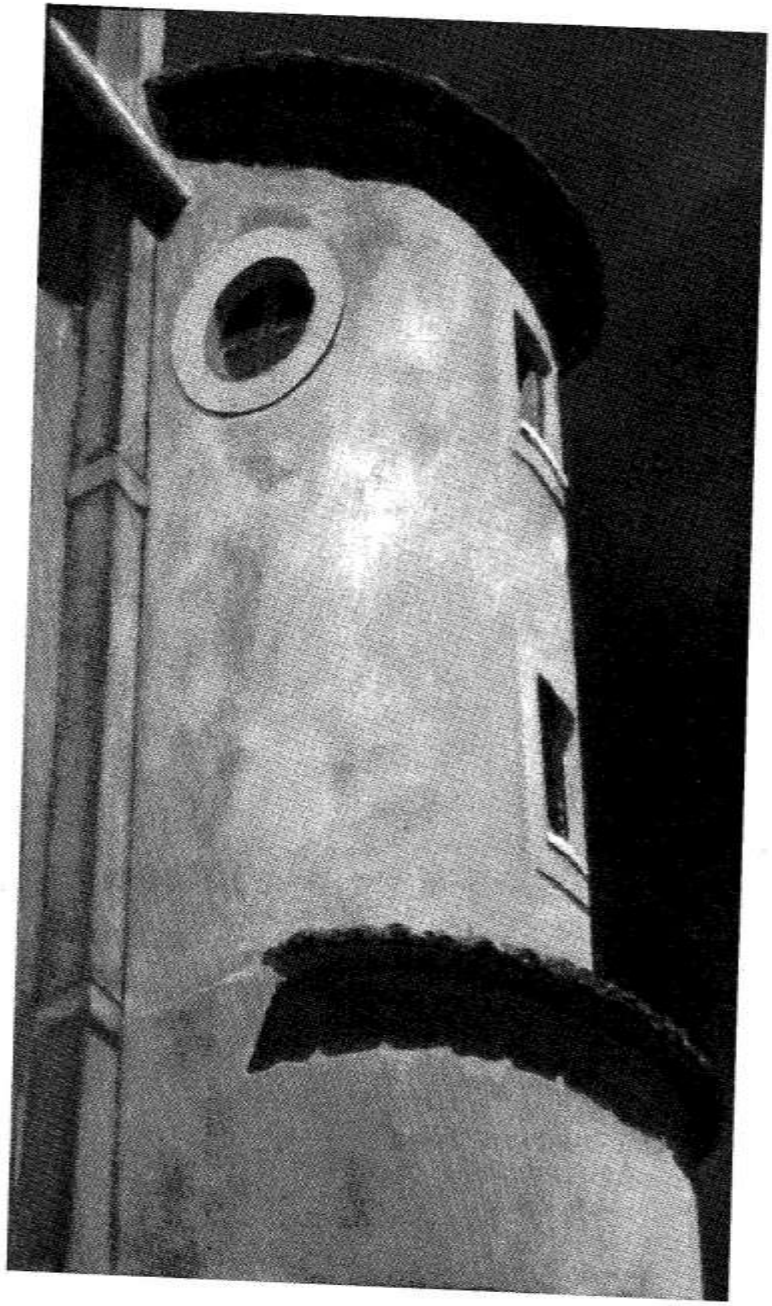


EDITORIAL

Pongamos tres palabras sobre la mesa: corrupción, locura, verdad.

Nadie cuestiona las dos primeras: para todos nombran magnitudes densas, insoslayables, de nuestra contemporaneidad. Sabemos, desde luego, que se trata de magnitudes y procesos que se rebelan contra el orden de la razón, mas no por ello objetamos su utilidad, su necesidad, para nombrar lo que nombran.

Y es más, a todo aquello que ellas nombran, le prestamos una especial, una intensamente interesada atención. Así se constata en los textos que configuran el paisaje –y el malestar– de nuestra contemporaneidad: los periódicos, las revistas, las películas y las televisiones se ocupan una y otra vez de la corrupción y de la locura, y la ausencia de signos de cansancio entre sus públicos indica bien que ahí, en ello, se localiza una masa considerable de goce.

Se trata, por ejemplo, de ese goce de la corrupción que tan bien se percibe en las risas oscuras de los contertulios de los debates radiofónicos, en los siempre ingeniosos y mordaces comentarios de los periódicos, o en los cuerpos abiertos y desmembrados de los espectáculos informativos y cinematográficos. En uno u otro caso, en el de la palabra política corrupta, o en los cadáveres corrompidos, reina un mismo mal olor. Sobre él se levantan buena parte de los espectáculos de la posmodernidad.

La otra parte, es, desde luego, la locura. Si los delirios psicóticos constituyen la mina de la que tantos films contemporáneos extraen sus ficciones, la mayor parte de los programas televisivos que apelan a la coartada del *servicio publico* para justificar el magnífico negocio que los reality-shows hacen posible, han creado una de las más inquietantes nuevas profesiones: la del especialista en la búsqueda del loco dispuesto a convertir la exhibición de su locura en espectáculo televisivo.

De la verdad, en cambio, una vez que el pensamiento de la deconstrucción ha decretado su futilidad, nadie parece querer saber nada. Diríase que nuestra contemporaneidad, abismada en el goce de la locura y la corrupción, hubiera perdido la dimensión de aquello otro que vuelve, a ambas, pensables.

Pero la dimensión de la verdad, es, precisamente, la dimensión de la palabra. Pues no es cierto que lo propio de la locura sea sin más la incoherencia: es más bien la quiebra de toda coherencia una vez que se perciben los signos huecos, vacíos de toda densidad que los sustente, es decir, que permita vivirlos como palabras verdaderas.

Y lo mismo, después de todo, por lo que a la corrupción se refiere. Pues la verdad del cadáver sólo emerge con la ceremonia de su enterramiento, no para deshacerse de él, sino para fijar la palabra que le concede su dignidad humana: la del nombre escrito sobre la lápida. ¿Cuándo recordaremos, en Occidente, que la primera ley simbólica dicta enterrar a los muertos con la debida ceremonia, en vez de instalarnos en el sórdido espectáculo, a escala masmediática, de su incesante desenterramiento? (Pues, a pesar de que el sepelio haya concluido, el cadáver insepulto retorna una y otra vez a la pantalla televisiva.)

¿Y en la política? Debería ser inútil recordarlo: sólo la voluntad de que la palabra sustentada sea verdadera puede hacer del espacio político –pues tal es el espacio que habitamos, en tanto colectividad– otra cosa que ámbito de encanallamiento.

Diríase que las palabras, ese que es, después de todo, el único patrimonio de los hombres, se encontraran, en nuestro desconcertado presente, degradadas. Y que la vivencia de esa degradación concediera a esos fenómenos que mejor lo manifiestan, la locura, la corrupción, su poder de fascinación.

Deberíamos, entonces, recordarlo: a escala social, sólo la verdad pone freno a la locura y a la corrupción. O en otros términos: deberíamos recordar que quien miente destruye un pedazo del mundo y que, por ese agujero, lo real emerge como siniestro, imponiendo una escenografía de corrupción y de locura.

Pero que no se nos malentienda; por lo que se refiere a nosotros, los que hacemos la publicación que el lector tiene ahora en sus manos, desde luego no pretendemos poseer la verdad. Pretendemos tan sólo, con la modestia de nuestro materialismo laborioso, investigar, buscar las condiciones de su posibilidad.

Pues si compartimos con el pensamiento de la deconstrucción la conciencia de que nada, en lo real, garantiza verdad absoluta alguna, nos apartamos decididamente de él allí donde, por ello mismo, se ve abocado a su recusación. Pues si la verdad no está garantizada, depende de nosotros, de todos y cada uno de nosotros, los seres humanos, su posibilidad.

Pedro Poyato

El Deseo, el Sexo y la Muerte en Viridiana, *de Luis Buñuel*

El genio de Buñuel siempre me ha parecido que radicaba en lo que de exaltado y exasperado hasta el límite tiene en él el conflicto entre el instinto sexual y el instinto de muerte (André Breton)

El conflicto entre el Sexo y la Muerte, dinamitado el Deseo por la energía descontrolada de la pulsión, es sin duda un tema que atraviesa todo el cine de Buñuel, habiendo cristalizado finalmente en uno de sus más característicos rasgos.

Sustentado en declaraciones del mismo cineasta luego recogidas en sus memorias[1], o en palabras autorizadas, como las de Breton[2] que sirven de apertura a este trabajo, o, todavía, en convergencias con autores de reconocido prestigio, así Freud[3] o Bataille[4], lo cierto es que poco se ha dejado hablar, en todo caso, a ese tema desde el interior del propio texto buñueliano.

Tal es el objetivo de las líneas que siguen: interrogar tan fascinante relación entre el Deseo, el Sexo y la Muerte, desde el interior mismo de uno de los textos más notables y emblemáticos de Buñuel, *Viridiana*. Así, mediante un ejercicio de análisis textual de escogidas secuencias de la película, trataremos de dar cuenta de las maneras, tan diferentes entre sí, de la articula-

1 *He encontrado siempre en el acto sexual una cierta similitud con la muerte, una relacción secreta pero constante...* (Luis Buñuel (1982): *Mi último suspiro (Memorias).* Trad. Ana María de la Fuente. Barcelona: Plaza & Janés, 1983[4], p.22.)

2 En «Desesperada y apasionada», en *¿Buñuel! La mirada del siglo.* Ed. Yasha David. Madrid, Ministerio de cultura, 1996, p. 36.

3 *La fórmula de la lucha entre el eros y el instinto de muerte la apliqué para caracterizar el proceso cultural que transcurre en la Humanidad...* (Sigmund Freud (1930): *El malestar en la cultura.* Trad. Luis López Ballesteros, en *Obras Completas. Tomo VIII.* Madrid: Biblioteca Nueva, 1974, p.3063.)

4 *¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los participantes, una violación que confina con la muerte...?* (Georges Bataille (1957): *El erotismo.* Trad. Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets, 19926, p.30.)

ción discursiva de esa relación como nutriente de la escritura que anima el film.

Miradas formalmente convergentes

La novicia Viridiana, conminada a ello por la Superiora del convento, acepta visitar a su tío, que la ha invitado a pasar unos días junto a él[5]:

1A. Plano Medio de la Superiora y Viridiana en perfil, la una frente a la otra: después de darle ánimos para el viaje, la priora se despide un tanto fríamente de la novicia con esta recomendación para con su tío: *Procure ser afectuosa con él.*

Palabras que Viridiana recoge con la mirada baja, como asumiéndolas, resignada.

