dirige, es decir, la de la representación.

Tenemos, por tanto, energía ligada a las representaciones conscientes e inconscientes conformando un único sistema. Si se tratara del enfrentamiento entre dos energías de direcciones contrarias, como parece sugerir Vygotsky, el resultado no podría ser, en ningún caso, la destrucción de dicha energía, ya que tanto la cantidad como el momento se conservan dentro de un sistema según las leyes físicas.

La Función Simbólica

Tendremos que apelar, por tanto, a algo que esté más allá de este sistema energético en equilibrio más o menos estable. Apelaremos a la energía en estado puro, es decir, libre; a la pulsión, como única fuente posible para el derroche energético que parece suponer el goce artístico.

Necesitaríamos introducir también la noción de función simbólica, definida como función de atravesamiento de un sujeto pulsional –pasional– en el lenguaje¹.

Vygotsky ha descrito el procedimiento artístico como la superación del “contenido” por la “forma”, lo que resulta opuesto a concebir la “forma” como elemento pasivamente receptor de un “contenido” previamente existente asociado a ella.

Según afirmaba Vygotsky la operación característica en el arte consistía en la sublimación de cierta energía, definida como una conversión de la energía ligada al objeto sexual –objeto primario– en una energía ligada al signo –representación del objeto, objeto secundario.

Sin embargo quizá no sea ésta una definición específica de lo que sucede en el arte, y sí una descripción general del mecanismo energético subyacente a cualquier actividad lingüística.

El arte podría caracterizarse más bien por posibilitar la afluencia de cierta cantidad de energía, no procedente de ningún objeto sexual, sino de un contacto directo, a partir de cierta estructura formal, con lo real de la experiencia del sujeto, que es también siempre en el arte, por otra parte, experiencia de la singularidad material del signo.

La función simbólica del lenguaje, que se cumple en el arte con una radicalidad ejemplar, proporciona un goce que tiende a ser, en último extremo, un goce sin objeto.

A diferencia de lo que ocurre con el síntoma –que podríamos definir como una irrupción dislocada, descoyuntada del significante–, por cuyo intermedio la función simbólica no tiene lugar.

El significante en el síntoma, introducido siempre de forma extemporánea como referente del objeto –imaginario siempre–, no encuentra ningún sentido. El síntoma carece por ello de toda eficacia como operador simbólico tanto en términos intersubjetivos como en términos subjetivos. Podrá producir cierta cantidad de angustia, pero será incapaz de transformarla en goce estético.

Podríamos decir que la función simbólica se caracteriza porque determinada pasión penosa a la conciencia, pero inherente a la existencia misma del sujeto, puede ser inscrita en un momento de angustia, en un punto de ruptura de la red discursiva, dotando al significante de una densidad completamente nueva.

Esa significación no puede ser únicamente la correspondiente a un deseo reprimido, sino la producida por un sujeto al que el lenguaje mismo está anclado, y que es el origen de todo significado propiamente simbólico, es decir con sentido. Ese sujeto inconsciente es el sujeto de la experiencia, de la pulsión, y de la enunciación en el lenguaje. Se constituye como resultado de un encuentro afortunado –fundador de la subjetividad– entre un cuerpo material y el signo al que ese cuerpo está predestinado.

De no introducir la dimensión simbólica y, con ella, la subjetividad, no podremos tener otra teoría del arte que la que conduce, inevitablemente, a

considerar el arte como pura actividad cognitiva, como intercambio informativo de un sistema de representaciones a otro sistema de representaciones que, en último extremo, podrían considerarse el mismo, en la medida en que son estrictamente intercambiables.

Notas

1.- Para un tratamiento más extenso véase: Jesús Gonzalez Requena: "Texto artístico, espacio simbólico" en *Gramáticas del agua* nº 1. Nerja.

Bibliografía

Aristóteles. *Poética.* (1963) Ed. Aguilar: Madrid.

Freud, S. (1910) *Un Recuerdo Infantil de Leonardo de Vinci.* Trad. 1972 Biblioteca Nueva *Obras Completas V.* Biblioteca Nueva: Madrid.

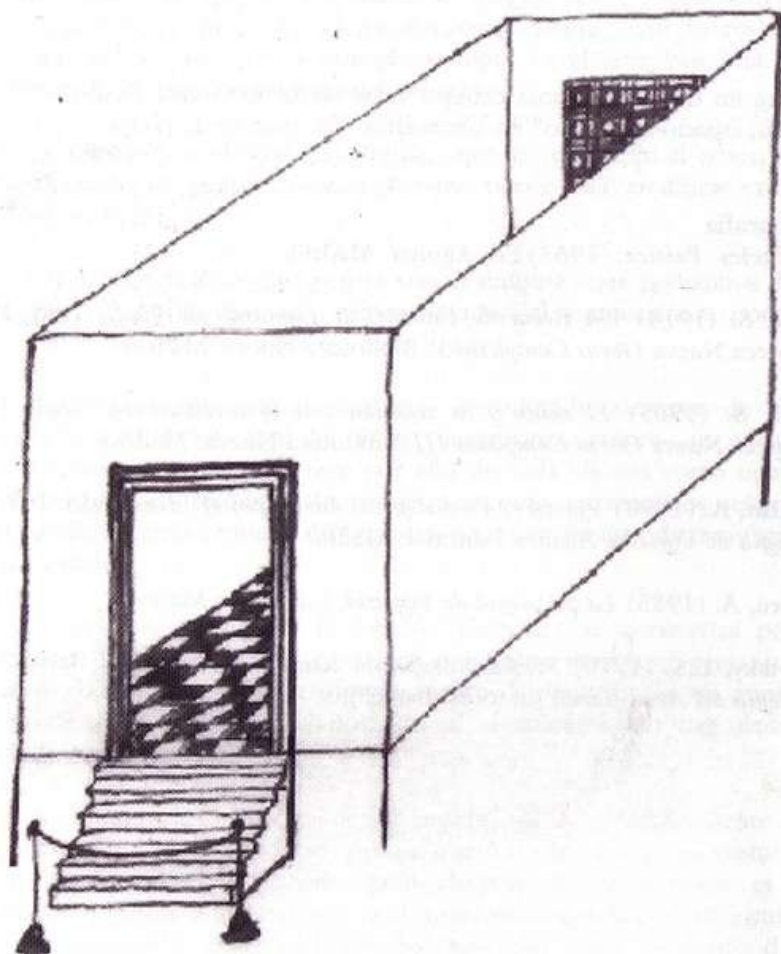
Freud, S. (1905) *El chiste y su relación con lo inconsciente.* Trad. 1972 Biblioteca Nueva *Obras Completas III.* Biblioteca Nueva: Madrid.

Kozulin, A. (1990) *Vygotsky's Psychology: A Biography of Ideas.* Trad. 1994 *La psicología de Vygotsky.* Alianza Editorial: Madrid.

Rivière, A. (1985) *La psicología de Vygotski.* Ed. Visor: Madrid.

Vygotsky, L.S. (1970) *Mezhdunarodnaja Kniga Moscú.* Trad. Barral 1970 *Psicología del Arte.* Barral Editores: Barcelona

Amaya Ortiz de Zarate



EL TRAYECTO HACIA EL GOCE. ANÁLISIS DEL PUNTO DE IGNICIÓN EN “MOGAMBO”

Vanessa Brasil Campos

La llamada de la jungla

La situación es ésta: Linda (Grace Kelly), después de mantener una conversación con Kelly (Ava Gardner) en el porche del refugio, sale a dar un paseo por la selva, dejando a su marido Donald (Donald Sinden) postrado por la enfermedad, descansando en su habitación.

Sería ingenuo preguntarse por qué sale Linda tan precipitadamente, por qué no se queda junto a su marido enfermo, cuidándole como una buena esposa. Su salida inesperada hacia la jungla, justo tras la entrevista con la otra mujer, apunta que allí, en la habitación del matrimonio, no va a encontrar lo que desea, y sale a buscarlo. A la selva, se entrega a la llamada de la jungla con sus fieras, trampas y cazadores; acude al encuentro de lo que en ella (de lo que en ello) clama.

Veamos, cómo sucede.

Cuando penetra en la selva, los planos de pájaros en los árboles por un lado (*Fig. 3*), y los contrapicados de su figura recortándose sobre un fondo azul por otro (*Fig. 1*), se van sucediendo de forma alterna. Ella muestra una mirada fascinada y su rostro resplandece a la luz del día, emanando una belleza casi virginal (*Fig. 4*). Los planos iniciales del trayecto esbozan, así, la atracción que

la jungla ejerce sobre Linda, al mismo tiempo que la escenografía construye un espacio donde la naturaleza aparece como armónica e idílica.

Avanza, pues, sin temor, y va ganando progresivamente el corazón de la jungla, perdiéndose por la belleza salvaje que la rodea (*Fig. 2*). Mira encantada a los pájaros exóticos, y no se preocupa de si se aleja en exceso del campamento.

Mientras Linda se va adentrando así en la selva, Víctor (Clark Gable) vuelve a casa. Se sobresalta visiblemente cuando se entera por Kelly de que Linda está en la jungla y va en su busca.

Un Agujero Negro

Veamos en detalle la planificación de la secuencia de la aventura de Linda y Víctor en la jungla:

P1.- Fundido encadenado. Plano general. El paisaje es semejante al recorrido por Linda en el inicio de su paseo. En este encuadre, el río ocupa la mitad inferior y un árbol traza una diagonal ascendente en la esquina superior izquierda. Víctor sube la cuesta por la esquina inferior izquierda, situándose debajo del árbol. Se detiene y avanza hacia la derecha (*Fig. 6*).

P2.- Plano general de un pájaro negro de cabeza blanca posado sobre unos cactus.

P3.- Plano medio de Linda, que esboza una sonrisa. Mira hacia arriba en contrapicado. Avanza hacia la derecha desviando su mirada hacia abajo.

P5.- Plano general. La figura de Víctor, ya dentro de la selva, se mezcla con los árboles. Avanza hacia la derecha, mientras la cámara le sigue en panorámica. Su cuerpo desaparece por unos segundos detrás de la vegetación y vuelve a aparecer (*Fig. 7*).

P6.- Plano general. Linda, de perfil, al fondo del cuadro, mira a la izquierda. Su cuerpo está inmerso en el matorral que le cubre hasta las rodillas.

P7.- Primer plano. La mujer gira la cabeza y mira al frente. Ha perdido la mirada de encantamiento y ahora tiene una expresión de miedo.

P8.- Plano general. Dos fieras pelean salvajemente, embistiéndose en un claro rodeado de árboles (*Fig. 8*).

P9.- Primer plano. Linda está cada vez más asustada. Se mueve hacia la derecha.

P10.- Plano americano largo. La figura de la mujer se recorta sobre un fondo de árboles muy delgados. Camina apresuradamente hacia la derecha.

P11.- Plano medio de Víctor que grita ahuecando las manos: “¡Sra. Nordley!”.

P12.- Plano general. El cazador sigue su búsqueda.

P13.- Plano medio largo. Linda se aproxima a un tronco de árbol. Mira atemorizada (*Fig. 9*).

P14.- Plano general de una leona que acaba de abatir a un ciervo y lo arrastra para comérselo.

P15.- Plano medio largo. Linda pasa por debajo del tronco y sigue por la izquierda.

P16.- Plano general. Víctor camina en dirección a la cámara.

P17.- Plano general. Linda surge corriendo detrás de unas ramas. Se detiene justo en el centro del encuadre. Da un giro a la izquierda, nuevamente a la derecha, avanza en dirección a la cámara. Dos ramas dibujan un curioso arco sobre su cuerpo enmarcándola. Linda corre y cae en una trampa profiriendo un grito de pavor (*Fig. 10*).

P18.- Plano general en contrapicado del borde de la trampa, que corresponde a la mirada subjetiva de Linda. Un tronco grueso traza una diagonal y una rama más fina que lo cruza dibuja una equis. Un rugido y la cabeza de una pantera negra se asoma.

P20.- Primer plano de Linda que grita aterrada en el fondo de la trampa (*Fig. 12*).

P21.- Plano medio de Víctor que parece haber oído el grito de la mujer. Empuña el rifle.

P22.- Plano general en contrapicado, (igual a **P19**), mirada subjetiva de Linda a la pantera que sube por el tronco grueso (*Fig. 13*).

P23.- Primer plano de Linda aterrada.

P24.- Plano medio en ligero contrapicado de Víctor, que prepara el arma y grita: “¡Linda, no se mueva!”. Dispara.

P25.- Plano general, aún en contrapicado, (igual a **P19** y **P22**), de la pantera que recibe el tiro, da un salto y con un rugido cae en el agujero (*Fig. 14*).

P26.- Plano general de Víctor que surge por el centro del encuadre y se aproxima a la trampa. Se asoma al borde casi desapareciendo detrás de los arbustos (*Fig. 15*).

P27.- Plano medio largo. Víctor, de espaldas, da la mano a Linda que surge del agujero. La coloca a la derecha del cuadro. Se miran. Ella, en plano americano, baja los ojos con desconcierto. Se limpia la falda. En seguida mira al foso, mientras suena un fuerte trueno. Mira hacia arriba, al cielo. Vuelve a mirar abajo. (*Figs. 16 y 17*). No hay contracampo.

Observamos que hay todo un trabajo de puesta en escena que resalta el cambio de la jungla mientras la mujer avanza hacia su interior, de modo que

se acusan dos momentos muy significativos en el desplazamiento de Linda. En el inicial, como hemos resaltado, todo parece atractivo, bucólico. Pero hemos visto que progresivamente el escenario va cambiando (como, a su vez, cambia la mirada de la mujer). En un segundo momento la jungla aparece cual territorio salvaje, lleno de riesgos, poblado de fieras que matan para sobrevivir. La mirada de Linda, cada vez más aterrada, reafirma el paso de un supuesto “jardín del edén” a la selva. Los espacios se van cerrando cada vez más, la vegetación se hace más espesa. Algo de lo real se juega ahí, a un paso de ella, y eso la reclama, le horroriza a la vez que la atrae.

Corre y, en su huida, cae en una trampa para fieras (*Fig. 10*). La cámara en picado muestra a Linda, que yace en el agujero sobre un tapiz de hojas que forma un extraño lecho para la mujer (*Fig. 11*).

Su cuerpo, atraído por fuerzas telúricas, reclama a su vez la presencia de otra fuerza, y acude la pantera negra. Lo que la convocó, lo sabemos ahora, fue este agujero negro, eso la arrastró desde el corazón de la jungla. Una hendidura en la tierra, una herida situada en el centro de la selva llama a la mujer y ésta comparece. Su cuerpo entra en contacto con las entrañas mismas de la tierra abierta. Su “dejarse caer”, su desplome en el agujero, esta cesura en la topografía de la jungla, pone en evidencia el tema del vértigo, del riesgo ante lo que se configura como abismo (*Fig. 11*).

Víctor se ve obligado a disparar al animal que, abatido, se desploma. Se trata seguramente de la misma pantera negra que se le escapó en el inicio de la película y que ahora yace, junto a la mujer convertida en presa, en el interior de la trampa. Durante unos instantes Linda comparte con la pantera muerta el mismo túmulo, que bien podría haberse convertido en su propia tumba.

Eso que atrae a Linda, eso que viene de las profundidades de la tierra, al mismo tiempo la amenaza. Recordemos que ha penetrado en la jungla, en un territorio que es la propia metáfora del sexo, y es, precisamente eso, lo que la arrastra. La aparición de la pantera negra dispuesta a devorarla, la inmediata aparición de Víctor, el disparo sobre la fiera, su estancia compartida con ésta en la trampa-tumba, proporcionan a Linda una cierta experiencia fruto de una encrucijada de violencias¹.

Lo Femenino

He aquí una triple inscripción de lo femenino: una hendidura en la

tierra, una mujer, una pantera.

La caída en la trampa de Linda marca un encuentro con su propio cuerpo sexuado. La escena consigue inscribir así con precisión la experiencia de la mujer, como cuerpo interior, en el campo del erotismo.

La experiencia erótica, queda subrayada en la escena por el contraste entre los elementos femeninos señalados y el cuerpo erecto del hombre, con su rifle y su gesto emblemático de cazador disparando a la fiera. En palabras de Bataille, el elemento femenino es comparable a la víctima y el masculino a su sacrificador².

Este agujero abierto en la tierra, esa cavidad telúrica, nos evoca otro lugar, un punto central, que encontramos en los textos míticos griegos: se trata del *omphalós*, el ombligo, el centro de Delfos o centro del mundo. Según la mitología griega, la sacerdotisa Pitia bajaba a una cavidad en la tierra, al “útero” del oráculo de Delfos, para tocar el *omphalós*, antes de responder a las preguntas de los consultantes. La bajada al ombligo sagrado, cargado de un sentido genital, configura, así, la atracción sexual y la unión física de la sacerdotisa con Apolo³.

Cabe entonces preguntarse: ¿la aventura de Linda en la selva podría ser considerada como un recorrido órfico? Linda literalmente fue “tragada por la tierra”, tal como ocurre en el mito de Orfeo y Eurídice: ha descendido a las entrañas de la Tierra, al Hades, a la mansión de los muertos. ¿No ha vislumbrado la muerte en el terror experimentado por la aproximación de la pantera negra, pronta a devorarla? ¿No ha compartido la tumba con ella por algunos instantes?

La caída de Linda en el agujero simboliza su inevitable choque con el cuerpo de Víctor. Yace tendida en una oscura cama, pegada a la materia de la Tierra. Está atrapada, indefensa, sin salida. Encarna, de esta manera, una posición de extrema pasividad. Y, por contraste, llega Víctor erecto, empuñando su arma, y establece la dialéctica caza/cazador, o mejor, presa/cazador.

Metamorfosis

Hay una relación de contigüidad entre la precipitación de Linda en el agujero y la aparición de Víctor. Linda apuesta alto, juega su piel en el envite,

pero inmediatamente aparece Víctor y responde a la interpelación matando a la pantera. La fiera, que había escapado anteriormente, retorna para reemplazar a Linda en el agujero. Pantera y Linda se metamorfosean aquí como dos figuras del cuerpo.

Víctor, por su parte, ha estado esperando con ansiedad el momento de atrapar a su “pantera negra” (el arranque de la película así lo muestra: despierta de un salto cuando la oye nombrar, y corre a su encuentro). Su llegada ha sido anunciada desde el comienzo mismo de la película; es la primera frase del relato que se hace comprensible para nosotros (las frases anteriores han sido pronunciadas en un dialecto africano): “¡La pantera negra anda olfateando la presa!”. La fiera escapa, pero retorna con la aparición de la mujer, el elemento femenino.

Si observamos detenidamente el momento de la muerte de la pantera, constatamos que se ha producido una elipsis. Entre el plano en el que recibe el disparo y el plano en el que su cuerpo se precipita en el interior de la trampa (un plano descrito según la mirada subjetiva de Linda: *Fig. 14*) y el siguiente, cuando Víctor se asoma para sacar a Linda del agujero (*Fig. 15*), no hay un plano intermedio con la imagen de los cuerpos de la mujer y la pantera compartiendo la misma trampa.

¿Por qué la imagen del cuerpo de Linda y el de la pantera muerta en el mismo espacio no es mostrada? Eso que está negado a la mirada del espectador, constituye un espacio que no debe ser visto, un terreno oculto.

Víctor dispara, la pantera se desploma en el agujero con un fuerte rugido y, si congelamos la imagen en este momento justo el plano en el que la pantera recibe el tiro, y revisamos fotograma a fotograma, sólo percibimos una mancha negra que se desplaza hacia la parte inferior del encuadre hasta desaparecer por completo (*Fig. 14*).

En seguida el cazador se aproxima y le da la mano a Linda para rescatarla (*Fig. 15*). Interesa, ante todo, detenerse en el hecho de que cae la pantera muerta y, acto seguido, aparece Linda de la mano de Víctor, como si de un único cuerpo se tratara. La articulación de la desaparición de la pantera con la aparición de Linda se establece de inmediato.

La elipsis del cuerpo de Linda y el de la pantera en el agujero-trampa nos señala que algo del lado del goce⁴ se está jugando ahí. Sexo y muerte se presentan en el mismo instante. Desconocemos el tiempo real en el que Linda

y la fiera cohabitaron en la misma tumba. Instante oculto a la mirada, y no por ello carente de inscripción en el relato.

Truenos

A continuación, Víctor, tras sacar a la mujer de la trampa, la devuelve a la superficie. Se miran. Ella baja los ojos con desconcierto y se limpia la falda. Enseguida mira al foso donde yace la pantera muerta, mientras suena un fuerte trueno (*Fig. 16*). Dirige su mirada hacia arriba, al cielo (*Fig. 17*) y vuelve a mirar abajo. No hay contraplano o raccord de mirada que nos devuelva estos dos espacios hacia donde se dirige la atención de la mujer.

El trueno nos sugiere que algo ha sido despertado. En el momento en que Víctor rescata a Linda de la trampa, en que sus manos entran en contacto, algo emerge de un espacio en off y suena con intensidad. Tanto el espacio ocupado por el cuerpo de la pantera como el cielo conforman contracampos. Se trata, pues, de una nueva elipsis. No se ven ni los rayos ni las nubes tormentosas, pero sabemos de su presencia por los truenos. Linda permanece algunos instantes al borde de la trampa, en silencio, paralizada por eso que clama y que viene al mismo tiempo del interior de la tierra y del espacio infinito de los cielos, espacios hacia donde se dirige su mirada⁵.

No hay palabra donde no se puede decir nada. Sólo un trueno, un rugido de la naturaleza, que contesta y encubre la falta de un significante que signifique. Sólo queda el silencio, *una evocación de lo real*, por decirlo en palabras de Juan D. Nasio⁶.

Linda busca explicaciones para introducir un discurso coherente en algo que no tiene coherencia. De la experiencia en directo “Yo” no sabe: del momento mismo en que se ha producido la experiencia, uno sólo tiene consciencia de desgarró⁷. Sólo el sonido de un trueno surge a modo de respuesta al interrogante de la caída de Linda.

La mujer se pone en marcha en silencio hasta que demanda una palabra de Víctor: *Bueno, desahóguese. ¡Diga de una vez que he sido una estúpida!*. O léida de otra manera: *Diga lo que soy. Diga quién soy yo y lo que quiero*. Linda exige que le conteste a la pregunta que ha formulado al caer (¿o dejarse caer?) en la trampa. Lo que late en su pregunta es: “Tú tienes que contestar el interrogante que mi cuerpo ha formulado al caer en el agujero”.

Llama la atención en el desarrollo de la secuencia el hecho de que sea ella la que camine delante de él, con desenvoltura, como si conociese la selva. Avanza con decisión, abriendo camino; Víctor la acompaña en lenta persecución. En el trayecto hablan acerca de sus intimidades; ella, de su matrimonio, y Víctor, de su soltería.

Tan significativos como los diálogos o los silencios, son los truenos en esta secuencia. Marcan con precisión los compases de la tensión/atracción que empieza a surgir entre ellos. El primer trueno sonó cuando Linda emergió del agujero-trampa. Vuelve a tronar después de que ella hable de su matrimonio con Donald. El trueno es, a nuestro entender, la metáfora de la pulsión que se desborda⁸.

Hay una relativa calma en la naturaleza, los árboles permanecen estáticos, sólo los truenos han quebrantado esta aparente quietud. Un sugestivo intercambio de miradas es interrumpido por Víctor, que exhorta a Linda a volver al campamento y, acto seguido, emprende la marcha caminando delante. Penetran en una mata frondosa. A partir del siguiente plano se produce un cambio significativo en la escenografía: los árboles comienzan a balancearse, sus ramas se interponen impidiendo la total definición de las figuras y la fuerza del viento se adivina en la resistencia que los cuerpos le oponen (*Figs. 19, 20 y 21*).

La fuerza de los elementos conspira a favor de sus deseos: la selva bajo los efectos de la tormenta y los árboles doblegándose a la acción del viento (*Fig. 21*). La naturaleza propicia la atracción sexual. El fuerte viento obliga a que se cojan de las manos, luego él la abraza por la cintura y por fin ella tropieza y él la coge en brazos (*Figs. 19, 20, 21 y 23*). Hay un *crescendo* en este juego amoroso. Ella le rodea el cuello y se acerca a su rostro (*Figs 24 y 25*). Otro trueno. Los truenos no sólo marcan el compás de este creciente baile de aproximación de los cuerpos, señalando la intensidad de esta fuerte atracción, sino que representan eso que desborda y clama: el sexo⁹.

La reacción corporal de Linda, su entrega "rítmica" en los brazos de Víctor, transforma la secuencia de la vuelta en un exquisito *pas-de-deux*, un ballet orquestado por los elementos puros de la naturaleza, la energía primordial: viento, truenos y rayos. Es la puesta en escena de la diferencia sexual, el encuentro de los cuerpos, el erotismo.

Víctor traspasa el umbral de la casa con Linda en brazos, sugiriendo la tópica imagen de los recién casados entrando en su hogar (*Fig. 26*). Linda se

incorpora y se dirige a la puerta de su habitación. Un primer plano de ella con el pañuelo en la cabeza nos da cumplida cuenta del brillo de fascinación que hay en su mirada. Detrás de Linda está la puerta (*Fig. 27*).

La mirada de la mujer no oculta su deseo. Víctor le quita el pañuelo, descubre su pelo aún recogido en un moño, y la atrae hacia sí (*Fig 28*). Hay una gran tensión entre ambos. La puerta cerrada, sabemos, oculta la habitación del matrimonio, en cuya cama yace el marido convaleciente. Linda, justo en el umbral, desea, pero... suena un trueno y entra, sola, en el dormitorio.

Así, la secuencia tiene su culminación en una puerta que se cierra ante Víctor. Cifra, por tanto, la imposibilidad de penetrar en este espacio, de traspasar este umbral, de entrar en este lugar configurado por la habitación de la mujer. Formula, también, en términos visuales, la imposibilidad de la relación y el lugar que ocupa cada uno de los personajes en el film.

La Aventura del Goce

Linda se ha extraviado. Salió a dar un paseo por la jungla, y poco a poco fue siendo absorbida por la naturaleza hasta caer inesperadamente en una trampa preparada para la pantera negra. Se ha desviado. Algo en alguna parte de ella ha hablado, un Sujeto y... cuando ella, o nosotros espectadores, queremos darnos cuenta, yace ya en el agujero. Este extravío nombra, de alguna manera, lo que la moviliza desde el inconsciente.

Ella yace donde desea, aunque no lo sepa. O de otra manera: Linda se pierde, pero ¿no es exactamente así como uno se siente ante la experiencia erótica? Como muy bien señala Bataille: *En un sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si es necesario, puedo decir, en el erotismo: Yo me pierdo*¹⁰.

Exactamente, el Yo (*cognitivo*) de Linda se pierde y, a continuación, el Sujeto del inconsciente se dirige justo a donde se encuentra su deseo. Algo en su interior le empuja hacia el núcleo de la jungla.

Su conducta está polarizada por el inconsciente, y por eso vibra, hace resonar algo en la distancia¹¹. Un punto de tensión que es, a su vez, un punto de caída. Linda se precipita y toca las entrañas mismas de la Tierra.

Como parte de esa resonancia, una pantera aparece dispuesta a lanzarse

sobre ella y devorarla. La pantera está del lado mismo del cuerpo femenino, de eso que en el cuerpo femenino clama. Como contestación a su demanda surge Víctor. ¿Qué sucede entonces, en este breve instante en el que el cuerpo de la pantera parece ir a sustituir al de Linda?

Sabemos que el cuerpo de la pantera muerta la roza tras ser abatido por el cazador y desplomarse en el agujero. Por un instante, al menos, Linda vive una experiencia de violencia. Es el momento de la experiencia. De nuevo, conectamos con el erotismo: *Esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación (...)* ¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los participantes, una violación que confina con la muerte, que confina con el asesinato?

