do era en realidad un psicópata que actuó con frialdad y premeditación, como podía deducirse del relato que del crimen hacía en su diario.

La ausencia de síntomas psicóticos anteriores a la detención del acusado convencieron finalmente al tribunal de que se trataba de un simulador. La sentencia refrendaba así el diagnóstico de las psicólogas: *tenía en el momento de ocurrir los hechos un trastorno de la personalidad –psicopatía–, manteniendo sus facultades volitivas e intelectuales intactas.*

El veredicto del tribunal, al tiempo que establecía la culpabilidad del psicópata imponiendo la pena correspondiente por asesinato, reconocía también la existencia como sujeto jurídico del acusado, inscribiendo la acción criminal en una secuencia que puede llegar a tener sentido: asesinato (delito)–culpa–expiación.

La designación del crimen como acción involuntaria deja al psicótico, en los casos en los que se produce, abandonado a una culpa para la que está establecido no haber falta y, consiguientemente, para la que no habrá ni reconocimiento ni posible cancelación. Cuando se trata, en cambio, de individuos psicópatas, un veredicto de inimputabilidad tendría el efecto perverso de producir una reafirmación maníaca en su astucia e invulnerabilidad, por lo que las posibilidades de que su confrontación con la ley pudiera conducirle finalmente a acatarla, se esfumarían completamente.

La declaración de la irresponsabilidad penal del psicótico, postura que no deja de ganar posiciones en una polémica que promete ir caldeándose progresivamente, deja a éste estacionado en una vía muerta, en la que recuperar la razón supondría contravenir la ley misma que le declara irracional.

El discurso jurídico parece, por otro lado, poder así desembarazarse de la molesta necesidad de reconocer en los seres humanos a los que juzga otra actividad que la de la razón, como demuestra su perplejidad ante acciones desencadenadas por la desatada destructividad en el psicótico, es decir por la pulsión.

Para que el acceso a la ley sea posible, ésta tiene que ser necesariamente una ley simbólica, una prohibición que sujete tanto al que la administra, al que la enuncia, como al que es sostenido por ella.

Consciente de su carácter fundador nuestra cultura estuvo construida sobre la idea del carácter sagrado de la ley. La moderna concepción de la ley como discurso racional, en cambio, si bien ha permitido inscribir los discursos jurídicos en el área de la actividad cognitiva humana, podría dejar apresada a la justicia en el espejismo de su propia eficacia.

Reseñas

EL CUERPO Y EL PASMO.

CRASH (David Cronenberg, 1996)

Afirma Octavio Paz que una de las formas radicales de la modernidad en arte es la destrucción del objeto; y constata, a su vez, que las últimas representaciones occidentales del cuerpo y el amor se hunden en una falla que es efecto de la disyunción extrema entre los signos cuerpo y no-cuerpo, es decir, que es consecuencia de la anulación de la metáfora y su eficacia. De ese proceso de quiebra se desprende la imposibilidad de asumir la materialidad carnal en otro registro que no sea el de lo siniestro, y en donde reconocemos lo que el poeta mexicano denomina *la era glacial del libertinaje en frío*.

En esta película del cineasta David Cronenberg, autor de incuestionable talento que tanto insiste en la recreación de universos aberrantes, se nos ofrece un espacio textual en el que, tal y como nos advierte Paz, la vivencia del cuerpo erótico se ve arrastrada a confinar con una experiencia traumática: el **Accidente**. Así, nos encontramos ante una especie de road-movie urbana de tan obsesiva como áspera factura, ambientada en escenarios claustrofóbicos como angares, aparcamientos subterráneos, cementerios de coches, hospitales, y autopistas, cuyo único tema tutor es la búsqueda de experiencias sexuales cada vez más intensas y violentas, a partir de un protagonista especial que concentra toda la pasión de los personajes: el automóvil.

Cronenberg, coleccionista de instantes terribles, hace del desastre y del quebranto del cuerpo los resortes de una supuesta subversión amorosa, que intenta cuestionar los límites en los qué se despliega el acto de la pasión; se trata, pues, de una obra configurada en torno a las anomalías del deseo, que introduce al espectador en una atmósfera tan nociva como irrespirable: la eclosión de una visión infame.

Prescindiendo por completo de una trama narrativa que abra cauce para resolver las tensiones del deseo, esta obra está concebida, exclusivamente, como la exposición sistemática de un punto de ignición explícito que satura y desborda todas las secuencias del film. En su plana y monótona estructura pornográfica –y en este sentido, fijada en lo mismo de principio a fin– economiza al máximo el trazado de las situaciones, encadenando un choque tras otro, para dar paso a lo que comparece como elemento esencial: el goce. Pero un goce suicida que se afronta en los umbrales del crimen, y en el que el prójimo sólo cuenta por lo que de él se gana para la propia satisfacción.

Amparándose en la imagen de estrellas cinematográficas como Jane Mansfield o James Dean –pseudomitologías del fin –e inscribiéndose, quizás, en una tradición de iluminadores de los desastres cotidianos como Rauschenberg, Warhol, o Rosenquist –«Te amo con mi Ford»–, el autor parece burlarse, mediante una estrategia perversa que parte de la ecuación coche + cuerpo = placer, tanto de las idolatrías populares como de la opulencia y el feroz consumismo norteamericano.

Además de la máquina, el único vínculo textual establecido entre los cinco personajes protagonistas es lo que hay de corporal en todos ellos: ese cuerpo de muerte en donde, de manera insistente, se dibuja la cruda impronta de lo real. Ese cuerpo que, aún siendo lo más próximo e íntimo, se manifiesta como lo más ajeno y hostil. Aflora así un anhelo peculiar: llegar a saber de la muerte, en tanto encarnada en el cuerpo del otro.

La marca sobre la piel –surco de goce– es uno de los motivos con los que el cineasta se recrea con mayor intensidad: el tatuaje de emblemas automovilísticos, y las cicatrices del golpe; más que estigmas, puros desgarros de la subjetividad grabados por la velocidad y el hierro. Bajo la forma de un símil atroz que busca equiparar las grietas en las carrocerías con las aberturas erógenas del cuerpo, se nos presentan la mancha, la fragmentación, y el corte: la Herida, ese lugar de confusión por donde brota la violencia de lo real, aparece aquí, superando la banalidad específica del hecho traumático, investida con el halo de la trascendencia.