1B. La Superiora sale entonces de cuadro. Pero en su salida, cruzando por delante de la cámara, tapa totalmente a la novicia. El hábito de la superiora invade entonces la imagen, a modo de una gran mancha negra.

1C. Como magnetizada por el negro hábito que ya se aleja, Viridiana, girándose vivamente sobre su cuerpo, vuelve hacia aquél la mirada, off, en un gesto de manifiesta rebeldía.

El cambio de registro acusado en la mirada de Viridiana (de 1A a 1C), está anotando ya, de alguna manera, el tránsito que va a ir de un espacio, el convento, a otro, la mansión del tío; tránsito, no hay que olvidarlo, sobre el que lo negro ha comparecido.

Pero en seguida Viridiana humilla la mirada, teniendo lugar entonces, según el mismo eje –la diagonal inferior izquierda del cuadro– en que sus ojos miran (Fig. 1), el cambio de plano y secuencia.

2A. Primer Plano, picado, de las piernas de una niña jugando a la comba (Fig. 2). Su media derecha bajada introduce en la imagen un cierto latido sexual.

Aparece así un plano cuyo estatuto narrativo ignoramos, pues nada sabemos todavía de esa niña que, visualizada metonímicamente a través de sus piernas, salta a la comba. Pero, por otra parte, se trata de un plano encadenado al anterior a través de la mirada de Viridiana, ya que además de aparecer éste sobre su acto de mirar, presenta angulación coherente con el raccord de esa mirada.

2B. Luego, tras un plano anterior muy sostenido, irrumpen en él los pies de un hombre: una panorámica ascendente descubre una figura masculina vestida totalmente de negro: la cara arropada por espesa barba negra, cubre su cabeza una boina también negra. La latencia sexual del plano anterior encuentra aquí su prolongación, en la mirada de este hombre a las piernas de la niña.

Dos miradas muy diferentes confluyen, pues, sobre el plano 2A: la del hombre (Plano 2B), o mirada narrativa; y la de Viridiana (Plano 1C), a la que, por anclada en un espacio narrativamente diferente al del plano 2A, podríamos denominar discursiva. Plano ubicado en el vértice mismo de las dos secuencias, estas dos miradas que sobre él convergen, vienen a dotarlo así de una importante función: a saber, por una parte, la mirada discursiva permite que pueda ser leído como una *anticipación* de la llegada de Viridiana que, sin haberse producido todavía, planea así sobre la secuencia, a modo de implacable destino. Y por otra, a nivel narrativo, caracteriza de la manera más radical ese otro espacio, el del hombre, como pulsional, esto es, como espacio de la mirada acusando un deseo que, atado allí donde el sexo ha inscrito su latido, habrá de manifestarse definitivamente activado con la llegada de Viridiana.

El deseo y su metáfora

La llegada de la novicia a la mansión es efectivamente muy acusada en el texto. Así, en el hombre –ya lo sabemos: se trata de D. Jaime, el tío de Viridiana– que, todo vestido de negro, antes, sin solución de continuidad deja ver ahora el blanco cuello de la camisa. Pero, sobre todo, en la escenografía: orquestada en torno a árboles desnudos, totalmente pelados, antes de la llegada de Viridiana, se descubre poblada de almendros en flor (Fig. 3), cuando D. Jaime, emocionado, recibe a su sobrina proclamando: *¡Cómo te pareces a tu tía!*

Así pues, la llegada de Viridiana opera la transición de la metáfora escenográfica, donde las calidades del invierno (árboles pelados), del letargo, que en principio la gobernaran, han dado paso a las de la primavera, del despertar (árboles en flor).

Metáfora plástica que encontrará poco después su justificación en la anécdota narrativa: D. Jaime enviudó la noche de bodas, al morir en ella su mujer de un ataque al corazón. Y

5 En la descripción que de la secuencia sigue, 1A, 1B, 1C..., indican, al igual que 2A, 2B, 2C..., grados de montaje interno. Cada número deja paso al siguiente cuando tiene lugar el corte por montaje externo.

ahora, la llegada de Viridiana opera el retorno de aquel deseo entonces brutalmente cortocircuitado, su florecimiento. He aquí, pues, sobre lo que la escenografía ha construído la metáfora: el deseo del sujeto.

Ahora bien, si hemos de ser precisos, ese deseo, en tanto referido a la noche misma de bodas, corresponde a una energía –estamos hablando de sexo– propiamente pulsional del sujeto. Efectivamente, la llegada de Viridiana desata definitivamente la pulsión; y ésta, como siempre sucede en el texto buñueliano, habrá de recorrerlo sin ya poder ser sometida, esto es, simbolizada[6].

La pulsión y la muerte

El salón de la casa. Desde la chimenea, adornada en su extremo por una escultura femenina de pechos descubiertos, la cámara, mediante prolongada panorámica, cruza el silencio interior de la casa hasta llegar, tras detenerse brevemente en un reloj que anota las dos de la madrugada, al umbral de la alcoba: sentado junto a un gran cofre abierto, puede verse a don Jaime simulando calzarse un zapato blanco de novia. Por un plano detalle recortado, el zapato, largo y puntiagudo, se yergue hacia arriba (Fig. 4).

Otros objetos, todos, como el zapato anterior, atavíos de la novia muerta, son luego por don Jaime sacados del cofre: así el ramo, o el blanco corsé... Objetos, pues, vinculados a un primordial acto sexual cortocircuitado, y, en tanto tales, portadores de una energía que, hasta el momento depositada en el cofre, donde han permanecido guardados, se ve ahora liberada, una vez que ese cofre, con la llegada de Viridiana, ha sido destapado por D. Jaime. Dicha apertura metaforiza, pues, con exactitud la liberación de una energía que habrá de acusarse en el sujeto: he ahí de nuevo la pulsión en él desencadenada.

Después de mirar el ramo de novia que tiene entre sus manos, D. Jaime lo arroja fuera de campo. El hiato que entonces tiene lugar –sobre este lanzamiento off del ramo, aparece un plano en el que puede verse el tocadiscos con el disco pinchado, tal es la melodía que se oye en la secuencia–, diegetiza la banda sonora, pero también y sobre todo oculta el ramo de novia, el lugar de su caída.

Luego, D. Jaime ciñe a su cintura, sobre los pantalones que viste, el corsé blanco de la novia: un primer plano de su rostro reflejado en un espejo, inscribe la fantasía en que parece estar inmerso; fantasía que se ve de súbito quebrada por la inesperada presencia de Viridiana en estado de sonambulismo. Interesa detenerse en el sencillo movimiento de panorámica con que ello es descrito en el film: sobre la imagen de D. Jaime reflejada en el espejo, la cámara, apartándose de éste, panoramiza hacia la derecha hasta terminar focalizando directamente el rostro del sujeto, que parece en ese movimiento haber sido arrancado del espejo –y con él, su fantasía. Advirtiendo entonces la presencia de la novicia, don Jaime se desviste raudo del corsé, ocultándolo.

La sonámbula, seguida silenciosamente por su tío, acude decidida hasta el salón, sentándose en la silla que hay junto a la chimenea (Fig. 5): he ahí, a la izquierda del fotograma, la estatua contemplando impasible cuanto sucede, su mirada anotando ese mismo vacío del que participa, en su sonambulismo, Viridiana.

Una panorámica descendente termina recortando un plano (Fig. 6) que permite constatar la fascinación de la cámara, de la mirada buñueliana, atendiendo a la morbidez de esas piernas –mucho más si tenemos en cuenta que es de todo punto imposible que el camisón talar de la novicia, al sentarse ésta, pueda hasta ese punto descubrir sus piernas.

El plano siguiente convierte en subjetiva de don Jaime esa mirada anterior; mirada, por ello, que se manifiesta, tal es su contrapunto, radicalmente otra a la de la estatua anterior, como así lo inscribe el rostro del sujeto (Fig. 7) que, enfatizado por un travelling de aproximación, se diría atravesado por la pulsión, tan incandescente es el deseo por él afectado.

Sigue un plano donde puede verse a Viridiana arrojando al fuego la madeja de lana que porta en un cesto, para luego en éste recoger varios puñados de ceniza de la chimenea.

Es así como la ceniza, por el montaje vinculada a la pulsión, aparece como metáfora explícita de la muerte:

> *Así explico la afinidad esencial de toda pulsión con la zona de la muerte y concilio las dos caras de la pulsión –la pulsión que, a un tiempo presentifica la sexualidad* [...] *y representa, en su esencia, a la muerte.*[7]

La pulsión, pues, y la muerte. Tal es el tema que figuralmente el texto aquí representa.

6 Como buena cuenta de ello darán los mendigos, especialmente en la secuencia de la orgía.

7 Jacques LACAN (1973): *El Seminario. Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis.* Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós 1989², p.207.

Ramo de novia y ceniza sobre la cama

Con la ceniza recogida en el cesto, y seguida devocionalmente por su tío, la sonámbula prosigue su ritual, alejándose ahora de la chimenea camino de la alcoba. Por obra del montaje externo, aparece un plano que muestra el ramo de novia sobre la gran cama, en una disposición topológica que encuentra su justificación narrativa en aquel lanzamiento off del ramo que anteriormente nos fuera escamoteado.

Junto al ramo, sobre la cama, Viridiana deposita la ceniza. Por ésta magnetizado, D. Jaime termina palpándola con su mano (Fig. 8).

Aun cuando su construcción está narrativamente justificada en la acción de D. Jaime lanzando el ramo de novia, por una parte, y en el sonambulismo de Viridiana, por otra, la densidad que tan insólita conjunción de elementos, un ramo de novia y un puñado de ceniza ubicados ambos sobre una gran cama, adquiere por sí misma en ese plano anterior, demanda de éste una atención especial.

Así, ese discurso generado en el texto a partir de las operaciones figurales de los componentes del plano, permitiría leer en éste la proximidad del sexo y la muerte. Pues solo puede ser sexo lo que el ramo de novia nombra, vinculado a ese lugar tan emblemático, la cama, donde junto a la ceniza, metáfora de la muerte, aparece depositado.