Más:

¿Qué hace Linda cuando cae en la trampa? Formular, con todo su cuerpo, una pregunta, una demanda. Su cuerpo mismo es la demanda. ¿Qué demanda?

Para intentar contestar nos referiremos al punto de ignición. Éste es el Referente del texto, porque todo el texto está referido a eso, polarizado por eso. Es un punto en el que algo me amenaza. Un punto de angustia¹².

Este lugar nuclear, que magnetiza todos los elementos del texto, es lo Real, o en términos de Bataille, lo continuo¹³. Lo real ante lo que el lenguaje desfallece. Para acusarlo recurre al deíctico. Y así queda, entonces, señalado: la hendidura, el cuerpo de Linda tragado por la Tierra, la muerte de la pantera y su inscripción como mancha en la pantalla, la elipsis donde los cuerpos de la mujer y de la pantera permanecieron en la trampa, ese punto de vacío, es un punto de ignición.

Ese núcleo en ignición polariza tanto los desplazamientos de Linda como los de Víctor. Es interesante observar que el héroe hace el mismo recorrido de la mujer. Si nos detenemos en la planificación de la secuencia veremos que en los planos de desplazamiento del hombre el escenario es casi idéntico al de Linda, con apenas algunas pequeñas alteraciones en los encuadres y posicionamientos de cámara.

Llama la atención que el itinerario del hombre sea el mismo que el efectuado por la mujer en un espacio potencialmente infinito, como lo es el de la jungla. Víctor se dirige hacia la misma trampa hacia la que se dirigió Linda,

como polarizado él también por este punto localizado como el meollo de la selva. Lo masculino y lo femenino, atraídos por el mismo imán, inscriben así su encuentro. El héroe y la mujer, por tanto, los polos magnetizados por el núcleo en ignición¹⁴.

De nuevo podemos hacer la conexión con el *omphalós* griego. Este núcleo en ignición y el ombligo del mundo encuentran su parangón en la conjunción de los símbolos masculino y femenino imantados por un lugar nuclear del texto.

Hemos dicho que Linda formula una pregunta con todo su cuerpo. No sabe algo de lo que querría saber. A nuestro entender ese algo es el goce. Linda demanda gozar.

El rifle y el cuerpo de la mujer

Resulta de interés observar cómo el final del desplazamiento de los amantes nos brinda una configuración visual que confirma la presencia de este punto de ignición del que hablábamos. Linda y Víctor caminan luchando contra la furia del viento. Ella tropieza, cae y el cazador la coge en brazos. Cuando Linda está totalmente entregada, abrazada al hombre, el rifle de Víctor traza una equis con el cuerpo de la mujer (*Figs. 24 y 25*).

El rifle, sabemos, no es tan sólo objeto de agresión y violencia, sino una prolongación del brazo de Víctor. El arma está tanto del lado del erotismo, de la atracción sexual, como de la violencia. El rifle se inscribe, entonces, como el objeto parcial (*Fig. 23*) por antonomasia de la película, y principalmente en una secuencia como ésta que traza un encuentro en el campo del deseo. Así, el arma comparece como “parte” de Víctor y, a su vez, escribe una equis con el cuerpo de la mujer, cruza el “todo”, la figura femenina. Estamos localizando una relación metonímica, y también, el goce¹⁴.

Si observamos los fotogramas 24 y 25, por ejemplo, las líneas compositivas determinadas por el cuerpo de Linda y el arma de Víctor nos ofrecen un esquema en equis. El peso virtual de la diagonal compositiva del arma está en equilibrio con la que conforma el cuerpo de Linda.

Conviene recordar que la **X** es la incógnita en el cálculo de ecuaciones, es decir, se refiere a un número desconocido que es preciso determinar en una ecuación o un problema para resolverlos. Esta incógnita, esta interrogación,

esta cuestión no es otra, a nuestro entender, que el centro, el núcleo de ignición. Algo que no puede ser nombrado.

Es ahí donde el texto nos interroga, nos cuestiona, nos quema. ¿Qué es lo que demanda el cuerpo de Linda? ¿Qué es lo que quiere una mujer?

El goce no es, después de todo, otra cosa que el ámbito de la experiencia del sujeto: experiencia de carencia, de la inanidad esencial de todo objeto de deseo, de su incapacidad de colmar la hendidura del sujeto. Así, el precio del acceso al goce es siempre la herida narcisista: sólo hay goce allí donde el Yo del sujeto conoce de cierta quiebra. Donde, en suma, lo real emerge, cuando lo imaginario se resquebraja –de ahí que el goce suponga siempre el contacto con el horizonte de la muerte¹⁵.

Conviene ahora recordar la caída de la pantera en el agujero donde yace Linda. En su momento hemos dicho que si observamos el plano de la fiera despeñándose, fotograma a fotograma, no vemos más allá de una mancha negra, oscura, que se desplaza al interior mismo del agujero (*Fig. 14*).

Y bien, es lo real lo que se escribe ahí, con la huella fotográfica. La materia misma del texto se desimaginariza, se desfigurativiza, y en consecuencia, se manifiesta el fondo. La huella fotográfica no hace figura. No hay nada que haga objeto.

La mancha que escribe la fiera en su caída, y la elipsis de su cuerpo cohabitando con el de Linda en el fondo de la trampa-tumba, marcan para nosotros el punto de ignición, punto de angustia, de contacto con lo Real.

El goce es el contacto con lo Real, es su roce. Ahí, creemos, se inscribe este momento en el que el cuerpo de la pantera, la pura mancha negra, cae. Justo ahí donde yace, acorralada, la mujer.

El disparo a la pantera negra marca pues el desgarró, la herida, eso que se produce en el momento en el que no hay imagen, sólo una mancha negra y, a continuación, una elipsis: la ausencia de imagen, la fuga de la figura que nos confronta al fondo.

Notas:

1.- *Lo que, a mi parecer, da su carácter a los pasos de la discontinuidad a la continuidad en el erotismo concierne al conocimiento de la muerte que, desde el principio, vincula en el espíritu del hombre la ruptura de la discontinuidad –y el deslizamiento que sigue hacia una continuidad posible– con la muerte* Georges Bataille: *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1979, p. 145. (Bataille define como lo *continuo* lo que nosotros aquí concebimos como lo Real, de lo que hablamos en un sentido más vinculado a ese foco de angustia de la continuidad. Para el antropólogo, por otro lado, los seres humanos o los objetos fruto de la producción humana son *discontinuos*.)

2.- *Pero, ya desde ahora, insisto en el hecho de que el participante femenino del erotismo aparecía como la víctima, el masculino como su sacrificador, y uno y otro, en el curso de la consumación, se perdían en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción.* Georges Bataille, op. cit., p.32.

3.- Junito de Souza Brandao, *Mitología Griega*, Vozes y Petrópolis. 1987, Vol. II, pp. 59-95.

4.- *El que se abandona a ese movimiento [carnal] ya no es humano, es, a la manera de las bestias, una ciega violencia que se reduce al desencadenamiento, que disfruta [o goza] de ser ciego, y de haber olvidado. Un interdicto vago y general se opone a la libertad de esa violencia, que conocemos menos por una información dada desde afuera, que, directamente, por una experiencia interior de su carácter inconciliable con nuestra humanidad fundamental (...)*

Por el momento, la personalidad está muerta. Su muerte, por el momento, deja el lugar a la perra, que se aprovecha del silencio, de la ausencia de la muerta. La perra disfruta –disfruta chillando– de ese silencio de esa ausencia. El retorno de la personalidad la helaría, pondría fin a la voluptuosidad en la que está perdida. Georges Bataille, op. cit., pp. 147-148.

5.- *Teniendo ojos para ver y oídos para escuchar, no tarda uno en convencerse de que los mortales no pueden ocultar secreto alguno. Aquellos cuyos labios callan, hablan con los dedos. Todos sus movimientos los delatan. Y así resulta fácilmente realizable la labor de hacer consciente lo anímico más oculto.* Sigmund Freud, *Escritos sobre la histeria*, Alianza, Madrid, 1988, p. 64.

6.- Juan David Nasio, *El magnífico niño del psicoanálisis. El concepto de sujeto y objeto en la teoría de Jacques Lacan*, Gedisa, Buenos Aires, 1985, p. 102.

7.- *Estos sentimientos [de angustia] no tienen nada de enfermizo; pero son, en la vida de un hombre, lo que es la crisálida para el animal perfecto. La experiencia interior [del erotismo] del hombre es dada en el instante en el que, rompiendo la crisálida, tiene consciencia de desgarrarse él mismo, no la resistencia opuesta desde afuera. La superación de la consciencia objetiva, que limitaba las paredes de la crisálida, está ligada a este trastocamiento* Georges Bataille, op. cit., p. 57.

8.- Localizamos la pulsión en una manifestación sonora. No es algo que se configura con palabras, es algo que clama, es puro ruido. La pulsión no circula en el proceso comunicativo, es todo lo contrario: una fuente de interferencias. Jesús González Requena lo ha tratado en el seminario doctoral “Lo masculino y lo femenino. La diferencia sexual en los discursos audiovisuales”, impartido en la Facultad de CC de la Información de la UCM, en el bienio 94/95 y 95/96.

9.- *En la base del erotismo, tenemos la experiencia de un estallido, de una violencia en el momento de la explosión.* Georges Bataille, op. cit. p. 130.

La secuencia conecta perfectamente con otra de “El Manantial” (*The Fountainhead*) de King Vidor analizada por Jesús González Requena en “Frente al texto filmico: el análisis, la lectura. A propósito de *El Manantial*, de King Vidor”, en AA.VV., *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*, Editorial Complutense, Madrid, 1995, p. 26. Podemos establecer un paralelo entre las explosiones de la cantera en la película de Vidor y los truenos aquí señalados. Las explosiones atraen a Dominique (Patricia Neal) y la despiertan para el sexo; y tan pronto como Linda emerge del agujero, suena el primero de una serie de truenos que marcarán el despertar a una sensualidad que aún no había experimentado.

10.- Georges Bataille, op. cit., p. 48. (*la negrita es nuestra*).

11.- *Una novela, hecha de un montón de pequeños trazos sensibles de lo real que no quieren decir nada, no tiene valor alguno si no hace vibrar más allá armónicamente un sentido. (...) Si los grandes novelistas son soportables, es porque todo lo que se dedican a mostrarnos adquiere su sentido, de ningún modo simbólicamente, ni alegóricamente, sino por lo que hacen resonar a distancia. Lo mismo ocurre con el cine -cuando una película es buena, es porque es metonímica.* Jacques Lacan, *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 148. (*la negrita es nuestra*).

12.- Consideraciones efectuadas por Jesús González Requena en el Seminario doctoral titulado *Lo Siniestro*, por él impartido en la Facultad de Ciencias de la

Información de la UCM en el curso 93/94.

13.- *Intentaré ahora mostrar que, para nosotros que somos seres discontinuos, la muerte tiene el sentido de continuidad del ser: la reproducción conduce a la discontinuidad de los seres, pero pone en juego su continuidad, es decir que está íntimamente ligada a la muerte. Es hablando de la reproducción de los seres y de la muerte que me esforzaré en mostrar la identidad de la continuidad de los seres y de la muerte que son una y otra igualmente fascinantes y cuya fascinación domina el erotismo.* Georges Bataille, op. cit. p. 25.

14.- *Gozar tiene la propiedad fundamental de que sea, en suma, el cuerpo de uno que goza con una parte del cuerpo del Otro. Pero esta parte goza también, lo que place al Otro más o menos, pero el hecho es que no lo deja indiferente.* Jacques Lacan, *Aún. El Seminario 20*, Paidós, Buenos Aires, 1992, p. 33.

15.- Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate, *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Cátedra, Madrid 1995, p. 47.

Vanessa Brasil Campos



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 20



Fig. 22



Fig. 24



Fig. 19



Fig. 21



Fig. 23



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 28



Fig. 27

COYUNTURAS

Manifiesto Comunista

Luis Martín Arias

DE LA FIDELIDAD TROCADA EN AGUARDIENTE, O UN FANTASMA EN LAS HELADAS AGUAS DEL CALCULO EGOÍSTA

De fuego y de hielo. Sensaciones contrapuestas van entrelanzándose en la relectura, hoy, de un texto en el que el tiempo transcurrido ha acentuado aún más, si cabe, sus aspectos paradójicos. Fuego, dado que el lector se quemó en su día, como tantos otros, en pasiones políticas que decían prolongar aquella hoguera que, en mitad del siglo XIX, encendió este *Manifiesto*, llamado por sus autores *Comunista*. Frialdad también, pues si ya son pasiones pasadas, elaboradas por la autocrítica y los años vividos, el texto además apela, en su mismo inicio, dentro de un registro cuasi periodístico, a un contexto político ya lejano: ¿qué sabemos del Papa Pío IX, del Zar Nicolás I, del canciller Metternich o del ministro Guizot? Por otra parte, se trata de un texto sobre el que pesan, como una inmensa montaña de hielo desprendida del final de la Guerra Fría, las nefastas connotaciones que acarrea en el presente el término “comunista”.

Y sin embargo el socialismo/comunismo fue, sin entrar ahora en enojosos detalles sobre historia de las instituciones (¿hay alguna que se libre, en mayor o menor medida, de la infamia?), uno de los escasos “ideales” que ha sido capaz de producir esta Modernidad, tan congelada ella misma, desde sus

inicios, por el cálculo egoísta de un mercantilismo atroz. "Ideal del yo" que, se dice explícitamente en el *Manifiesto*, se enfrenta con fuego y furia a ese gélido egoísmo que, desde el "Yo-Ideal" que sostiene el poder del Amo capitalista, impone la heladora esclavitud de los otros, mediante el absolutismo del inhumano tráfico de mercancías; una vez que la realidad toda se ha transformado, merced al progreso técnico, en un inane conjunto de objetos listos para el intercambio, en los que se incluye al otro como mera fuerza de trabajo: en el capitalismo el sujeto ha pasado a ser objeto, he aquí la terrible denuncia que trae consigo el *Manifiesto*.

A partir de él, el socialismo/comunismo, "Ideal del yo" para varias generaciones, situó un horizonte simbólico: un porvenir de fraternidad en un mundo mejor, construido a partir de una realidad pensada, así se desprende del propio título del texto inaugural, como manifiestamente mejorable. Ahora bien, la pasión movilizaba un riesgo, puesto que el marxismo, además de sacar a la luz, sin concesiones, lo real (el brutal conflicto de la lucha de clases) que subyace bajo las apariencias semiótico-imaginarias que configuran la realidad social que llamamos civilización moderna, no dejó de propugnar un desarrollo histórico que debía ser el resultado de combatir la violencia con la violencia: *hemos seguido el curso de la guerra civil más o menos oculta que se desarrolla en el seno de la sociedad existente, hasta el punto en que la misma estalla en una revolución y el proletariado, derrocando por la violencia a la burguesía, cimenta su dominación*.¹

La violencia combatida con la violencia: algo macabro se advierte. Que el marxismo alcanzara a ser tan eficaz portavoz del malestar en la civilización podría deberse, después de todo, a esta alianza imprudente con la pulsión de muerte, tan destructiva como autoaniquiladora; por no hablar de cómo llegó a transformarse desde "Ideal del yo" en identificación con un "Yo-ideal", representado por esos líderes metamorfoscados en tiranos mediante el grotesco culto a la personalidad. Esta oscilación, entre la pulsión de muerte y el dominio de lo imaginario, explicaría que el marxismo pudiera gestionar la entronización en la realidad de un igualitarismo radicalmente invivible. El escalofrío de la muerte, por un lado; el ideal que nos abraza al abrazarlo, por otro. Un goce paradójico unido a un horizonte: sólo así se comprende el despliegue de esa enorme energía que, desde el Este, en alianza con el Ideal Democrático que sobrevivía en el Oeste, fue capaz de salvar a Europa de su propia teratología, de ese Mal en estado puro, el nazi-fascismo, desatado como goce siniestro de una Modernidad tan asimbólica como eficiente en sus aspectos científico-técnicos. Ahora bien, más allá de esta justificación histórica, el socialismo/comunismo, como versión apasionada de un cierto ideal moderno, sigue siendo un discurso

que ofrece una crítica radical de esa maquinaria monstruosa que puede llegar a ser el mercado, cuando no se le ponen frenos: si el capitalismo configura hoy por entero la realidad que es, resulta urgente contraponerle una realidad que debe ser.

En todo caso: ¿pueden achacarse las consecuencias institucionales o sociales de un discurso al texto que lo inaugura? No del todo, pues sería excesivo; aunque no hay que olvidar que los textos configuran la realidad, para bien (en este caso: conquistas sociales, estado del bienestar, victoria sobre el nazismo) o para mal (asesinatos en masa, tiranía); una realidad por tanto inevitablemente paradójica. Pero dado que se pueden hacer canalladas con todo, hasta, bien lo sabemos, con lo más sagrado, para evitar equívocos y apriorismos nacidos del prejuicio es obligado ir al texto en sí, intentando hacer una lectura literal del mismo.

Antes, hay que decir que de lo que no cabe dudar es de la importancia del *Manifiesto Comunista*: las 23 páginas de la edición original en alemán de 1848 *constituyen, con la Biblia, el escrito que más traducciones y reimpressiones ha merecido en los últimos 150 años*, tal y como constata Francisco Fernández Buey en el Prólogo a la citada última edición en español²; una edición, por cierto, en la que se afirma la autoría conjunta de Marx y Engels, a pesar de que, como se señala en dicho Prólogo, *Engels acertó al dejar la redacción final del Manifiesto en manos de Marx*. En todo caso, el autor, el enunciador, se borra de un texto originalmente aparecido sin firma: *Comunistas de las más diversas nacionalidades se han reunido en Londres y han redactado el siguiente Manifiesto* (pág. 23). Marx se quiere voz colectiva; expresión de un grupo político del que, sin embargo, se apartó enseguida: *rompió muy pronto con los promotores del partido por sectarios, y no tendría ya en su vida partido propiamente dicho en el que actuar con tranquilidad*³.

Al hablar en nombre de otros, Marx se sitúa también en el lado del otro, del proletario de cualquier país, él, que era un burgués alemán. Es esta una más de las paradojas que atraviesan el discurso del *Manifiesto*; aunque muy pronto quedarán difuminadas bajo una interpretación reductora, canónica, que limará dichas asperezas; una interpretación que ya puede observarse en esos últimos Prefacios que, a modo de "paratexto", suelen acompañar clásicamente al *Manifiesto*, últimos Prefacios firmados por Engels en solitario: el de 1883, redactado al poco de morir Marx, y otros dos, de 1888 y 1893, respectivamente. Engels, el primer marxista, el concienzudo vulgarizador de la obra del creador de la filosofía política, propone una clave interpretativa, al señalar que la tesis fundamental, el núcleo del *Manifiesto* que, reconoce,

pertenece a Marx, consiste en haber puesto en evidencia que *toda la historia de la humanidad ha sido una historia de lucha de clases*, tesis que, hay que retener este dato, Engels sitúa en la perspectiva del cientifismo más positivista, en línea con esa aberración denominada “materialismo científico”: *Se trata de una idea, llamada, según creo, a ser para la Historia lo que la teoría de Darwin ha sido para la Biología*. De este modo, al considerarse “ciencia” política, el marxismo de Engels entra a formar parte de ese culto a la Técnica y a la Ciencia que constituye, justamente, una de las bases esenciales del proceso que el *Manifiesto* analiza críticamente.

Pero, tratando de soslayar esta interpretación unívoca, impuesta muy pronto como propiciadora de una lectura ortodoxa, es necesario asumir de entrada la enorme ambigüedad del *Manifiesto*, mediante una lectura literal del mismo. Volvamos, pues, al texto. La primera frase, poética, enigmática, deja percibir la influencia en Marx de un romanticismo de tintes góticos: *Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo*. A renglón seguido, el enunciador colectivo explicita su deseo de que se haga la luz, de que se clarifique el asunto, de tal modo que se deje ver lo que oculta la quimera fantasmagórica: (...) *ya es hora que los comunistas expongan a la faz del mundo entero sus conceptos, sus objetivos y sus tendencias; que opongan a la leyenda del fantasma del comunismo un Manifiesto de su propio partido* (p. 23).

Sin embargo, junto a esta intención positiva, de enseñar, de mostrar una verdad, subsiste otra, contrapuesta: la de preservar el espectro que atemoriza y espanta. Es así como, aunque no se explicita, un significado del término *fantasma* se conserva y asume: el de dar miedo. El *Manifiesto* pretende nutrirse de esa fuerza subversiva, de ese pavor que el comunismo infunde, y de este modo no desea nunca tranquilizar, antes bien, sostiene la amenaza que conlleva su apuesta: *Los comunistas consideran indigno ocultar sus ideas e intenciones. Proclaman abiertamente que sus objetivos sólo pueden ser alcanzados derrocando por la violencia todo el orden social existente. Las clases dominantes pueden temblar ante la revolución comunista* (p. 71). Al hilo de este desafío, gran parte del escrito se dedica a atacar a aquellos partidos o movimientos políticos que, siendo próximos, transigen sin embargo en esto, ya que pretenden *alcanzar sus objetivos por medios pacíficos* (p. 66) o *atenuar la lucha de clases y conciliar los antagonismos* (p. 68).

Ninguna concesión, pues, en este punto: reivindicación del conflicto. Sin duda, aquí radica uno de los secretos del éxito del *Manifiesto*, ya que no busca enmascarar u obturar lo real de la violencia que subyace en el lazo social. *Los comunistas* enfrentan, con su *Manifiesto*, esa verdad incómoda, esa terrible

herida, aceptando el riesgo de ser rechazados por todos aquellos que prefieren vivir sin saber (de lo real). Pero, al mismo tiempo, al no abordar suficientemente la simbolización de esa violencia, se gestiona un goce macabro: el que se desprende de un discurso que se reconoce a sí mismo como generador de una fuerza que amedrenta; goce que explicaría la temprana alianza con la pulsión de muerte que ya hemos señalado. Llegados aquí, hay que señalar, a este respecto, la superioridad del Ideal Democrático Occidental, que al menos propicia vías para una posible simbolización de esa guerra civil permanente que, de una forma más o menos larvada, subyace en lo social y que el marxismo pretendía solucionar, de una vez por todas, precisamente, con más guerra civil.

En resumen, esta doble actitud frente al fantasma inaugura una línea de fractura que recorre todo el texto, produciendo una paradoja que nos atreveríamos a llamar trágica: si por una parte el *Manifiesto* funda un discurso crítico, tremendamente lúcido, que permite hacer frente al lado perverso e inhumano de la Modernidad, por otra parte, al reivindicar a su vez una modernización extrema, mediante una aceleración del progreso, el discurso marxista acabará potenciando algunos de sus aspectos más negativos, algunos de sus más importantes efectos indeseables. A pesar de ello, el *Manifiesto* analiza con precisión el proceso modernizador: en el pasado reciente, *el vapor y la maquinaria* sustituyeron a *la manufactura*, de tal modo que *la gran industria ha instaurado el mercado mundial*, dando un carácter cosmopolita a *la producción y al consumo de todos los países*, para establecer, al fin un *intercambio universal* de mercancías. Es así cómo un mundo desaparece, el del artesano de la Edad Media. Ese artesano era muy diferente del obrero industrial, en cuanto su relación con el producto, con el objeto fabricado, permitía que en este quedara inscrita su subjetividad: la pieza de barro, como objeto hecho a mano, es distinta en cada alfarero.

Pero, frente a aquella relación de tipo artesanal, *el creciente empleo de las máquinas y la división del trabajo quitan al trabajo proletario todo carácter independiente y le hacen perder con ello todo atractivo para el obrero. Este se convierte en un simple apéndice de la máquina* (...). *Estos obreros, obligados a venderse al detalle, son una mercancía como cualquier otro artículo del comercio, sujeta, por tanto, a todas las vicisitudes de la competencia, a todas las fluctuaciones del mercado* (p. 33). De este modo, *el individuo que trabaja carece de independencia y está despersonalizado* (p. 45); estado que será explicado a partir de un concepto sumamente operativo: el de *alienación*, la cual podemos traducir, también, por pérdida de la subjetividad (*despersonalización*). Por eso, el intercambio, a partir del triunfo global del mercado, *significa objetivación, valor de cambio*, es decir la circulación de

mercancías en cuanto signos, en cuanto simples códigos⁴. En esta perspectiva abierta por Requena, una lectura del *Manifiesto*, a partir de la movilización de conceptos procedentes del análisis textual, nos hace percibir cómo dicho texto clama ante la semiotización extrema del mundo, consecuencia del desarrollo del mercado capitalista y de la consiguiente transformación de la realidad en tramoya significante: en un mundo regido por el puro valor de cambio, el significante-dinero puede adquirir cualquier significado, intercambiándose por cualquier otra cosa.

¿Todo se puede comprar y vender? No. Sabemos que existe un punto de resistencia: el “cariño verdadero”. Un determinado universo de los sentimientos se ha mostrado tradicionalmente opaco a este proceso de mercantilización de la realidad, pues los sentimientos remiten a una dimensión distinta del lenguaje, que no es la puramente semiótica, la estrictamente significante: es la dimensión de la palabra, en cuanto que excede al simple signo. *La palabra no se cambia porque no puede objetivarse*, de ahí el sentido que adquiere la frase “dar la palabra”⁵

Pues bien, el capitalismo salvaje supone la tiranía del significante (el dinero, la mercancía) mediante la prevalencia del valor de cambio, en un intento de anular otros valores (valor de uso, valor de vida); tiranía que persigue finalmente aniquilar ese universo simbólico, que hemos caracterizado como el de la palabra y los sentimientos. Así lo explicita el *Manifiesto*, cuando señala que el capitalismo *troca el honor, el amor y la fidelidad por el comercio en lanas, remolacha azucarera y aguardiente* (p. 56). Es más, *dondequiera que ha conquistado el poder, la burguesía ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas (...) las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel pago al contado. Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades estatuidas y adquiridas por la única y desalmada libertad de comercio* (p. 27). Como consecuencia, (...) *todo lo sagrado es profanado y los hombres, al fin, se ven forzados a contemplar con ojos desapasionados su posición frente a la vida, sus relaciones mutuas* (p. 28).

El *Manifiesto* plantea con claridad que todo un universo *sagrado*, donde habitaba *la dignidad personal*, ha sido sumergido en las heladoras aguas del egoísmo, pero, y he aquí la considerable paradoja del escrito fundador del marxismo, ese universo es al mismo tiempo señalado como *patriarcal, idílico, feudal, encubridor* y, lo que es peor, se llega a decir que, en realidad,

representaba *la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas*, de tal modo que esa realidad enmascarada ha sido sustituida (¿afortunadamente?) mediante la acción de la burguesía, por *una explotación abierta, descarada, directa y escueta* (p. 27). Gran contradicción, pues *el honor, el amor y la fidelidad* son situados en el lugar de una explotación oculta, al tiempo que se afirma lo siguiente: *la burguesía ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones familiares, y las ha reducido a simples relaciones de dinero* (p. 27); frase del *Manifiesto* que encierra toda la ambigüedad del mundo. Veámoslo: en primer lugar, la dignidad humana ha quedado rebajada a simple *sentimentalismo* (aunque sea emocionante), es decir se trata de la delgada capa de una veladura que encubría otra cosa. ¿Qué es eso encubierto? *Las relaciones familiares*, ahora bien, ¿son estas unas relaciones de *explotación*, como parece sugerirse, o se trata de algo valioso que, efectivamente, el capitalismo ha degradado, *reduciéndolo* a la categoría inferior de *relaciones de dinero*? En resumidas cuentas, si bien cabe deducir que el *Manifiesto*, al denunciar la reducción de algo (las relaciones familiares) al simple intercambio mercantil, lo hace porque ese “algo” es considerado como valioso, por otro lado, al llegar a este punto se quiebra una cierta lógica del discurso, ya que ese “algo” es al mismo tiempo la *explotación* que el *sentimentalismo* encubría.