En esta apología de la disfunción, el goce sólo comparece una vez destrozado el útil, de lo que resulta una reivindicación del valor dinámico del resto: los personajes lo hacen entre los desechos y la chatarra. El coche, punto de encuentro entre el metal y la carne, opera aquí como el objeto enloquecedor en donde los protagonistas despiertan al propio movimiento pulsional del cuerpo. En esa prisión de pasión queda subrayado aún más el carácter violento del acto y su escritura: de la seguridad interior de la alcoba al peligro exterior del automóvil y la carretera: una vía libre para la muerte.

El proceso de identificación objetal llevado a cabo entre el automóvil y el cuerpo, así como el modo en el que los personajes se involucran en ese ámbito de la catástrofe, nos invita a pensar que asistimos a la colisión del mundo limitado de las cosas, lo discontinuo, con el mundo ilimitado de lo íntimo, lo continuo; únicamente ahí encontramos el punto de tensión suficiente que sirve de soporte al texto: en el cuestionamiento del universo concreto de los objetos en donde se anula la dimensión del sujeto, desvelado ahora, en razón de su equivalencia imaginaria, como puro sujeto-a-muerte de una pasión extraña.

Esta película de título onomatopéyico –literalmente estallido, choque, quiebra, pero también fracaso– y realizada, en primer lugar, para ver cómo la gente se goza matando, y cómo, gozando, se mata, enuncia por boca de uno de sus intérpretes la contundencia de un plan delirante: *mi proyecto es la reconstrucción del cuerpo por la tecnología*, al que se suma todo un manifiesto artístico decantado por lo radical fotográfico, la imagen de la muerte como metáfora sexual, y el registro de las huellas de lo real, tal y como se deduce de la secuencia central en la que la bella protagonista es fotografiada entre la materia inerte. O tú o yo; en el límite, los personajes se encuentran sometidos a la disyuntiva a la que los empuja el goce.

En un progresivo alejamiento de los aspectos más deslumbrantes de la seducción, –inscrita ya de una manera muy acentuada en el primer plano del film–, la imago irá siendo reemplazada por otra cosa irreductible al perfil antropomórfico de la figura. La imagen, en la esfera de lo siniestro, sometida a los rigores del pasmo. Un discurso pendular –entre el destello fascinante y el horror– que, en virtud de la expoliación ejecutada sobre el ser del otro, podría interpretarse sadiano, allí donde el Marqués, enfangado en sórdidos juegos de tocador, apela a uno de los ejes primordiales de su «ética» para libertinos: *Es preferible el dolor, porque no engaña*. De donde la verdad, cuando no pura quimera, empieza a entenderse como maldición desvelada.

De la debilidad de ese orden circulatorio que, al mismo tiempo que es negado, ofrece la posibilidad constante de su transgresión, resulta una puesta en suspenso de esa otra legislación que regula la ordenación social. Pero una legislación codificada, únicamente, en términos de señales y signos que se reduce a la distribución racional del útil y la información, e incapaz, por tanto, de trabar un lazo consistente entre ley y goce. Orden, funcionalidad, concierto, fluidez, armonía, estructura, serán los objetivos a exterminar por exigencias que el cuerpo impone. Es en este sentido que, tanto el goce como el cataclismo, la irrisión o el pánico, nos descubren su inadecuación al régimen cuadrado del signo.

Frente a la divergencia de los términos de la metáfora, y la falta de cristalización de ese deseo que busca encarnarse, surge el correlato de la disyunción: la explosión; ahí donde se abre, en relación directa con ese déficit de la dimensión simbólica, la grieta por donde lo siniestro emerge, eso que se presenta por doquier, y que, siendo lo rigurosamente genérico, Octavio Paz define como lo *probable inminente*: el accidente. Participando de una estética de lo tremendo, el

caos, ese azar con el que el crimen colabora para la obtención de goce, parece ser, hoy en día, la pieza clave de esa bóveda de lo absurdo que domina nuestro horizonte.

La escritura, considerada como aquello que da soporte al sujeto, nos muestra, en este caso, su lado más oscuro y extraño, allí donde, siendo habitada por la opacidad primera de la materia, elabora la escena para un desgarro. De la escritura como martirio, o del martirio como escritura, hallamos los indicios, establecidos bajo la forma de un movimiento doble, de la interrogación sin respuesta que sostiene la película: deseo extremo del sujeto por afirmarse como cuerpo pleno, al mismo tiempo que se lo niega: que, no siendo, sea.

Trazado así el esquema del circuito pulsional que en *Crash* se articula, observamos que este texto se configura como el discurso de la fractura. Si en él reconocemos un esfuerzo por prescindir de cualquier tipo de coartada narrativa e implicación moralista, para ceñir en lo esencial el fondo de su temática, podemos constatar, a su vez, cómo esa ausencia sintomática de clausura en el relato, –pues se trata de una película que más que finalizar, se interrumpe, como no podría ser de otro modo según su ya mencionada estructura pornográfica–, esa ausencia de cierre, decimos, así como la propia estrategia discursiva a la que obedece, nos ofrecen, sin ningún tipo de anclaje referencial y sin ningún lugar donde pueda habitarse el desgarro, un goce loco en su incesante deriva. Errando por las autopistas como psicópatas del volante, los protagonistas nos arrastran hacia ese punto de no-retorno que se localiza más allá, mucho más allá del principio del placer.