Pero *Viridiana*, como texto artístico, no es sólo espacio de significación, de discurso, sino también de escritura, en tanto ese discurso proclama sus asperezas, sus texturas. Así, la ceniza anterior, además de metaforizar la muerte, bien podría constituirse, en un orden más inmediato, más físico, en una muy patente mancha, diríase, intensamente roja, que, desde el corazón mismo de la cama, interroga al sujeto (Fig. 8).

Pues en ello anida también la escritura buñueliana: en esa mancha que, así visualizada, habrá de encadenarse poco después con otra ávidamente buscada por Ramona, la criada, entre las sábanas, después que la novicia, narcotizada, haya quedado a merced de su tío.

Retorno de la desposada muerta

/Exteriores de la mansión, de noche. Por una de las ventanas, puede verse una luz interior, que en seguida se apaga/ Interior: Viridiana, ataviada con el traje de novia, avanza por el pasillo acompañada de Ramona, que sostiene en sus manos el largo velo. Ya en el salón, la novia es recibida por un don Jaime también vestido de novio. Entre incrédulo y aturdido, éste balbucea la gran felicidad que le embarga.

Es así como, en la noche, Viridiana deviene máscara. Pues no como otra cosa que disfraz puede percibirse, en tan inesperada irrupción, su traje de novia. Es la parodia misma de la boda lo que el texto aquí nos devuelve; una parodia, además, perversa, como perverso es, en su estructura, que ese disfraz lo vista una novicia a punto de profesar.

El propio texto señalará explícitamente la impostura por boca de Viridiana, quien, refiriéndose a la situación donde se ve inmersa, así lo dice: *No me gustan las mascaradas, tío...*

Llega entonces el momento de que todo sea explicado: *No se trata de una mascarada* –le contesta el tío-novio–, *ni tampoco de un capricho. Tu tía murió en mis brazos la noche de boda con ese vestido..., y tú ¡te pareces tanto a ella!*

Tal es el anhelo de don Jaime: que su sobrina, la novicia Viridiana, encarne el fantasma de la esposa. Anhelo que no pasará, después de todo, de ser una ilusión, pues, como seguidamente comprobaremos, Viridiana no podrá ocupar otro lugar que el de desposada muerta.

Ante la propuesta de matrimonio que su tío entonces le formula, la sobrina-novicia, después de tacharlo de loco, solo quiere permanecer lo más alejada de él posible. Sin embargo, constreñida a ello por Ramona, antes de retirarse a su habitación, acepta tomar un café; café, lo sabemos desde el gesto que D. Jaime intercambia con Ramona, marcado por el narcótico que en él va a ser depositado.

Viridiana lleva la taza de tal café a la boca (Fig. 9), en un plano donde vemos cómo su cabello, arrancada ya la corona de novia que lo fruncía, se ha soltado, mientras que su mirada, en sintonía con la de la estatua del fondo, anota su radical alejamiento de ese juego del que ahora participa. En seguida, el narcótico surte su efecto, quedando entonces la novicia-novia a merced del tío, quien, tomándola en brazos, se encamina con ella así cogida hasta la alcoba.

Como Buñuel manifestara reiterativamente, fueron precisamente éstas que venimos de describir, las imágenes desencadenantes del film:

> [...] *Entonces imaginaba que entraba en su habitación (la de Victoria Eugenia, reina de España), le ponía un narcótico en la leche, ella lo bebía, se dormía y quedaba a mi merced. De esta imagen, al hilo de un recuerdo juvenil, nació* Viridiana.. (Agustín SÁNCHEZ VIDAL (1984): *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Madrid: JC, p. 249.)

[...] *la película nació de una sola imagen. Siempre sucede lo mismo, la película completa brota entonces como una fuente.* Al preguntarle cuál era la imagen en cuestión dice Buñuel: *Una joven muchacha que fue «fecundada» por un hombre viejo.*[8]

Mas si a estas palabras del propio cineasta apelamos, es porque anuncian justo lo que en *su film* no sucede. Y ello porque esa merced del hombre, D. Jaime, a la que queda la mujer, Viridiana, será en *Viridiana* otra muy diferente. Así, esa joven novia que yace en la cama, aun cuando narrativamente la sabemos narcotizada, visualmente se presentifica como novia muerta (Fig. 10): basta atender a este fotograma para comprobar cómo el cuerpo erguido y frío, o su semblante mismo, o la manera en que sus manos se recogen sobre el pecho..., son todos ellos signos visuales de la muerte.

Pero no sólo la novia. También la noche en su conjunto, o los diversos elementos que orquestan la escenografía, como los candelabros con velas, están hablando, cada uno a su manera, de la muerte... Como, también, la música, de la que, por cierto, Buñuel diría:

Este efecto (de la música del Mesías *con la orgía de los mendigos) me gustó. Igualmente que el* Requiem *de Mozart en el momento de la escena de amor entre el viejo y la joven.*[9]

Puede de esto deducirse cómo hay en el texto un nivel de necesidad, por así decir, que escapa al control de quien lo firma; nivel de necesidad al que, más allá del imaginario deseo del cineasta, se debe, a fin de cuentas, que la escena de sexo se haya tornado de muerte, y, por ello mismo, que la música sea el *Requiem*. Ante ello, el cineasta, como viene a reconocer Buñuel, sólo puede asentir, gustar de su efecto.

La muerte gobierna, pues, el segmento. Y lo hace hasta tal punto, que cuanto más intenta el novio-tío poseer a la nov(ic)ia-sobrina, más se evidencia ésta como muerta. Retorna así ese mismo tema anteriormente figurativizado, cual es la vinculación del sexo y la muerte: también ahora sobre una gran cama, la boda, esto es, el sexo, termina enfrentando al sujeto con la muerte.

Pero los planos anteriores aparecen en la secuencia alternados mediante montaje externo con otra serie de planos que se ocupa de Rita, la hija de Ramona, quien, incapaz de dormir, acude a mirar cuanto en la anterior alcoba sucede. Así, justo tras el plano donde Viridiana aparece tomando el café narcotizado (Fig. 9), un corte de montaje nos lleva hasta Rita comentándole a Moncho, uno de los criados, su imposibilidad de conciliar el sueño:

Rita: *Tengo miedo.*
Moncho: *No hagas teatro, vete a dormir.*
Rita: *Un toro negro grande, muy grande, ha venido.*
Moncho: *Entonces no cabrá por la puerta, ¿por dónde entró entonces?*
Rita: *Entró por la alacena.*
Moncho: *Llama a tu madre si tienes malos sueños. Vete y no molestes.*

8 Michael Schwarze (1981): *Luis Buñuel*. Trad. Susana Andrés. Barcelona: Plaza & Janés, 1988[1], p.119.

9 Ibídem.

Tal es la inscripción de la pesadilla. De la pesadilla del niño, es decir, de todo lo otro del sueño como proceso (de simbolización) que permite a los niños dormir. Así, el gran toro negro de que habla Rita, es propiamente la manifestación de eso (lo Real) que, en tanto no puede ser procesado (simbolizado), la sacude, despertándola.

Y bien, lo que sigue no es sino la manera como Rita afronta su vigilia: acudiendo, aunque para ello haya de encaramarse, después de trepar por él, a la cima de un árbol, acudiendo, decimos, hasta esa alcoba para mirar a escondidas lo que en su cama acontece y que no es sino la manifestación de eso cuyo sonido se sitúa en el eje mismo del sexo y la muerte.

(Siguiendo las pautas establecidas por González Requena[10], diríamos que Rita se ve a tal alcoba convocada, en busca de esos ruidos que, ausentes en su ámbito familiar[11], despiertan en el niño la angustia y el deseo de saber.)

La relación de D. Jaime con Viridiana se inscribe, pues, en el corazón mismo de la pesadilla. Y así, a aquélla le sucede como a ésta: que no encuentra el sustento simbólico de eso Real que, directamente emparentado al sonido del Sexo, la niña, en su pesadilla, ha visto como un toro negro grande, muy grande.

No hay, pues, procesamiento simbólico del sexo en el texto Buñuel: su latido es también latido de muerte: la representación anterior de Viridiana como desposada muerta, es su mejor constatación.

10 En «El Sujeto y la Interrogación por lo Real», en *Revista de Filología Francesa*. Madrid: Universidad Complutense, 1992, pp. 79–88.

11 Abandonada por el padre, la casa donde Rita convive junto a su madre y D. Jaime, carece de habitación en la que ese tipo de ruidos pueda generarse.

El zarpazo como atracción

Sobre un plano estático, tan contrapicado como de corta escala, que focaliza un desconchón de la techumbre, compare-

cen Jorge, el hijo espurio de don Jaime, y Ramona, la criada, quienes, movidos por la curiosidad de él, acuden al desván de la casa para ojear los cacharros, muebles entre otros, allí guardados.

Tal es la anécdota narrativa de una secuencia que, perteneciente ya a la segunda parte del film, mostrará su auténtica fuerza al margen de esa anécdota: nada supondrán, efectivamente, en la economía narrativa del film, esos muebles viejos, de los que nada se supo ni nada volverá a saberse, como igualmente el desván. Por ello, la pertinencia de la secuencia habrá de encontrarse en otra dirección que la narrativa.

He aquí, en todo caso, un espacio singular: el desván. Es decir, un espacio primario, más bien sucio, donde se acumula lo viejo; un espacio, en suma, horadado por el tiempo y, por ello mismo, idóneo para exhibir sus texturas.

Y como tal ha sido admirablemente presentado en el plano anterior: no a través de un plano general significando la pieza de la casa de que se trata, sino, bien por el contrario, mediante un plano de escala en extremo corta mostrando sus desconchones, sus asperezas. En suma: se trata de un espacio en el que, fisurada la forma que lo recubre, apunta lo real, allí donde esto real tiene que ver únicamente con la materia desnuda, con ese adobe que el desconchón de la pared deja ver.

Poco después, mientras Jorge remueve viejos muebles, la pulsión se desata en Ramona, como así puede apreciarse en el primer plano de su rostro; pulsión cuyo primer escalofrío quedara ya anotado en aquel plato de sopa impactando contra el suelo, que ella, con la mirada perdida en Jorge, tirara sin poder evitarlo.

Percatándose del arrobamiento de ella, él la atrae hacia sí para, acariciándole la barbilla, susurrarle: *¿Sabes Ramona? Si te arreglaras un poco estarías hasta guapa... Dientes pequeños, labios carnosos, ¿para qué más?*

Si te arreglaras un poco estarías hasta guapa...: conjugada en condicional, esta frase habla en sus palabras propiamente de una belleza deconstruída y, a la vez, destinada a la obscenidad a que *dientes pequeños, labios carnosos* remite.