El caso es que el *Manifiesto* describe con precisión las características de ese mundo perdido, miserablemente ahogado en el gélido egoísmo, en tanto que universo simbólico: *Por lo que respecta a la clase obrera, las diferencias de edad y sexo pierden toda significación social. No hay más que instrumentos de trabajo, cuyo coste varía según la edad y el sexo* (p. 34). Se resalta cómo lo que articula simbólicamente al sujeto, es decir la palabra que nombra a unos como padres (adultos) y a otros como hijos (niños), a unos como hombres (maridos) a otras como mujeres (esposas) confiriéndoles *significación social*, se ha metamorfoseado en simple código que establece el precio, mayor o menor, de ese individuo, antes sujeto (a una estructura familiar que le confería un lugar simbólico) y ahora degradado a mera fuerza de trabajo: “mujeres” y “niños” ya no son posiciones simbólicas en la trama de la estructura familiar, posiciones que definen un lugar frente al padre, sino códigos, categorías laborales que dotan a estos individuos de un menor precio en el mercado, frente al adulto masculino, mejor cotizado.

Al hilo de estas consideraciones, ante la acusación que se hace a los comunistas de querer abolir la familia, el *Manifiesto* contesta, no sin cierta indignación: *¿En qué se basa la familia actual, la familia burguesa? En el capital, en el lucro privado, una situación que encuentra su complemento en la supresión forzosa de toda la familia para el proletariado y en la prostitución*

pública (...) Las proclamas burguesas sobre la familia y la educación, sobre los dulces lazos que unen a los padres con sus hijos, resultan tanto más repugnantes cuanto más se desgarran, en virtud de la gran industria, todos los vínculos familiares del proletariado, y se transforma a los niños en simples artículos de comercio, en simples instrumentos de trabajo (...) Nuestros burgueses, no satisfechos con tener a su disposición las mujeres y las hijas de sus obreros, sin hablar de la prostitución oficial, encuentran un placer singular en seducir mutuamente a sus esposas (p. 49).

No obstante, anotemos, una vez más, la ambigüedad del texto, pues si la denuncia más contundente y fundada que pone en pie se basa en señalar la reiterada destrucción que opera el capitalismo en el universo axiológico y simbólico de los sentimientos, de la dignidad humana y de la estructura familiar (como instrumento de simbolización y de producción del sujeto), ese mismo universo es, sin embargo, caracterizado como falsario, como hecho de prejuicios y de mezquinos intereses: *Las leyes, la moral, la religión son para él (el proletario) meros prejuicios burgueses, detrás de los cuales se ocultan otros tantos intereses de la burguesía* (p. 39). Históricamente, esta tensión que se percibe ya en el *Manifiesto*, se decantará hacia un rechazo explícito de lo sagrado (*el opio del pueblo*) y de la familia, sobre todo a partir de la lectura del marxismo que impone Engels (*La familia, la propiedad privada y el estado*). Por poner un ejemplo cercano, podemos señalar que el antiritualismo iconoclasta español, de origen anarquista-marxista, ha sido acertadamente caracterizado, en su momento de máxima expresión, la guerra civil de 1936-39, como un aliado, a su pesar, del proceso de modernización capitalista: *sugerir que el anticlericalismo violento se situaba —a un nivel inconsciente, por supuesto— en la dirección de los intereses objetivos del capitalismo no sólo constituye la expresión de una sospecha relativa a la lógica oculta de los acontecimientos históricos de signo tumultuoso y violento, sino una apreciación considerable al pie de la letra. En Mora d'Ebre, por ejemplo —y como allí, en otros muchos lugares—, las masas que asaltaron la iglesia parroquial llegaron a la conclusión de que la habitual quema no resultaba un método destructor lo suficientemente concluyente. Armados de palas y picos la emprendieron con las paredes del templo hasta que el lugar que ocupara quedó convertido en un solar, que a partir de entonces pasó a llamarse “Plaza del Mercado”, a pesar de que allí no había habido nunca ningún mercado*⁶

Ahora bien, pensamos que esa deriva histórica del marxismo no anula el valor del *Manifiesto* como discurso crítico del lado más oscuro de la Modernidad, ni su capacidad de generar una promesa de futuro en el que, merced a *la conquista de la democracia* (p. 52), *el libre desarrollo de cada uno será la condición del libre desarrollo de todos* (p. 54). El *Manifiesto* saca a la luz

la alienación subyacente a la producción capitalista de bienes materiales, incluso a la de *los productos del trabajo intelectual*. De este modo, teoriza no sólo la transformación en mercancía de los objetos que pueblan la realidad como un proceso de evacuación del sujeto, mediante su objetivación en fuerza de trabajo al servicio de la producción industrial mercantil, sino que sienta las bases para comprender tanto la actual conversión de la obra de arte en producto fabricado en serie, como la entrada masiva de las obras de arte del pasado en la lógica del mercado.

Dos tipos de producciones des-subjetivizadas: la de los objetos que amueblan la realidad, la de las obras de arte; si bien este segundo tipo de producción ha sido especialmente resistente al proceso de objetivación, aún hoy, afortunadamente, no del todo concluido, pues el arte se configuró, tras el declive de la experiencia religiosa, como un terreno especialmente propicio para la producción de la subjetividad. Pero tenemos que plantear un tercer tipo de producción: la de los sujetos propiamente dichos. No deja de ser curioso que el *Manifiesto* adopte el nombre de *proletario* (frente a otros alternativos, como obrero o trabajador) para referirse al otro explotado. Proletario es el que no poseyendo los medios de producción, que le alienan como productor de objetos, sólo posee a sus hijos: se le nombra, pues, como padre. Es así como, confirmando la lógica de aniquilación del sujeto que describe el *Manifiesto*, el desarrollo del capitalismo salvaje no ha hecho sino incrementar, en estos 150 años, ese proceso de despojamiento: el productor-consumidor en la fase del capitalismo posmoderno avanzado (el “capitalismo publicitario”) está siendo desplazado también de su función paterna, de tal modo que ya no puede ser denominado, con propiedad, *proletario*, pues carece de prole. No deja de ser un hecho que el desafío ético que plantea el desarrollo científico-técnico actual se dirime de manera ejemplar en el campo de la reproducción humana, con la amenaza de que muy pronto llegue también a convertirse este proceso de producción del sujeto en una fabricación en serie de tipo industrial, completamente des-subjetivizada. Abolición del sujeto, en una perspectiva de alienación absoluta: es la barbarie anunciada, que aniquila la base misma de la civilización; una civilización que acabará, si el ciego desarrollo del “progreso” continúa operando sin freno, anegada por completo en las heladas aguas de la total objetivación.

NOTAS

1.- Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifiesto Comunista*. El Viejo Topo. Barcelona, 1997, p. 40. Todas las citas del presente artículo se refieren a esta última edición en español, figurando entre paréntesis la página en la que se encuentra el fragmento de texto citado.

2.- Francisco Fernández Buey, *Para leer el Manifiesto Comunista*. Prólogo. En: op. cit.: p. 6.

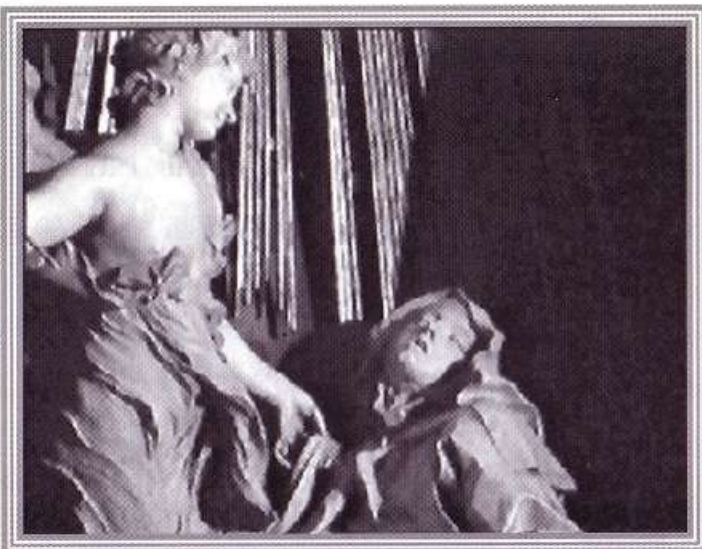
3.- Op. cit., p. 8.

4.- Jesús González Requena, Seminario 1996-97. Universidad Complutense, Madrid: sesión del 19-5-97.

5.- *Ibidem*.

6.- Manuel Delgado, *La ira sagrada*, Ed. Humanidades. Barcelona, 1992, p. 113.

Luis Martín Arias



Ningún otro texto tan próximo al Cántico espiritual como la Santa Teresa de Bernini —los encendidos escritos de Teresa de Avila constituyen, por lo demás, el puente que lo sanciona. El goce de la Teresa de Bernini es pues el mismo del alma esposa del Cántico. Y el ángel que la acompaña, como el dardo que sostiene apuntando hacia ella, comparecen ahí —esto es lo que no han visto los que se han obcecado en las interpretaciones obviamente eróticas de esta imagería— como los mediadores de la palabra simbólica. Pues es esa palabra —procedente del Amado— la que a la vez desencadena y sostiene ese goce.

LA POSICIÓN FEMENINA EN EL CÁNTICO ESPIRITUAL DE SAN JUAN DE LA CRUZ

Jesús González Requena

CANCIONES ENTRE EL ALMA Y EL ESPOSO

ESPOSA

1 *¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.*

En primer lugar el tiempo. Hay tiempo para eso: así lo atestigua el relato, que aquí se traza, de un pasado que precede al presente desde el que el poema se enuncia.

Podríamos reconstruirlo así:

*habiéndome herido
como el ciervo huiste
salí tras ti clamando, y eras ido
te escondiste
me dejaste con gemido*

Un relato, pues, precede y conduce al presente de la enunciación en el que se ancla el poema en su punto de partida.

Una enunciación que, debemos señalarlo en seguida, se perfila como femenina. Y por eso el poema, desde su mismo comienzo, localiza una posición femenina.

Hay sin duda para ello una explicación inmediata: que la palabra *Esposa* precede a la estrofa, y que en ella se nombra como *Amado* —y antes, en el subtítulo, como *Esposo*, volveremos a ello— al que infligió la herida, al que *huyó*, aquel del que se dice que *está escondido*.

Pero no es ésta la explicación que debe interesarnos, pues nada explica; aguarda, por el contrario, ser explicada: no es más, todavía, que una petición de principio.

No por eso, entonces, sino porque el movimiento de esta estrofa, como la de las que le siguen, nombra una herida que es acatada, aceptada... Mas decir eso es todavía decir demasiado poco: si se trata de una herida que es aceptada y acatada, lo es porque es fuente de goce.

Ante esa herida, ninguna respuesta agresiva se esboza. Bien por el contrario: se demanda su prosecución, su, lo veremos muy pronto, consumación.

Herida, gemido, clamor: y se llama *Amado* a quien la ha infligido. Se demanda más, entonces, y ese más es el más del goce.

El de ese goce que exige la entrega absoluta: un goce que es, por eso, el goce de la mujer, en tanto es, tomada por el hombre.

•••

Es posible pensar la articulación básica de lo masculino y lo femenino a través de su configuración en el campo de las estructuras del lenguaje: de un lado la voz activa y del otro, frente a ella, la voz pasiva.

Y dado que hablamos de lo masculino y femenino como posiciones sexuadas, configuraciones que guían hacia la experiencia del sexo, podemos pensarlas a través de enunciados como estos:

*El hombre toma a la mujer.
La mujer es tomada por el hombre.*

Pero conviene que los posibles pre-juicios del lector —escribimos esta palabra con guión, sin tinte peyorativo alguno: juicios anteriores, en los que uno se encuentra acomodado— no le enemisten con la escucha de lo que en estos enunciados se contiene.

Pues si el hombre adquiere en ellos una posición privilegiada, en tanto activa y poseedora, sobre la mujer (o, si se prefiere, lo masculino sobre lo femenino, en independencia de la particular geografía de los cuerpos que así se distribuyen; recordemos, por ejemplo, los universos carcelarios de Genet¹, sólo por hombres habitados, y en los que los sujetos no menos se reparten en posiciones masculinas y femeninas), no debería ocultárenos el hecho de que, en relación al goce, es la de la mujer la posición privilegiada. Pues en tanto tomada, poseída, en tanto renuncia a todo control, a toda vigilancia, a todo dominio, puede entregarse, del todo, al goce.

Toda ella, entonces —pero sólo la mujer que del todo lo acepta, que del todo se somete a la posición femenina—, se entrega al goce. Tanto más renuncia a dominar, a vigilar, a entender lo que sucede, tanto más accede al ser mismo del goce.

Para hacerlo del todo visible, basta con introducir una coma en el enunciado pasivo:

La mujer es, tomada por el hombre.

O si prefieren, *porque tomada por el hombre, es —la mujer.*

Es. Sabe del ser, cuyo sabor es el del goce.

•••

Un saber que no es el del entender, sino el del sabor; un saber, por ello mismo, que no puede transmitirse, del que sólo puede saberse por vía de experiencia. Si más tarde volveremos a esta diferencia, bastará por ahora con que recordemos que así se traza en el poema, del lado del sabor que se siente, que es sentido —y que sólo en esa medida tiene sentido—:

- 26 *En la interior bodega
de mi Amado bebí*
- 27 *Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa,*
- 37 *Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos,
que están bien escondidas,
y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos.*

•••

*¿Adónde te escondiste,
Amado y me dejaste con gemido?*

Es imposible no oír cómo la palabra *Amado*, escrita con mayúscula, escande la continuidad de estos dos primeros versos: es su presencia la que da a la frase la densidad de un suspiro anhelante y, a la vez, articulado como demanda.

Pero como demanda en nada vaga, sino focalizada: focalizada, sin duda en el Amado.

¿Dónde está ese Amado causante del gemido? Precisamente: en el centro mismo de la frase, como núcleo de una isotopía sonora:

A		dón	de.
A	ma	do	
	ge	mi	do

Adónde, Amado
Amado, Gemido

Y, por cierto, que los comentarios de la *Declaración*² a esta primera estrofa —conviene prestar la debida atención a ese texto lamentablemente ignorado por quienes sólo conocen de Juan de la Cruz las ediciones de sus poemas; pues desconocen la prolongación misma de su escritura poética en las que constituyen, en opinión de quien esto escribe, las mejores páginas de la filosofía española— explican bien cómo el alma no debe buscar fuera sino

dentro, en ese lugar escondido que la habita.

Dios está ahí, escondido, en ese espacio interior del que el alma tan poco sabe.

Cierto inconsciente es, así, convocado, a la vez que localizado topológicamente de manera muy semejante a como, siglos más tarde, lo sería el de Freud: detrás de lo que se entiende, hablando palabra cifrada, simbólica.

Desde luego, puede que esto resulte incomprendible para el lector; no debe, en todo caso, preocuparle, pues ¿no es acaso tal lo propio del inconsciente?

•••

Pero conviene recordar, en cualquier caso, que lo que fortalece ese obstáculo en el lector es ese principio de la Modernidad que, en su ingenuidad positiva, afirma que Dios no existe, que no es nada. Que esa palabra no tiene sentido.

Convendría, de una vez por todas, salir de ese error.

Desde luego, esa palabra, Dios, no tiene significado: no nombra ningún objeto; nada, en el orden de la empiria, la sustenta.

Mas, sin embargo, tiene sentido. Pero lo tiene, desde luego, tan sólo allí donde lo tiene. Así, por ejemplo, en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz.

Que esa afirmación de la Modernidad es ingenua es algo, en todo caso, que fuera demostrado con precisión inapelable por ese otro grande de la psicología profunda del lenguaje que, junto a Freud y Nietzsche, fue Dostoiévski: fue él quien, en *Los hermanos Karamazov*³, redujo al absurdo el enunciado “Si Dios ha muerto, entonces todo es posible”; y lo hizo demostrando, precisamente, que si Dios moría, ya nada era posible. Jaques Lacan⁴, a su vez, supo justificarlo en términos psicoanalíticos —si no hay ley, ya ya no hay lugar para transgresión alguna.

•••

Formularemos, por ello, un postulado que se pretende rigurosamente materialista: Dios existe. Ahora bien, conviene advertir desde ahora mismo que el materialismo radical que reivindicamos no puede ser positivista: pues el positivismo, después de todo, no constituye más que un materialismo débil, como bien lo prueba su incapacidad de procesar el postulado que acabamos de proponer.

Entiéndasenos bien: Dios existe, materialmente, como un operador textual crucial en ese texto —en ese hecho material, después de todo— que es el *Cántico Espiritual*.

Y por lo demás, ¿cómo ignorar que Dios es, probablemente, el operador textual más constantemente presente, hasta hace bien poco, en la historia de los textos de nuestra civilización?

Pero claro está: Dios no es lo que habitualmente se piensa, ese todopoderoso ser imaginario del que quien más y quien menos entiende bien que no existe.

Conviene, pues, no apresurarse; llamamos de nuevo la atención frente a los inevitables pre-juicios: no se trata de discutir si en algún otro lugar existe ese Dios que el lector tiene en la cabeza, sino de constatar que Juan de la Cruz localiza, en toda su obra, un espacio interior, vedado, simbólico, y por tanto cifrado, del que el Yo, ese Yo que se afirma en la relación con el otro que es como él y al que entiende, no sabe nada.

Un inconsciente, en suma, del que, conviene añadirlo, Teresa de Jesús profundizó el trazado de su topología: no deja de ser asombroso el escaso interés de los psicoanalistas hacia ese asombroso texto que es las *Moradas del castillo interior*⁵.

Pues bien: olvidémonos, de una vez por todas, de ese Dios que no existe y abordemos la cuestión con el rigor de los buenos lectores: preguntémonos qué es eso que Juan de la Cruz sitúa en el interior más profundo del sujeto, en el núcleo mismo de su inconsciente.

•••

Esto es lo que el poema nos dice: que ahí, en el centro mismo de la interrogación que abre el poema, está el Amado. De manera que la interrogación que nos ocupa, la interrogación sobre qué es eso que el *Cántico*

espiritual llama *Dios, Esposo, Amado*, no es una interrogación externa del analista, sino la interrogación misma del poema: el Amado está presente en el centro mismo de un espacio acotado por dos signos de interrogación.

Y bien: si Dios es eso que, nos dice San Juan en su *Declaración*, no debes buscar *en lo que entendieres, sino en lo que no entendieres*⁶, eso que no debes buscar fuera de tí, alma, sino en tu mismo interior, en tu lugar más recóndito, más inconsciente, entonces la interrogación que se formula en el comienzo del poema es la interrogación misma del sujeto.

De eso, por lo demás, todos sabemos cuando nos asalta la angustia, cuando nos resulta inevitable formular la interrogación *¿quién soy yo?* Si, arrastrados por la angustia, en los momentos más desnudos, por tanto, del acto de enunciación, nos encontramos con tal interrogación es porque ya de nada nos sirve la afirmación *yo soy yo*, que es la respuesta de los días placenteros, exitosos —es decir: narcisistas.

Pues, de hecho, *yo soy yo* es el más imaginario de los enunciados, puramente especular, el principio de identidad reducido a la más plena tautología: yo = Yo. Yo-yo

Por eso, cuando alguien se pregunta *¿quién soy yo?* es porque la respuesta *Yo soy yo* se ha descubierto vacía e inútil.

Ahí emerge, entonces, el sujeto del inconsciente: en ese *quién que soy y que no es Yo*.

Pero para comprender la fecundidad de esa pregunta —*¿quién soy Yo?*— o, tal y como el poema la formula, la pregunta por el Amado, es necesario diferenciarla no sólo del enunciado narcisista *yo soy yo*, sino también de ese otro enunciado contradictorio que podría caracterizar a la psicosis: *yo no soy yo*; es decir: el enunciado que atestigua un yo desintegrado porque nada lo sujeta, porque desconoce la interrogación, porque para él la interrogación *¿quién soy yo?* sólo encubre la constatación de la desintegración de un yo que no es yo. Abismado en lo real, fuera del tejido de discursos intersubjetivadores de la realidad, confrontado, pues, a la brutalidad de lo que es, pero sin logar ser ante ello.

•••

Sin duda, a nuestros contemporáneos les es más fácil aceptar la idea de un inconsciente sórdido, bien cargado de deseos criminales —por lo demás, es

sabido que Freud descubrió el inconsciente a través del estudio de casos patológicos—. Así, por ejemplo, el dr. Anibal Lecter: esa voz siniestra que parece hablarle a la joven protagonista de *El silencio de los corderos* desde su mismo interior.

Y no es por cierto gratuita la referencia a *El silencio de los Corderos*: existen notables semejanzas entre el trayecto que este film ofrece y el que encontramos en el *Cántico Espiritual*. Pues *El silencio de los Corderos* nos presentaba a una mujer atravesada por la pulsión (por eso la encontrábamos corriendo, en el comienzo mismo del film) y confrontada a heridas abiertas en cuerpos de mujeres de su misma edad, adentrándose en una búsqueda del goce guiada por un amado siniestro llamado Lecter.

Desde luego que se trata de un trayecto siniestro. Mientras que el *Cántico Espiritual* nos ofrece, en cambio, uno sublime. Pero lo notable es que, en ambos, se trata de un trayecto hacia lo real: hacia el núcleo radical de la experiencia, es decir, hacia el goce.

Esperamos que el lector nos conceda, aunque sea provisionalmente, las definiciones conceptuales que apresuradamente estamos proponiendo. Definimos lo real como lo que se deduce del hecho de que el mundo no está hecho para nosotros.

Y definiremos el goce como el contacto con lo real. Es decir, como la experiencia misma de lo real. Por ello —completamos, así, nuestra definición de lo real— lo real está más allá del orden de los signos y del orden de las imágenes.

Pues bien: lo que en el *Cántico Espiritual* se lee es la escritura de un goce, de un contacto con lo real, que no se manifiesta como siniestro, sino como sublime.

•••

Pero recobremos el hilo de nuestra lectura.

La pregunta del sujeto, hemos dicho. El goce del que el poema habla: ¿dónde buscarlo sino en el goce mismo que concita su lectura?

Queremos decir: eso que aquí se busca conviene no buscarlo fuera de donde encontramos su huella, es decir, en el poema mismo.

Para ello debemos seguir la huella de esa interrogación del sujeto, de esa interrogación que no se detiene en la primera estrofa, sino que se prolonga, crece, a la vez que se articula como demanda:

2 *Pastores, los que fuerdes
allá, por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decidle que adolezco, peno y muero.*

Decidle que *adolezco, peno y muero.*

El ser se localiza: el alma se configura hablando al Amado: sabe dónde está: lo siente, pues *adolece, pena, muere*. Se sabe, en suma, arrebatada: ningún obstáculo puede ya cerrarle su camino, pues, lejos de rehuirlo, afronta el dolor a la vez que lo reconoce como penar destinado a la muerte.

Nada, entonces, puede detenerla. Su interrogación le guía:

3 *Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas,
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.*

•••

Buscando sus amores, todo habrá de atravesarlo, en nada habrá de detenerse; el deseo, así, se purifica, pues se articula como deseo que ante nada se detiene: ningún imaginario objeto de deseo la desorienta: *no cogerá las flores* —no es que desprecie su belleza, pues, bien al contrario, la reconoce, pero la reconoce como estela del Amado, como se declara en la pregunta a las criaturas:

PREGUNTA A LAS CRIATURAS

4 *¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado!
¡Oh prado de verduras,
de flores esmaltado!
Decid si por vosotros ha pasado!*

Lo confirman, igualmente, las criaturas en su respuesta:

RESPUESTA DE LAS CRIATURAS

- 5 *Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
y, yéndoles mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura.*

Mas no tiene lugar la captura imaginaria, esa por la que el Yo se confina en el espacio de fascinación en que lo captura el objeto de deseo: la belleza, la hermosura de los objetos, la de las *flores*, es sólo *vestido* y como tal, destinado a ser desnudado.

Por eso,

*ni cogerá las flores,
ni temerá las fieras,
y pasará los fuertes y fronteras.*

Montes y riberas, flores y fieras, fuertes y fronteras.

O bien: *Montes fuertes, fieras riberas, flores que son fronteras* destinadas a ser atravesadas. La cadencia de los verbos es precisa, inapelable:

*iré
ni cogeré
ni temeré
y pasaré*

De la cadencia de su sucesión, es el acto de atravesar lo que se impone: renunciando a los objetos (*ni cogeré las flores*), venciendo al temor (*ni temeré las fieras*), atravesará todo *fuerte*, toda *frontera*.

El deseo, pues, en su manifestación más pura, pues ya no se manifiesta como deseo imaginario, ya no como deseo del Yo alienado en sus objetos, sino deseo del sujeto, fluyendo en su interrogación y apuntando a su destino.

Apuntando a su destino, decimos: más allá de todo objeto; más allá de toda figura, hacia el Fondo, es decir, hacia lo real.

ESPOSA

- 6 *¡Ay quién podrá sanarme!
Acaba de entregarte ya de vero;
no quieras enviarme
de hoy: más ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero.*

Y, por eso, no queda ya lugar para los mensajeros: pues ellos, sus palabras, ya de nada sirven: la comunicación que aquí se demanda, la comunicación mística, en esto claramente se separa de lo que la Teoría de la Comunicación concibe por tal.

Los signos, las informaciones que transmiten los agentes comunicativos allí donde se reconocen, se seducen y negocian sus intercambios (allí, en suma, donde se articula un *sí, tú eres tú* que sanciona comunicativamente el *yo soy yo* del espejismo de la identidad imaginaria), de nada sirven ahora: pues se sustentan en aquello de lo que el alma se desprende —las *flores* y, más tarde, los *ganados*— a la vez que sustentan al Yo que las posee y acumula.

- 6 *¡Ay, quién podrá sanarme!
Acaba de entregarte ya de vero;
no quieras enviarme
de hoy: más ya mensajero,
que no saben decirme lo que quiero.*

- 7 *Y todos cuantos vagan,
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.*

No ya más *mensajeros*, pues *no saben decirme lo que quiero*.

De nada ya sirven los signos y sus referencias: su fracaso, su descomposición en balbuceo, llaga.

Todos sabemos de esa llaga; de la imposibilidad de comunicar, de

transmitir al otro eso que, después de todo, es lo más importante: la pasión del sujeto, su experiencia de lo real.

Lo hemos advertido: lo real es lo que se resiste al orden de los signos. Aunque sólo sea por esto: porque lo real es siempre singular, irrepetible, y por eso su roce se resiste al ser categorial de todo signo.

Y bien: su singularidad, la que le hace sujeto, eso es lo que el sujeto no puede transmitir, comunicar: su pasión, en suma.

Insistamos en esto: todos sabemos de ello. Y porque de eso sabemos, retornamos a leer *El Cántico Espiritual*—ese retorno, digámoslo de paso, es la característica de la experiencia estética, y en ello bien se diferencia del acto comunicativo. Pues, cuando hemos obtenido de un mensaje toda la información que nos ofrece, nos deshacemos en seguida de él por inútil. Al texto estético, en cambio, retornamos; retornamos una y otra vez a la experiencia que nos ofrece; precisamente porque en él sabemos de eso que no entendemos; de eso que se nos resiste. El roce de esa resistencia es la condición de nuestro goce.

De manera que

déjame muriendo

un no sé qué que quedan balbuciendo.

Un no se qué, en todo caso, *que queda* ahí; en él el sujeto se oye: en ese *no se qué* que es la respuesta al *¿quién soy yo?* y que, por eso, queda ahí, pues no circula, no puede ser vehiculada por los signos que se transmiten en el acto comunicativo.

Y así, en suma,

no saben decirme lo que quiero.