Manuel Canga

EL AMOR PERJUDICA SERIAMENTE LA SALUD (Manuel Gómez Pereira, 1996)

Comedia sin pretensiones, sin burlas, sin parodias, sin grandes absurdos ni personajes patéticos. Comedia pura con situaciones dignas de los grandes maestros de la comedia pura. Blanco y negro evocador de una época de Beatles que rima perfectamente con el traje del joven botones Santi y las pestañas postizas de la Diana joven. Y glamour, mucho glamour impregnando toda la película, dándole así el aire de las producciones del Hollywood de los 50, con varios homenajes a Hitchcock, tanto en el aprovechamiento del juego que dan las alturas como en las visitas a las bodegas para furtivos encuentros de amor. No equiparamos; tampoco comparamos; sólo admiramos, como espectadores, que referencias así sean un relevo que se pasen los cineastas de distintos géneros, países y décadas, para que el cinéfilo vuelva a disfrutar de esas estrategias de puesta en escena eficaces, hábiles, incombustibles. Otros homenajes: *Gone with the wind*. Después de treinta años de avatares, Santi le dice a Diana lo que en realidad debió decir Red a Escarlata como colofón de la saga, dejándola descubierta. Pero Diana no se achanta (Diana nunca se achanta; ni siquiera cuando su tercer marido, el tenor, vestido de Otello, se dispone a vengar la infidelidad de su esposa); como Escarlata, recurre a unas cortinas para volver a vestirse de diosa y salir de nuevo a escena para continuar con sus caprichos, esta vez ya no para ella, aunque sí: que el príncipe heredero de la corona de España se fije en su hija Carolina.

Aunque resulte recurrente una mujer glamourosa y caprichosa, mezclada con un hombre ingenuo y entregado, no son tanto los caracteres de los personajes como los escenarios donde se encuentran y el cómo se presentan los sucesivos capítulos de su amor los factores que sostienen la película: ese hotel de estrellas del Rock, ese tren al Sur, esa cena con la novia formal, y ese pisito con vistas al mercado de la Cebada son la sal de esta comedia sin moraleja, ni vueltas, ni rencores sexistas que podrían estorbar la labor de hacer reir como lo consigue Billy Wilder (recordando aquí sus trabajos menos agridulces) o George Cukor (fijando especialmente la atención en *Historias de Filadelfia*).

Comedia sin mayor trascendencia que la comedia misma. No cambia la vida, no da fórmulas, ni siquiera concluye. Es solamente un capricho. Aunque para los protagonistas es su historia de amor, y por eso, quizá, más que una comedia, sea una tragedia.

Luisa Moreno Cardenal

A FAMILY THING / Un asunto de familia (Richard Pearce, EE UU, 1996)

Ser feliz es tener algo que desear y hacer que los tuyos tengan algo que desear. El espíritu de la precedente frase –la letra, sólo la letra, quizá no la hayamos reproducido con total exactitud–, pronunciada por el personaje de Earl Pilcher Jr. a su desanclado sobrino –y padre de dos hijas– Virgil Murdock –y en la que, sin ningún género de duda, ese «algo» hay que percibirlo no con las formas de un imaginario objeto o fetiche, sino con las de un don que transmitir, puesto que desear entraña darse–, encierra el impulso y enseñanza de *A Family Thing*, obra cinematográfica de límpida construcción –escrita por Tom Epperson y Billy Bob Thornton– y precisa y magnífica interpretación –con Robert Duvall proporcinando sus expresivos y hundidos ojos pitusos al susodicho Earl Pilcher Jr., un redneck oriundo de Arkansas y regentador de un negocio familiar, un taller mecánico, en un pueblo de esa *tierra de Dios*, y con el orondo y corpulento actor negro James Earl Jones en el papel del ciudadano de Chicago Raymond Lee Murdock, viudo y uniformado representante de la ley prestador de circunstancial alojamiento a su divorciado y antedicho hijo Virgil y cuya anciana Tía T. (sic) con él asimismo vive, papel de padre y de policía de las consistoriales dependencias que borda con significativos detalles como las no casuales tartamudeces que infrecuentemente lo atascan un pelín al arrancar a hablar– de búsqueda –aquí im-

prevista al principio– y de asunción de los orígenes familiares –y, atención, raciales también–, o sea, de reconocimiento de las personas que, con sus pros y sus contras, al mundo nos trajeron o en él nos acogieron –poquísimos individuos han sido arrojados a la existencia sin más ni más–, fuera de las cuales, a pesar de los posibles pesares, **nada** nos constituiría.

Después de la muerte de su madre, Earl Pilcher Jr., un tipo de unos sesenta años, mirada azul y, al igual que los que muy de cerca lo rodean, con rasgos y tez de hombre blanco, recibe de manos del reverendo a ellos allegado una carta en la que la difunta le revela que no lo parió, y que su padre, Earl Pilcher Sr. –no fallecido y, según describe el comienzo de la película, chinchoso, llorón y evasivo hasta en los instantes del último suspiro de la esposa, e incluso al formularle Robert Duvall, mientras le lee la póstuma misiva materna, las cruciales preguntas sobre su concepción– lo engendró con Willa Mae Lambert, chica negra que murió tras el parto en el que él nació. La madre no biológica del en el estupor caído Earl Jr. –enterado de que, no obstante el aspecto que el espejo le muestra, la mitad de la sangre que corre por sus venas color negro posee– pide de manera postrera a éste que localice en Chicago al hermano suyo negro al que encarna James Earl Jones.

Earl marcha para Chicago y consigue encontrar en la sede municipal a Raymond Lee Murdock, Ray, al cual ni pizca de gracia le provoca la aparición, si bien un decisivo contratiempo –a saber, el asalto y lesiones a Earl, con robo de la camioneta que conducía incluido, por una cuadrilla de insolentes jovenzuelos pertenecientes, utilizando el vocabulario de la política corrección, al grupo étnico afroamericano– desencadena que el atacado deba quedarse a dormir en el piso de Murdock, lugar en el que conocerá a los mencionados hijo Virgil –el actor MichaelBeach– y Tía T. –la actriz Irma P. Hall–, la cual, a raíz del finamiento de su hermana Willa Mae, cuidó de Ray a lo largo de la infancia y adolescencia del sobrino, y la cual, ciega y octogenaria en los días del hoy, se erige, además, en pieza clave para la confraternización –o restauración de dos historias familiares no integradas entre sí, o aquilatando el enunciado, de dos ramas de una confluente historia familiar que han permanecido injustamente separadas– y para la superación de los orgullos y dolores –difusos y no enquistados en Earl, pues la candencia, aparte de por el irresuelto y ahora aumentado tema del reiterado ajenamiento de papá Pilcher, en su coyuntura viene del choque por la nueva situación familiar y racial que de repente lo circunda– de entrambos hermanos, en especial los que zarandean a Ray –con el paterno apellido Murdock pero sin padre efectivo que lo sustente–, dado que él, que siempre supo lo ocurrido a su madre –de hecho no lejos de ella andaba cuando expiró–, no logra deponer la hostilidad que acumula hacia Earl el viejo, el padre del joven Earl que preñó, abandonó y no apoyó a Willa Mae, ni siquiera en el alumbramiento que la consumió, el del hermano menor que ha reaparecido.