Jorge está hablando de sexo, sin duda. Pulsión y sexo comparecen de nuevo en el texto –y lo hacen allí donde la belleza se manifiesta ausente para un sujeto que formulara, además, la palabra como innecesaria[12].

Dicho lo cual, el ilegítimo hijo de don Jaime, no sin antes esbozar una leve sonrisa que viene a puntuar su comentario anterior, besa a Ramona. Los labios de ésta a los de él pegados, y ello hasta punto tal, que cuando Jorge, saliendo de cuadro, deshace la fusión, la expresión facial de ella continúa inmutable: sus labios todavía acanutados, como prolongando el beso, manifiestan la entrega de la mujer. Instantes después, cuando Ramona reaccione a la llamada off de Jorge, la gran cantidad de saliva que ha de tragar, anota bien cómo su cuerpo acusa esa energía (pulsional) que lo atraviesa.

Pero interesa especialmente el movimiento que sigue, su singular puesta en escena. Reaccionando a la llamada de Jorge, decíamos, Ramona, decidida, avanza hacia donde él, en off, está, y la cámara, en vez de acompañarla en este movimiento, panoramiza en una dirección otra hasta encontrar una rata sobre la que, instantes después, se abalanza un gato.

Nada, en lo narrativo, justifica este movimiento autónomo de la cámara acusando una mirada patentemente exterior al universo de los personajes. De ahí que se trate de una operación de escritura explícitamente enunciativa que enlaza visualmente dos acontecimientos escrupulosamente simultáneos en el tiempo –de ahí la prolongada panorámica *vacía*–: el encuentro sexual de los amantes y el gato atrapando la rata.

El enunciador del discurso relaciona así uno y otro acontecimiento, hermanándolos en lo que sólo pueden poner en juego ambos a la vez: el zarpazo.

Llegamos así a la atracción[13]. Y es que la rata, como el gato que luego sobre ella se abalanza, cortocircuitan la dimensión narrativa del discurso, haciendo así posible que el zarpazo comparezca con toda su fuerza (fotográfica).

Pues, efectivamente, debilitado en este punto el registro semiótico del texto[14] –detenido lo narrativo, cualquier metáfora acerca del sexo que, referida a la caza del ratón por el gato, aquí pudiera leerse, resultaría muy débil si se compara con la fuerza visual, con la aspereza, de que estas imágenes son portadoras–, como igualmente el registro imaginario –pues no hay seducción alguna en el encuentro de los protagonistas: lo decíamos antes, a propósito del comentario de Jorge puntuado luego por su sonrisa esbozada; y así ha podido constatarse también en la construcción formal de la secuencia, donde no comparecía ese eje, fundamental en lo imaginario, en el que las miradas del hombre y de la mujer se encuentran y reconocen–,

12 Cuando, en un momento dado, Lucía, la mujer que cohabita con Jorge, por convencida de que éste desea a su prima Viridiana, lo amenaza con marcharse de su lado, Jorge, haciendo gala de una total indiferencia, le responde: *La vida es así; a unos los junta y a otros los separa. ¿Qué puede hacer uno si es ella la que manda?* Palabras éstas que, marcando la ausencia de todo compromiso en el sujeto, vale decir, de todo pacto simbólico, son el correlato de algo expresado anteriormente también por boca de Jorge, cuando éste, entonces refiriéndose a Lucía, advirtiera a Viridiana: *No es mi esposa. Para vivir con una mujer, no necesito que nadie me bendiga.* Es decir: la bendición, esto es, la palabra que, viniendo de un tercero, funda el compromiso, es denunciada como innecesaria.

13 Entendida ésta según los términos establecidos, a propósito del texto eisensteiniano, por González Requena (en *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito.* Madrid: Cátedra, 1992).

14 Sobre los diferentes registros del texto, remitimos a González Requena: «El Texto: Tres Registros y una Dimensión», en *Trama y Fondo* nº1. Madrid, pp. 3-32.

debilitados estos registros, decimos, el texto manifiesta así la emergencia del sexo en su otro registro: el de lo real; lo real también ahora buscado en la radicalidad de la huella fotográfica[15].

El sexo, pues, como zarpazo de muerte: tal es en este punto su manifestación textual, no como representación narrativa o discursiva, sino de manera literal, vale decir, real.

La cuerda con manijas

Venimos constatando la recurrencia de un tema, el parentesco entre el Sexo y la Muerte, que atraviesa todo el film. Asimismo, hemos dado cuenta en nuestro análisis de su escritura sobre diferentes registros del texto, así el de lo real último.

Pues bien, ese mismo tema habrá de manifestarse una vez más todavía en el film: tal es lo que sucede en torno a una cuerda con manijas, en la secuencia de la violación de Viridiana por el mendigo cojo; secuencia a la que seguidamente acudimos.

La escena, que tiene lugar en la alcoba principal de la casa, cuenta además con dos protagonistas: el mendigo leproso y Jorge, a quien vemos caer al suelo, desvanecido, como consecuencia del botellazo que, por la espalda, aquél le asesta en la cabeza.

Mientras el leproso ata al conmocionado Jorge a una de las columnas de la chimenea de la alcoba, el mendigo cojo forcejea con Viridiana, a quien finalmente arroja con violencia sobre la cama. Cuando la violación parece consumarse, un corte de montaje nos lleva hasta un primer plano del leproso para sobre él, sobre la materialidad de su obsceno rostro, inscribir el goce(Fig. 11)

El siguiente plano muestra entonces cómo las manos de Viridiana encuentran, en su intento por desasirse del violador, una de las manijas de aquella misma cuerda que otrora Rita saltara a la comba, y que ahora, puesta a guisa de cinturón, tiene el mendigo cojo.

He aquí de nuevo la cuerda que, primero vinculada al deseo del sujeto, don Jaime, mirando las piernas de la niña saltándola, fue luego su dogal[16]. He aquí, pues, la cuerda –no por casualidad visualizada como serpiente (Fig. 12)[17]– del deseo y la muerte.

Una cuerda-serpiente que sigue ahora produciendo efectos: así, la mano de Viridiana, después de agarrarse a su manija, cae blandamente, sin oponer ya resistencia alguna al violador, como así lo confirma el hecho de que Viridiana, girando su cuerpo sobre sí, se ponga de cara al agresor, quien, con ella ya entregada, la besa.

Insistamos en ello: justo cuando la mano de Viridiana toca la manija, cesa la resistencia que ella opone al violador. Como si en tal contacto hubiera sido descargada esa energía de Viridiana que, en el forcejeo, tendía a contrarrestar la energía pulsional del mendigo cojo. Es así como la cuerda se manifiesta de nuevo aliada de la pulsión –de ahí que, es fácil colegirlo, la muerte haya de comparecer ligada a ella.

Y con la pulsión, el goce, visualizado, como hemos dicho, sobre el lúbrico rostro del mendigo leproso, otra vez atrapado en un cercano primer plano.

Sobre el mismo plano anterior, el mendigo se vuelve hacia Jorge, que ya empieza a recuperarse del golpe recibido, para, refiriéndose a lo que en la cama sucede entre su compañero, el cojo, y Viridiana, decirle graciosamente: *A ver si cuando éste acabe, me la deja* pa *mí*... Tal es el humor que, en esas gangosas palabras del leproso saliendo de su metálica boca, el texto conjuga en este punto de acusada intensidad dramática de la secuencia.

Pero sucede, sin embargo, que, a cambio de la gran suma de dinero que Jorge le promete, el mendigo leproso, blandiendo un badil de la chimenea, machaca con él la cabeza del violador: boca abajo, tendido en la cama, éste yace entonces muerto con Viridiana debajo suyo.

Puede constatarse, así, hasta qué punto se han realizado los designios de la ceniza que la sonámbula Viridiana depositara sobre la cama: enunciada ésta como lugar de muerte, en ello devino siempre el sexo: en el *cadáver* de Viridiana, antes, como ahora en el del mendigo cojo.

De esta manera, la muerte, anunciada mediante ese imperativo ejemplarmente superyoico que Jorge, maniatado, proclamara en sus gritos al leproso: *imátalo!, imátalo!, imátalo!*..., aparece allí donde, anotada la pulsión, el sexo ha irrumpido como la más perversa agresión del mendigo a su benefactora.

La muerte, en suma, como destino último de la pulsión. Lo que ahora se escribe sobre esa cuerda-serpiente que deviene, en fin, en operador textual de la contigüidad pulsión-muerte, única articulación posible, tal es su definitiva confirmación, del Sexo en el texto buñueliano.

15 El zarpazo del gato a la rata ha sido captado en su total autenticidad (fotográfica).

16 Pues efectivamente don Jaime se ahorcó con esa misma cuerda, cuando, tras la secuencia del narcótico suministrado a Viridiana, ésta lo abandonara sin poderlo perdonar.

17 El fotograma permite observar la cuerda en el suelo: su forma, exacta en su enroscamiento, es sin duda la de una serpiente.

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

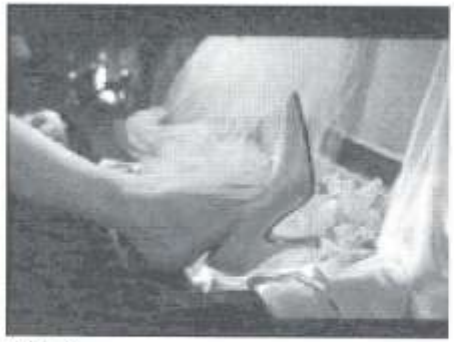


Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Fig. 11

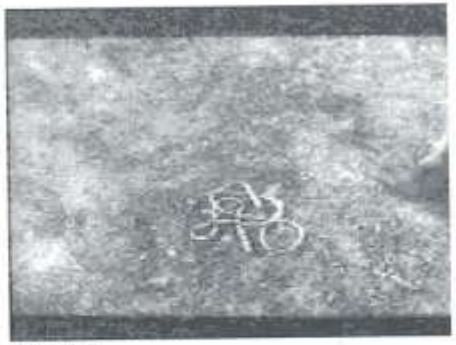


Fig. 12

Paulino Viota

Pierre Louÿs–Von Sternberg–Dos Passos–Buñuel

para Julio Pérez Perucha

La mujer y el pelele ha resultado ser una encrucijada. Diferentes talentos han pasado por ella y le han incorporado los caracteres más diversos. A partir del libro de Pierre Louÿs, a partir de su hallazgo, de su creación de dos personajes arquetípicos –Conchita Pérez y Don Mateo Díaz, quienes, aunque sus nombres no se han hecho tan populares como los de Carmen y Don José, de Merimée, han permanecido casi tanto como éstos como figuras inolvidables–, el cine ha elaborado al menos dos películas apasionantes.