Quizás se nos objete que, en su *Declaración*, San Juan identifica como ángeles a esos mensajeros. Pero hay, para eso, una respuesta, pues en algo al menos los ángeles se parecen a los signos que Saussure describió: que son tan inmatriciales como ellos, y que por eso nada saben de lo que transmiten.

Pero otra cosa debemos advertir: que esta constatación del fracaso de

los signos en nada detiene el proseguir del poema: San Juan no es wittgensteniano, no opta por callarse.

Demorémonos brevemente en Wittgenstein: el más poderoso de los filósofos analistas del lenguaje, el que construyó las matrices de lo que otros conformarían como el neopositivismo lógico y el que, simultáneamente—por eso no fue nunca neopositivista—, anunció sus irrecusables paradojas. Pues Wittgenstein⁸ localizó eso que aquí llamamos lo real y lo localizó—Lacan lo retomaría desde el psicoanálisis— más allá de las fronteras del lenguaje. Pero, como el propio Lacan más tarde, concibió esa barrera como infranqueable, absolutamente irreconciliable.

Mas no es esa la posición de Juan de la Cruz. La mejor prueba de ello venimos de consignarla: el poema no se detiene aquí, sino que prosigue.

Y prosigue desencadenando la Interrogación y la Demanda.

La interrogación, primero:

8 *Mas, ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no viviendo donde vives,
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes,
de lo que del Amado en ti concibes?*

9 *¿Por qué, pues ha llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me lo has robado,
¿por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste?*

Y luego la demanda:

10 *Apaga mis enojos,
pues que ninguno basta a deshacellos,
y veánte mis ojos,
pues eres lumbre de ellos,
y sólo para ti quiero tenellos.*

11 *Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;*

*mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.*

12 *¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!*

Nos detendremos primero en las dos canciones que conforman la interrogación, pues marcan sus dos tiempos necesarios.

8 *Mas, ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no viviendo donde vives,
y haciendo porque mueras
las flechas que recibes,
de lo que del amado en ti concibes?*

Esta primera canción nombra bien el espejismo imaginario: la confusión de vivir *donde no vives*, donde no eres, en los objetos que, capturando al deseo, lo confunden y, tarde o temprano, lo ciegan.

Por eso se habla, en ella, de las flechas que hieren de goce: las flechas del deseo.

Pero son *flechas que recibes*. No flechas que disparas.

El sentido de estas flechas recibidas —*haciendo porque mueras*— nos devuelve la paradoja misma de la palabra sentido. Es decir, la de la fecundidad de su polisemia.

Pues sentido nombra, por una parte, *dirección, camino*, mas no cualquier dirección sino, por el contrario, la que conduce a un solo lugar, y, con él, con ese lugar, aparece el segundo valor de la palabra *sentido*: la de lo que tiene *sentido*.

La palabra *sentido*, pues, en su primer valor semántico, nombra la dirección que conduce no a cualquier lugar, sino sólo a aquel, y es su segundo valor, que tiene *sentido* es decir, que merece la pena (pues *adolezco, peno y muero*).

Pero sólo tiene *sentido*, y con esto aparece el tercer valor, lo que es sentido: aquello que a uno le permite sentirse ser.

Este campo semántico que es el del *sentido* —que apunta hacia un lugar que merece la pena, que permite sentirse ser; o de otra manera: que apunta en el *sentido* de lo que tiene *sentido* pues puede ser *sentido*— es, después de todo, el campo del deseo.

Y así son estas flechas: flechas no que disparas sino que *recibes*: las flechas

de lo que del Amado en ti concibes.

Flechas, por ello, que señalan una dirección: pero no hacia afuera, sino hacia adentro; que hieren, hacen penar, pero una pena que merece la pena pues permite, precisamente, *concebir*.

Hermosa palabra esta de *concebir*: relacionada con el saber, se aleja del orden lógico e imaginario de lo que el Yo entiende, para arraigarse en el campo mismo del sujeto, de su saber.

Pues cuando decimos de algo que *no podemos concebirlo* decimos no sólo —y no tanto— que no podemos *entenderlo*, sino que no podemos hacerle a eso lugar en nosotros mismos, incorporándolo así a la geografía de nuestra experiencia interior.

Y queremos decir, además, que lograr concebirlo es también, necesariamente, lograr alumbrarlo. Darlo a la luz. —¿Deberemos recordar de nuevo que por ser *esposa*, es la del alma voz femenina?

Sólo decimos, entonces, que concebimos algo, cuando lo alumbramos en nuestro interior, cuando sentimos que para nosotros tiene sentido porque es sentido.

...

La canción que nos devuelve la segunda articulación de la interrogación se dirige entonces al Amado:

9 *¿Por qué, pues ha llagado
aqueste corazón, no le sanaste?*

*Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste?*

Mas porque es la interrogación del sujeto, está direccionada: se conforma como demanda.

Demanda que es la del deseo cuando se ha purificado de sus espejismos imaginarios, cuando ya nada espera del placer del objeto y todo, en cambio, del goce. Es por eso una demanda que apunta mas allá del principio del placer, más allá, por tanto, de los objetos en los que el deseo se confunde y se ciega... una que se halla, entonces, bajo el mandato de la pulsión de muerte.

Lo hemos advertido: el deseo más puro no es el que pretende el objeto, sino el que lo atraviesa hacia el fondo que aquél, con sus destellos imaginarios, vela.

En la *Declaración* esa posición del alma cuyo corazón se describe como *robado* es, por ello, nombrada con la palabra *arrobamiento*. Pero ese arrobamiento arde: es explícitamente identificado como *éxtasis*⁹.

Insistimos, por tanto: no se trata de los objetos en que el alma se halla sumida, *pues que ninguno basta a deshacer los enojos*

Se trata en cambio de algo que se sitúa, necesariamente, más allá de ellos.

Pero ¿qué hay más allá? ¿Qué, que pueda ser visto? Pues ¿acaso no son los objetos las cosas que pueden ser vistas, las figuras que, tanto más las deseamos, tanto más las centramos en nuestro campo visual, llenándolo, iluminándolo con sus destellos?

Pues eso es lo propio de los objetos: que hacen figura para nuestra mirada, que se recortan del Fondo. Y que en esa misma medida, nos defienden, nos protegen del Fondo.

Pues esto es lo que, en lo imaginario, deseamos: objetos para nosotros que sean objetos como nosotros: en ellos se arropa el Yo.

Pero ese es el arrobamiento imaginario: el arrobamiento del placer por el que el Yo se protege del sujeto que lo habita: de esa radical singularidad

intransmisible que es la de su experiencia. La de su experiencia, pues, de soledad.

De ahí el pánico al Fondo. Pues el Fondo es no sólo aquello sobre lo que la figura, el objeto, se recorta, sino también lo que ésta, con sus destellos imaginarios, tapa.

Y el Fondo es, por eso, lo que se impone cuando ya no hay objeto que lo vele.

Por eso, contra el tópico gestaltista, se hace necesario reconocer la supremacía ontológica del Fondo sobre la figura: pues no hay figura, objeto, sin Fondo, pero sí hay, en cambio, Fondo sin figura.

Y porque el Fondo se impone cuando el objeto desaparece, y porque con él la soledad absoluta del sujeto emerge, por eso el Fondo es el foco de la angustia. Y por eso, también, el Fondo es lo real.

En ausencia del objeto cesa, pues, la mirada. El Fondo, lo Real, no puede, desde luego, ser mirado.

El orden de la mirada es el de lo imaginario: la mirada lo es siempre del Yo: sabe lo que busca, es posesiva, se dirige hacia su objeto.

No es pues el orden de la mirada el que rige estas canciones, nada ya en ese campo se demanda.

Se trata, en cambio, del orden de la visión. La visión —en ello se diferencia de la mirada— sólo puede ser conjugada en voz pasiva: la visión no se busca, sino que llega, no puede ser poseída, sino que te asalta y te posee; su sentido es el mismo que el de las flechas del poema: no flechas lanzadas, sino recibidas. No flechas de conquista, sino de entrega. Como ellas, la visión invade al sujeto, lo desarma —y es el yo, propiamente, lo desarmado.

¿Porqué la obcecación de nuestra cultura en sus dos últimos siglos por concebir el Fondo como siniestro? ¿No es acaso posible concebirlo sublime?

Fuera de toda economía del placer, el fondo irrumpe en el sujeto como visión, desarbolando su yo; su sabor, que es su saber, es el del goce más allá de toda economía del placer, es decir, el del goce en su intolerabilidad —pues el Yo no puede tolerarlo.

Conviene recordar, a este propósito, que, en su *Declaración*, nos recuerda San Juan que el ámbito visual no debe reducirse al de los objetos que se ofrecen a nuestra mirada. Que más allá de ellos, en ese que nosotros nombramos como el ámbito del Fondo, es decir, de lo real, dos cosas se manifiestan intolerables para la mirada —y en eso manifiestan ambas su pertenencia a ese más allá de la mirada que es el ámbito de la visión—: el basilisco, nombre mitológico de lo siniestro, es una; Dios, es la otra).

A ese orden, el de la visión, que no el de la mirada —y es fácil deducir que la primera es femenina, como masculina la segunda— pertenece todo lo que en las Canciones sigue.

No reconocerlo así conduce a clausurar el *Cántico Espiritual* en ese ámbito donde la filología se ha obcecado tantas veces en confinarlo: en el campo, placenteramente imaginario, de la metáfora.

Lo que quisiera hacerles ver es, por contra, que el *Cántico Espiritual* debe ser leído al pie de la letra.

Que no son metáforas lo que ofrece cuando habla de la visión; por el contrario: que es literalmente de la visión de lo que habla. Mas no de la mirada.

10 *Apaga mis enojos,
pues ninguno basta a deshacellos,
y veánte mis ojos,
pues eres lumbre dellos,
y sólo para tí quiero tenellos.*

•••

Pues, ¿y si el Fondo fuera fuego? ¿No es acaso el goce éxtasis de incandescencia?

Lo que los ojos reclaman no es, pues, mirar, sino ser deslumbrados.

11 *Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.*

La presencia que debe descubrirse es la Presencia. La Presencia del Fondo. Una presencia que mata de goce —y por favor, que no se oiga aquí una metáfora: es de la muerte de lo que se habla, como el umbral extremo del goce.

El poema lo dice, literalmente:

11 *Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y hermosura;
mira que la dolencia
de amor, que no se cura
sino con la presencia y la figura.*

12 *¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados,
que tengo en mis entrañas dibujados!*

•••

Conviene que reparemos en el cambio de tiempo verbal que se produce entre estas dos últimas canciones. Del presente de la primera (*Descubre, mata*) al potencial (*si formases de repente*): hay un salto ahí, y que es un salto en el vacío lo muestra bien el comienzo de la canción inmediatamente siguiente, la número 13, en la que si primero habla el alma esposa, emerge, *de repente* —reparemos en este *de repente*, pues pertenece al poema—, la voz del Amado.

13 *Apártalos, Amado,
que voy de vuelo.*

que voy de vuelo, que salto en el vacío. Pues tal es el momento supremo de vértigo que debe conocer quien se entrega al goce.

Pero ciñamos mejor el salto del que aquí se trata: salto, hemos dicho, del presente de indicativo al potencial; pero debemos de añadir que esa *cristalina fuente de semblantes plateados* de la que, para evitar toda duda, San Juan nos dice en su *Declaración* que es la Fe, se encuentra todavía regida por el presente de indicativo: sólo entonces se da paso al potencial que escribe el anhelo de la esposa: que *de repente* —pues, lo hemos dicho, ninguna visión puede ser prevista— se produzca la visión de la presencia.

Pero ¿qué es la fe? ¿que sino la dimensión esencial de la palabra?

Una vez más, ya la última, debemos llamar la atención ante posibles pre-juicios. Pues la fe de la que se nos habla en el *Cántico* no tiene nada que ver con lo imaginario. Es decir: no es fe en lo imaginario, en lo que no existe.

La fe de la que aquí se habla, tal y como literalmente lo anota la *Declaración*, es la fe en el Verbo, Hijo de Dios Encarnado. Y Crucificado¹².

Fe en el Verbo: en la palabra, pues, pero en la palabra que hace, en esa que es, necesariamente, palabra narrativa: la palabra que hace relato, la que, en nuestra experiencia de lo real, traza un camino, surca una senda: una senda hacia el *altísimo goce* —*altísimo*: ese es el sentido etimológico de la palabra *sublime*—, es decir, hacia el goce más incandescente.

Insistamos en ello: la Fe es la dimensión esencial de la palabra. Es decir: la fe es lo que la palabra introduce en el mundo —pues no sería posible en un mundo sin palabras.

•••

La fe es fe en la palabra; en que haya palabra. Pero no una palabra objetiva, es decir, no un signo que nombre un objeto, sino una palabra pura, es decir, una pura palabra. La palabra, entonces, más pura: la que no nombra otra cosa que a sí misma.

Y bien, esa palabra que no tiene imagen porque no remite a objeto alguno, y que también por ello carece de significado, es, ha sido, en la Historia de Occidente, la palabra Dios.

Eso es la fe: fe en la palabra pura que por no nombrarse más que a sí misma en tanto palabra, es, necesariamente, verdadera. Dice la verdad: que es verdadera en tanto que lo es, es decir, en tanto que es proferida, en tanto que se encarna en el ser humano, en el que la profiere como en el que la recibe.

Pero, esencialmente, en el que la concibe.

He aquí a donde llegamos: el inconsciente, habitado, pues, por la palabra: pero una palabra fijada como —en— una herida.

•••

Vean ustedes por qué el alma no se desintegra en su salto al vacío, por qué el fondo que ante ella se abre no es siniestro: porque justo entonces, de repente, en el momento de su salto, permitiendo que éste sea vuelo, se oye la palabra del Amado, quien ahora es nombrado, en el interior mismo de la canción, como Esposo:

ESPOSO

*Vuélvete, paloma
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.*

Y así, del Fondo, llega una palabra. Ese dibujo esbozado en las entrañas del alma no era otro que el espacio interior construido, modelado por esa palabra a la que se aguarda.

La palabra del verbo, encarnado —insisto: no hay en ello metáfora: palabra encarnada literalmente, es decir, encarnada en un cuerpo (¿dónde si no?); en un cuerpo, también él, herido, también él deseante: por esto *ciervo* y por aquello *vulnerado*.

Y de nuevo, como en el comienzo mismo del poema, el tiempo, el tiempo humano, se traza. Pues esto es lo que el Esposo dice: que hay tiempo para eso y que no debe consumirse apresuradamente: que el goce debe tener sentido, que debe merecer la pena:

Le dice, no te apresures,

Vuélvete paloma,

escucha primero la palabra. Que el ciervo que huyó asoma, y es un *ciervo vulnerado*.

Vulnerado, y hasta qué punto: recuerden esa imagen simbólica que cifra en la historia de Occidente el atravesarse del goce y la palabra: Cristo crucificado. Lo podríamos decir mejor: Cristo crucifijado: la palabra fijada en lo real.

Porque esto es lo propio del goce sublime —y en esto mejor se opone al goce siniestro—: que en él el penar merece, pues tiene sentido: es, en el pleno

sentido del término, goce sagrado, sacrificial.

Y por eso nos dice la esposa, en las canciones que siguen, que

14 *el Amado, es las montañas,
es valles solitarios nemurosos,
es ínsulas extrañas,
es ríos sonorosos,
es también silbo de aires amorosos.*

15 *Y, así, la noche se hace sosegada
en par de los levantes del aurora
la música, callada,
la soledad, sonora,
y la cena recrea y enamora.*

Puede entonces el sujeto afrontar su soledad, como lo dirá el Esposo en la canción 35:

35 *En soledad vivía,
y en soledad ha puesto ya su nido;
y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido.*

Soledad gozosa porque sabe, a través de esa palabra que del fondo procede —pero que sólo puede proceder de allí porque antes otros la pronunciaron—, que toca la soledad de otro.

Y es que sólo entonces la soledad del sujeto merece la pena: cuando sabe que se toca —goce sublime— con la soledad del otro.

El poema no se detiene aquí, desde luego.

Pero sí esta conferencia¹³.

NOTAS

1.- Véase, por ejemplo, Jean Genet: *Milagro de la rosa*, Debate, Madrid, 1993.

2.- San Juan de la Cruz: *Declaración de las Canciones de Amor entre la Esposa y el Esposo Cristo*, en *Obra Completa*, vol. 2, Alianza, Madrid, 1991.

3.- Fedor Dostoievski: *Los hermanos Karamazov*, Planeta, Barcelona, 1988.

4.- Jacques Lacan: *El seminario, libro XVII. El reverso del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1992.

5.- Santa Teresa de Jesús: *Moradas del castillo interior*, Bruguera, Barcelona, 1984.

6.- *Nunca te quieras satisfacer en lo que entendieres de Dios, sino en lo que no entendieres de El; y nunca pares en amar y deleitarte en eso que entendieres o sintieres de Dios, sino ama y deleitate en lo que nunca puedes entender y sentir de El que eso es [...] buscarle en la fe. Que pues es Dios inaccesible y escondido [...] aunque más te parezca que le hallas y le sientes y le entiendes, siempre le has de tener por escondido y le has de servir escondido en escondido. Y no seas como muchos insipientes, que piensan bajamente de dios, entendiendo que, cuando no le entienden o le gustan o sienten, está Dios más lejos y mas escondido; siendo más verdad lo contrario, que cuando menos distintamente le entienden, más se llegan a él, pues, como dice el profeta David: «Puso en su escondrijo las tinieblas». Así, llegando cerca de El, por fuerza has de sentir tinieblas en la flaqueza de tu ojo.* San Juan de la Cruz: *Declaración de las Canciones de Amor entre la Esposa y el Esposo Cristo*, op. cit., pp. 27-28.

7.- *El silencio de los corderos*, Jonathan Demme, USA, 1991.

8.- Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid, 1995.

9.- *Descubrióle el Amado algunos rayos de su grandeza y divinidad, según ella deseaba; los cuales fueron de tanta alteza y con tanta fuerza comunicados, que la hizo salir de sí por arrobamiento y éxtasis, lo cual acaece al principio con gran detrimento y temor del natural. Y así, no pudiendo sufrir el exceso en sujeto tan flaco, dice en la presente canción: Apártalos, Amado, es a saber, esos tus ojos divinos, porque me hacen volar, saliendo de mí a suma contemplación sobre lo que sufre el natural. Lo cual dice porque le parecía que volaba su alma de las carnes,*

que es lo que ella deseaba; que por eso le pidió que los apartase, conviene a saber, dejando de comunicárselos en la carne, en que no los puede sufrir y gozar como querría, comunicándoselos en el vuelo que ella hacía fuera de la carne. El cual deseo y vuelo le impidió luego el Esposo, diciendo: Vuélvete paloma, que la comunicación que ahora de mí recibes, aún no es de ese estado de gloria que tú ahora pretendes” San Juan de la Cruz: *Declaración de las canciones de Amor entre la Esposa y el Esposo Cristo*, op. cit., p. 79.

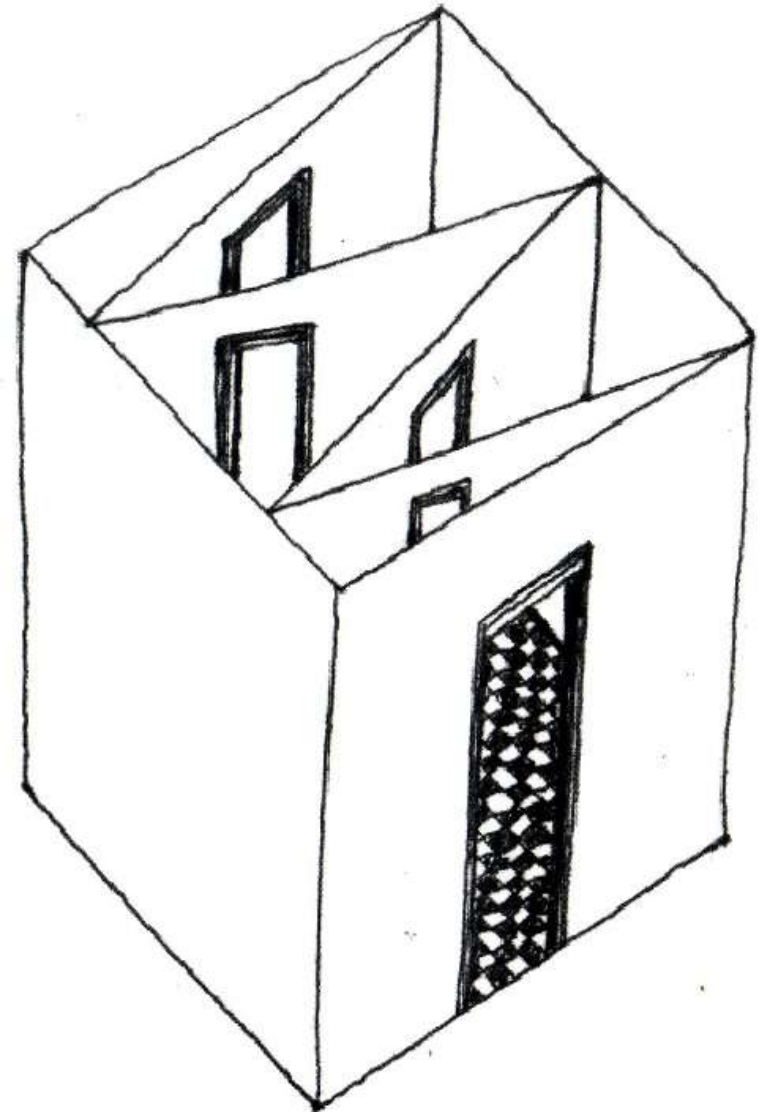
10.- Dos vistas se sabe que matan al hombre, por no poder sufrir la fuerza y eficacia de la vista: la una es la del basilisco, de cuya vista se dice mueren luego, otra es la vista de Dios. Pero son muy diferentes las causas, porque la una mata con gran ponzoña, y la otra con inmensa salud y bien de gloria. San Juan de la Cruz: *Declaración de las Canciones de Amor entre la Esposa y el Esposo Cristo*, op. cit., p. 68.

11.- San Juan de la Cruz: *Declaración de las Canciones de Amor entre la Esposa y el Esposo Cristo*, op. cit., p. 74.

12.- El Verbo Hijo de Dios, juntamente con el Padre y el Espíritu Santo, esencial y presencialmente está escondido en el íntimo ser del alma; por tanto, el alma que le ha de hallar conviene a salir de todas las cosas según la afición y la voluntad, y entrarse en sumo recogimiento dentro de sí misma, siéndole todas las cosas como si no fuesen. San Agustín [...] decía: «No te hallaba, Señor, de fuera, porque mal te buscaba fuera, que estabas dentro». Está pues Dios en el alma escondido, y ahí de ha de buscar con amor el buen contemplativo. San Juan de la Cruz: *Declaración de las canciones de amor entre la esposa y el esposo Cristo*, op. cit., p. 24.

13.- El presente texto fue presentado como conferencia en las jornadas sobre *La Imagen de la Mujer en la Ficción* organizadas por la Universidad Carlos III en abril de 1995.

Jesús González Requena



EL PÍCARO COMO MEDIO
la necesidad de un origen como signo de
legitimidad.¹

Coronada Pichardo

"No recuerdo cómo hice mi pregunta. Pero sí la respuesta de mi madre:

-Te trajo el Maragato en una Cesta -dijo.

-Sí, pero ¿de dónde?

Pues lo que yo quería saber no era exactamente aquello, cómo había venido, sino de dónde.

-Del bosque -respondió uno de mis hermanos mayores.

Callé y me pareció recordar que así había sido en efecto."

De cómo vino al mundo Félix Muris²

Se sabe de la existencia de un género literario determinado como "picaresco", y también de un personaje, un sujeto, que se denomina pícaro. Ambos suelen ir unidos. Para este trabajo, sin embargo, no me ocuparé la problemática que puedan encerrar estas dos afirmaciones sino la misma creación del pícaro, y el hecho de que el desarrollo del discurso esté condicionado por esa misma conciencia de darse una autoridad y una realidad legítima³.

Partiremos del texto picaresco y de su realidad como tal: de la presencia en él de un narrador que, en el discurso, actualiza algunos momentos de la vida de este personaje denominado "pícaro" y constituye, de este modo, una suerte de biografía. En ocasiones, al coincidir el narrador con el protagonista principal del que se cuentan y presentan sus aventuras, se establece un discurso del tipo de los caracterizados como autobiográficos: el narrador y el sujeto de la acción principal al que se hace referencia son el mismo sujeto, aunque exista, obviamente, una marca de diferencia temporal entre uno y otro, entre el tiempo de la narración y el tiempo de lo narrado.

Ese sujeto, en la mayoría de las ocasiones narrador de su propia historia y de su vida, selecciona para su discurso aquellos acontecimientos, escenas o instantes, que considera significativos para el fin que se propone. Transmitir, narrar la vida de uno, implica recurrir a la memoria, impone mirarse y mostrarse desde una perspectiva temporal retrospectiva; reflexionar sobre uno mismo, sobre lo vivido, lo visto, e iniciar un discurso en el punto de mira de *ese ahora*, con la conciencia de un "haber hecho" y de un ya "haber sido".

El pícaro narra su historia y, en esa labor, desde su inicio y de cara a su discurso, ve que su existencia como "sujeto pícaro" *no es*. Y *no es si no lo es* de cara al otro que lo ha observado, de cara al *él* que lo ha mirado, que lo ha creado: su propio ser resulta de la construcción de otras miradas edificadas sobre aquellos momentos correspondientes a su "vida picaresca". Una vida ésta, que se caracteriza ajetreada y que constituye el origen mismo de su conciencia pícaro. Sin embargo, este personaje no la había sentido así, con esa coherencia pícaro, de manera que el discurso deviene narración del sustantivo (vida) y la toma de conciencia del adjetivo (picaresca). Por eso, el distanciamiento temporal respecto a los hechos que se dispone a narrar —desde un principio, condicionado por lo autobiográfico— puede verse como estrategia que le posibilita emitir un juicio sobre él mismo saliéndose de sí, creándose a través de los ojos de los otros, mirándose a través de ese otro "yo" de *ahora*. Es un sujeto

que narra con la conciencia asimiladora de un yo "ya pícaro".

El pícaro es nombrado así por su existencia (por su hacerse). Un hacerse que *reside* —como apunta Ynduráin⁴— *en el mayor de los casos, en sus tretas y aventuras, no en el carácter que las genera y explica*. El sujeto se caracteriza por ser un *medio*⁵: un personaje tipo percha, donde se cuelgan dichos, opiniones, anécdotas, elementos ajenos a su personalidad y que, en definitiva, le hacen sentir en el ámbito de la no existencia. Nombrarse pícaro viene a ser, pues, no existir. Es tanto como decir *puente, medio; percha*: una estructura que sustenta y expone otras realidades, otros objetos que funcionan y existen aisladamente. Un canal proyectivo de miradas ajenas. Todo ello se evidencia en los atributos que recibe: puede ser tanto gracioso como antipático, puede ser culto o analfabeto, ridículo, miserable, delincuente, sabio, filósofo... Ni siquiera cabe decir que exista un tipo de "pícaro" ideal porque al manifestarse proyectivo, espejo o reflejo de sus circunstancias, pasa a ser signo de otra realidad. Correspondencia de otra mirada.

La búsqueda de un "signo de legitimidad"

El hecho de que las tretas del pícaro sean las que condicionen y construyan su imagen, al ser la picaresca una forma de vida que va emergiendo de una existencia ajetreada, dificulta el encontrar un pícaro ideal, de origen o cualidades estables. Quizás sea esto condicionante de la necesidad de darse en cada ocasión un origen y una existencia que lo constituya como persona, como individualidad. Sentirse signo de una actuación, y de unos fundamentos sociales que lo definan, lleva a la búsqueda de un origen y, con ello, de una recreación en lo mítico; procura una estructura verosímil que le dé vida, individualidad, conciencia de existir en un principio, de otra forma, de una forma legítima.