Atraviesan al filme *A Family Thing* sanotas fibras de –entiéndanse el adjetivo y los dos substantivos que siguen en la acepción sensata y no meapilas– redención y perdonadora compasión –Ray afirma con testimoniadora franqueza que quien se halla dispuesto a ser salvado puede ser salvado; confiesa entonces a Earl que a él le salvaron en tres ocasiones: cuando la Tía T. lo amparó y lo crió, cuando mozuelo en que un juez lo mandó al ejército y no a la cárcel a causa de un coche del que se había apoderado, y, por último, cuando desposó a la mujer que paz le llevó al corazón en la época en que al volver de la guerra de Corea la guerra consigo se trajo–, y Earl, que ha de saldar –saldar en el buen sentido– una cardinal cuenta con su no valiente padre –en esencia, ¿qué no distinta cosa implica matar simbólicamente al padre que la de, sin molicies, perdonarlo por los errores a la par que, con agradecimiento y por y dentro de los aciertos, solicitar su perdón ante nuestras tirrias originadas en los momentos en los que un basta o un no nos propinó?–, una cuenta –señalábamos– agrandada, para mayor inri, una vez informado –y no por boca de aquel al que la obligación de ello correspondía, no por boca de ese débil progenitor– de qué vientre en realidad lo gestó, tiene que oír del Ray hermano suyo –palabras que Earl encaja con serenidad, una serenidad alentada por el propio Raymond Lee Murdock– que mucha inquina y animadversión dirigidas al viejo Pilcher habitan en su alma de hijo de la infortunada Willa Mae Lambert. A la familia, sin embargo y sin miedos ni tontas prevenciones y para lo positivo y para lo negativo –lo negativo no equivale a lo único–, tarde o temprano todo quisque debe retornar, porque, si verdaderamente a veces más o menos intensos desgarros resquebrajan la índole no trivial ni incidental ni programática –en suma, el carácter sagrado– que ha de investir al paternomaterno ámbito de nuestra génesis, la labor de edificación del trayecto vivencial que cada mortal requiere para sí exige que los fantasmas narcisistas y de autoengendramiento no soslayen el humano eslabonamiento del que procedemos, el cual, en tanto que deudores suyos, nos forja para, no rediticios, continuar abriéndonos a los demás y al futuro de nuestros descendientes y sucesores.

Por las cuestiones señaladas y por el conjunto de las que la película desgrana, la relación de los hermanos se materializa, en el fondo, en un intercambio y mutua ganancia de morales adensamientos: retomemos la frase de introducción, esa suerte de axioma ofrecida por Earl al autobusero hijo de Ray (ofrecida a Virgil al tiempo que la historia del paisano de Arkansas –según la óptica psicoanalítica, figuras de tercero las del paisano y ahí la de Earl– que a él se la transmitió –fijémonos: no dejamos de salir de las engarzaduras y legados éticos y simbólicos–), talludo retoño de Ray escasamente escuchador, con nimio talante de gratitud y con una aguda quemazón en sus malheridas y no restañadas entrañas por un percance de rodilla que lo alejó de una prometedora y vocacional carrera en el deporte profesional; repárese, adicional-

mente, en que, justo antes de la conclusión de *Un asunto de familia*, el viaje de Earl se invierte mediante el acompañarlo Ray a la patria chica de ambos, espacio donde la cinta termina con la visita de ellos dos a la tumba de la negra madre común, visita preludio –aunque eso no lo veremos: concurrirá en el después de la narración fílmica– del acudir juntos al hogar de los Pilcher, los cuales –la mujer, la hija y el sobrino de Earl Pilcher Jr.– todavía ni remota sospecha albergan del porqué de la estancia del cabeza de familia en Chicago –y de lo allí germinado–, excepto, claro, Earl Sr., al cual aguarda –esto sí que sin que el abuelo de forzoso modo lo presuma– el tener frente a él a su hijo al lado de Ray, tesitura difícil pero idónea y esperanzadora para perseverar en las actitudes de sincero y auténtico rebasamiento de las globales quiebras familiares y de la paterna en particular.

Henos en definitiva delante de una de esas películas estadounidenses sencillas, honestas y hondas, cumplidoras con amplitud de las propuestas que plantean y bebedoras del manantial –sin perjuicio del resto de aportes que reúnan– de la gran tradición narrativa clásica, películas que, no derrochando medios y yendo al meollo de los conflictos, ennoblecen de cuando en vez –con humildad y sin pretensiones de rotundidad ni resultados de incontestable perfección– la cinematografía de su país y el panorama del séptimo arte en general. Al respecto, de entre los estrenos que, desde hace un año y medio para acá y con tal nacionalidad, han pasado por las salas madrileñas sin la merecida repercusión, destaquemos *El corredor de la muerte* (*Killer*, Tim Metcalfe, 1996), filme de argumento verídico en el que un asesino bastante instalado en el goce, arrastrador de un desgraciado y despiadado periplo que en el patíbulo desemboca, palpa un mínimo asidero para su terrible vivir en la persona de un honrado y leal carcelero de hebraica estirpe –cargado de patente ingenuidad en los inicios del emotivo y áspero trato que los vincula–, al cual confía las hojas en las que –con un lápiz que el penitenciario guardián, violando el reglamento de la prisión, le da– vuelca y escribe su desventura y las fugaces luces que la han mitigado –un duro relato, pero relato al fin y al cabo que, por cierto, gracias al ahínco del judío, llegó a ser publicado en los Estados Unidos–; recuérdense igualmente *The War* (*The War*, Jon Avnet, 1995) –sabia y necesaria aproximación al heroísmo de un padre que la vida entrega, cinta plena, por añadidura, de un tácito pero transparente vigor antirracista dentro del ambiente profundamente sureño en la que transcurre– y la recomendable aunque menos redonda *Crímenes imaginarios* (*Imaginary Crimes*, Anthony Drazan, 1994), el retrato, con tiento y sensibilidad y a los ojos de la mayor de las dos hijas, de un núcleo familiar en el que la madre fallece y el padre brilla por sus incomparecencias, rigideces, despropósitos y castillos en el aire.