(Hay además otras tres versiones de las que tenga noticia: una con la soprano Geraldine Farrar, paradójicamente convertida en *star* del cine mudo, con un contrato fabuloso, y que hizo toda su carrera, de seis películas, a las órdenes de Cecil B. De Mille: en 1915 hicieron *Temptation*, que imagino debe ser la versión del libro de Louÿs, justo tras haber filmado una *Carmen*, lo que sugiere que veían los dos libros de manera asociada; las otras, de 1929 y 1958 respectivamente, dirigidas por Jacques de Baroncelli y Julien Duvivier; del segundo precisamente –encrucijada–, Von Sternberg había completado una película en Hollywood, *The Great Waltz*; esta versión de Duvivier, *La Femme et le pantin*, estaba protagonizada por Brigitte Bardot.)

The Devil Is a Woman seguramente es una de las películas, de las de Von Sternberg y Marlene Dietrich, hechas con más ¿amor? –no sé si esta palabra es la adecuada, tras haber leído el libro de memorias de Von Sternberg (que cambió su título original de *Fun in a Chinese Laundry*, el de la primera película que el cineasta vio en su vida, según cuenta, por el mucho más severo de *Cine*

y realidad, en la versión española); no sé si la expresión «hecha con amor» es adecuada, tras haber leído que Von Sternberg no da mayor valor a la «sinceridad» en el artista–; quizá sería mejor decir sencillamente una de las «hechas con más dedicación», en ese conjunto de películas de Von Sternberg y Marlene que se ha convertido en un monumento del cine.

La actriz, por ejemplo, dice en su propio libro de memorias que: *La colaboración entre ambos comprendió varias películas, culminando en* The Devil Is a Woman, *la película más bella jamás realizada según mi parecer*. Von Sternberg, por su parte, considera su mejor película la última, *The Saga of Anatahan*, que realizó en Japón, pero, a pesar de que en su libro adopta siempre un tono displicente hacia sí mismo y su obra (¡y no digamos hacia los demás!), un tono muy aristocrático y distante –la elegancia parece ser la disciplina ética y estética de la que es esclavo, como para Buñuel lo habrá sido el surrealismo–, a pesar de eso, Von Sternberg habla con un muy calculado interés de esta película: *Volví a la piedra de amolar por los dos últimos de los siete films que debía realizar con ella* [con Marlene]. *Estas dos películas no resultaron malas, pero el público y la crítica las juzgaron de otra forma, lo que me produjo profundo pesar.* Y añadirá que la última película de la serie, *The Devil*... es *la más impopular de todas*, lo que en el elitista Von Sternberg es un título de nobleza para un film. (Por cierto que la nobleza de su «Von», muy adecuada para distinguirse en el plebeyo Hollywood, es un añadido deliberado que se dio a sí mismo el inmigrante judío vienés Josef Sternberg, antes americanizado en Joe Stern.)

Además, ésta es la única de sus películas en la que Von Sternberg firmó la fotografía (también lo haría después en su predilecta *Anatahan*, pero en ésta, en colaboración con un fotógrafo japonés), y eso demuestra seguramente un interés especial por *The Devil*..., al ser la fotografía el elemento central en el arte del cineasta, como lo prueba su artículo «Más Luz», casi enteramente dedicado a esta cuestión, y que es el más fascinante texto que yo haya leído nunca sobre el tema; texto que, por ejemplo, hace ver el justamente celebrado libro *Días de una cámara*, de Néstor Almendros (sin pretender desmerecerlo, pues es un trabajo magnífico), más bien como un instrumento para un oficio artesanal (casi el «oficio de gente humilde», que diría Mario Camus), mientras que el de Von Sternberg –nadie menos humilde– sería, en su brevedad, un tratado de estética, o de filosofía de la estética, más expresivo y logrado, como también lo son sus films en este terreno, que la visión de la luz en el cine, incluso de un Godard o un Fellini.

Tras haber trabajado con hombres como Bert Glennon, Harold Rosson o Lee Garmes, tras haber contribuido a formarlos –probablemente–, Von Sternberg toma en sus manos la responsabilidad de la fotografía, signo inequívoco de su interés por este film, cuando leemos en su artículo (artículo que, en una versión diferente, constituye también el final de su libro, lo que subraya la importancia que concedía a sus reflexiones sobre la luz), cuando leemos que:

> *Aquel que se atreviera a hacer notar, por ejemplo, que el operador y el realizador de una película tendría que ser la misma persona, provocaría un serio grito de desagrado en California. ¿Por qué la tierra tendría que ponerse a temblar ante el enunciado de este ideal simple y lógico? El cineasta escribe con la cámara, quiéralo o no, le autoricen o no. Domina y controla la cámara tan efectivamente como si la guardara en el bolsillo y, llegada la noche, se la llevara para guardarla a la cabecera de la cama, cerca de su reloj. ¿Qué mal hay en que un artesano sepa servirse de sus útiles? ¡Ah!, exclaman los hacedores de films cuando usted le quita el pan de la boca a los demás.*

También la presencia de Dos Passos en la película parece que haya contribuido a aumentar su importancia para Von Sternberg. En su libro, el cineasta **jamás** menciona a los guionistas de sus films, como no sea para criticarlos con sarcasmo; como en el caso de Ben Hecht, que había atacado despiadadamente *Underworld* y que pidió –según Von Sternberg– que se quitase su nombre de los créditos, olvidándose de ello cuando, como concluye el cineasta con soberana distancia: *La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas concedió una pequeña estatua de oro a Mr. Ben Hecht por la mejor película del año*. Así que, el que Von Sternberg señale en su obra, aunque sea de pasada, que *The Devil... se inspiraba en un libro de Pierre Louÿs, cuya adaptación se esforzaba en escribir John Dos Passos, que se veía obligado por entonces a guardar cama en vista de la fiebre que lo aquejaba*, eso sólo, me parece que indica la importancia que el cineasta concede al escritor y, por lo mismo, a la película.

(Von Sternberg es en su libro extraordinariamente «barroco» en sus ataques, helados en una forma elaboradísima, hecha muchas veces de una especie de cortesía «oriental», que nos sugiere su afinidad con el Japón, donde acababa de rodar su último film. La otra cara de la moneda de este estilo es la sequedad, el laconismo igualmente muy aquilatado de las referencias positivas. Es interesante ver, en este sentido, la muy acusada diferencia de carácter entre el director y su estrella, que se aprecia, por ejemplo, en la manera en que cada uno se refiere a un maravilloso recurso visual en una escena de *The Devil*... Dice Von Sternberg:

> [Llevaba yo] *una de esas pistolas que sirven para proyectar pintura. Esa pistola servía para recubrir el terreno cubierto de hierba menuda y espesa, así como todos los espacios oscuros, con una capa de aluminio con la finalidad de ahorrar tiempo: resultaba, en efecto, más rápido distribuir la luz que instalar un equipo eléctrico para fotografiar las superficies oscuras.*

(Contado por Marlene, esto mismo es así:

> (*En una ocasión durante el rodaje de mi película preferida,* The Devil Is a Woman [1936] *–horrible título inglés impuesto por la productora–, Von Sternberg mandó desayunar al equipo muy pronto. Cuando volvimos, había cubierto con polvo blanco todos los bosques que yo debía atravesar en coche. No hay color más terrible que el verde cuando se rueda en blanco y negro. Pero como la escena se realizaba en el bosque, los árboles colocados en el plató 13 eran verdes, por lo menos al principio. En la pantalla parecían salidos de un cuento de hadas, y yo, vestida de blanco, sentada en el coche, parecía un hada. ¿Y cómo creéis que vistió al hombre que tenía que encontrarse conmigo en aquellos bosques blancos? Pues de negro con un sombrero negro sobre sus negros cabellos. Negro y blanco. Todavía no existía el color, pero aún ahora, el uso del blanco y negro resulta incompatible. Va perfectamente con cierto tipo de películas. El color lo embellece todo. Si fotografían unas basuras en color, verán que parecen limpias, brillantes.*
>
> (*Si Von Sternberg hubiera utilizado el color, el resultado hubiera sido probablemente el non plus ultra del buen gusto, del efecto medido y de la belleza. La última película que rodó conmigo,* The Devil Is a Woman, *es, según la opinión de muchas personas, una película rodada en color. La verdad es que no fue así, pero las imágenes que creó son tan ricas en luz, sombra y tonalidades intermedias que la consideran una película en color.*

(Von Sternberg escribe 17 años después; Marlene, 50 años después. Cada uno lo recuerda, creo, no tanto según el tiempo transcurrido –el hermoso hallazgo visual ha cristalizado en la memoria de cada uno–, sino según su personalidad. Claramente se ve aquí que la displicencia característica de los personajes de Marlene en las películas de Von Sternberg –ese estar de vuelta de todo, esa ironía cansada que llega fácilmente a un radical *despreciar a los demás y no amarse a sí mismo*, que se da sobre todo en *Marruecos*, *Fatalidad*, y *Shanghai Express*–, refleja mucho más al cineasta que a su actriz, y con razón él pudo decir –es leyenda que dijo–: ***Marlene soy yo***.

(También es significativo el que dé la sensación, por el texto de la actriz, de que a Von Sternberg –e igualmente a ella– el partenaire de Concha, el guapo y delicado César Romero, sólo le ha interesado como una mancha de tonalidad, un soporte físico, ¡ineludible! para un contraste –sus cabellos no serían negros para siempre [véase *La taberna del irlandés*, en 1963] de blanco y negro en la pantalla.)

&

Seguramente Dos Passos ha entrado en esta película –ignoro a instancias de quién– por su conocimiento de España. Un enamorado de nuestro país, como él lo era entonces, para adaptar la obra de otro enamorado de nuestro país, como a juzgar por su libro lo había sido Pierre Louÿs. Encrucijada lógica esta vez. Pero curiosa encrucijada, pues nada asemeja a Dos Passos con Louÿs. Las artes de cada uno de ellos son perfectamente ajenas entre sí. Hollywood, que funcionaba siempre, al menos en esos años, dando palos de ciego (como magníficamente lo describe Eisenstein en *Alcanzar y adelantar*), aproxima, por un aparente rasgo común, a dos escritores que nada tienen que ver.