Como esa actuación es lo único que posibilita su origen, necesita de otro discurso que construya su *signo de legitimidad* y de conformidad. Un signo que lo constituya como el verdadero individuo que es, que lo sustantive y que no lo atribuya, que permita nombrarlo. Ese signo de legitimidad, individual y particular, debe buscarse en el principio de su vida, en su nacimiento, en su prehistoria, en el origen del origen anterior al de su "vida picaresca".

En la mayoría de las obras enmarcadas en el género picaresco existen dos momentos bien diferenciados, estructuralmente, desde el punto de vista de la historia que se nos narra:

a) El primero, está vertebrado sobre su andadura picaresca: reflejo del determinismo ambiental, y de la existencia del “yo” como medio, estructurado por secciones puntuales y anecdóticas en las que el protagonista se ve envuelto y que constituyen el grueso de la obra. En otras palabras, nos referimos a los distintos episodios que vive el pícaro y que constituyen un discurso fragmentado, en la mayoría de los casos, pero único por tener como hilo de unión de tales situaciones al mismo protagonista.

b) El segundo, es el referente a su supuesto origen y a su supuesta ascendencia, a su supuesto nacimiento y a su supuesta procedencia. Y marco tanto la “suposición” de ese origen no fortuitamente, sino de modo totalmente premeditado.

Puede hablarse, de este modo, de un discurso que construye en paralelo un subdiscurso. Considero que aquí se delimitan dos momentos y se habla de dos orígenes, el uno anterior al otro: un origen condicionador y otro creado y necesario. Lo que quiere oír el otro y lo que el pícaro quiere que se oiga.

Este segundo discurso es el que me interesa analizar, porque la recurrencia al origen inmediato, a una genealogía informativa, tiene que ver únicamente con una función de necesidad. La necesidad de dar fe y mostrar una existencia real, no un reflejo; una actitud ante la vida, no una suma de acciones. Esta es la segunda realidad que viene a mostrarse en ese subdiscurso del que hablábamos más arriba.

El pícaro *Lazarillo* comienza su discurso con la necesidad de contar su historia desde el principio *porque se tenga entera noticia de mi persona*⁶; y de este modo dice:

Pues sepa Vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman *Lázaro de Tormes*, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre; y fue de esta manera: Mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molinenda de una aceña que está en la ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí. *De manera que con verdad me puedo decir nacido del río.*⁷

Lázaro se presenta y da su nombre. Para narrar su ascendencia, nombra a sus padres, su condición y su procedencia (Salamanca). La actividad del padre

era la de hacer funcionar una aceña en la ribera del río Tormes, cuya rueda es movida por la corriente de agua.

Puede observarse que son tres los elementos principales que estructuran la descripción: *el quién*, que corresponde al origen de sus progenitores, a su condición y actividades diarias; *el cómo*, en el que se hace referencia a la manera y el modo de nacer, que es azaroso, mientras su madre lavaba; y *el dónde*, el lugar, el espacio, que corresponde a un referente geográfico real: Tejares, Salamanca, y el río Tormes. La topía se crea con elementos del hábitat natural, en un espacio abierto en el que el río y el molino se unen por la corriente de agua, lo que obviamente expresa un movimiento circular, dinámico, y constante.

De estos tres elementos, el espacio será la unidad significativa, porque permite crear una diferencia entre ese espacio ambiental, condicionado por el carácter y el lugar en que se mueven sus padres (personas humildes y de origen bajo), y ese espacio original, que se toma para dar vida a su persona y *nombrarse*. Lázaro, nominándose, se creará a sí mismo como individuo, como *ser*, no como *medio* de acciones y proyecciones. La propia naturaleza, el río, es quien le da nombre. La necesidad de contar su historia desde el principio incluye nombrarse y contextualizarse en un espacio determinado. Espacio que, ante la ausencia de marca temporal, implica el mismo tiempo mítico. Es el río de la vida, de la aventura, el devenir de la propia Fortuna. El determinismo de su condición como individuo viene sellado por el movimiento circular del molino, en el que se aúnan el viento y el agua, en movimiento, en dinamismo. Su signo, ese gnorisma legítimo que tomará para nombrarse proviene así de uno de los cuatro elementos primarios: el agua. El agua, que en tantas ocasiones se personifica en un Dios-río y que, como elemento, simboliza en sus manifestaciones antropomórficas perfectamente la doble función femenina y masculina de la procreación, de lo primero.

Idéntica necesidad de nombrarse y ubicarse espacialmente, míticamente en un origen, muestra *Estebanillo*⁸:

(...) Sólo sé de mi nacimiento que me llamo Estebanillo González, tan hijo de mis obras que si por la cuerda se saca el ovillo, por ella sacarás mi noble descendencia.

Mi patria es común de dos, pues mi padre, que esté en gloria, me decía que era español transplantado en italiano y gallego enjerto en romano: la *una cabeza del mundo* y la *otra rabo de Castilla*, servidumbre de Asturias y albañar de Portugal; por lo cual me he juzgado centauro a lo pícaro; medio hombre y medio rocín...⁹.

Los mismos elementos aparecen aquí e igualmente Estebanillo duda y rechaza este origen ambiental que se le otorga. No entiende que pudiendo nacer en Italia, junto al Tíber, naciera junto al *Miño*. Al no entender, interpreta, y al interpretar recrea su discurso fundacional y explicativo. Pudiendo nacer como él dice:

(...) en las cenefas y galón de plata de la argentada orilla del celebrado Tíber, entre abismos de deleitosos jardines y entre montes de edificios insignes y sobre tapetes escarchados por la copia de Amaltea, cunas y regazos de Rómulos y Remos (...) ¹⁰

fue a nacer:

(...) de su barriga, en el *aguanoso margen del Miño*, entre piélagos de Nabos y promontorios de castaños (...) ¹¹

El relativismo de su nacimiento, el poder ser descendiente de uno u otro lugar, ser tanto español como italiano, viene a coincidir con el mismo margen, con la línea de lo posible o de lo no posible, con la ambivalencia de toda frontera establecida entre espacios, con la delimitación de lo indelimitado. La incertidumbre de su origen, en este caso, sólo podrá ser desvelada en el “juicio final”, que:

(...) por ser tiempo de decir verdades, -dice Estebanillo- presumo que no la negarán mis padres, con que todos saldrán de sus dudas y yo sabré si soy vasallo de un Sumo pontífice o de un Rey de España (...) ¹²

Estebanillo y Lázaro reniegan de su origen -incierto, condicionante y sobrepuesto- y se ven en la necesidad de construir uno nuevo. Si Lázaro nació del río, Estebanillo se nombra y juzga como Centauro; su doble condición y procedencia le hace construir una imagen mítica que unifique la condición humana y la animal. Lo cerebral y lo natural. La imagen del centauro puede considerarse como reflejo del condicionamiento terrenal, geográfico, pues es en el acuanoso margen del río Miño en el que establecerá su signo original.

El efecto de lo azaroso, del movimiento, y del dinamismo en este caso trascienden lo anecdótico para establecerse, incluso, a nivel de discurso mediante un tiempo presente repetitivo. Como él mismo dice durante el “interin” (refiriéndose al intermedio y antes del Juicio Final, a su vida picaresca):

(...) haré como hasta aquí he hecho, que ha sido a dos manos, como embarrador, siendo español en lo fanfarrón y romano en calabaza... pues con el alemán soy alemán; con el flamenco, flamenco; y con el armenio, armenio; y con quien voy, voy y con quien vengo, vengo (...) ¹³

En este caso, los elementos que condicionan esa relación, aunque distintos, confluyen con los anteriores. Esos espacios geográficos con referentes reales reflejan una distinción de clase: la oposición entre Galicia (referenciada por el *albañar*) e Italia (representada como *cabeza pensante*). Dos elementos opuestos y distanciados que se consideran la unión de lo más bajo y lo más alto, una síntesis de opuestos. El Centauro, mitad hombre y mitad caballo, configura simbólicamente el predominio de la naturaleza inferior frente a la superior. Pero su movimiento viene determinado por la mitad animal, la más cercana a la Tierra, al suelo, a la realidad.

El nacimiento en las riberas del Miño coincide con el origen elegido por Lazarillo. El agua vuelve a representarse como río de la vida, agua dinámica y en movimiento que viene a corresponderse con ese *con quien voy, voy y con quien vengo, vengo* muestra de una actitud ante la vida.

El agua del Sur será procreadora, madre y origen también del pícaro sevillano *Guzmán de Alfarache* que, como los anteriores, recurre a su genealogía y dice nacer de los amores de un “aventurero” (antes casado en Argel con una mora riquísima a la que ha robado y abandonado) y de una mujer que convive con un “viejo caballero” y lo hace pasar por hijo de éste. De *ese quién* condicionante de su origen pícaro se pasa a relacionar el *cómo* y a describirse el *dónde*, el espacio en el que tiene lugar el encuentro de sus supuestos progenitores. Guzmán lo recrea de esta manera:

Era entrado el verano, fin de mayo, y el pago de Gelves y San Juan de Aznalfarache el más deleitoso de aquella comarca, por la fertilidad y disposición de la tierra, que es toda una y vecindad cercana que la hace el río Guadalquivir famoso, regando y calificando con sus aguas todas aquellas huertas y florestas. Que con razón, si en la Tierra se quiere dar conocido paraíso se debe a este el nombre dél. Tan adornado está de frondosas arboledas, lleno y esmaltado de varias flores, abundante de sabrosos frutos, acompañado de plateadas corrientes, fuentes espejadas, frescos aires y sombras deleitosas donde los rayos del sol no tienen en tal tiempo licencia ni permisión de entrada ¹⁴

Es inevitable no relacionar este espacio de manera simbólica con los orígenes mítico-religiosos del jardín del Edén: el jardín en el que sus padres cometen el adulterio y del que surge un estigma de culpabilidad y oscuridad desde el origen. No puede negarse, igualmente, la reminiscencia al pecado original como estigma de un mal condicionado que determina su vida y su destino. El rechazo a admitir ese origen, como Lázaro o Estebanillo, junto a lo azaroso implicado en su nacimiento, provoca aquí también su nombradía:

Yo fui desgraciado como habéis oído: quedé sólo sin árbol que me hiciese sombra, los trabajos a cuestras, la carga pesada, las fuerzas flacas, la obligación mucha, la facultad poca... El mejor medio que hallé fue probar la mano para salir de miseria, dejando mi madre y tierra. Hicelo así y para no ser conocido, no me quise valer del apellido de mi padre: *púseme el Guzmán de mi madre y Alfarache de la heredad adonde tuve mi principio. Con esto salí a ver mundo (...)*¹⁵

La descripción de este Jardín con resonancias míticas y el sello ambiental que determina un pecado, hace que se renombre y que se desembarace de su carga. De este modo se crea en la heredad de las riberas del Guadalquivir, y renuncia al primer sello de los progenitores, renuncia a esos sujetos creadores, a los momentos azarosos, y toma el nombre de ese espacio líquido, sin forma, origen de lo primero aún no amoldado, imposible de apresar en algo fijo, fluente y siempre origen y principio. Un retorno y una asimilación de lo preformal, un renacimiento proveniente de su nombradía.

Del mismo modo, la pícara *Teresa del Manzanares*, dedica los dos primeros capítulos de su discurso a relatar su prehistoria remontándose a sus abuelos (gente humilde) y ubica a su madre geográficamente en Galicia. Ésta es una aventurera, que una vez huérfana se echa a andar con un movimiento itinerante, de posada en posada dando sus servicios hasta llegar a Madrid. En Madrid se produce el encuentro con su supuesto padre: un lacayo francés, llamado Pierres, al que presta sus servicios de lavandera. Describe Teresa ese *quién* extensamente, y refiere también el cómo acompañado necesariamente del *dónde*. Es en el transcurso de las amonestaciones previas al matrimonio, cuando:

la hija de mi madre (que soy yo) –dice Teresa– *se forjó en las riberas del señor Manzanares* porque persuadida de Pierres (...) no supo hacerle resistencia, brindada de la soledad del campo. En aquella ribera se formó Teresa de Manzanares, dándome el apellido el mismo día (...)¹⁶

La línea de construcción, la búsqueda de una nombradía y legitimidad establecida mediante un hábitat natural, en este caso la ribera del río Manzanares, vuelve a establecerse como principio constante. Esa necesidad de un origen primero queda significada por el agua nuevamente. Teresa, aun presentando la figura de sus progenitores, selecciona el nombre de la Ribera para conformarse como sujeto, darse legitimidad de origen, establecerse como ser de descendencia de la misma naturaleza, de uno de sus principios elementales, como el Lazarillo al Tormes, como el Guzmán al Guadalquivir, como el Estebanillo al Miño.

No puede dejar de nombrarse el caso del famoso *Simplicius Simplicissimus*¹⁷, Cuya genealogía –enmarcada en un referente geográfico germánico– va a cumplir una función parecida a los ejemplos tomados anteriormente. Un texto de las mismas características de los anteriores en el que Simplicius comienza su genealogía hablando de esta forma y sin seguridad alguna:

debo descender de un gentil hombre o al menos de un humilde señor, pues por naturaleza me siento inclinado a realizar menesteres de hidalgo si dispusiese de medios e instrumentos para ello. (...) mi linaje y mi educación se pueden comparar a los de un príncipe (...)¹⁸

Como todos los personajes que hemos apuntado hará referencia a una realidad geográfica espacial reconocible en lo real, el Spessart. Una región montañosa formada por tupidos bosques, que constituye una zona limítrofe con Franconia y está bordeada por el río Main, que desemboca en el Rin y tiene como ramajes maternos al Mar Rojo y al Mar Blanco.

Se centra en la descripción del palacio paterno y lo contrapone a la riqueza y virtuosismo del de un Rey. El hogar de su padre es un palacio *pintado de lodo y techado de paja, frente a la estéril pizarra, frío plomo y rojo cobre; rodeado de muros de madera de roble, de este útil y noble árbol, en el que crecen el embutido y los gordos jamones y el que precisa de más de cien años para alcanzar plenitud*¹⁹. Describe más abajo las habitaciones del palacio, que su padre *dejó ennegrecer de humo simplemente porque éste es el color más estable del mundo*.

Del *quién* –recreado con cierto bucolismo– pasa directamente al *dónde*, y aclara:

(...) Y si por esta vez no me extiendo en informar sobre la estirpe, el linaje y el nombre de mi padre, lo hago por razones

de brevedad...baste con saber que yo nací en *Spessart un lugar donde los lobos se dan mutuamente las buenas noches...*²⁰

Quizás el rasgo característico de Simplicio es el de no nombrar a su madre, por ello hay una ausencia del *cómo*, y del encuentro de sus supuestos progenitores. No obstante, la relación que establece con la larga y detallada descripción de la casa puede corresponderse con la de un contacto maternal-filial. Pero es el espacio el que significa su origen elegido; por ello se ubica en un referente real y fronterizo, como los otros pícaros, en ese intento de aferrarse a lo más elemental, al origen de lo natural. Un espacio idealizado como su origen y su primer recuerdo. Un espacio que es toda naturaleza y que se baña por el Río Main. La casa y el agua vienen a ocupar el lugar materno, el espacio de la fecundidad y el lugar de reposo, cuidado, tranquilidad y cobertura original.

En el origen común del agua

Todos estos ejemplos son suficientes para poder demostrar el planteamiento con el que se abre este texto. Se partía de la consideración de lo Pícaro como atributo, como reflejo de una actuación dependiente de circunstancias externas que por sí existen, y de la conciencia del narrador autobiográfico de estos textos de su condición de “sujeto medio”, “sujeto pícaro”, punto de partida en su discurso. El hecho de seleccionar como uno de los elementos significativos de su vida su genealogía, su origen, se convierte en una constante significativa que, inevitablemente, requería atención por parte del lector. Esa prehistoria, esa búsqueda de la concepción primaria y del origen, va a tomar en el plano textual, como se ha visto, la descripción y contextualización de unos *quiénes* (*elementos procreadores*), de unos *cómos* (*modos de nacimiento o fecundación*) y de unas *dóndes* (*lugares del hecho*). Presentar la relación de personas, maneras o modos y espacios que muestran ese subdiscurso necesario. Todos estos pícaros se unifican en un espacio. Un habitat natural, un elemento principal y dinámico: el agua, cuyas aportaciones simbólicas se han ido apuntando. Agua de la fecundidad, de la limpieza, del nacimiento, del lugar del abrazo materno, incluso del origen mismo baustimal de la nombradía. Agua donde todo es espacio y nada es tiempo, donde se instala el origen de los orígenes, que no permite reflejo, que es camino.

El dar cuenta de su genealogía va a convertirse en la búsqueda de un verdadero origen como persona, de un posible *determinismo original* que explique ese *determinismo ambiental* que sufre la figura del pícaro, y que anule

el principio y el sello, la carga y el peso de éste último. Es la necesidad de sentirse un ser legítimo la que lleva al pícaro, mediante un procedimiento similar a la anagnórisis, al deber de encontrar –o de crear– el sello de su nacimiento, la marca o signo que es su vida, su signo individual: un signo que va a ser tomado de la naturaleza misma y con el que se da nombramiento y renacimiento. En otras palabras, autonomía.

Porque, por otra parte, esa experiencia –ya vivida de la “vida pícaro”– con la que mira el narrador desde el ahora en que escribe permite que este sujeto se juzgue, y que juzgándose desde fuera pueda juzgar la sociedad que lo contextualiza.

El sujeto pícaro se crea un origen porque el que le viene determinado por esa supuesta ascendencia es el que corresponde a su “vida pícaro”, a su vida creada y reflejada, a su “parecer ser” no a su “ser”. La caracterización y referencia a sus progenitores sirve para, indirectamente, mostrar cómo en todos ellos no hay nada que los particularice, pues su caracterización se encasilla al grupo social al que pertenece por sus movimientos (todos en su mayoría de origen humilde y pasado oscuro, aventureros, truhanes, prostitutas o hechiceras y que tiene sus encuentros de forma azarosa o mediante estrategias, ya timbradas de marginalidad y muestra de capas más inferiores, fuera de la norma y del sistema), y para evidenciar el sello que determina su condicionamiento existencial, signo de lo atribuido por acciones y miradas ajenas.

Ante ese discurso, el pícaro reniega y elige un *determinismo original*, cuya característica principal será lo cambiante, lo camaleónico, lo intermedio, por ser un ser que nace y es del río, o es centauro, pero sin forma definida: que es naturaleza en sí (pero fluyente y movable, pero que corre y se adapta a los desniveles y a las rocas, como el río) o que contiene en sí una doble naturaleza que además es adaptable a lo que viene. Una actitud ante la vida, no un parecer. La individualización ante una realidad desindividualizada.

El pícaro no busca su origen perdido, sino que intenta mostrar su actitud de desengaño ante la existencia. Dar cuenta de que la vida auténtica es un ser, por eso toma como origen a la misma naturaleza y al agua de la vida, pero a la que es dinámica y movable, la que no permite la posibilidad de ningún reflejo en ella.

La edición de *La Pícaro Justina* de 1605 exponía este grabado en la portada²¹: En él pueden diferenciarse perfectamente dos niveles o espacios: lo

exterior y lo interior, el parecer y el ser. El marco lo componen motivos que reflejan las atribuciones o "ajuares de la vida picaresca" (la música, la comida, el vino, el juego, y el azar). En el interior se representan los pícaros que hasta el momento componían la narrativa. En la "nave de la vida picaresca" aparecen la madre Celestina, La pícaro Justina y el pícaro Alfarache; el Lazarillo rema en una pequeña barca que se une por una sogá a ellos. La ociosidad tendida es el emblema de la nave, el tiempo es el que rema y el que los lleva "sin sentir", sin existir, ajeno a ellos. El gallardete, expone "el gusto me lleva". Todos derivan, y eso es lo significativo, sobre el agua en movimiento. Todos reposan sobre ella, pero no se contemplan, no miran el reflejo, el único reflejo lo produce la muerte, que representada con un esqueleto desde el Puerto, lleva un espejo en su mano izquierda de cara a la escena y muestra el reflejo de la realidad, que se transcribe con la palabra "Desengaño".

NOTAS

- 1.- Este texto corresponde a una comunicación presentada en el VIII simposio de la A.V. S., celebrada en Bilbao los días 12, 13 y 14 de Diciembre de 1996. El tema: *El relato de los orígenes*.
- 2.- Rafael Dieste: *Historias e invenciones de Félix Muriel*; Madrid: Cátedra, 1985.
- 3.- No entramos aquí en el significado de la novela picaresca. Numerosos estudios lo han hecho desde distintas perspectivas. Entre ellos: Américo Castro: "Perspectiva de la novela picaresca" en *Hacia Cervantes*, 3º edición; Madrid: Taurus, 1967. Ángel Balbuena Prat: *La novela picaresca española*, 4º ed.; Madrid, Aguilar, 1962; Alonso Zamora Vicente: *Qué es la novela picaresca*; Buenos Aires: Columbia, 1962.
- 4.- En el Prólogo a la edición de *La vida del Buscón llamado Don Pablos*; Madrid: Cátedra, 1995; realizada por Domingo Ynduráin. (p. 14).
- 5.- *Ibidem*
- 6.- "Prólogo" de *El Lazarillo de Tormes* (ed. Francisco Rico); Madrid: Cátedra, 1992, p. 11. La cursiva es nuestra.
- 7.- "TRACTADO PRIMERO: Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue", Ob. Cit. p. 12-14. La cursiva es nuestra.

- 8.- *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por él mismo*. (ed. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid); Madrid: Cátedra, 1990.
- 9.- "Capítulo I: En que da cuenta de su nacimiento"; Ob. cit. pp. 31-33.
- 10.- Ob. cit. p. 34.
- 11.- *Ibidem*.
- 12.- Ob. cit. p. 37.
- 13.- Ob. cit. pp. 37-38
- 14.- Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache* (Primera parte 1, 2), (ed. José María Micó); Cátedra, Madrid, 1990, p. 147.
- 15.- Ob. cit. p. 162
- 16.- "La niña de los embustes. Teresa de Manzanares natural de Madrid" en *Novela picaresca española*. Tomo III: Ed. Noguer y Gredos. (Selección y notas de Alonso Zamora Vicente); Barcelona, 1986, p. 152
- 17.- H. J. CH. Von Grimmelshausen: *Simplicius Simplicissimus*, (ed. y trad. de José Manuel González); Madrid: Cátedra, Letras Universales, 1986.
- 18.- "Capítulo I: En que se nos anuncia el linaje campesino de *Simplicius*"; Ob. cit. pp. 51-52
- 19.- Ob. cit. p. 52
- 20.- Ob. cit. p. 53

Coronada Pichardo



21.- Esta lámina se ha tomado de una reproducción ofrecida por Alexander A. Parker en su libro "Los pícaros en la literatura". "La novela picaresca en España y Europa" (1599 - 1753); Madrid: Gredos, 1971, pág. 33. Realiza una pequeña descripción de ella prestando atención al hecho de que el Lazarillo navegue solo y remolque -a su parecer- al resto de los personajes que navegan sobre "la nave de la vida picaresca". Todo ello se relaciona con su consideración del Lazarillo como precursor de este género, no como arquetipo. La misma lámina aparece en la portada del libro de Alberto del Monte: Itinerario de la novela picaresca española; Barcelona: Lumen, 1971.

CORRUPCIÓN, LOCURA, VERDAD

(Mesa redonda celebrada en el Aula de Seminarios del Círculo de Bellas Artes)

9 de Mayo 1997

El día nueve del pasado mes de mayo, a las ocho de la tarde y en el aula de seminarios del madrileño Círculo de Bellas Artes, nuestra revista tenía organizada, para celebrar la salida de su segundo número, una convocatoria que proponíamos que girara en torno a las palabras *corrupción*, *locura* y *verdad*, las cuales, sin la conjunción copulativa, constituyen literal y exactamente los tres conceptos que, en él rezando ya de entrada, pivotan el texto del editorial de la tirada que entonces lanzábamos a la venta. Fueron invitados a pronunciarse al respecto el psicoanalista Gerardo Gutiérrez, el pensador Jacobo Muñoz Veiga y el experto en temas de la comunicación Gonzalo Abril. Tercieron por el lado de la publicación dos de los miembros del consejo de redacción de la misma, el profesor Jesús González Requena -de la sección de Ciencias de la Imagen-, que hablaba en calidad de portavoz de la línea teórica y de opinión de tal consejo, y, efectuando una humilde glosa de ese texto de referencia y del sumario que en TRAMA Y FONDO lo englobaba -a ambos remitimos-, quien estos párrafos firma, que cumplió además con el cometido de introducir a cada una de las cuatro personas mencionadas.

El grupo de gente que andamos sacando adelante el proyecto de entre manos queremos mostrar, una vez más, sincera y enormísima gratitud al Círculo por la cesión del espacio que nos sirvió de marco y foro, reconocimiento que resulta obligado que hagamos extensivo a los muchos asistentes -ojalá que ninguno dejara de quedar satisfecho con el desarrollo de

la convocatoria— que llenaron la sala durante el anochecer de aquel soleado viernes de primavera. El agradecimiento, desde luego, tampoco hemos de olvidar expresárselo a los hombres doctos que, de manera desinteresada y con el punto de arranque de las nociones propuestas, tuvieron a bien el ofrecer al auditorio un final de jornada ricamente empapado con el jugo de las reflexiones y razonamientos que habían preparado para la ocasión.

Antes de concluir los prolegómenos a la transcripción de las intervenciones, vamos a anotar a grandes rasgos los perfiles profesionales e intelectuales de Jacobo Muñoz, Gerardo Gutiérrez y Gonzalo Abril, docentes, de igual modo que Requena, en la Universidad Complutense. El psicoanalista Gerardo Gutiérrez enseña en la Facultad de Psicología, dirige el Master de Terapia Psicoanalítica y realiza tareas coordinadoras en el de Teoría Psicoanalítica; también es compilador del volumen *Psicoanálisis y Universidad* y a su pluma debemos diversos artículos sobre psicoanálisis y psicoterapia. La obra clave del filósofo Jacobo Muñoz Veiga, traductor de Husserl, Heidegger y Wittgenstein amén de catedrático de la Facultad de Filosofía en el departamento de Teoría del Conocimiento e Historia del Pensamiento, se denomina *Lecturas de Filosofía Contemporánea*; en catalán ha escrito *Inventari provisional* y colabora con asiduidad en el *ABC Cultural*. Gonzalo Abril, que en cierta etapa desempeñó el magisterio universitario en Latinoamérica y que participa en el consejo de redacción de la revista *La balsa de la medusa*, está especializado en materias de cultura, semiótica y comunicación de masas; da clases en la Facultad de Ciencias de la Información a alumnos de la asignatura Teoría General de la Información, asignatura con nombre idéntico al de un libro de autoría suya subtítulo *Datos, relatos y ritos*.

Decíamos más arriba que confiábamos en que los que nos honraron acudiendo al acto hubieran disfrutado con las cuestiones y contenidos abordados o que se apuntaron, o en otros términos, alrededor de la posibilidad y ejercicio de la verdad en tanto que humana estructura e instrumento de sentido de vida, y asimismo acerca del ayer y el hoy de los síntomas que, como la corrupción y la locura, la resquebrajan o discuten y sitúan dentro de ámbitos relativistas, bien sean mediáticos o bien sin explícita índole espectacularizante; con nada distinto apelamos al lector llegado ahora el momento de la reproducción impresa del cuarteto de alocuciones que todos los allí concurrentes pudieron escuchar.