[En una preliminar tentativa, la presente reseña iba a versar en torno a *Secretos y mentiras* (*Secrets and Lies*, Mike Leigh, GB, 1996), aunque sus similitudes y simetrías de contenidos –encrucijadas que, tras sesentayochistas y erráticas layas y otras derivas, el cine contemporáneo recupera con creciente brío y responsabilidad– y lo desapercibido que ha sido el paso por cartelera de *A Family Thing* –producida por Butchers Run Films para United Artists y distribuida por UIP– por ella ha decantado el comentario, ya que probablemente oportunidad quepa todavía de repescarla en el mercado videográfico (el hombre blanco con sangre negra se transforma en *Secrets and Lies* en una mujer negra de veintisiete o veintiocho años con sangre blanca que, a diferencia de Robert Duvall en cuanto a su madre, sí era conocedora de que sus padres negros no la habían concebido biológicamente, aunque no de que blanca piel lucían su madre natural y la parentela de ella, madre a la cual busca una vez muertos los padres acogedores y con no dilatada posterioridad al óbito y entierro de la adoptiva –es decir, esta búsqueda evidencia lo que desarrollábamos más arriba alrededor de que a la familia siempre hay que regresar; repudiarla y de fraternidad y compasiva comprensión carecer en este fundante marco supone una severa rémora a la hora de la vital fecundidad desplegar, así como una condena a repetir, caso de alcanzar la posición y el desempeño de la labor de padres, los desafueros de los respectivos ídem por parte de quienes en semejante línea se anquilosen–).]

(*Para Luis González Lozar*)
Pedro Joaquín del Rey

UNA CIERTA TENDENCIA...

LOS DEMONIOS DE LA NOCHE / The Ghost and the Darkness (Stephen Hopkins, EE UU, 1996)

Tal vez no sea una casualidad que un film como *Los demonios de la noche*, claramente adscrito al ámbito del cine comercial de aventuras, aborde de manera tan directa (y notablemente precisa) la dimensión mítica de *lo heroico*.

La figura del héroe, tantas veces elaborada por el cine clásico de Hollywood, se había visto prácticamente desterrada de la producción cinematográfica norteamericana de las últimas tres décadas. En su lugar los relatos fílmicos postclásicos nos han ofrecido distintas contrafiguras de la función heroica: el *antihéroe*, heredero en buena medida de la tradición cinematográfica (y literaria) europea; esa caricatura del héroe que resulta ser el *superhéroe*, representado magníficamente en los años 80 por Rambo y su atracón de anabolizantes; o bien la figura de un *padre siniestro*, tipo Hannibal Lecter, unánimemente alabada por la crítica y perversamente gozada por el público.

Pero, tal vez no sea una casualidad, decíamos, lo que se plantea en *Los demonios de la noche*. Sobre todo si tenemos en cuenta que no se trata de un caso aislado. Muy al contrario, me parece que el problema de *lo heroico* se viene abordando, con desigual fortuna, por supuesto, en un considerable número de producciones del cine

norteamericano (y, curiosamente, también del europeo) de los años 90. Aunque, eso sí, en convivencia, a menudo en una misma película, con generosas exhibiciones de lo siniestro al estilo de Tarantino y sus numerosos imitadores.

Con toda probabilidad, ésta es una cuestión que debería pensarse con mayor profundidad y rigor. Pero no creo que sea ninguna temeridad afirmar que asistimos a una *cierta tendencia* en el cine actual que parece decidida a reencontrarse con el *sentido*, a articular un espacio para *lo verdadero*. La vía elegida para ello sería, al igual que hizo el cine clásico, la que transita por el universo de lo mítico. Pongamos un ejemplo: la magnífica *Sin Perdón*, dirigida por Clint Eastwood en 1993, podría considerarse como el primer puntal (de extrema solidez, por cierto) de este nuevo acercamiento de Hollywood a lo mitológico.

Sea como fuere, *Los demonios de la noche* presenta una trama que se ajusta de manera evidente a la estructura clásica del relato mítico: el espacio de lo humano, esa *realidad* en constante proceso de vertebración, representada con acierto en el film por la construcción de un puente ferroviario en la inhóspita región de Tsavo (en el África oriental británica), se ve amenazado por aquello que escapa a lo previsible, a lo asumible; por aquello que se resiste radicalmente a lo humano, es decir, por *lo real*.

Lo real aparece en la película, como tantas veces lo hacía en la mitología clásica, en forma de una bestia incontrolada y destructiva: por una pareja de leones homicidas a los que los nativos llamarán El Fantasma y La Oscuridad (nombres que constituyen el título original de la película).

La tarea del héroe pasa entonces por afrontar esta amenaza de *lo real* que resulta insoportable para los demás seres humanos. Su destino no es otro que enfrentarse con la bestia en un duelo mortal y restablecer, así, el orden, reconstruir un lugar para lo humano; haciendo posible, en definitiva, la existencia de *la realidad* misma.

John Patterson (Val Kilmer) es el ingeniero responsable de la construcción del citado puente y será, en principio, el encargado de realizar esta difícil tarea. Sin embargo, Patterson se ve desbordado por la fiereza desmesurada de los leones y fracasará en varias tentativas de darles caza. Es un joven prometedor (mató un león, de un sólo disparo, antes de que aparecieran las verdaderas bestias), pero carece todavía de experiencia en el campo de las fieras salvajes. Parece que para llevar a cabo la caza necesita algo que no puede hallar en sí mismo: algo a lo que agarrarse, a lo que sujetarse, y que debe estar en otro lugar. Al fin y al cabo, Patterson no es ningún superhéroe.

Los ataques constantes de estas fieras provocan una auténtica masacre entre los obreros del ferrocarril. [La muerte, especialmente la muerte violenta, desgarrada, nos remite siempre al caos de *lo real*]. El terror de estos hombres se va haciendo cada vez más incontrolado, hasta el punto que amenaza con paralizar la construcción del puente e incluso pone en peligro la misma vida de Patterson. El proyecto civilizatorio parece derrumbarse en Tsavo...