Porque los amores a España de Pierre Louÿs y de John Dos Passos son absolutamente distintos. Se trata, aquí otra vez, de dos Españas. Lo que cada uno ama en nuestro país son cosas muy diferentes. Para decirlo con una palabra, en Louÿs sería el **erotismo**, y en ello es el último de los muchos artistas decimonónicos que vieron en España y en las españolas un mito de sensualidad, de ardor muy por encima de la civilizada frialdad europea. Escritores, pero también pintores o músicos, como Rimski-Korsakov, cuyo *Capricho español* utilizó Sternberg en la película. (El cineasta quería que el título de esa música fuera también el de su film; elección refinada y exacta, que hubiera concordado maravillosamente con el carácter deliberadamente artificioso y fantástico, «soñado», del mundo de la película; pero elección que no pudo imponerse porque Ernst Lubitsch, entonces director de la Paramount, buscando estúpidamente la taquilla, impuso el título falsamente atrevido que la película lleva. Curiosamente, los distribuidores españoles demostraron una mayor sensibilidad al titular *The Scarlett Empress*, la película anterior de Von Sternberg-Marlene, como *Capricho imperial*.)

En Dos Passos, seguramente la palabra que acabó aglutinando su amor por España sería la **política**. De hacer caso a Stanley Weintraub, prologuista de un librillo que recoge las crónicas de la guerra de España de Dos Passos, la experiencia de esta guerra habría sido decisiva en la vida del escritor. Decisiva en su conciencia política y también en su creación literaria, que en Dos Passos siempre estarían íntimamente ligadas.

El escritor había viajado a España en varias ocasiones, desde 1918, y fruto de su interés por el país, por las costumbres, las regiones, los escritores o la muy singular manera de ser española, había sido su libro *Rocinante vuelve al camino*, de 1922. Por otro lado, o por el mismo, Dos Passos había sido desde sus comienzos literarios, con sus novelas sobre la catástrofe de la Primera Guerra Mundial, un escritor y un hombre político, que, en su defensa de los anarquistas injustamente condenados y ejecutados Sacco y Vanzetti, había conocido la cárcel.

Dos Passos había estado también, desde por lo menos 1925, con su novela *Manhattan Transfer*, interesado por el cine. La crítica se ha hartado de señalar que la técnica «simultaneísta» de esta novela, con su multiplicidad de personajes y de puntos de vista, con su agilidad en el «montaje» de pequeños fragmentos, viene del cine. (Y quizá también lo antecede: es curioso que esta

novela, cumbre de la novela «cinematográfica», sea del mismo año que *El acorazado Potemkin*.)

Todavía va más lejos este «cinematografismo» de Dos Passos: en la trilogía *U.S.A.*, publicada entre 1930 y 1936, se encuentran incluso, formando parte de ese «montaje» característico de esta época de su obra, unas secciones, que cierran cada capítulo, tituladas *The Camera Eye* (el ojo de la cámara), lo que nos remite inmediatamente al *Kino-Glaz* (cine-ojo), unos cuantos años anterior, de Dziga Vertov. Carlos Rojas las ha descrito en el prólogo a una edición española del libro, como:

> *Interesantísimos fragmentos, escritos bajo el nervioso automatismo inconsciente, que André Breton puso de moda y al cual dio carta de naturaleza artística. Se han formulado diversas interpretaciones sobre las intensas sucesiones de imágenes que van apareciendo sistemáticamente a lo largo de las tres novelas; pero no hay que buscar en estos breves poemas surrealistas una clave de la realidad o un mensaje criptográfico de tácitas ideas. No son ni más ni menos que la reacción subconsciente del novelista ante los hechos y circunstancias que relata.*

(Otra vez la encrucijada: Dos Passos se interesó por el surrealismo, y los surrealistas, entre los cuales estaba Buñuel, habían sentido por Pierre Louÿs *una profunda admiración, pues... nadie como Louÿs había descrito con tanta libertad los fantasmas del sexo y con tanta elegancia, brillantez e ironía*, según se dice en la solapa de la edición española de *Las tres hijas de su madre*.)

Convertido en figura sobresaliente desde *Manhattan Transfer*, Dos Passos fue llamado por el cine. Escritor hollywoodiense, izquierdista y enamorado de España, no es extraño que al comenzar la guerra civil participase en el proyecto de hacer una película que ayudase a la causa republicana en los Estados Unidos. Para entonces, el escritor ya había comenzado a chocar con el Partido Comunista en su país. Dos Passos se inclinaba hacia el pensamiento libertario. En la última novela de *U.S.A.*, *El gran dinero*, había incluído ya ataques a los comunistas, pero su anticomunismo naciente no le pareció entonces un obstáculo para apoyar a la República.

Stanley Weintraub, mencionado más arriba, cuenta en su prólogo que

> *unas pocas noches antes de partir, Dos Passos había cenado con Carlo Tresca, entonces editor de un semanario italiano que se editaba en Nueva York. Tresca, que había dedicado una vida a diversas causas libertarias, advirtió a su amigo acerca de los comunistas en España, «¡John, te van a poner en ridículo... en un gran ridículo!».*
>
> *«Imposible», dijo Dos Passos. Él y Hemingway tendrían el control completo sobre el guión.*
>
> *El viejo anarquista se rió. «¿Cómo? Cuando el director (Joris Ivens) es militante del partido Comunista. Cuando van a ser controlados por miembros del partido. A quien vean será elegido por el partido, lo que hagan será en interés del partido Comunista. Si a los comunistas no les gusta un hombre en España, ahí mismo lo matan.»*

La película sería *The Spanish Earth* (La tierra española), se me ocurre que, viéndola, no es fácil percibir esa instrumentalización total que Carlo Tresca profetiza; aunque tampoco se pueden tomar a broma las afirmaciones de este hombre que, según dice Weintraub, fue asesinado a tiros al salir de su oficina, en 1943.

Pero, en lo que respecta a Dos Passos, las palabras de Tresca sí resultaron proféticas, por la desaparición de un viejo amigo del escritor, José Robles Pozas, traductor al castellano de *Manhattan Transfer*. Robles era profesor de literatura española en la universidad Johns Hopkins. La guerra le pilló en España, de vacaciones con su familia. Ofreció sus servicios a la República y trabajó como intérprete del general soviético Berzin (conocido en España como Goriev), que, oficialmente agregado militar de la embajada soviética, planificó la defensa de Madrid junto al general Miaja, según cuenta Weintraub.

En marzo de 1937, en Valencia –en esta ciudad, que era entonces capital de la República y donde Dos Passos había estado antes de la guerra y volvía a estar ahora– se corrieron rumores sobre el fusilamiento de Robles, que había desaparecido. Dos Passos recorrió frenéticamente Madrid y Valencia, tratando de conseguir más información, pero no se llegó a saber exactamente lo sucedido. El escritor estaba convencido de que habían sido los comunistas, que no permitirían que Robles, que no era del partido, conociera la participación soviética en la defensa republicana.

Dos Passos se distanció de los otros miembros del equipo de la película, pese a que, como señala Weintraub, el resto de la familia Robles siguió trabajando para la República. Antes de que, en el verano de 1937, el escritor abandonase España, estuvo en Barcelona, donde conversó con George Orwell: *No hablamos mucho*, escribió Dos Passos, *pero aún recuerdo la sensación de alivio de la tensión que sentí al poder hablar finalmente con un hombre honesto*. La última crónica de Dos Passos, hecha en Barcelona, el 29 de abril, es, significativamente, una entrevista con Andrés Nin, dirigente del POUM, el pequeño partido trotskista que iba a ser aniquilado inmediatamente después, en los enfrentamientos –comunistas y Generalitat de un lado, trotskistas y anarquistas del otro– de mayo (el propio Nin sería asesinado por los comunistas al cabo de dos meses). Y también hay una entrevista –pero ahora es Dos Passos el entrevistado–, el 30 de abril, en *Solidaridad Obrera*, periódico de la CNT, el

hombre como con el tercer grado. Dice Sam que cuando uno trabaja en una industria de producción en masa es menester tener disciplina. Sam es un gran creyente en la disciplina para todos excepto para él mismo. Al infierno con la disciplina. Camarada, me quedaré para embromarlos. Después, cuando tengamos un lindo nido, volveré a Nueva York y escribiré una obra que los pondrá en pie de un salto. Les sacaré los pantalones a esa maldita industria. El opio del pueblo no es la religión. Es el maldito negocio del cine... Así se llamará, camarada: El opio del pueblo.

– Jed –dijo Felicia, con una sonrisita traviesa una vez que terminó la última cucharada de helado–. ¿Qué te parecería ir al cine? –se pasó la mano por el pelo–. Una mujer en mi estado necesita el opio.

Más tarde, los comunistas buscan fundar un sindicato de guionistas, una organización de escritores, para coparla y controlar así las películas (y hay que recordar que después de la guerra fueron precisamente los guionistas, los más ideologizados de los trabajadores de Hollywood, los que sufrieron principalmente la represión maccarthista). Creo que merece la pena citar una escena en la que, tras asistir a la reunión que ha de crear esa asociación, Jed sostiene una charla con Eli, un antiguo amigo, marginal y borrachín, de ideas anarquistas:

– Palabras, palabras –declamó Eli, agitando los brazos–. Todos ustedes creen en las palabras. Yo creo en la gente. Las palabaras son, o bien palancas pequeñas en una máquina, o bien poesía, cuando la gente las dice... Tú te olvidas siempre de la gente... Mira: vives aquí, en tu casa, con José María y con su mujer, y apuesto a que no sabes que él es un bandido retirado, un viejo partidario de Zapata..., y que toca la guitarra como un sueño, y que, aunque no sabe escribir su nombre, puede jugar muy bien al ajedrez... La cultura mejicana es la cultura de la cantina... Piensa en lo que Chejov habría hecho con un hombre así. Y tú no sabes que existe... Ése es el resultado de clasificar de acuerdo con San Marx. Un autor teatral debería amar a la gente así como Felicia ama los colores y las formas, porque las palabras que surgen espontáneamente de la boca de la gente son su materia prima... El teatro consiste en hermosas palabras y en danza –Eli trató de ejecutar unos pasos de danza rusa, agachado; resbaló, cayó sentado ruidosamente sobre el ancho trasero y siguió hablando desde el suelo–. Por eso se emborracha un hombre: para poder decirles las cosas a sus viejos amigos.