Pedro Joaquín del Rey

GONZALO ABRIL

Resistirse a la locura y al juicio de Dios

Hay títulos largos y títulos anchos. Ambas clases dan problemas para pensar el objeto y poder decir algo en torno a él. Para salir del paso utilizo la siguiente técnica: primero, trato de leer bien el título (hasta aquí, colegial); segundo, trato de hacerlo ancho si me ha parecido demasiado largo y largo si me ha parecido demasiado ancho. En este caso el título me pareció de una anchura amazónica y mi método de alargamiento también es amazónico, por homenajear a los indígenas de la región, que siguen hoy día contando historias: ni más ni menos que leerlo como una narración. Y eso voy a hacer.

Para mí, el *relato* de esa narración tiene tres momentos explícitos y uno presupuesto, a saber, el inicio mismo de la historia. Tiene también el carácter de un relato mítico, o por lo menos, de circular como el de los mitos.

Lo representaría así:

(V/verdad)-corrupción-locura-verdad

Esto al nivel del relato. Al nivel del discurso, la narración me dice algo sobre el sujeto que la enuncia, que es quien ha elidido el inicio, manteniéndolo en el nivel de lo presupuesto, y quien, mediante esa operación, ha enturbiado la relación de broche, de repliegue sobre sí mismo que, tal como yo lo leo, presenta el relato. Enturbiamiento tal que no me permite saber si la primera *Verdad*, la presupuesta, es con mayúsculas o con minúsculas (la supongo mayúscula por ser inicio de texto, una norma que la escritura heredó de la revelación teológica de la Palabra, o quizá más bien una norma que la revelación teológica de la Palabra heredó de la escritura). Enturbiamiento que, sobre todo, oculta la querencia de esa verdad final minúscula a ensamblarse con la mayúscula inicial, la querencia de la Palabra, con mayúscula. Como pueden ver mi lectura tiene también su querencia, nietzscheana para más señas, en lo que atañe a la delación de la inacabable muerte de Dios.

La moral de mi propia narración será más bien artaudiana, por el título de la pieza radiofónica de Antonin Artaud *Para acabar con el juicio de Dios*.

Pero vuelvo a la lectura alargada del título:

a) La corrupción es *alteración de la forma de alguna cosa* (Diccionario

de la Real Academia Española), es depravación, daño o putrefacción de algo previamente establecido o conformado. Como decía, este primer momento presupone un momento anterior de integridad, de “buena forma”, de “forma verdadera”.

b) El momento de la locura es resultante del anterior, de la corrupción. ¿Qué es lo corrompido, lo deformado en estado de locura? Doy por buena la propuesta de González Requena en su ensayo sobre el texto (en el número uno de TRAMA Y FONDO): es el fracaso del acceso al orden simbólico. La psicosis no supone sin más un fracaso en el orden semiótico, puesto que el loco maneja los signos, sino fracaso en la posibilidad de sostener ese juego semiótico sobre un sustento simbólico.

Por cierto, “corrupción” y “símbolo” presentan un extraordinario parentesco etimológico: a lo que remite corrupción es a *quebrar conjuntamente* (co-romper), y *sim-balein* a *arrojar conjuntamente*; el símbolo era la moneda o el cacharro que los amigos rompían en fragmentos complementarios para representar su lazo de sujetos por medio de la unidad imaginariamente compartida del objeto. La corrupción podría ser acaso la ruptura del lazo por medio de la unificación imaginaria del fragmento (el fragmento como único, como todo, como totalidad, como idéntico a sí mismo). Se percibe que la simbolicidad del símbolo está en la línea de corte en cuanto separa y a la vez ensambla las partes de la moneda o las partes del cacharro de cerámica. Pero en esa misma línea de corte está la corrupción, en cuanto límite virtual o frontera de cada uno de los territorios desgajados.

Pongamos un ejemplo quizás superficial; pero de epidermis se trata en este ejemplo. En la civilización pre-turística estar moreno era participar de una cualidad del moro. El lenguaje inscribía en la piel la presencia del otro simbólico. En la civilización del turismo no se está moreno, se está bronceado, y estar bronceado significa participar de la cualidad del bronce, de una cualidad sensible y abstracta a la vez (Peirce diría de una “primeridad”) que me puede hacer objeto de la mirada del otro, pero no inscribe al otro en mí. Si el bronceado es expresión o resultado de la *corrupción*, y vuelvo a la narración del título, el bronceado es psicótico. Y, en efecto, conforme a la definición de Requena, el bronceado es puramente signico, es un significado con valor oposicional o distintivo, a nivel lingüístico y también a nivel del significado social, pero no remite ya a un sistema simbólico como aquel que daba sentido a la pigmentación de la piel por referencia al orden de la cultura (por ejemplo, blancos versus oscuros), o al de la producción y la posición en el sistema de clases (por ejemplo, trabajadores versus ociosos). Las cualidades de la piel

—como las de los objetos: mate, lacado, terso, rugoso, húmedo, seco, etc.— han sido sometidas a una indeterminación o flotación de los signos que se regula en el mercado, en la mercadotecnia, la publicidad, la moda, y que supone por ello mismo la absorción de lo estético, de la experiencia sensible, por el fetichismo de la mercancía.

Así el momento de la locura podría señalar algo de lo que se habla en muchos diagnósticos sobre la sociedad contemporánea: el colapso del intercambio simbólico en beneficio del “valor de cambio signico” —como decía hace tiempo en un ensayo muy famoso Baudrillard—; la idea de posmodernidad como cultura de simulacro; la *des-realización* y las *psicopatologías de la escritura y del filme*, que, para Jameson, bloquean y reprimen la narración, al cerrarla sobre sí misma; o también, la ruptura de todo “exterior” por la disolución del “ser” en el “valor”, o sea, la idea de la “subsunción real del capital” de Marx, evocada nuevamente por muchos neomarxistas, según la cual cada elemento del desarrollo social es inscrito en la totalidad de la producción del valor (Lazzarato y otros); etc.

La modernidad habría conducido así al cierre de las representaciones sobre sí mismas, a la absorción del sentido en la significación, o también, de lo simbólico por lo signico, de tal modo que *la semiótica es, quizá, la única ontología posible del capitalismo*. De tal modo que, por fin, la “locura”, en su definición requeniana, y referida a lo colectivo, no sería, quizás, sino *otro nombre para el capitalismo*.

c) Llegamos al último momento del relato. En él la verdad aparece como la solución o re-solución narrativa, al menos como una solución posible, o como la única posible. Como se habrá advertido, estoy de acuerdo con algunos presupuestos de este relato, pero me resulta sospechosa su forma circular a la que ya me he referido antes. El final, la *Verdad*, ¿no equivale a aquello que aparece presupuesto como lo “corrompido”, lo “alterado”, al principio de la misma narración? ¿No es un relato de *restitución*, quiero decir, un relato que propone volver al punto de partida presupuesto, es decir, significativamente sometido a elipsis? Más brutalmente, ¿no es un relato reaccionario? El Diccionario de la Real Academia dice que reaccionario es quien *propende a restablecer lo abolido*. ¿O es, simplemente, el viejo y familiar relato cristiano de caída, culpa y redención?

Pienso que, en efecto, vivimos en un colapso, en un doble colapso, que es a la vez el de la representación y el de la fundamentación ética, el de la LEY

en su doble determinación semántica y pragmática, es decir, el de lo Legible y lo Legítimo. O también de la veridicción (decir verdadero) y la jurisdicción (decir normativo).

Pero también temo los peligros de la *Verdad* y recuerdo al Nietzsche que decía: *Se hallan muy lejos de ser espíritus libres, pues creen todavía en la verdad.* ¿Es posible volver a una fundamentación ética con pretensiones universalistas que no sea puramente abstracta, o que no sea fundamentalista y autoritaria? Todavía más: ¿desde qué palanca de Arquímedes –o sea, desde qué exterioridad– se puede sustraer a la verdad de su estado de corrupción, de cínica indeterminación? Por poner un ejemplo, ¿cómo restituir el *sentido* o la Verdad de la democracia cuando la democracia sólo significa –*significa*, de signo– mercado capitalista, sectarismo de las mayorías, coartada para el exterminio de los pobres y pensamiento único? ¿Cómo restituir el sentido de aquella moneda conjuntamente rota cuando cada cual cree que su fragmento de moneda es la “moneda única”, como el euro? ¿Qué hacer pues, plegarse al relativismo, a la fragmentación, a la imposibilidad de la representación y de la ética?

Sería arrogante que yo tratara de dar respuesta a preguntas tan tremendas, a preguntas sobre las que tanto se ha reflexionado y discutido durante los últimos años. Sólo puedo hacer una sugerencia muy modesta tras el rastro nietzscheano: frente a la intimidación teológica de la *Verdad*, con mayúsculas, sólo me atrevería a propugnar las verdades de ciertas prácticas “artísticas” –entre comillas, si lo desean–, de cierta poesía, de algunas escrituras; lo cual no es esteticismo, porque para mí esas prácticas son políticas, incluso algunas se sitúan –reflexiva y deliberadamente– en el umbral entre lo artístico y lo político.

Los escritores hablan de una verdad de la escritura o de una verdad poética que nada tiene que ver con la *Verdad* teológica o con la verdad de la representación, de la representación en el sentido de la ciencia. Tiene que ver más bien con una tensión radical del lenguaje hacia sus límites y con la experiencia de la contrariedad, incluso de la metamorfosis, como ha señalado Carlos Piera. ¿No vale esa *verdad* poética como un modelo no teológico de *Verdad*? Leamos, por ejemplo, al poeta Antonio Gamoneda cuando dice: *Yo sentía los significados, no los comprendía, supe que estaba en el corazón de la poesía.* Y continúa el poeta: *Leo o escucho estas palabras: “Corta dulcemente los hilos del corazón”. Aquí, mi vida se intensifica porque he sentido el significado, no porque lo haya comprendido.* El poeta nos está hablando de lo *sentido*, de lo *sentido* cargando sobre sí las responsabilidades de *el sentido*.

No hablo de la poesía como salvación, no propongo ni quiero propugnar ninguna receta romántica. Sólo plante la posibilidad de volver a sustentar la legibilidad y la legitimidad, la veridicción y la jurisdicción, más acá de una *Verdad* mayúscula y también más allá del relativismo postmodernista.

A este respecto me gustaría recordar las recomendaciones de Hayden White, que, tras analizar el modo en que el acontecimiento se ha disuelto en el mundo contemporáneo, por ejemplo en las narrativas televisivas, propone reconstruirlo, diríamos, “homeopáticamente”, mediante las propias narrativas modernistas. Sólo serán, según defiende este autor, las narrativas contemporáneas post-narrativas, –en el sentido de Walter Benjamin–, y no los tradicionales procedimientos representativos –como los géneros “realistas” o las técnicas tradicionales de los historiadores–, las capaces de dar una representación de los acontecimientos modernos. Y, sobre todo, aquellos procedimientos que, cludiendo la falacia referencial de las narrativas informativas e históricas –su fetichismo–, permiten desactivar las ilusorias pretensiones representacionales así como la “estetización”, el deslizamiento a la fantasía (o la apertura al goce) de eventos como los crímenes u otros actos de violencia cada vez más espectacularizados. White escribe: *Las no-historias anti-narrativas del modernismo literario ofrecen la única esperanza para una adecuada representación de los eventos “no-naturales” –incluido el Holocausto– de nuestra época.*

Por lo que se refiere no al orden de lo legible sino al de lo legítimo, creo que también podemos pensar –o soñar– en las nuevas posibilidades de construcción social, de reconstrucción del vínculo y del pacto, de recreación de espacios políticos que no pasan necesariamente por la Ley del Padre, con mayúsculas –o lo que es lo mismo, por un fundamento simbólico urdido en el escenario edípico–, sino por los procesos locales de interacción y de contacto contingente (aun cuando estén, y hoy lo están, mediados por procesos nada locales).

Nuevamente, la experimentación artística ofrece un mapa nocturno, para nuestro desconcierto: ¿por qué decía el gran batería afroamericano Art Blakey que el jazz es (o más bien, era) *la verdadera democracia y el verdadero socialismo*? ¿Por qué un músico improvisador como Peter Cobal puede tocar con músicos de Japón, de Mongolia o de Centroáfrica sin una gramática musical compartida, incluso sin un acuerdo fundante sobre el sentido de esa música que puede hacerse la de todos sin dejar de ser la de cada uno? ¿Cómo hacen los jóvenes que participan en los “demos” de Internet para construir conjuntamente hipertextos desde lugares geográficos y culturales diversos? Son

preguntas modestas, y quizás posiblemente idiotas, para intentar resistir a la locura sin cerrar el relato que nos ocupa por donde, elípticamente, yo pienso que comenzaba, por aquello que decía que *En el principio era el Verbo*. En suma, para resistirse a la vez a la locura y al juicio de Dios.

GERARDO GUTIÉRREZ

El uso loco de la verdad

Quando hace unas semanas me propusieron el contenido de este acto, *Corrupción, Locura, Verdad*, lo primero que se me ocurrió, intentando agarrar por algún lado tres palabras tan imponentes, fue lo siguiente: pretender una relación de oposición total entre ambos extremos, *Corrupción y Verdad*, en uno de los cuales, necesariamente, habría de situarse el sujeto, en la *Corrupción* o en la *Verdad es una Locura*. La palabra corrupción es muy fuerte, es odiosa, está muy cargada de significado, y últimamente, entre nosotros, más aún. A pesar de ello voy a romper una lanza en favor de una cierta corrupción. Una relativa corrupción inherente a nuestra condición psíquica.

Sintetizo lo que quiero decirles. Pretendo establecer diferencia entre una cierta corrupción, un cierto uso corrupto de la verdad, que incluye la posibilidad del error, de la confusión y de la mentira, el engaño deliberado que yo acerco a la estructura neurótica. Y otros usos locos, o abiertamente corruptos, que acercan a la psicosis o a la perversión respectivamente. Para ello me ocupo, en primer lugar, de lo verosímil propio del neurótico que duda, que vive en la incertidumbre, a diferencia de la verdad absoluta, inmediata, necesaria que caracterizaría al lenguaje psicótico.

En segundo lugar me ocuparé de la veracidad, propia también del neurótico, en tanto que miente como defensa; a diferencia del perverso que desmiente y utiliza la verdad para su propio goce.

A continuación querría ocuparme de otra cuestión que tiene que ver con la corrupción; me refiero a la cuestión del Superyó. Instancia psíquica que, junto a su función normativa y normalizadora, con frecuencia nos muestra su cara inconsciente, corrupta y perversa.

Finalmente, les sintetizo también lo que aun queriendo decirles, el tiempo no me va a permitir decir. Se trata de una idea que últimamente me

preocupa; con alguna frecuencia tengo la sensación de que las voces que hablan del psicoanálisis en público, que presentan el psicoanálisis no sólo a otros psicoanalistas o analizandos, sino al público en general, adoptan para ello, eso me parece a mí, discursos que en algún punto se acercan al uso loco, al uso perverso, o al superyoico, y eso me parece una forma de corrupción.

Vayamos al primer punto. El psicoanalizado común y su psicoanalista, no menos común, que es de quienes yo voy a hablar, se desenvuelven constantemente entre lo verdadero y lo falso, lo que llamaré, siguiendo a Antoine Compagnon en su estudio sobre psicosis y sofisticación, "lugar de lo verosímil". Y entre la intención de verdad y la intención de engaño, lo que llamaré el "lugar de la veracidad". La verosimilitud se aplica a la condición de una proposición o de un relato cuando no hay razones para sospechar que no se ajusten a la verdad, que no correspondan con la realidad. Se trata aquí, por tanto, de una verdad posible, no de una verdad inmediata y necesaria.

Del concepto de verdad, de sus clases, naturaleza, estoy seguro que muchos de ustedes saben muchísimo más que yo; de antemano les pido perdón por mi torpeza en este tema. Lo verosímil es el campo de la neurosis. El neurótico se mueve siempre en relación a verdades posibles, mediatas, sometidas a duda, y por tanto a posible falsedad. Su campo es el de lo verosímil, lo posiblemente cierto, y precisamente por ello, siempre incierto; el neurótico se defiende, por ello, de la verdad absoluta, y por otra parte, de este modo, también se acerca a ella. El neurótico necesita relativizar la verdad.

Se me ocurre ejemplificarlo con algo banal. Ante los múltiples anuncios que, de tanto en tanto, escuchamos sobre posibles y más que probables catástrofes ecológicas, que tienen que ver con agujeros de ozono, contaminaciones en el océano, etc., fijense cómo el sujeto normal, el sujeto que participa de la estructura neurótica, cree en ellas, ya que al estar sostenido y justificado científicamente no hay posibilidad de no creer en ello; pero por otra parte lo aplaza, no se lo cree del todo. Necesitamos, frente a una verdad como esa que nos atañe de una manera directa, tomar una distancia, suponer que a lo mejor no es así, de alguna manera relativizar esa verdad, que por otra parte sería tan difícil de convivir con ella.

El psicótico, por el contrario, se siente constantemente confrontado a la verdad, a una verdad absoluta y necesaria, una verdad que no admite la posibilidad de falsedad, sin paliativos. El psicótico vive en la terrible certidumbre, la certidumbre del delirio, de la alucinación. El lugar de la cura psicoanalítica tipo, en tanto se ocupa fundamentalmente de la neurosis, es el

lugar de lo verosímil, por cuanto la verdad no está garantizada, siempre es posible el error. Incluso es esta posibilidad de error lo que define su especificidad.

La veracidad, sin embargo, puede tener otro matiz. Si seguimos a María Moliner, podemos decir que la veracidad se refiere a la condición de aquellas personas que por hábito describen o refieren las cosas sin alterarlas, el hábito de tratar de ajustarse a la verdad. Alguien que no pudiera decir otra cosa que la verdad no merecería el adjetivo de veraz. La veracidad implica, por tanto, la posibilidad de mentir, y ni siquiera es necesario que el sujeto diga verdad en todas y cada una de las ocasiones; es suficiente con que tenga el hábito de hacerlo. Si la verosimilitud se refería a las afirmaciones, al decir, la veracidad se refiere a la intención de las personas. Pues bien, si en lo verosímil respecto a lo verdadero encontrábamos la articulación entre la neurosis y la psicosis, en la veracidad frente a la verdad encontraremos la articulación entre la neurosis y la perversión. El perverso no necesita mentir, el neurótico sí. Veamos la diferencia.

Frente a una misma percepción, la de la castración, la de la diferencia sexual ominosa, la de la falta en general, ambos, neurótico y perverso, reaccionan de forma distinta; el neurótico reacciona mintiendo, engañándose y engañando, reprimiendo, por ejemplo. El perverso desmintiendo, es decir, negando algo que ha sido percibido o que ha sido dicho, pero con un matiz interesante: el perverso desmiente al modo como con frecuencia se desmiente en política, cuando algo ha sido adecuadamente percibido por la opinión pública y no conviene que lo sea, se afirma que lo percibido es falso, y, en su lugar, se pronuncia una mentira con apariencia de verdad; lo hemos visto hacer muchas veces cuando el gobierno, cualquiera que sea, se apresuraba a desmentir que se iba a producir de inmediato una subida del precio de la gasolina; el ministro de turno desmentía aceleradamente ese rumor y en su lugar que no había por el momento intención de efectuar tal ajuste. La subida se producía de inmediato poniendo de manifiesto la verdad del rumor y la falsedad de la afirmación ministerial. Es decir, no se trata de una simple negación, es una renegación que niega la verdad y afirma la mentira. El neurótico tendrá que mentir y seguir mintiéndose en muchas ocasiones y de muchas maneras; mentir para preservar su narcisismo, para preservar la angustia.

Un autor, actualmente bastante conocido en el campo del psicoanálisis y la psicoterapia, Christopher Bolas, ha estudiado en su libro *La sombra del objeto*, en forma muy sugestiva la función de la mentira en determinado tipo de

personas para quienes ésta constituye una relación afectiva e imaginativa con el mundo exterior que no lograrían de otro modo, una auténtica reorganización de la realidad a través de la mentira. El perverso, por el contrario, no necesita mentir; no tendrá dificultades en mostrar y relatar obscuramente lo que el neurótico tiene que ocultar; pero si dice verdad no es por respeto a ella, sino porque coloca a la verdad al servicio del goce. El escándalo de la humillación propia o ajena, de la producción del miedo, la repugnancia, es decir, es una utilización perversa, corrupta de la verdad.

Lo pondremos en paralelo en relación a lo que arriba afirmábamos, lo que decíamos de la utilización loca de la verdad. La pretensión de la verdad absoluta es una utilización loca de la verdad; la pretensión de utilizar la verdad para desmentir la castración o la falta es una utilización perversa, auténticamente corrupta de la verdad.

En la cura psicoanalítica de las neurosis psicoanalista y paciente se encuentran, en ocasiones, en auténticos terrenos cenagosos, donde se dicen verdades a medias, donde no se niegan verdades flagrantes; por citar ejemplos universalmente conocidos, se generan malentendidos a propósito de los auténticos objetivos de la cura en el comienzo, en el establecimiento del contrato se genera un cierto malentendido; malentendido que es tolerado por el analista, ya que sabe que, en ese momento, la demanda de análisis tiene ir vehiculada a través de algo tan concreto como puede ser la solución de un síntoma. En otro momento puede ser aclarar cuál va a ser la actividad de uno y otro; ahí también se genera una especie de malentendido; y no digamos de los vínculos transferenciales. Todos ustedes conocen los trabajos de Freud sobre el amor de transferencia y cómo él viene a decir que no hay que decir que sí, ni hay que decir que no, frente al amor transferencial del paciente.

Son situaciones difíciles, de las cuales no siempre se sale incólume; en ocasiones el paciente acusa de engañoso o de mentiroso al analista. Este a su vez mantiene una actitud de extrañeza respecto al discurso del analizado, y es que el inconsciente así lo exige; es difícil que el paciente diga la verdad porque está en el inconsciente. Y es difícil que el psicoanalista diga la verdad porque sólo sosteniendo la verdad-mentira del paciente puede apuntar a que aquella verdad del inconsciente se acabe manifestando. Cuando la verdad campea como verdad necesaria e incontrovertible, o como provocación obscena, el discurso se hace inanalizable.

Paso al segundo punto muy rápidamente, la cuestión del Superyó. Una de las cuestiones más arduas y debatidas a lo largo de la historia del

psicoanálisis. En la estructura psíquica diseñada por Freud a lo largo de su obra, que, como saben, logró su forma definitiva hacia 1923 con *El Yo y el Ello*, obsérvese, curiosamente, que la instancia superyoica, el nombre del Superyó, no aparece en esa obra a pesar de que ahí se va a delimitar la estructura psíquica en Yo, Ello y Superyó. Digo que a lo largo de la obra se alude a una instancia que recibe nombres y funciones muy diferentes: observación de sí, conciencia moral, ideal del yo, yo ideal, etc. Pues bien, junto con un Superyó cercano a la conciencia que incluye funciones como conciencia moral conciencia crítica, o señalamiento de valores, está el Superyó inconsciente, heredero del complejo de Edipo, que toma a su cargo las funciones de prohibición del goce, mantenimiento del desco hacia el objeto imposible, y salvaguarda del narcisismo del sujeto. En cierto modo el Superyó sería el representante y valedor de la Ley ante el sujeto; pero con harta frecuencia el Superyó se excede desmesuradamente en sus funciones y, en vez de prohibir, condena, gozando sádicamente con la severidad de la condena, ordenando brutales e interminables autocastigos que pueden acabar, como sucede en el caso de la melancolía, en autodestrucciones tan silenciosas como eficaces.

El mantenimiento del deseo se convierte en una exaltación absurda del mismo que lleva al sujeto a la insatisfacción más desesperada o a la ruina total; y es que el Superyó se olvida de que es representante y por tanto sometido a la ley, y parece identificarse con ella. Cuando el valedor de la ley se cree la ley, se convierte, inevitablemente, en una instancia corrupta, en un verdugo arbitrario que goza con una ley que se supone debería prohibir gozar, induciendo, a su vez, un goce masoquista en su víctima que no es otra que el mismo yo. Un prestigioso autor alemán, Friedrich Dürrenmat, ilustra sin proponérselo, como les ocurre habitualmente a los creadores literarios, en un relato corto y fascinante que se titula *La avería*, esta faz terrible del Superyó en la manía.

Respecto al tercer punto, es decir, a mi preocupación acerca de que en algún momento el discurso público del análisis a veces, para mi gusto, se acerca a aspectos que tienen que ver con esto que estoy señalando; dos apuntes nada más. Algunos analistas presentan su sistema teórico con una adhesión que no parece contemplar la posibilidad de error, y con un aparente desprecio hacia otras teorizaciones que parece sustentarse, no en un adecuado debate, sino en una especie de verdad inherente a su teoría, o a lo sumo en un criterio de aceptación universal sin darse cuenta que ese criterio corresponde, únicamente, a los criterios de su escuela, o a sus maestros; maestros que en algún caso están colocados, con transferencial reverencia, no ya en el lugar del sujeto supuesto saber, sino en el ideal absoluto, cosa que por cierto contradice, marcadamente, lo que el psicoanálisis propugna; esta enfermedad, permítanme que lo llame así,

esta especie de locura no es propia de ninguna familia psicoanalítica particular, aunque sí pueden hacerse diferencias en cuanto a las particularidades de cada una.

Pero mucho más que esto me preocupa la arrogancia con que se pronuncian ante un público no siempre capaz de posicionarse neuróticamente, con afirmaciones gruesas, parciales y provocativas. Les pongo un ejemplo: supongamos que algún psicoanalista dijera: "El desasosiego total es un fin esperable del análisis". Yo entiendo que esta afirmación, el desasosiego total del paciente, del analizante, no puede ser hecha sin dolor y sin resistencia por quien la formula, y si no es así, creo que es porque algo está pasando, hay una desmentida del dolor real que eso debe suponer, es decir, hay una formulación frívola, no en el contenido, sino en la manera de pronunciarla y el lugar y las condiciones en que se pronuncia; digo que hay una cierta desmentida del dolor psíquico que este tipo de cosas requieren. Es como si se afirmara, o como se ha afirmado en alguna ocasión, que la psicoterapia conduce a lo peor, que los síntomas no son curables, etc. A veces, me da la sensación de que hay una cierta desmentida en la forma de pronunciar este tipo de afirmaciones en el contexto en que se hacen, frente a personas que no siempre están en condiciones de relativizar lo que escuchan. Esto es lo que me preocupa. Eso es todo.

JACOBO MUÑOZ VEIGA

Tres palabras como para echarse a temblar

Voy a procurar ser conciso. Vamos a ver qué se me ocurre. Yo había pensado comentar el editorial, dado que se nos convoca a un acto de presentación de un número de una revista que lleva un editorial que me parece muy provocador. Comienza diciendo, nada menos, que pongamos tres palabras sobre la mesa, *Corrupción*, *Locura* y *Verdad*, que son tres palabras como para echarse a temblar, verdaderamente, por todo lo que implican. Quisiera hacer unos comentarios a este desafío y quizás pareceré excesivamente contundente, ya que no es posible introducir todas las matizaciones que quisiera.

Parece que aquí, se nos viene a decir de alguna manera, que nuestra contemporaneidad, que ha sido definida como el "espacio de un cierto malestar, abismada en el goce de la locura y la corrupción, hubiera perdido la dimensión de aquello otro que vuelve a la *Corrupción* y a la *Locura* pensables"; esto que nos permite pensarlas sería la *Verdad*. Y en cualquier caso, también se

ha dicho que *Corrupción* y *Locura* son magnitudes y procesos que se rebelan contra el orden de la razón. Seguidamente, se nos dice que la *Verdad* pone freno a la *Locura* y a la *Corrupción*, que tenemos que buscar las condiciones de posibilidad de la *Verdad*, y que si no está garantizada, que su posibilidad depende de todos y cada uno de nosotros, y que, además, la dimensión de la *Verdad* es precisamente, la dimensión de la palabra.