Aparece entonces, en el momento justo, un personaje que resultará fundamental para solventar la tarea heroica: el cazador profesional americano Remington (Michael Douglas) es un tipo solitario, bastante loco, con un carácter hostil y muy marcado por la vida (perdió la Guerra Civil, y con ella a todos los suyos). Pero también, o precisamente por eso, es un hombre con experiencia, un hombre que sabe mucho de leones, que sabe de *lo real*.

Patterson (literalmente, el hijo del padre) sufrirá todo un proceso de maduración al encontrarse con este cazador. Remington será la figura paterna que aportará, o, mejor, legará –a través de la donación de una antigua pistola; inscribiendo, así, a Patterson en la cadena simbólica que lo sujeta a *la Ley*–, lo necesario para que el ingeniero consiga sobrevivir al durísimo choque con las fieras y logre darles caza. Una tarea que Remington hará posible, pero que nunca verá acabada: tenemos, una vez más, al héroe que no disfruta de los efectos de su sacrificio, al héroe-donante.

El film se constituye, pues, en un relato esencialmente mitológico: recorre el doloroso proceso de la construcción del *sujeto* que resulta posible gracias a la existencia de un padre simbólico.

No es de extrañar que una película de estas características haya tenido una discreta (por no decir mala) acogida en buena parte de la crítica cinematográfica imperante, fascinada como está por el espectáculo de la sordidez y por ese psicologismo de tres al cuarto tan reivindicado por nuestra posmodernidad. La densidad y la precisión de un guión como el que sustenta a *Los diablos de la noche*, escrito por William Goldman, parecen molestar, escocer en algún secreto lugar de estos críticos.

El film presenta, no obstante, dos importantes defectos que entorpecen un tanto su propósito mitificador y que acaban por restar fuerza a la película. Por una parte, la realización peca de un efectismo excesivo, explicable, tal vez, por el origen profesional del director: la televisión y el peor cine de pornoterror (*Pesadilla en Elm Street 5*, por ejemplo). Por otra, y éste es, a mi juicio, su defecto principal, se ha incurrido en un gravísimo error a la hora de elaborar el reparto: el cazador Remington es encarnado por un Michael Douglas (claramente autodirigido) que recuerda bastante al simpático personajillo de *Tras el Corazón Verde* y que no está a la altura de tan fabuloso personaje. (Asumiendo la imposibilidad física de resucitar la densa presencia de John Wayne, cabe imaginar qué habría hecho, por ejemplo, Clint Eastwood en la piel de este cazador blanco.)

Vicente García Escrivá

LOS LADRONES
(André Téchiné, Francia, 1996)

El título puede despistar, porque aunque se trata de ladrones y se publicita

como cine policíaco, los que verdaderamente importan aquí son aquellos cuyo objetivo no es el dinero, sino el cuerpo y el alma de Juliette –luego hablaremos de ella. Es el único personaje, junto con Justin, un niño de diez años, que se transformará al final de la película y sufrirá, a su vez, el robo que marcará la película: el de la explicación de la muerte (en siniestras circunstancias) de su padre. En esta muerte se sitúa el arranque de la película y quedará remarcado por la mirada del hijo, el cual busca una respuesta a lo sucedido, una palabra que nadie será capaz de darle –sólo la obtendrá más tarde, del lado siniestro, de su abuelo; pero no deja de explicarle lo que Justin ya sabe; será una palabra estéril. Del lado de lo real, su tío Alex, aún siendo policía, tampoco consigue darle una respuesta. Sólo la obtendrá de alguien en relación con la muerte de su padre. Se trata de uno de los ladrones que trabaja para su abuelo, Jimmy, a su vez hermano de Juliette. Sólo él conseguirá, paradójicamente, estar a la altura de lo que Justin necesita. Lo hará dándole la posibilidad de volver a ser un niño, de perder ese semblante de viejo marcado –en este sentido, el actor, Julien Riviere, está muy bien escogido, con esas orejas excesivas, su mirada insolente...

Podríamos decir que Justin es una especie de herencia viviente, porque algo con respecto a éstas es lo que se juega en la película, algo que quema y de lo que nadie –excepción hecha de Jimmy– sabe, puede ó quiere estar a la altura. Aunque el estilo de Téchiné no ha alcanzado la perfección de los maestros, por no estar demasiado definido, intenta trabajar en ese rumbo. Así, toda la película destila cierto estilo «Nouvelle Vague», que siempre se ha caracterizado por utilizar un montaje deslabazado, lo que no le ayuda mucho a precisar su propio estilo. Sin embargo, sabe sacar partido de una fotografía con mucho grano, ideal para ciertos aspectos semidocumentales de la película: la sórdida comisaría de Alex («territorio indio»), las aulas atiborradas de alumnos de Marie, las secuencias de la preparación del robo de coches o las explícitas escenas sexuales entre Alex y Juliette.

Jimmy intenta velar por su hermana Juliette –más padres muertos–; pero se queda en eso, en un intento, pues no puede impedir que participe en el robo de coches, ni que se acueste con Alex...; sólo in extremis logra algo positivo, evitando que su hermana se suicide. Juliette, junto con Justin, es la herencia más influyente que transita por la trama y representa lo imaginario; pero un imaginario constantemente lacerado, al que todos robarán algo –y esto lo refleja también su rostro que, como el del niño, soporta una mueca, una huella o textura que lo alejan de ese imaginario y que al final desaparecerá, justo cuando emprenda su propio camino.

A su vez, Alex se acuesta con Juliette; pero no es capaz de comprometerse ni implicarse, colocando siempre por delante su obsesiva adhesión a la Ley (jurídica). Marie, la profesora de filosofía –nihilista, posmoderna– interpretada por Catherine Deneuve, se acuesta igualmente con ésta –y también su rostro destila cierta textura: es una opción del director que se materializa en el maquillaje de los actores, casi inexistente, y es que ni siquiera Buñuel parió una Catherine Deneuve tan carnal y desvalida al mismo tiempo. Marie, junto con Alex, son dos personajes ya maduros que sucumben seducidos por la energía de Juliette. La primera no se acaba de creer su relación con ésta y tampoco acaba de escribir el libro prometido basado en su vida. Sólo al final, cuando lo finalice, se producirá una especie de parto simbólico; pero, de acuerdo con la filosofía que enseña, no podrá soportarlo y se suicidará. Antes, se habrá preocupado de que dos herencias lleguen a manos de Alex: por una parte el libro y, por otra, la nueva dirección de Juliette –se muda a otra ciudad para trabajar en una ¡librería! Él acude a esa dirección y, por primera vez en la película, sostendrá un punto de vista propio; pero se quedará mirando a Juliette de lejos, no se atreverá a darle el libro que es, por derecho propio, de ella. En éste sentido, la película crea, finalmente, un campo en el que se dará la posibilidad de que Juliette y Alex se alejen de lo imaginario para encontrar un camino ¿simbólico? La cuestión es que Alex *sostiene* el libro; pero esa es ya otra historia...