– Pero Eli –empezó Jed en el tono paciente que emplea un maestro con un niño–, la razón de que la revolución mejicana que tanto te gusta no haya llegado a ninguna parte... –Jed sintió repentinamente el viejo placer de la discusión. Iba a convencer a este maldito tonto de Eli Soltair–. La acción política sin dirección se convierte en oportunismo y en anarquía y termina en el fascismo y la guerra. Son los hombres que saben lo que quieren antes de ir a una reunión o de sentarse ante una mesa los que tienen en sus manos la dirección de los acontecimientos. Sabemos que se acerca un día en que las masas serán escuchadas. No hay nada particularmente siniestro en el deseo de dirigir esas fuerzas hacia el máximo bien. Para eso sirven las organizaciones de revolucionarios disciplinados.

Eli se puso en pie, vacilante, y se sirvió otro vaso de vino.

– Mentira –gritó–. Fueron los bolcheviques quienes destruyeron la hermosa revolución de soldados y campesinos de octubre.

– Disparates... Debemos hacer frente al acero con el acero. Unos cuantos banqueros dirigen el negocio cinematográfico. Lo sabes tan bien como yo. Debemos dar la vuelta a los papeles. No fue Lenin el inventor de la moderna técnica revolucionaria. Fue J. P. Morgan. Lo único que hizo Lenin fue utilizar el método en beneficio de la clase obrera, y con mucha más eficacia.

– Es excesivamente eficaz –Eli miró a Jed muy cerca. Estaba tan excitado que escupía un poco mientras hablaba–. Se funda en la envidia, el odio y la maldad. Robespierre también era eficaz. ¡Para cortar cabezas!

– Estableció la revolución burguesa. ¿Lo hizo o no lo hizo?

– Al infierno si lo hizo –rugió Eli–. Estableció la dictadura de Napoleón. Matanza, miseria y guerra, seguridad –añadió gimoteando dramáticamente– por la apatía y la reacción.

Jed empezó a bostezar.

– Esta discusión no va a ninguna parte –dijo a través del bostezo.

– Quieres decir que todavía no me has cortado la cabeza –repuso Eli, golpeándose la rodilla–. Si no puedes convencerlos, mátalos... –todos sus rasgos se torcían con la risa–. Bueno, me iré por la mañana –añadió en un tono repentinamente práctico–..., antes de que me entregues a la GPU –la idea parecía divertirlo muchísimo.

– No le hablaría así a nadie que no fueras tú, viejo vagabundo, no en esta ciudad –dijo Jed en el tono más amistoso que pudo lograr, ahora que Eli se iba, Jed volvía a quererlo–. ¿Por qué no te quedas? Con tu talento y tus relaciones podrías conseguir un contrato sustancioso –a él mismo le parecieron inconvenientes sus palabras.

Más tarde, Jed logra que le admitan en el partido, tras asistir a una charla de un importante líder, que concluye:

– La mayoría de ustedes no trabaja con las manos, sino con la cabeza y con habilidades penosamente adquiridas. En nombre del Comité Central deseo decirles que pertenecen al Partido Comunista tanto como el más explotado obrero rural trashumante. A cada uno su tarea. Algunos ocuparán las granjas y las fábricas, pero los obreros del cine, la radio y la prensa coparán las comunicaciones del país, es decir, su cerebro.

Jed quería saltar y aplaudir. Esto era grande. Era la certidumbre interior. Carl Humpries era un gran hombre.

Cuando Sam, después de terminar la reunión, lo condujo hasta la mesa para que prepararan su ficha, las manos de Jed temblaban tanto –de alegría esta vez, se dijo–, que apenas pudo escribir su nombre y su dirección. Ya en la calle, todavía le dolía la mano a causa de los apretones de los camaradas.

El mismo líder, luego, ya en la Segunda Guerra Mundial cuando la URSS y los Estados Unidos luchan aliados contra el fascismo, llevará su razonamiento político hasta el delirio:

> *– Las comunicaciones son el cerebro y el sistema nervioso del país... Ésa es la importancia de nuestro trabajo aquí. Comunicación con las masas. Gracias al esfuerzo bélico entramos en la radio. Eliminamos a los fascistas de los sindicatos periodísticos, instalamos progresistas en las asociaciones de escritores y en la proyectada central de autores. Cuando la guerra haya terminado, habremos copiado el cerebro de la nación. Por primera vez podemos divisar la silueta naciente de la América Soviética.*

En este ambiente pues, podemos quizá pensar que ha sido escrito –añadamos la fiebre alta– el guión de *The Devil Is a Woman*. Creo que no es abusivo considerar esta presencia de la política, porque lo que la película añade al libro es, precisamente, la política. Ninguna presencia hay de ésta en el relato de Louÿs; por contra, en la película se la ha introducido ya desde el principio, como si fuera un componente esencial de «lo español», de lo exótico español; como si una imagen de España no estuviese completa sin la política.

En la primera secuencia, el gobernador de Sevilla (Edward Everett Horton) –al que más tarde Concha llamará familiarmente Don Paquito, según su costumbre muy personal de los diminutivos para los hombres (Pascualito, Morenito)–, rodeado de adustos guardias civiles con capote y bigotazos y de representantes de las fuerzas vivas –todos ellos maravillosamente recreados, con un virtuosismo en la caracterización muy sternbergiano–, proclama, estorbado por un ayudante incómodo porque también quiere ser protagonista –certero bosquejo de político, quizá precisamente muy español–, el inicio del Carnaval de Sevilla y manifiesta su agrio desagrado por la fiesta.

Sigue un plano inolvidable. Al menos para mí: vi la película por primera vez poco después de la muerte de Franco y esta imagen fulgurante me pareció que se condensaba en símbolo de una España que ahora quizá podría venir y que (en parte precisamente «gracias» a unos cuantos guardias civiles) nunca llegó a hacerse real. Un plano en el que un grupo de alegres muchachas bailan en corro, casi como un un cartón de Goya, alrededor de una sombría pareja de la Guardia Civil.

Más tarde, el joven que ve a Concha y se cita con ella se ha transformado, del francés Andrés Stevenol de la novela, en el español Antonio Galván (César Romero), republicano perseguido por la policía –un cartel al inicio de la película ha situado la acción en la misma época del original, publicado en 1898–, que viene de su exilio en París. Así se puede conservar la idea de irse a París, ahora con Concha, que ya está en la novela.

El otro protagonista, el sufrido receptor de los continuos e interminables desdenes de Concha, Don Mateo Díaz en la novela, ahora lleva el más sonoro nombre de Don Pascual Castelar (quizá porque Pascualito suena mejor que Mateíto en boca de Marlene), y se ha convertido en capitán del ejército (Lionel Atwill), tal vez de ciertas simpatías republicanas, pues su amistad con Antonio no parece empañada por la posición política de éste. El haber hecho un militar del personaje creo que, como la presencia de la política, es también un rasgo magnífico de «lo español»; aunque esto quizá pueda deberse más bien a la evidente afición de Von Sternberg por los uniformes en los galanes de sus películas con Marlene (dejando al lado *El Angel Azul*, que es totalmente diferente a las demás películas de la pareja, y donde Marlene tiene un papel opuesto al que tiene en las otras, sólo en *La Venus Rubia* el protagonista masculino no va de uniforme).

¿Qué es lo que puede haber de propio de Dos Passos en esta transposición de un libro a una película? En el tantas veces citado aquí *De brillante porvenir*, el guionista describe así a su mujer, al principio, cuando aún se hace ilusiones sobre Hollywood, qué es lo que quieren en ese lugar de los escritores como él:

> *– No, Sam tiene algún asunto raro –Jed empezó a hablar rápida y alegremente–. Dijo que Mark Sugar no había hecho las cosas bien. Que me consiguió un contrato mezquino. Dice Sam que con mi reputación y con mi diálogo podría ganar de setecientos cincuenta a mil dólares. Dice Sam que es diálogo lo que compran. Tienen montones de argumentos, pero todavía no han podido cambiar y olvidarse del cine mudo. Lo más importante de las películas sonoras es el diálogo... El diálogo es mi especialidad, camarada... Sam conoce la compañía que podría apoderarse de mi contrato... Quiere que yo lo deje maniobrar un poco. Dice que no debo preocuparme si ellos tratan de dirigirme un poco en las reuniones de libretistas. Es justamente como el negocio de telas: consideran el diálogo como un género y lo compran a tanto el metro... Sin embargo, Sam dice que algunos de ellos son gente verdaderamente liberal y que simpatizan de corazón con el movimiento. Desde luego, no pueden demostrarlo demasiado abiertamente. Tal vez nos guste trabajar aquí –Jed seguía hablando desde el baño mientras se lavaba la cara.*

El diálogo de *The Devil Is a Woman* es escueto y muy bueno (características, por otro lado, habituales en Sternberg). En el libro hay abundantes expresiones en español, insertadas en la prosa francesa para dar ambiente o para hacer más real sobre todo a Concha. Dos Passos, sin conservar ninguna de esas expresiones, sí me parece que ha buscado en algunos momentos un «españolismo» discreto y suficiente en sus diálogos en inglés.

Claro que, en este terreno, la película americana no tiene nada que hacer frente a *Ese oscuro objeto del deseo*, la de Buñuel, que, al menos en la versión

española, sí ha conservado con maravilloso acierto, prescindiendo de cualquier atisbo de españolada (voluntad evidente en la película en todos los terrenos, manifestada ya al trasladar la acción al presente y al centrarla en París), las mejores expresiones en castellano del libro, como el jueguecito verbal que Concha le hace a Don Mateo, sentada en sus rodillas, si no recuerdo mal:

> *– ¿Hay alguien que nos escuche? – No.*
> *– ¿Quieres que te diga? – Di.*
> *– ¿Tienes otro amante? – No.*
> *– ¿Quieres que lo sea? – Sí.*

Buñuel ha añadido, además, un detalle español maravilloso: en determinado momento, tras haberse ofrecido una vez más para desesperar a don Mateo, Conchita se le niega como siempre añadiendo un demoledor *¡Límpiate, que estás de huevo!*. Hasta ahí no había conseguido llegar la pasión hispanista de Pierre Louÿs.