Entonces, yo quisiera señalar algunos problemas que plantea este Editorial. Primero; efectivamente es cierto que hay un goce de la *Corrupción* que se percibe en las risas oscuras de los contertulios de los debates radiofónicos y etc. Pero, claro, ¿de qué *Corrupción* estamos hablando?, porque a mí me parece que esa es una *Corrupción* relativamente superficial. En principio voy a definir brevemente la *Corrupción* como un delito institucionalizado, más o menos fortuito, o quizás no tan fortuito, del roba-gallinas infiltrado en las organizaciones políticas; actos que dan lugar luego a ser lanzados como armas arrojadas, porque, como es sabido, la política es la guerra por otros medios..., pero hay otras formas de *Corrupción*.

La más feliz definición de *Corrupción* la encontré en un político conservador –ya ven que no cito a ningún rojo peligroso–, un político conservador llamado Antonio Maura, que reflexionando cómo podría funcionar la sociedad española de la primera restauración, dijo que habría que ir luchando contra eso, pero que habría que empezar por reconocer que en todos los lugares de conexión importante entre poder político y poder económico, hay unos honrados delincuentes que cometen delitos inocentes. Bien, este tipo de *Corrupción* legalizada e institucionalizada me parece que es algo mucho más importante, de mucho más calado, que el roba-gallinas tan magnificado en los últimos tiempos.

En cuanto a la *Locura*, yo creo que ese loco que buscan estos especialistas que convierten la exhibición de esta *Locura* en el espectáculo televisivo, es, en definitiva, las diferentes formas de desajuste que se define desde ese orden de la razón dominante. Entonces, el primer tema a discutir sería este, porque claro, nuestra sociedad es enormemente racional, yo creo que no ha habido sociedad que haya vivido un nivel de racionalidad tal; ahora bien, llamémosla racionalidad instrumental, racionalidad mesológica, racionalidad de dominio, racionalidad calculística, racionalidad unidimensional; en fin, las diferentes escuelas críticas de nuestro siglo la han ido objetivando y estudiando hasta la saciedad. Podemos decir que sabemos mucho sobre las miserias de este orden de la razón. Por lo tanto decir orden de la razón es enunciar un gran problema sobre el que habría mucho que debatir; porque, a lo mejor, lo

verdaderamente racional sería un orden de la sin-razón, si se toma esta razón calculística, instrumental, dominante, como el patrón de racionalidad.

No voy a entrar en el debate de si la *Locura*, como pretenden Michel Foucault y otros, es una estricta construcción social, desde el momento en que se implanta, precisamente, una determinada racionalidad que deja fuera de sus muros a todo cuanto no se integra en ella. Yo tengo mis dudas; supongo que aquí hay compañeros psicoanalistas y psiquiatras que sabrán más sobre si la *Locura* es un fenómeno estrictamente social nacido de esa segregación o no. También es un problema que merecería debate.

En cuanto a la *Verdad*, que es en lo que me voy a detener brevemente, este Editorial deja claro que está en contra de esa presunta futilidad del concepto de *Verdad*: *De la verdad, en cambio, una vez que el pensamiento de la deconstrucción ha decretado su futilidad, nadie parece creer saber nada. Tenemos en cambio que recuperar* y etc. El problema es que el concepto de *Verdad* es un concepto bastante inservible ya en estos momentos. Primero, es un concepto de origen teológico; la *Verdad* es inseparable de la revelación en sus orígenes. Todos los conceptos filosóficos de *Verdad* como aparición, como *aletheia*, como desvelación, o el concepto de *Verdad* del pensamiento judío como expectativa del cumplimiento de la alianza, del pacto hombre-Dios, desde luego, dan una objetividad al concepto de *Verdad* que está garantizada por un tipo de trascendencia.

Según las cosas se van complicando esa objetividad se revela como mucho más difícil, incluso, simplemente en el plano del conocimiento; o uno acepta que conocer es representar exactamente los hechos de la realidad y que las teorías científicas representan, como pequeños espejos, estos hechos, y entonces ya tiene un criterio para definir como verdadera o como falsa una teoría; o tiene, por el contrario, que ir renunciando a esas expectativas de objetividad, porque la actual epistemología es muy falibilista, y más allá de una *Verdad* como aceptabilidad racional de teorías o constructos cognitivos, constructos, repito, en condiciones idealizadas, no va ya prácticamente nadie.

El pensamiento de la representación ha caído ya hace mucho tiempo. Si eso es así en el terreno teórico, donde además hay muchas otras alternativas de *Verdad* como coherencia, de *Verdad* como buen funcionamiento, de *Verdad* como rendimiento, de los pragmatistas, etc.; de *Verdad* como aquello que nuestros constructos tienen de capacidad de adecuarnos a un medio en el que nuestra especie tiene que subsistir, con mayor o menor potencia, *Verdad* como potencia de explicación y de prognosis, etc. Si ahí ya hay que ser muy cuidadoso

cuando se habla de *Verdad*, en el terreno práctico o en el terreno de la moral, verdaderamente, ese orden de la razón del que hablaba antes es un orden de dominación; pero donde hay dominación hay resistencia, y todas las expectativas de autonomía, de cultivo de la individualidad, de construirse identidades electivas —cosa que los diferentes grupos sociales, sobre todo el feminista, están dejando muy claro—, las personas desean construirse unas identidades elegidas, no que se nazca y te digan “pues tú vas a estar fregando toda tu vida, tú vas a estar haciendo de mamá buena”; todo eso está cambiando y está transformando los horizontes valorativos en una pluralización de formas de vida. Por lo tanto, definir un sistema de valores como la *Verdad* es otro tremendo fraude; todos los grupos cuanto mayor es su poder más tienden a convertir “su” sistema de valores en “el” sistema de valores, es decir, el horizonte de la *Verdad* moral.

Bueno, pues habrá que ir aceptando que existen muchos horizontes posibles y que no sabemos cuál tendría que ser el superhorizonte que nos podría mensurar. Quizás se podrían acordar unos *mínimos éticos*, y, a partir de esos mínimos, admitir que hay muchas formas de realizar diferentes mínimos éticos, y que todas son legítimas. Subrayo, eso sí, lo de mínimos éticos porque, claro, enfrentados con los problemas del relativismo cultural tan fuertes como algunas características de otros pueblos, de determinados pueblos que han estudiado los antropólogos, se pueden aprender muchas particularidades muy incitantes, pero no vamos a concluir que la mayor excelencia de los caníbales es el canibalismo. Entonces se trataría de establecer unos mínimos éticos, y a partir de ahí, la pluralidad, es decir, la conciencia de que ese rollo de la crisis del vacío de valores es falso; en ninguna sociedad hay vacío de valores, el problema de nuestro tiempo no es el vacío de valores, el problema de nuestro tiempo es la pluralidad de valores.

Hay, además, muchos valores antagónicos, muchos sujetos que reclaman sus propios valores, que no coinciden con los de al lado, y que genera a algunos la imagen de un vacío de valores; pero no se quiere entender que la moral es también un campo de batalla. Pero lo que sí es un campo de batalla tremendo es la palabra. La dimensión de la *Verdad* es precisamente la dimensión de la palabra; pero claro, la dimensión de la palabra no es sólo la dimensión de la *Verdad*, es también la dimensión de la mentira. Con las palabras una de las cosas que mejor se hace es mentir, como todo el mundo sabe, más o menos, por experiencia. Con las palabras suelen hacerse cosas, muchas cosas, desde gritar “¡fuego!” y que fusilen a uno, hasta absolver, condenar, prometer, reconocer, intimar, intimidar, insultar, etc. Entonces, quizás podría aceptarse una construcción lingüística con la dimensión de la

palabra *Verdad*, pero siempre que aceptemos que esto son verdades nómadas, verdades mínimas, verdades revisables, en función de acuerdos siempre revisables, debatibles y discutibles. Si a eso lo queremos llamar *Verdad* no tengo ningún inconveniente, con todas estas puntualizaciones, y a conciencia de que esa *Verdad* ni es absoluta, ni es última, en fin, y toda esa clase de criptoteologismos que hay que dejarlos ya definitivamente de lado, aunque cada uno es muy libre de consolarse en este valle de lágrimas como quiera.

Y en este sentido de las verdades nómadas, y de la revisabilidad de la *Verdad*, creo que sí hay que ponerle cotos y frenos a la *Locura*, sin entrar ahora en si la *Locura* es el desajuste de la razón dominante, o es una patología, pero en fin dejo la ambigüedad; y por último, la *corrupción* es un problema de lucidez, es decir, saber qué es lo que queremos, cómo lo queremos, qué clase de sociedad queremos, qué clase de vida queremos; porque, a lo mejor, se trata no de hacer lo que se ha hecho siempre pero mejor, es decir, seguir de acuerdo a una razón utilitaria más potente, sino, a lo mejor, lo interesante sería vivir la vida de otra manera.

JESUS GONZALEZ REQUENA

(Ni se compra ni se vende) El Cariño Verdadero

Aparentemente, nada en común hay entre la *corrupción* y la *locura*.

Y sin duda, el corrupto es alguien bien diferente del loco.

Pues si el loco padece una quiebra radical en su acceso al mundo de la intersubjetividad, y, por eso, fracasa en sus esfuerzos por acceder a la realidad, el corrupto, en cambio, se maneja a la perfección en ella, domina sus pliegues y sabe sacar partido de ellos.

Así, frente a la desintegración psicótica de la realidad que padece el loco, lo propio del corrupto es su integración en la realidad por la vía de la perversión. Pues, como se sabe, el goce del perverso pasa por pervertir —que no transgredir— la ley.

Y sin embargo, un somero vistazo a los textos que configuran el paisaje —y el malestar— de nuestra contemporaneidad —nos referimos a la prensa, la televisión y el cine—, parece indicar la existencia, entre esos dos fenómenos, de

un esencial lazo común.

Pues, en nuestro fin de siglo, la *corrupción* y la *locura* parecen haberse convertido en los temas por antonomasia del espectáculo masivo que alimenta a estos medios.

La ausencia de signos de cansancio entre los públicos ante este espectáculo incesantemente protagonizado por la *corrupción* y la *locura* indica bien que ahí, en ello, se localiza una masa considerable de goce.

Y bien: ese común goce es la primera prueba de esa latencia común que asocia —por encima de las diferencias clínicas que separan al loco del corrupto— a la locura y a la corrupción en tanto rasgos configuradores del espectáculo massmediático —y, digámoslo de paso, fuertemente naturalista— de nuestra posmodernidad.

Y diría más: son, también, los rasgos que dotan, a esos textos, de esa su peculiar densidad que nos magnetiza.

Me refiero a la indiscutible densidad de ese goce.

Eso sí —quién puede dudarlo—: una densidad propiamente desintegradora. Sin duda eso es algo densamente real.

A ello se debe el que la *corrupción* y la *locura*, tal y como esos textos nos las ofrecen incesantemente, se conviertan, para nosotros, en fenómenos de una indudable certidumbre. Eso existe, esta ahí. Es real.

Pero atiendan a la diferencia conceptual: les digo que eso es real, pero no les digo que eso sea verdad. Sencillamente porque la verdad es otra cosa.

¿Qué es la *verdad*? Sin duda de ello es difícil hablar. Y ello porque la *verdad*, si la separamos de la corrupción y de la locura, si la tratamos de pensar como antagónica con ellas, resulta inverosímil para nuestros contemporáneos.

Y por cierto que tienen razón: pues la verdad es siempre inverosímil, sencillamente porque es verdadera.

Es de eso de lo que pretendo hablarles; pero eso sí: desde el materialismo más riguroso. No esperen, en lo que voy a decirles, nada que venga del lado de la metafísica.

Pero no se alarmen. Voy a ser breve.

Me voy a conformar con formular el postulado primero de una teoría materialista de la verdad. Podemos enunciarlo así:

Ni se compra ni se vende el cariño verdadero.

Sí, me han oído bien: les propongo promover este enunciado popular al estatuto de enunciado teórico fundador de una teoría materialista de la verdad.

Procedamos, para ello, al análisis de sus componentes.

El cariño verdadero / las cosas que se compran y se venden.

Como es evidente, este enunciado liga, y por cierto que a través de una relación de negación, de exclusión mutua, de disyunción más propiamente, dos dimensiones bien diferenciadas:

De una parte el de campo de los afectos —el *cariño verdadero*— y de otra el del mercado —el ámbito de la compra-venta.

De un lado, pues, una magnitud netamente subjetiva, emocional, incluso pasional: el cariño. De otra, en cambio, dos operaciones estrictamente objetivas y, a la vez, totalmente reversibles: el comprar y el vender.

De hecho, esa plena reversibilidad es precisamente la que establece y garantiza esa objetividad: al margen del deseo o de la voluntad de cualquier sujeto, el acto de compra o de venta se inscribe en una operación de intercambio que exige, simultáneamente, un acto correlativo de venta o de compra.

El que esos dos actos necesariamente presentes puedan coordinarse con tan precisa reversibilidad exige de esa regla que rige el intercambio mercantil; actúa ahí, pues, un código: el código mismo del mercado que, como se sabe, es el del valor de cambio.

Con independencia, insisto, de toda voluntad o deseo, algo sólo puede comprarse o venderse en la medida en que es sometido al patrón de valorización mercantil.

Cualquier cosa que se introduce en el mercado, es pues codificada en términos de valor de cambio y, así, traducida por esos signos que son los del dinero.

Nuestro enunciado nos propone, por tanto, un antagonismo semántico: se trataría de dos magnitudes excluyentes, impermeables entre sí, intraducibles:

cariño verdadero / cosas, dinero: mercancías.

Ahora bien: debo llamarles la atención sobre el hecho de que el enunciado en cuestión no opone las mercancías, esas cosas que se compran y se venden, que se valoran en dinero, al cariño, sino al *cariño verdadero*.

Es ésta, por cierto, una cuestión fundamental, pues en ella se juega la posición materialista de nuestro análisis, frente al enfoque metafísico.

Pues, para éste, el cariño sería necesariamente, en sí mismo, es decir, metafísicamente, verdadero, de manera que ningún cariño existiría que no lo fuera.

Y, sin embargo, desde un punto de vista materialista, es evidente que el cariño puede comprarse y venderse, como lo demuestra, por ejemplo, esa institución económica que es la prostitución, pero también como nos lo demuestra una y otra vez el espectáculo massmediático: el espectáculo informativo nos muestra cómo el corrupto no cesa de hacerlo y el reality-show nos involucra, en tanto sus espectadores, en su compra y su venta.

Pues eso se comercia cada día y cada noche en ese espacio que, hasta hace bien poco, constituía una de las regiones vedadas a la expansión del mercado capitalista: el espacio de la intimidad doméstica: consumiendo los spots que la acompañan, nosotros compramos el sufrimiento de los otros, pagando a las empresas televisivas con nuestra mirada, que éstas venden a las empresas publicitarias.

Y en tanto se compra y se vende, el cariño se convierte en una mercancía, es decir, en una cosa, en un objeto que se valoriza en dinero, como todos esas otras cosas que se compran y se venden.

Sólo que entonces, y ésta es la cuestión fundamental, ese cariño real que se comercia, porque se compra y se vende, ya no es verdadero.

Les llamo la atención de nuevo sobre la posición materialista que les propongo: pues si desde el punto de vista metafísico existe el *cariño verdadero*, y por eso, porque es verdadero, no puede comprarse ni venderse, yo les digo exactamente lo contrario: que el *cariño verdadero* sólo existe en tanto no se compra ni se vende. Es decir: en tanto que queda excluido del espacio del mercado.

Pues ésta es la consecuencia de nuestro primer postulado: que la verdad sólo puede existir fuera de ese espacio que es el del mercado.

Y ésta es la cuestión: no hay verdad posible en el mercado. ¿Por qué? Sencillamente porque la verdad es subjetiva.

Y todo lo que en el mercado entra se objetiva como mercancía, y por tanto como el más abstracto de los objetos: pues su significado, allí, no es otro que esa magnitud matemática que es la de su precio.

Y por eso, porque ese significado no es otra cosa que un significante en su más pura expresión, la matemática, por eso carece de sentido.

Esta es entonces la cuestión: lo que se convierte en mercancía se vacía de sentido, se objetiva y se hace impermeable a toda subjetividad.

No piensen ustedes que pretendo rechazar el mercado: no deliro; por el contrario: pues el mercado es, si se acotan bien sus límites, algo estupendo: una pieza imprescindible de todo universo social.

Pero eso sí: me limito a señalar el carácter extraordinariamente peligroso de la tendencia del capitalismo neoliberal a la expansión absoluta del mercado: a esa su tendencia, de la que ya nos advertiera Marx, a convertirlo todo en mercancías.

Pues entonces, sencillamente, desaparecen los espacios en los que el sujeto se construye —y añadámoslo: sujeto a su verdad.

Pues, por ser él también, el sujeto, algo material e histórico, por carecer de toda preexistencia metafísica, puede ser aniquilado.

Y ésta es después de todo la cuestión. Si las cosas pueden entrar bien en ese espacio de intercambio y por tanto abstracción que es el mercado, salen de él, por lo general, en lo fundamental indemnes. Y de hecho el sujeto puede

reapropiárselas, subjetivizarlas, restituyéndoles un sentido, es decir, un valor de uso.

Pero con la subjetividad, con los sujetos, sucede todo lo contrario: cuando es introducida en el mercado, se aniquila como subjetividad.

Y esto es lo notable: que entonces no nos encontramos ahí, sin más, con un objeto. Pues si así fuera no encontraríamos, en ello, goce.

Y porque encontramos goce, y ese goce es siniestro, nos abismamos en ese espectáculo de la destrucción de la subjetividad.

Y porque destruimos la subjetividad, es decir, en suma, porque destruimos la verdad, por eso percibimos eso como corrupción.

Sin duda: corrupción: pero no corrupción orgánica —aun cuando ésta aparezca ahí, una y otra vez como su metáfora—, sino muy exactamente, desintegración simbólica: corrupción de la palabra política y corrupción de la palabra íntima.

La palabra política que se compra y se vende, se objetiva, es decir, se vacía del deseo del sujeto que puede animarla y, así, hacerla verdadera.

Y la palabra íntima que se compra y se vende en el reality-show, es literalmente aniquilada, pues en ese acto de compra venta cesa toda intimidad para exhibirse ante millones de miradas anónimas.

Con lo que se aniquila, así, ese que después de todo ha sido uno de los ejes del progreso civilizador de Occidente: la construcción del sujeto a través de la creación de los espacios de su intimidad.

Y de ahí, finalmente, su convergencia con la locura: pues a fin de cuentas la psicosis no es otra cosa que la forma más dramática de la desintegración del orden simbólico que configura al sujeto.

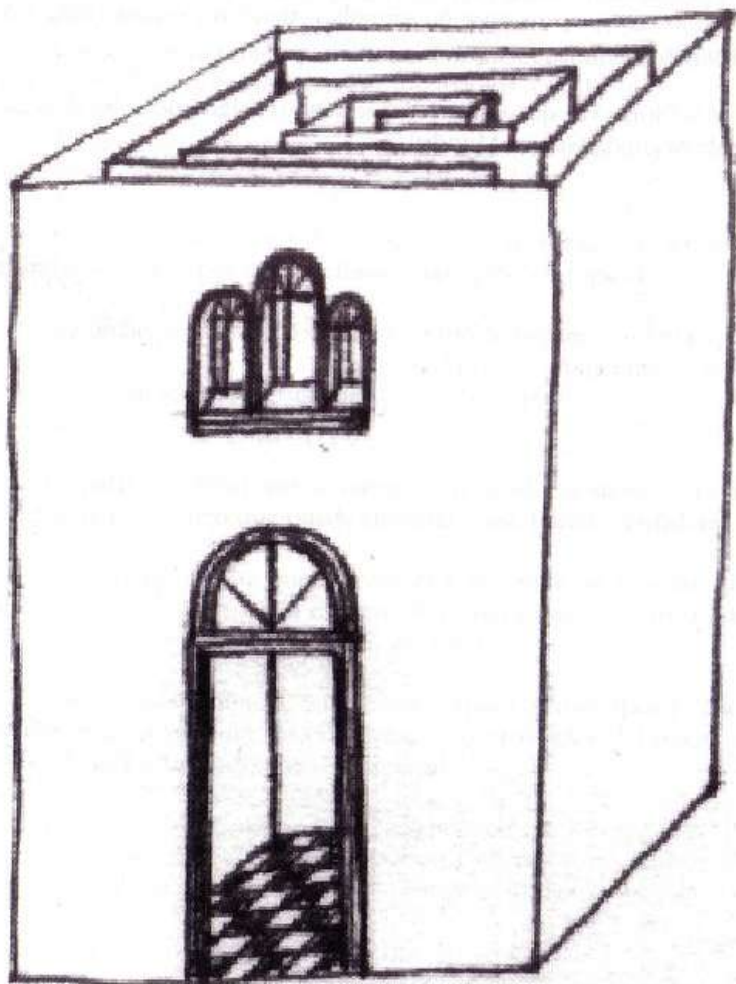
Ahí, entonces, nos abismamos.

Pero deberíamos recordar, ya lo hizo Krauss hace no tanto y en un momento de desasosiego no demasiado disímil del nuestro, que difícilmente una cultura puede sobrevivir a la desintegración de sus palabras.

Pues el orden de la objetividad y sus lenguajes es del todo insuficiente para contener la pulsión que, entonces, desbocada de todo orden simbólico, puede desencadenarse como un Poltälch de destrucción.

Pues cuando desaparece toda presencia de la verdad, cuando los sujetos ven desintegrarse su sujeción simbólica, tienden a reconstruirla a través del delirio paranoico.

Y la última vez que eso sucedió se produjo algo que hubo de recibir el nombre de Segunda Guerra Mundial.



Reseñas

DAMIÁN FLORES

Pintura

(Galería Estampa, Madrid, Junio 1997)

¿De dónde recoge un artista como Damián Flores la sal de su texto? De la presencia inmóvil de arquitecturas ancestrales, de los perfiles enigmáticos de cornisas y arcadas, de los ángulos caprichosos de las esquinas, de la tensión trazada entre curva y recta, de su geometría inexistente, del gris plomizo del cielo, del oscuro devenir del tiempo y sus atardeceres.

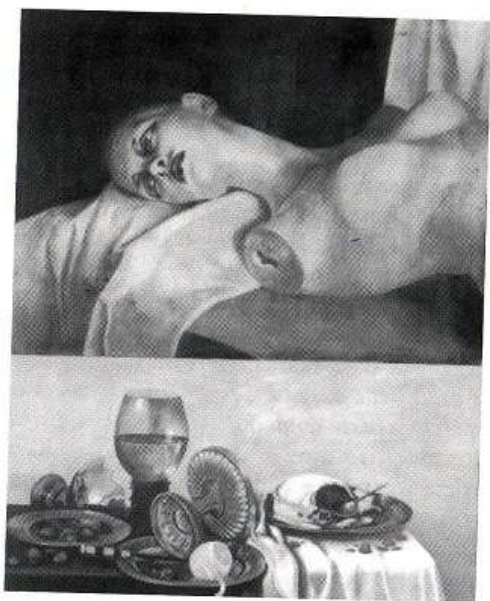
Así, con una radical economía de medios ya habitual en su pintura, ha presentado, en la madrileña Galería Estampa, dieciocho obras de pequeño formato que resumen una parte de su estancia en Roma. En la reducida sala que acogía la exposición nuestros ojos se abrieron a unas imágenes de pincelada ligera y justa, de paleta áspera y tonalidades frías, sin brillos innecesarios. Vereda abajo, colina arriba, la mirada de Damián Flores se detiene en las construcciones alzadas en los márgenes de la ciudad, en los arrabales y extrarradios, en los embarcaderos abandonados, en las casas y monumentos

hallados en los linderos del camino.

A pesar de la sospecha contemporánea, y de la criticada insuficiencia de este tipo de "realismo" para elaborar un discurso plástico capaz de sintetizar la sensibilidad de nuestro tiempo, Damián Flores, artesano de trazo silencioso, pintor de umbrales, de enigmas y nebulosas, insiste, "todavía", en recuperar la dignidad del paisaje, del espacio figurativo, por medio de la sugerencia y de la elipsis: paisajes de la memoria, paisajes de melancolía, imágenes cargadas de un valor emocional intenso; asilo de recuerdos vagabundos y de ausencias plenas.

A través de edificios inhabitados y desolados, de estancias carentes de todo rastro humano y de toda figura que obture la visión de fondo; a través de las brumas que envuelven y desenvuelven la quietud de los lugares representados, de atmósferas misteriosas y puntos de vista vertiginosos, el artista nos introduce, con mano maestra, en la dimensión de unos espacios dulcemente amargos y desposeídos. Prolonga, por tanto, una reflexión antigua sobre el instante del crepúsculo, la quietud y el movimiento, lo que permanece y lo que cambia: la piedra y el tiempo.

Manuel Canga



LA ESCENA Y EL LABERINTO

Del bisonte a la realidad virtual

(Román Gubern. Anagrama. Barcelona. 1996)

Román Gubern es un autor especialmente conocido (y reconocido) por su labor como historiador del cine (no es demasiado arriesgado afirmar, por otra parte, que es el más importante que tenemos en nuestro país). Pero basta acercarse a su ya considerable obra para comprobar que Gubern es también, o sobre todo, un destacado teórico de la imagen y un impenitente estudioso del conjunto de fenómenos audiovisuales que pululan a nuestro alrededor.

En su reciente libro titulado *Del bisonte a la realidad virtual*, Gubern demuestra, una vez más, su preocupación por tratar de pensar las transformaciones que irrumpen frecuentemente en el campo del audiovisual, y en este caso se propone, como ya nos anticipa en el título, abordar ese fenómeno tan significativo de la era de la informática que conocemos con el nombre de realidad virtual.

Para que la realidad virtual sea hoy algo factible han tenido que suceder, previamente, un buen número de cosas en el ámbito de la representación icónica. No es extraño, pues, que Gubern decidiera recorrer a lo largo de su libro el extenso camino que comienza en las cavernas del paleolítico, transcurre a través de la historia del arte y, tras experimentar un punto de inflexión radical con la aparición de la fotografía y sus posteriores secuelas (el cine y la televisión), desemboca en la inundación imaginaria de la iconosfera, antes de acercarse definitivamente al problema de la realidad virtual.

El resultado de esta decisión es que, proponiéndoselo o no, Gubern ha terminado por escribir una verdadera teoría e historia de la representación visual. Esta es, tal vez, la mejor definición de su libro que podemos ofrecer.

No obstante, conviene advertir que, lejos de presentarnos un exhaustivo tratado o un libro de texto al uso, Gubern nos ofrece un brillante ensayo que se lee (necesariamente) de principio a fin. Y así, por ejemplo, la profusión de datos, fechas y nombres que suele acompañar a las obras de Gubern se integra en este libro ilustrativa y pertinentemente; de forma que en vez de constituir un obstáculo en la lectura sirve para seguir con mayor facilidad el hilo de su argumentación.

La propuesta teórica de partida que nos hace Gubern en *Del bisonte a la realidad virtual*, consiste en distinguir una doble vocación en las imágenes que se han venido produciendo tradicionalmente: por una parte, tenemos la imagen-escena, que estaría representada por todas esas imágenes miméticas que buscan engañar y fascinar a los sentidos (estamos ante la clásica relación entre referente y copia); por otra, la imagen-laberinto, constituida por las imágenes crípticas y los símbolos intelectuales, entre los que encontramos, por ejemplo, las imágenes propias de las sociedades secretas y de los colectivos profesionales. Dentro de este contexto, la realidad virtual aparecería como una especie de híbrido entre estas dos clases de imágenes, de manera que se constituye en un tipo de imagen capaz de compaginar los aspectos miméticos de la recreación de una determinada realidad con toda una serie de características (multiplicidad, imprevisibilidad, etc.) que la aproximan al laberinto.