Lorenzo Torres

ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA (Hans-Georg Gadamer, Ed. tecnos, Madrid, 1996)

I

Se trata de una recopilación de veinte ensayos del autor de *Verdad y método* (1960). El más antiguo de 1954; el más reciente de 1992. Más allá de su propuesta hermenéutica, metodológicamente limitada, interesa ver por qué la experiencia artística es, en un sentido genuino, experiencia. La experiencia del arte es, dirá Gadamer, descubrimiento: *sentirse alcanzado por el sentido de lo dicho*. Lo difícil, sin embargo, es dejarse decir algo, pues lo que nos dice algo es una cosa extraña que alcanza más allá de nosotros. Así, la intimidad con que nos afecta la obra de arte es a la vez estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. El sentido de lo dicho es exceso que reside en la obra misma. La hermenéutica que Gadamer propone, busca *determinar adecuadamente la experiencia de sentido que la obra de arte transmite*.

De la disposición a dejarse decir algo nace la palabra vinculante; para Gadamer la palabra poética. Para ello *hay que poner el lenguaje que hablamos a diario a otra luz que la del mero intercambio de información*. Habrá que desmarcarse, entonces, de la episteme comunicativa que rige desde hace siglos en Occidente. Surge así en Gadamer el concepto de palabra plena, demasiado alejada tal vez de lo Real, es decir, de la palabra simbólica que, ante un encuentro con lo Real, sujeta.

Es palabra plena la palabra poética por estar desprendida de todo referir intencional, por erguirse ahí en sí, única e inintercambiable. La verdad residiría entonces en la *franqueza*, en la *falta de disimulo* de una palabra que dice aquello que quiere decir. Una palabra, añadirá Gadamer, que pueda alzarse por sí misma como una declaración.

II

Una manera de abordar lo que está en juego en la experiencia estética es reconocer aquello que le es específico. Para Gadamer, como para Benjamin o para Adorno, el efecto del arte moderno es el de producir *un shock enorme*. Acudirá Gadamer, intentando ceñir esa experiencia, al concepto griego de *mímesis*. Imitación es re-conocimiento de lo verdadero, de lo esencial y también, en cierto sentido, reconocimiento de uno mismo. Hallará argumentos con los que avalar esta interpretación en Platón y Aristóteles.

Ahora bien, lo re-conocido, lo simbólico (el símbolo para Gadamer viene definido porque en él se re-conoce algo) es lo que resulta familiar. De que así fuera –de la familiaridad con lo divino– se encargaron las construcciones míticas. Sucede que el arte perdió su fuerza para hablar como mito (y lo propio del mito es, según Gadamer, el ser-dicho), y con ello, muy difícil es el re-conocimiento. Gadamer cree, no obstante, que incluso en los cuadros modernos queda algo por reconocer, *aunque lo que se re-conoce sólo sean gestos fragmentarios, y ya no historias con mucho sentido*. Mejor aún: queda en ellos *un último resto de familiaridad*.

Sin embargo, en el arte moderno *la imitación y el re-conocimiento naufragan, y nosotros nos quedamos desconcertados*. Sin mitos, vivimos un mundo que ha expulsado las formas visibles del rito y del culto y ha destruido, además, *lo que una cosa es*. Aún así, en la experiencia estética queda aquello que, según Gadamer, acontece en la obra de arte de modo paradigmático: lo mismo que todos hacemos al existir: la construcción permanente del mundo.

III

En *Experiencia estética y experiencia religiosa* (1964/1978) se aproximará Gadamer a la que creemos es una de las claves del déficit simbólico que aqueja a nuestra civilización: la separación entre la tradición poética y la religiosa. De la palabra poética dirá que *lleva a la declaración algo que quiere ser verdadero*. Al hablar de la tradición religiosa reconocerá que *lo primero en el mito es narrar: un sobrepasar lo efectivamente dicho en dirección a algo que está situado más allá de sí*. El problema es que Gadamer no percibe en qué medida el ser narrativo de la palabra mítica se ha ido debilitando en lo que llama palabra poética, y cómo este debilitamiento se traduce en una palabra menos verdadera por menos trascendente.

Porque empieza a ser ya una evidencia que frente a lo familiar emerge, en el arte moderno, lo siniestro. En definitiva, lo irreconocible. Se trata de lo Real –lo ha visto como nadie González Requena– recusado, borrado –a falta de una palabra verdadera en la que el sujeto pueda afianzarse–, emergiendo, retornando como experiencia de lo siniestro. Así, más que a una construcción del mundo asistiríamos, en esos «cuadros modernos», a su deconstrucción o a su desmoronamiento. Experiencia estética ésta no menos auténtica, desde luego, pero sí próxima a la disgregación psicótica.

Basilio Casanova

CRÓNICA DE UN DESAPARECIDO

L'AVENIR DURE LONGTEMPS SUIVI DE LES FAITS/ El porvenir es largo (L. Althusser Destino, Barcelona 1992)

He aquí un documento sobre la psicosis. Espeluznante, si por ello entendemos no la reproducción minuciosa de unos hechos en su desnuda escabrosidad, sino más bien al contrario, el intento de construcción de un discurso que pueda dar cuenta de lo que de ninguna manera podrá ser retomado, recordado, justificado por la razón: el homicidio por estrangulamiento de su mujer, Hélène, el 16 de noviembre de 1980, una mañana de domingo, en su apartamento de l'Ecole Normale.

Una acción, dice Althusser, de la que no guarda memoria, cometida *entre dos noches, aquélla de la que salía sin saber cuál era, y aquélla en la que entraría...* Y entre ambas oscuridades, *de repente, me sacude el terror... sé que es una estrangulada...* y sólo como pura deducción lógica entonces: *¡He estrangulado a Hélène!*

Lo que dirá mover a Althusser a escribir esta biografía será la privación, por efecto del *no ha lugar* que le eximió de dar cuenta de su crimen ante los tribunales, de su responsabilidad legal, es decir, tanto de su personalidad jurídica como del estatuto mismo de sujeto.

Utilizando una afortunada expresión de Foucault, dice Althusser que *el interno figura... en la sección de los siniestros balances... de los desaparecidos*, y es que de la desaparición del Sujeto, precisamente, es de lo que se trata en la locura.

Por ello la amnesia del homicida podría entenderse no tanto como defensa que protege al sujeto de asumir el horror de su propia condición –de su propio deseo–, como en términos de una pérdida tan absoluta de anclaje del Sujeto en la prohibición que podría fundamentar su deseo, que su con-fusión con el objeto sólo puede ser resuelta finalmente con la muerte de al menos uno de ellos.

Y en ausencia de un Sujeto del inconsciente, entonces, no es casual la persistente confusión respecto del sujeto del deseo motivador del acto homicida en la que permanecerá Althusser. Una confusión total entre

el sujeto y el objeto de la que se deriva la imposible discriminación entre el deseo de ambos, o entre la condición de agente o paciente de la acción, como lo demuestra el hecho de que sólo dos años más tarde, describa el acto de estrangulamiento como un suicidio: *Puesto que en noviembre de 1980, en el curso de una crisis intensa e imprevisible de confusión mental, estrangulé a mi mujer, que lo era todo en el mundo para mí, a ella que me quería hasta el punto de querer morir ya que no podía vivir y, sin duda, yo, en mi perturbación y mi inconsciencia, le «presté el servicio» del que no se defendió, pero que causó su muerte.*

Con la escritura de su autobiografía probará el filósofo a reconstruir su propia subjetividad indagando en las causas, retomando los hilos que conforman la trama. Una historia, la de Althusser, sembrada de confusiones que comienzan desde un principio por su nombre.

El nombre que recibirá el primogénito de los Althusser, Louis, había pertenecido con anterioridad al hermano menor del padre, muerto en los enfrentamientos de los franceses en Argelia, quien había sido en realidad el prometido de su madre, con la que estaba previsto que se casara al finalizar la guerra.

Fuera que el golpe resultara excesivo para la también fina sensibilidad materna, fuera que ningún miembro familiar elaborara en realidad la pérdida de aquel joven al que la mitología familiar pintó en lo sucesivo adornado por las virtudes más nobles, tales como inteligencia, sensibilidad y bondad, el caso fue que ella lo conservó siempre como su objeto amoroso, transfiriendo su nombre, incluso, a aquel hijo varón que podía haber sido su hijo.

Un Sujeto, entonces, vinculado al nombre de otro del que el deseo de la madre no podrá nunca desprenderse. Que se sabrá por tanto toda su vida un impostor –y un traidor–, en la medida en que aceptó el nombre marcado por el deseo materno, sólo a condición de volverse él mismo transparente, es decir, de no existir en otra medida que en la de reencarnar el objeto perdido por la madre.

Experimentará así, por ejemplo, durante buena parte de su vida, la repugnancia por el cuerpo y la búsqueda de refugio en la razón que caracterizaran el noviazgo adolescente de su madre y del desaparecido Louis.

De la lucidez de la que Althusser llegaría a ser capaz, tras años de –¿infructuoso?– análisis, pueden dar cuenta las siguientes palabras: *Cuando me miraba, sin duda no era a mí a quien veía, sino a mis espaldas, en el infinito de un cielo imaginario para siempre jamás marcado por la muerte, a otro, aquel otro Louis del que yo llevaba el nombre; ...De esta manera me veía como atravesado por su mirada, yo desaparecía...*

Amaya Ortiz de Zárate

BARBERIDADES

Llorenç Barber es un músico que *no se conforma* y, por lo tanto, anda siempre pergeñando toda suerte de ritos propiciatorios de las más variadas y dichosas disoluciones en los limos (del sonido, de la voz, de la memoria, de la polis...). Su ascendencia es dionisíaca. Sus incursiones e inventos, entonces, barbáquicos, dan que hablar, como dan que callar, dan que hacer y dan que padecer, dan solaz (dan des-aforado esparcimiento), dan, dan, dan... Pero no solamente proporcionan tan generoso regocijo, no sólo re-crean, merced a la (pre)disposición de las campanas, que tan resueltamente se han entregado a sus jubilosas proposiciones, sino que invita para su empeño a concursar a los materiales (y a los espíritus) de toda laya que tengan a bien ofrecérsele.

Podríamos seguir glosando o encomiando sus audacias. Pero, de todas formas, éstas u otras palabras dictadas por la evocación de aquéllas no pueden sostenerse si no es con el sabor, con la huella impresa en el alma, de las experiencias a que remiten. Sólo valdrán, entonces, lo poco que valgan, para aquellos a quienes puedan despertarles el eco de dichos (y callados) des-conciertos.

Y a quien no haya tenido oportunidad de vivirlos, se le cita por la presente oficialmente a alguno o todos de los que a continuación se anuncian para las próximas fechas.

30 de abril: *noche de ecos* (México D.F., Zócalo); concierto para 4 bandas, 7 quintetos de metal, 7 grupos de percusiones prehispánicas y conjunto de campanas de la Catedral (en colaboración con Ruben López Cano, y en el marco del Festival del Centro Histórico de México).

15 de mayo: *instabilis clamor* (Ljubljana); concierto de campanas encargado para la apertura del European Cultural Month Ljubljana, que se repitará para clausurar el mismo.

27 de mayo: concierto de cámara y charla en el Colegio de Arquitectos de Málaga.

28 de junio: *música para una torre* (Reus); torre sembrada de campanas para sonarla e instalación de música metálica.

11 de julio: concierto para campanas en el barrio londinense de Greenwich.

15 de agosto: Guatemala la vieja.

24 de agosto: un *de sol a sol* en Camallera (Gerona).

29 de septiembre: concierto de campanas para la ciudad de Bologna.

Octubre: Festival de Otoño de la ciudad de Varsovia; Río de Janeiro.

Francisco Baena