De gran interés resulta también la reflexión que plantea Gubern en torno a los símbolos. Pero es en este punto donde cabe situar la principal objeción, que, desde la *Teoría del Texto*, podríamos presentar ante sus planteamientos. Y es que Gubern, siguiendo una estricta tradición semiótica, no acaba de distinguir lo simbólico del puro signo. De ahí que en el ámbito de la imagen-laberinto haya incluido tanto aquellas imágenes que actúan como función-signo como esas otras que tienen una verdadera y evidente vocación simbólica. (Podríamos definir apresuradamente el símbolo como aquello que media en el inevitable encuentro del sujeto con lo real. Obviamente, este papel puede ser desempeñado por una imagen: pongamos como ejemplo la cruz colocada sobre un ataúd; se trata, en cualquier caso, de algo que está más allá de lo puramente semiótico.)

Como ya hemos apuntado anteriormente, a lo largo del libro se van desarrollando distintos temas de capital importancia para la teoría general de la imagen: la aparición de la perspectiva central y sus enormes repercusiones técnicas y culturales en Occidente, las diferentes funciones sociales de las imágenes en distintas épocas y en distintos contextos históricos, o la formación de una iconosfera constituida por los medios de masas. Sin embargo, es la parte final del libro, en la que se desarrolla el núcleo de la reflexión de Gubern en torno a la realidad virtual, la que, en mi opinión, reviste un especial interés. Y es que, al contrario de lo que ocurre con los demás temas que hemos mencionado, Gubern propone aquí una incursión por terrenos que han sido muy escasamente explorados.

Merece la pena destacar, brevemente, algunas de las principales conclusiones acerca de la realidad virtual a las que llega el autor:

La realidad virtual persigue la abolición del marco de la representación, con lo que está borrando una marca fundamental de la enunciación y acaba por confundir el sujeto con el objeto.

La interactividad característica de la realidad virtual introduce el nuevo concepto de navegación que viene a sustituir a la tradicional contemplación y, puesto que el usuario puede elegir constantemente ubicaciones y puntos de vista, nos encontramos con un operador que se convierte en espectador, actor y autor al mismo tiempo.

Estamos, por tanto, ante un medio que aboga por una radical destrucción de la narratividad y que busca sustituir los relatos por una especie de mundos alternativos susceptibles de constituirse en auténticos paraísos artificiales.

Finalmente, Gubern habla de la realidad virtual en términos de absoluta primacía del espectáculo frente a la lectura y del parecer frente al ser.

Las repercusiones culturales, sociales y antropológicas de un medio de estas características son, todavía, un tanto imprevisibles, pero creo que es enormemente pertinente que desde el ámbito teórico aparezcan iniciativas como la de Román Gubern que se planteen pensar los nuevos medios sobre unas bases sólidas para intentar vislumbrar, aunque sea someramente, los cambios que se avecinan.

Vicente García Escrivá

RUIDOS Y OTRAS DIVERSIONES

Lost Highway (David Lynch, 1996) y
Secretos del Corazón (Montxo Armendáriz, 1997)

Tras la primera impresión, *ruidosa* sin duda, debido al oximorón que constituyen estos dos films enfrentados, habrá que justificar sin dilación la oportunidad de comentarlos en la misma reseña; siendo, en apariencia, tan alejados en contexto y expresión.

Armendáriz, por su parte, se apega a la vía más simbólica del *Sistema de Representación Clásico*.

Lo más beneficioso para el niño, para Javi, es que los ruidos que le desvelan tengan en efecto lugar: para enfrentarlos y preguntarse por ellos, para comprobar si valen la pena. Armendáriz sitúa su acción en un momento clave del calendario festivo cristiano: la Semana Santa, momento de carne y recogimiento al tiempo. A ella se envía a Javi en un viaje que lo es también al pasado: al pueblo, a la casa materna... Y arribará al lugar más interior, al pasado más incomprensible, donde confluyen su inconsciente y la muerte de su padre. Allí, en lo más íntimo, oye ruidos de cama que vienen de fuera; pero también de dentro: para que pueda comprenderlos tendrá que hacerse un poco canalla, según queda remarcado en la escena de la representación teatral que los niños, con el cura, preparan durante el curso: Javi encierra a un compañero en un aula para que su hermano mayor haga el papel de éste en la obra. A través del teatro, Javi encuentra su camino.

Y esto es precisamente lo que le falta a Fred: textos para sustentar su deseo.

Las notas jazzísticas que Fred extrae de su saxo son puro ruido. Con su mujer –Renee (Patricia Arquette)– sufre una incomunicación exasperante, y su hogar es violado por una cámara de video doméstica que lo recorre –en un ángulo imposible para que lo haya rodado alguien que no vuele..., ¿es el propio Lynch?–, representándonos lo más siniestro de lo cotidiano. Luego vendrán los campos vacíos, agujeros en las paredes del dormitorio donde desaparecen las figuras hacia un fondo en el que se diluyen los colores, hacia lo siniestro... El final de ese primer movimiento de *Lost Highway* –que, guardando las distancias, ofrece cierto parecido con ese otro film del horror cotidiano: *Fargo*, de los Hermanos Cohen– se materializa en el cuerpo desmembrado de Renee,

y se subralla con la subida de tono de la fotografía (colores menos matizados y más violentos) que dominará la segunda parte, y con un montaje rápido e impresionista que representa las pérdidas de consciencia. Como dice Lynch: *La conciencia se oculta cuando el horror de la vida y el horror de nuestras propias acciones se hace insoportable*.

Otro factor, común a las dos películas, y situado en la constelación sexo/ruido, es la muerte. Javi tendrá que sentarse en el sillón en que muriera violentamente su padre para superar sus miedos y, justo al sentarse, escuchar los ruidos de cama que vienen de la habitación de al lado –producidos por su madre–. Del mismo modo, deberá atreverse, con los otros niños, a matar al monigote colgado en la plaza. Fred, por su parte, comenzará su singladura con el cuerpo de Renee destrozado, cayendo sobre él la acusación de asesinato: eso es lo que da paso a una segunda parte salpicada de muertes y violencia hasta un punto culminante, paroxístico, que se resuelve con Fred llendo hacer el amor con la hermana gemela de Renee, Alice Wakefiel, y, sin solución de continuidad, con el asesinato del gangster, Dick Laurent (Robert Loggia). Inmediatamente se nos muestra un, en apariencia, campo vacío desde el exterior de la casa –nuestra percepción tarda un momento en reaccionar, hasta que vemos a Fred en una de las ventanas de la casa..., las categorías de flash-forward y flash-back no tienen una aplicación fácil: el tiempo no tiene en *Lost Highway*, un estatus claro o, simplemente, no existe. Para subrayar el mal camino, la *Carretera perdida* que filma Lynch, al final de la historia se cierra un círculo llevado al absurdo: se repite la primera secuencia de la película, en la que alguien anuncia la muerte de Dick Laurent.

En su des-encuentro con el sexo, Fred mata a Renee, y entonces aparece Alice, su hermana gemela (una continuidad ficticia en un mundo paralelo contiguo al de Fred donde éste suplantaré, transmutándose en él, la personalidad del joven mecánico Pete Dayton –que no soporta la música jazz.

Javi, sin embargo, en su encuentro con el sexo, sí sale bien parado: logra articular un inconsciente Armendáriz lo refleja en la secuencia en la que Javi, finalmente, será capaz de atravesar el río sin ayuda de su tía María (Charo López).

Dos filmes divergentes, pues. En un mundo que se estrella en su carretera postmoderna, todavía hay quien sabe de eso tan invisible que son los secretos –los que aprende Javi, los que no consigue descifrar Fred– y el sentido último de los ruidos que comenzaran angustiando.

Lorenzo Torres

SHINE

(Scott Hicks, 1997)

En *Shine* se nos narra la historia de un hombre (una historia real, un hombre aún vivo) atrapado por la pasión de su padre; David Helfgott crece en un hogar hermético, donde sus manos son adiestradas para tocar el piano, paliando así la frustración plasmada en el relato que David escucha y repite en voz alta una y otra vez durante su niñez: hace muchos años un violín fue destrozado y un deseo fue prohibido. Ahora sus manos, continuidad de las que no pudieron, podrán. Y como meta un texto, considerado por el padre como la cumbre del apasionamiento musical: el concierto para piano y orquesta n.º 3 de Rachmaninov, una pieza de un romanticismo desaforado y de una complicada ejecución.

La niñez de David está guiada por este objetivo paterno, y el deseo de que se cumpla lleva al niño a alcanzar progresos inauditos y a recibir el reconocimiento fuera de las lindes del hermético hogar. Surge la oportunidad de ampliar su formación lejos del padre, y es aquí cuando un David adolescente y tímido se revela y marcha a una escuela donde se convertirá en destacado pupilo preparado para competir al piano, interpretando con toda la pasión que se esconde en el revés de su aspecto apocado.

La prueba radical se presenta cuando decide ejecutar el mencionado concierto de Rachmaninov ante un auditorio con poder de calificación. Elegir este concierto supone en cierta forma una "autoejecución" de David, pues finalizado éste, cae en estado catatónico; se ha vaciado sobre el piano, siendo el público expectador de un brillo tan intenso que acaba con la energía de la fuente. La fuente, el hombre, habrá de ser internado en un centro de reposo, pues ha perdido la capacidad de hilar el discurso y de ejecutar acción alguna durante un periodo de tiempo impreciso. El padre ha conseguido su propósito: el hijo ha cumplido. Pero el precio que ha habido que pagar es la ausencia del hijo, que después de llevar a cabo su cometido, queda suspendido en el vacío, a expensas de que alguien (distinto del padre) le reconozca. Pero David Helfgott resulta ser un hombre afortunado (resulta curioso lo presente que tiene el propio David el significado de su apellido, "Helfgott", que no es otro que "ayuda de Dios"), pues no se queda colgado del vacío, sino que se encuentra con algunas personas que le reconocerán y le darán la oportunidad de volver a sujetarse, de volver a ser sujeto, de dejar de ser el instrumento (objeto) que su padre quiso hacer suyo y después repudió.

David Helfgott sigue tocando el piano. Pudimos ver al brillante intérprete acompañando a Geoffrey Rush, su intérprete en la pantalla, cuando éste último recibió el premio al mejor actor en la última ceremonia de los Oscars de Hollywood. Ambos intérpretes compartieron aplausos y escenario. La pasión sigue fluyendo.

Luisa Moreno Cardenal

Pliegues de Luz y Sombra

(Cruce, Madrid, febrero-marzo 1997)

*Me ponías frente a mi propio rostro para que pudiera ver mi sordidez,
mi deformidad y mi fealdad, mis manchas y mis heridas*

(A. de Hipona)

En 1656 el artista napolitano Salvator Rosa pinta su *Autorretrato como filósofo estoico*. En él se representa, con ese gesto de dignidad aristocrática que el título le otorga, y al mismo tiempo que dirige su mirada hacia el espectador, escribiendo su nombre sobre la parte superior de una calavera. Al margen de la intención moral de las imágenes que se realizaban durante aquel tiempo de encarnizados combates religiosos, y al margen, también, de sus muchos otros méritos exclusivamente plásticos, la función primordial de este tipo de pinturas, que tomaban su inspiración directa del Libro del Predicador –*sic transit gloria mundi*– y otros pasajes bíblicos, era poder articular, a través de imágenes, la inscripción del sujeto en una relación temporal, escribir sus relaciones con el horizonte de lo real.

Adentrarse en la *vía de carne y tiempo*, entrar en el cruce, en la línea que media entre vida y muerte, asumir, en una palabra, la perspectiva del fin, ha sido uno de los resortes primordiales de toda elaboración artística. Una elaboración permanente cuya finalidad es hacer espacio a eso que, en lo más íntimo, toca al sujeto: la muerte en tanto experiencia que subraya nuestra condición de "ser cuerpo". Soportando lo irreductible de la espesura, el arte proporciona el lugar adecuado para dar forma al aturdimiento del hombre en

la materia y sus metamorfosis infinitas.

Bajo el nombre *El intercambio simbólico y la muerte* –la referencia al ensayo de Jean Baudrillard no es más que cuestión de título– fue presentada en Cruce, espacio dedicado a exposiciones y debates, una muestra de los trabajos de tres artistas diferentes, pero que tienen en común el hecho de trabajar la pintura y la fotografía de un modo más o menos simultáneo. La fotografía: ¿lugar donde la pintura se niega a sí misma? ¿intruso en el espacio sagrado de lo pictórico? Pintura y fotografía pueden ser consideradas procesos de dos velocidades distintas que van, sin embargo, integrándose y confundándose de forma cada vez más lograda. Entre-dos medios expresivos, la exhibición proporcionaba al espectador un acercamiento al modo en que algunos de nuestros artistas trabajan esa relación con el Fin, a través de un arte cuyo tono emocional es profundamente seglar y desgarrado.

Nacho Paris apela, con sus montajes fotográficos que retoman ciertos aspectos de la estética buñuelesca, a la extrañeza de esos acontecimientos presentados pero siempre en fuga, sorprendentes y nuevos, que se producen en el marco de la elaboración fotográfica: los encuentros con la figura, la sombra del otro que es uno mismo y la quiebra de las identidades. El elemento poético de sus asociaciones inesperadas encuentra un adecuado contrapunto en los títulos que dan nombre a sus imágenes: *Orfeo...los ojos como flores en un vaso*, *Nous sommes amputés à l'épaule de l'aile*, o *Claire le Noir*, donde la espalda de Catherine Deneuve nos confronta con un opaco fondo negro hacia el que se dirige su mirada. Árboles de invierno desenfocados, caminos y paisajes de tránsito, eremitas –Simón del Desierto–, manos abiertas, siluetas en movimiento y brazos en cruz, componen el universo iconográfico de su escritura de luz.

La propuesta de Imanol Marrodán es tremendista y radicalmente fragmentaria; quizás demasiado orientada por una enunciación egomaniaca de evocaciones desastrosas. Sus imágenes traducen la violencia concreta de los elementos (re)presentados y de la interrelación dibujada entre ellos. Las formas más dispares y las asociaciones más discordantes, –mutón, terciopelo, fotografías de corazones congelados, orejas de silicona, termómetros, un boomerang–, se reúnen en un imaginario feroz atravesado por la pulsión, como en *Momento de Invierno*, o el drástico *Materia de Sueño*, donde, quizás para acelerar la presión sanguínea del espectador, un gran hueso de jamón pintado choca con una radiografía dental; cuadros como éste nos permiten palpar la nervadura, la naturaleza extrema de su creatividad. Sólo en una de las obras expuestas encontramos un momento de respiro: en la vitrina que conserva la

imagen de los senos generosos de Anita Ekberg –más que física metafísica– entrando en conexión con un busto miguelangelesco, los anillos de Saturno y la inscripción que los aglutina: *etats d'ame*. En *Veintiuno de Septiembre. Uno de mis cumpleaños*, pero quizás de un modo más evidente en la fotografía que lleva por título *Protege tus sentidos*, donde el artista se autorretrata con torso desnudo y casco de motorista, podemos observar el componente acentuadamente yoico y arrebatado que conforma su texto: o la defensa o la energía en bruto. En ese escenario de estridencias siniestras, Marrodán nos deja ver la presencia de un monstruo que todavía no hace forma.

El tema barroco del desvanecimiento es el eje sobre el que se sostiene la pintura de Aurelio Cambao. A través de diversos medios expresivos como el óleo, el acrílico y las emulsiones fotográficas, en sus cuadros se dibuja la morfología del objeto imposible representado en su devenir hacia lo real, en su proceso de quiebra inminente. La configuración plástica y la intención recurren a ciertos aspectos del arte barroco; conocedor de lo que representaban esos “antiguos” cuadros del alma, intuye, como algunos otros han señalado en su momento, que *eso era nuestra pintura hasta que se dedicaron a hacer cuadraditos*.

En este sentido, la pasión por la cita supone una búsqueda de lugares, de modos expresivos, de discursos de referencia y linajes simbólicos. Cambao, siguiendo el hilo textual del tapiz deshilachado de la Historia, recurre a las alusiones para dar presencia viva al texto del que se alimenta y en el cual se apoya: las reliquias simbólicas de Occidente. Cercano a una sensibilidad tenebrista que hace de los despojos de nuestra condición materia de saber e interrogación, toma su inspiración en los centros de tensión hallados en las obras de Lorena, Pereda, el Spagnoletto, los artesanos holandeses del Seiscientos, o la iconología de Cesare Ripa; las leyendas y los emblemas de Alciato, las postrimerías, o las alegorías de la escala de la vida carnal del hombre. Su método, más allá de violentar el texto original extrayendo partes de su específico encadenamiento discursivo, consiste en una búsqueda constante de metáforas a partir de los fragmentos disgregados de nuestra cultura. En ese sentido, la escritura debería ser entendida como la posibilidad de repetición, de reiterabilidad, de contracción y expansión, en donde se conjugan injerto, trama y textura.

En el cuadro *El engaño y lo cierto*, nos muestra su adhesión a esos temas forjados en el pasado que, a su vez, ya funcionan como un texto sobre el texto. Bajo la leyenda *Succi de arborem, et germen, relinque* (Dn. 4), que acompaña a una entalladura jeroglífica anónima realizada con motivo de las

exequias de la emperatriz María de Austria, y recogida en el Libro de las Honras del Colegio de la Compañía de Jesús en 1603, *–Hermosos pimpollos dexa, / El que hoy la muerte derriba–*, somos testigos de una intromisión, de una relectura del texto moralizante del profeta Daniel: a través de la superposición de una imagen de mujer sobre el famoso árbol, Cambao prolonga el sentido de un relato mítico en el que se interpreta el enigmático sueño del rey babilónico, para trasladarlo al ámbito del erotismo y la caída de su objeto. La rotura del marco no sólo se limita aquí a subrayar la economía formal del barroco y su contienda constante entre gravedad y elevación, sino a exceder la reserva semántica de la antigua imagen que el pintor emplea.

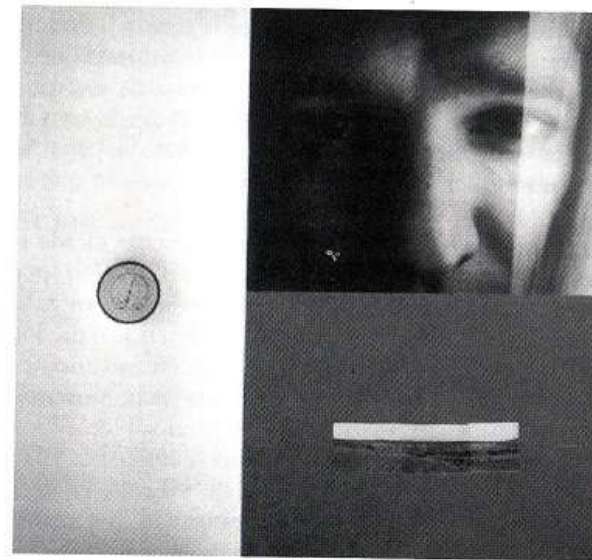
Detenida al borde del camino de la errancia, la pintura de este artista pretende dar forma a esa división entre el durar y el finalizar, entre la vida según la carne y el testimonio de lo que permanece; el elemento vivo del arte y las metáforas del amor. Cambao, como todos esos artistas vulnerables al dardo siempre loco y dulce de Cupido, se lanza a intentar una espeleología de lo femenino que se encuentra a medio camino entre la pasión y la pulsión de muerte. Queda así, en la fragilidad de la memoria, el rastro, siempre equívoco, del fruto prohibido del sueño. *El que quiera fuego que aguante el humo*; tal y como reza el dicho popular, el texto del pecador nos advierte que aquél que avance por la senda de carne y fuego habrá de soportar el humo de la pérdida del objeto. Aquí, como una broma diabólica en la que casi olemos las cenizas del cuerpo, la muerte desenmascara la bufonada del placer y sus espejismos. La escenografía que prepara la presencia de lo real se nutre no sólo del tema principal, sino también del uso fluctuante, atropellado, del lenguaje que lo canaliza: manchas de luz, irrupciones del trazo descuidado en la línea, del fondo en la figura, del papel en la tela, juego de oposiciones entre centro y extremo, entre la vertical y la horizontal; todo un despliegue de diversas formas de ruido visual que irrumpe en la superficie del lienzo.

El espejo de la muerte mostrado en *Un instante* resume todo un tratado de las cosas últimas: manzanas e imagos femeninas, abismos de la carne capturados en el proceso veloz e irreversible de la erosión. Como una rueda que gira en el vacío, las fotografías que componen esta obra subrayan la indolencia con que el tiempo arrasa con las cosas del mundo: tarde o temprano nada queda de lo humano. Lo que se ve y lo que no se ve; como la superposición de dos negativos que revelan una imagen inquietante que descoloca, el propio autor define algunas peculiaridades de su obra a partir de *ideas no realizadas*, en las que todo parece evaporarse al asistir a un espectáculo atravesado por *Otro escenario*. En el paisaje doble titulado *La hora del crepúsculo* se nos convoca a echar una mirada a la hora más oscura antes del amanecer, así

como a la inquietante relación establecida entre la ciudad y el paisaje crepuscular hacia el que nos dirige un sendero del bosque. Un trayecto semi-oculto cuyo destino ignoramos.

En el díptico *Lo que nos queda* se alude a lo que permanece a través de los restos dispersos de un bodegón –en este caso tomado de un óleo sobre tabla de Willem Heda, de 1634–, donde las lujosas copas de cristal medio llenas, e incluso rotas, se mezclan con la peladura en espiral de un limón que cuelga sobre el negro de la mesa que lo sostiene. El mantel descornado ofrece su rima composicional a la sábana replegada sobre la que, en la parte superior del díptico, descansa el torso de un maniquí de mirada extraviada. Los pliegues austeros de la tela podrían ser leídos como metonimias de la hendidura genital, como bordes que a un tiempo concentran luz y oscuridad. De este modo, con el equívoco propio de todo lo que apunta al fin, se perfila un horizonte angustioso en donde se confunden la presencia y la ausencia, el objeto y su disolución; el punto central donde convergen el sí y el no. Así, al esbozar el contorno de una regulación simbólica de las cosas de la carne, en estas pinturas se hace tangible, se toca el inasible centro hacia el cual se precipita el deseo: el Vacío de lo Real. Esta es la violencia que acompaña la apertura de los ojos al mundo ante la presión del fondo. *¡Ser la materia! Dimensión, Potencia y Saber.*

Manuel Canga



TRES AL CUARTO

UN CAMINO COMPARTIDO

¿Feliz coincidencia o expresión de un determinado estado cultural? El caso es que los dos primeros números de la revista *Tres al cuarto. Actualidad, psicoanálisis y cultura* se han publicado simultáneamente a la salida de los dos primeros números de *Trama y Fondo*, en noviembre de 1996 y mayo de 1997. Hay que decir que se trata de la segunda época de esta revista, que comparece ahora con un nuevo formato y, también, distinto planteamiento, pretendiendo aunar en un mismo ámbito de reflexión discursos muy diversos. La iniciativa editorial proviene del campo del psicoanálisis, de tal forma que se percibe el deseo de soslayar, en la medida de lo posible, ese terrible desconocimiento, unido a un cierto rechazo social ya augurado, en parte, por Freud, que la teoría y la práctica psicoanalíticas padecen aún hoy en España.

De este modo, en *Tres al cuarto*, publicada en Barcelona bajo la dirección de Adolfo Berenstein, Aurelio Gracia y Víctor Korman, coinciden artículos de Manuel Vázquez Montalban, Román Gubern, Ramón Sala, Javier Coma, Agustín García Calvo, Gabriel Jackson o Manuel Cruz; junto con los del grupo de psicoanalistas que edita la revista o los de otros autores cercanos a ese discurso, entre los que cabe incluir a Jesús González Requena, invitado a colaborar en el número 2; cercanía en la que nos reconocemos, creo yo, todos los que participamos en *Trama y Fondo*; pues la revista barcelonesa resulta ser una iniciativa tan digna de aplauso que, en cierta forma, nos corrobora en nuestra propia propuesta, en el sentido de que una urgente demanda de reflexión teórica y de análisis riguroso se ha instalado en este momento de la cultura española, tan devastada por los efectos de una modernización aceleradamente posmoderna y el enorme vacío de sentido que la acompaña.

Siempre nos ha extrañado que el psicoanálisis, desde una lectura no dogmática ni excluyente de Freud y Lacan, tuviera tan poco que decir, públicamente, más allá de su estricto marco clínico, ante fenómenos tan evidentes como la pérdida del sujeto, o el deterioro de los procesos de simbolización en esta fase de modernidad acentuadamente posmoderna. Siendo, probablemente, el discurso teórico más potente y sugestivo desarrollado a lo largo del siglo XX, su capacidad teórica se incrementó notablemente al cruzarse, gracias a Lacan, con la lingüística y la semiótica, con el estructuralismo y las propuestas de Bataille y Leiris, es decir, con lo más productivo del pensamiento occidental de este siglo. Sin embargo, el propio

Lacan primero, y sobre todo sus seguidores ortodoxos después, prisioneros de la pose vanguardista-surrealista, han contribuido a que el psicoanálisis parezca, finalmente, una doxa más, aparentemente sofisticada y compleja, de la posmodernidad fin de siglo.

Afirmar que lo real es horroroso y ante eso no hay nada más que decir o hacer, salvo reconocer las falsas mascaradas y los inanes semblantes que constituyen la realidad; para regodearse a renglón seguido en la impotencia de saberlo, afirmando de paso el narcisismo de quien posee el supuesto secreto, puede parecer un pensamiento muy elaborado, pero en realidad confirma la postura dominante: “todo es mentira”, afirma el “sentido común” de nuestra época, mientras propone: “gocemos del horror, gocemos de la aniquilación del otro, como sujeto”, imaginariamente protegidos en el tresillo de nuestro cuarto de estar.

Esto es lo que subyace en el espectáculo que mejor define a nuestra sociedad, el “reality-show” televisivo. Una máquina, la televisión tan vanguardista y deconstructora como corresponde a una sociedad banalmente surrealista. Si André Breton afirmó, en su segundo “Manifiesto”, que el acto surrealista puro era bajar con una pistola a la calle y matar al primer desconocido que pasara, la sociedad del capitalismo televisivo avanzado ha alcanzado ya por fin, su fase surrealista.

Ante esta situación, ¿el psicoanálisis va a seguir siendo un discurso colaboracionista, tal y como propone cierta ortodoxia lacaniana, o adoptará el lugar que le corresponde en un pensamiento crítico frente a la alienación contemporánea? *Tres al cuarto*, con su amplitud de miras y sus propuestas abiertas y no excluyentes, haciendo de paso oír, con normalidad, la voz del psicoanálisis, abre un espacio para el optimismo.

Luis Martín Arias

Mínima Voz

La luna estaba en la llama,
la llama no lo sabía,
la luna no se quejaba.

Si más la luna sangraba
la llama más se encendía.

La luz ardía en el alba
y el alba no lo sabía.

•••••

La rama vacía,
la rosa deshecha,
puñales de viento,
cristales de ausencia.

Sin voz ni latido,
sin nombre y sin fecha,
recuerdos de azogue,
memorias de arena.

Son nubes sin agua, raíces sin tierra,
hoguera sin brasa,
pisada sin huella.

La rosa se nubla,
la rama se quiebra,
cristales de viento,
puñales de ausencia.

•••••

Por el naranjal, la muerte
vestida de rojo y verde.

Sobre el espejo del mar
su sombra en el olivar.

•••••

Soñó que estaba dormido
con un cristal en la mano,
con una piedra en los ojos,
con una aguja en los labios.

Como la voz le dolía
entre los ojos cortados
soñó que estaba despierto
bajo una sombra de mármol.

Bajo una mano de plomo
con un cristal emplomado.
Si abrió los ojos de nuevo
ya nunca pudo cerrarlos.

Juan Barja. (1996)
Ed. Akal: Madrid.