&

Ambas versiones cinematográficas han conservado la estructura de la novela, que consiste en un relato en pasado (en flashback, se diría en cine) que hace el «pelele», el hombre siempre maltratado por Conchita, Don Pascual o Don Mateo. En Von Sternberg, igual que en la novela, el relato se hace como advertencia a un hombre joven que se ha prendado de la muchacha. En Buñuel, el relato ha perdido cualquier carácter de advertencia, ha perdido «calor» y toma la forma de la explicación de un hecho insólito: Don Mateo se lo cuenta al variopinto grupo de compañeros de compartimento de tren de Sevilla a Madrid (etapa de su viaje a París; es Don Mateo, en esta versión, quien vive en esta ciudad, donde ha encontrado a Conchita, esta vez emigrante española del servicio doméstico). Esos pasajeros, reunidos al azar del viaje, han visto con asombro a Don Mateo solicitar un cubo de agua (que un empleado de RENFE con presteza le proporciona) y volcárselo, desde el tren aún detenido, a una muchacha que se ha presentado en el andén.

Siguiendo un camino diferente, Von Sternberg y Dos Passos han llevado a los dos personajes masculinos hasta una suntuosa escena de duelo por Conchita, bajo los perfiles negros de los paraguas charoleados por la lluvia y las negras chisteras y levitas, entre las argentadas pinceladas instantáneas de las gotas que *dan cuerpo al espacio*, como dice Buñuel en un libro que mencionaremos; escena que se resuelve con la irrupción entre las colgantes ramas de los sauces, de las masas –sombrías y dinámicas– de los jinetes de la Guardia Civil.

(El formalismo visual muy elaborado y «barroco» de Von Sternberg me hace pensar en Lorca y, sobre todo, en Valle-Inclán, contemporáneos del cineasta. En algún sitio he leído, creo que en el catálogo de la exposición de Valle del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en el cincuentenario de la muerte del escritor, que la Paramount, la productora en la que entronces trabajaba Von Sternberg, pensó en los años 30 en llevar al cine a Valle-Inclán, no recuerdo si el *Ruedo ibérico* o las *Comedias bárbaras*. Pensé entonces qué resultados tan coherentes podría haber conseguido Von Sternberg con ese material. Pasar de la elaboración exquisita a la que Valle somete a las palabras a la que Von Sternberg hace sufrir a la luz, con la prodigiosa capacidad de ambos para perfilar, corporeizar, los datos sensoriales.)

En el libro, Don Mateo menciona al final, de pasada, que ha sostenido un duelo con uno de los amantes que –tras entregarse él– ha tenido Conchita, pero no hay enfrentamiento entre él y el joven al que cuenta la historia.Claro que la novela termina antes que la película. El final se produce, en el libro, cuando, listos para marcharse juntos Conchita y el joven, una carta de Don Antonio revela que éste sigue enamorado de la muchacha: *Beso tus pies desnudos*.

The Devil is a Woman continúa más allá: el duelo entre los dos hombres y el retorno de Concha con Don Mateo, tras haber acompañado a la frontera al joven, aquí perseguido político. También en *Ese oscuro Objeto del deseo*, Conchita y Don Mateo terminan juntos.

En la novela, Don Mateo desvirga a la muchacha (ella es mocita, como dice varias veces, con deliciosa expresión española que encanta a Pierre Louÿs, quien explica que no tiene equivalente en francés: pucelle *mueve un poco a risa desde que Voltaire escribió* La Pucelle d'Orleans; expresión que conserva Buñuel en labios de Angela Molina). En *The Devil Is a Woman* nada se dice sobre esta cuestión, tan española, quizá por ser demasiado explícita para el código de censura; o, más probablemente, porque tanto por ser Marlene por antonomasia la *star* sin edad, fuera del tiempo, como por tener ya 34 años, había resultado impropio entrar en esta cuestion tan ligada a la edad juvenil. Cuestión que, por el contrario, es esencial tanto en el libro como en la película de Buñuel. Marlene, de todas maneras, aquí lo mismo que en *The Scarlett Empress*, acentúa en su interpretación los rasgos de juventud, en contraste con sus películas anteriores en las que era una mujer «de vuelta».

Conchita tiene en la novela 18 años al principio y 21 al final. Las dos actrices que Buñuel emplea para el papel, en singular decisión en la historia del cine, no creo que tuvieran muchos más años. Así, su carácter es similar al del libro. En éste Don Mateo pasa de 37 años a 40 y él mismo dice que antes de desesperar por Concha estaba tan joven que parecía tener 22 años. Aquí es Buñuel quien, empleando a Fernando Rey, de 60 años, creo que ha acentuado

la madurez del personaje. (Aunque Don Mateo de la novela termina con el cabello encanecido por los disgustos que le da Concha.) Insiste así Buñuel en el tema de la pasión senil, que le es tan querido, y del cual tenemos otros ejemplos en *Viridiana* o en *Tristana* también con Fernando Rey.

En *The Devil Is a Woman* llama la atención el impresionante parecido físico entre el personaje, Lionel Atwill aquí, y el propio Von Sternberg; parecido, además, no sólo de rasgos sino también de lo que quizá se podría llamar «actitud facial» o actitud corporal, de una elegancia indiferente y parsimoniosa que es también habitual en otras películas de Von Sternberg con Marlene, pero sin ese parecido que aquí se añade. No sé si esto se ha señalado antes alguna vez, pero la semejanza es tan potente que se hace imposible que no haya sido deliberada y «trabajada». Sin duda Atwill era de más edad que Von Sternberg, que contaba entonces 41 años, y era también más corpulento, pero aún así el parecido es vertiginoso y quizá haya influido en la consideración que se ha hecho muchas veces de que esta película de «despedida» –Von Sternberg había decidido no volver a trabajar con Marlene, y se lo había dicho a ella (ya había tomado la misma decisión tras las tres primeras películas juntos, pero entonces Marlene respondió negándose a trabajar con cualquier otro que no fuera él)–, de que esta película final es una autobiografía de las relaciones entre ambos. Relaciones, por tanto, sadomasoquistas, y de permanente rechazo por parte de ella, lo que parece contradecir la realidad en el terreno profesional, donde era ella quien insistía en trabajar con él.

En lo referente al sadomasoquismo ninguna de las dos películas me parece que haya reproducido el meollo fundamental de la novela. Entiendo que ésta es, básicamente, el retrato de una muchacha masoquista, aunque esta perversión no aparezca hasta las páginas finales.

La inexplicable actitud siempre enloquecedora de Conchita, que se ofrece y se niega una y otra vez al atónito y doliente Don Mateo, esa actitud aparentemente sádica, tiene una explicación que Don Mateo, ajeno por completo a esa perversión, no consigue comprender. Lo que la muchacha busca con su sadismo «emocional» lo descubre Don Mateo sólo cuando fuera de sus casillas, incapaz de contenerse por más tiempo en su manera de ser pacífica y en las normas de conducta caballerosas que un hombre ha de observar con una mujer, la emprende a golpes con ella. Lo que Conchita pretende con su sadismo «espiritual» es que Don Mateo satisfaga su masoquismo corporal. Él sólo «acierta» con ella cuando ella le ha «toreado» hasta sacarlo fuera de sí, hasta hacer otro de él –maravilloso arte del amor de la muchacha–, porque en lo que Don Mateo tiene de propio, en los recursos del amor y del dinero que son los de él, no está eso que pueda despertar el deseo de la chica.

Un personaje femenino así puede, tal vez, ser difícilmente creíble. ¿Existe verdaderamente el masoquismo, fuera del plano de la fantasía, y con ese refinamiento? Lo indudable, y más a la luz de otros libros de Louÿs (que es quizá, al menos para mi gusto, el más grande erotómano de la literatura), es que el escritor era muy aficionado –¡desde luego sólo podemos decirlo en el terreno literario!– al sufrimiento de la mujer en la sexualidad, a condición de que fuera siempre un sufrimiento querido, incluso impuesto siempre por esa misma mujer. Es probable, pues, que haya que considerar a los masoquistas que abundan en sus libros sobre todo como proyecciones de su imaginario, objetos de deseo inventados a medida.

Masoquismo de las criaturas, sadismo imaginario del autor, que tal vez también se manifiesta en la obsesión por la sodomía con las mujeres –igualmente siempre exigida por ellas– que aparece infaliblemente en los libros declaradamente pornográficos de Louÿs. Por ejemplo, en *Las tres hijas de su madre*, obra cumbre absoluta, para mí, de esa literatura (y quizá de la literatura), Charlotte es un masoquista de 20 años que se excita verbalmente, durante la sodomía, relatando a su amante las más espantosas bajezas que ha cometido en su *puta vida*. Mauricette, o Ricette, de 14 años y medio, necesita sufrir físicamente para gozar, exigencia que comparte con su madre. Y ambas tendrán dificultades –semejantes en eso también a Conchita– para hacerse comprender por el protagonista masculino del libro, quien nos dice que *no tenía el más mínimo asomo del vicio que Mauricette me pedía que satisfaciera*.

Más refinada, Conchita no recurre al burdo expediente de Mauricette –¡quizá demasiado niña para ser más sutil!– de decirle claramente al hombre lo que necesita. Conchita no acepta un amante que la torture con cansina condescendencia. Quizás es demasiado orgullosa para pedir a su amante que satisfaga sus gustos, para manifestarse a él. Quizás exige que sea el hombre quien descubra cómo hay que tocar *su guitarra*, como ella dice, aunque para ello tenga que someterle a una difícil *faena* hasta que él llega a ese descubrimiento. O tal vez, incluso –y quizás ésta sería la posibilidad más bella, la más verdadera de este personaje que he tomado, quizás un poco precipitadamente, por una simple proyección del deseo de su autor–, tal vez no sea que Conchita no quiere declarar sus gustos, sino que –menos experimentada que la putilla de *Las tres hijas*...– no los conoce y se le revelan a ella a la vez que al horrorizado don Mateo; ambigüedad que tal vez fuera lo más hermoso del libro, el rasgo más singular de Conchita.

En *Las tres hijas de su madre*, cuando el muchacho, contra sus inclinaciones (*hypocrite auteur*), accede, por complacerla, a maltratar a la niña, el capítulo termina:

Mauricette estalló en sollozos. No olvidaré jamás aquel instante de mi vida. No fue más que un instante. Inmediatamente después, sin dejar de sollozar, volviéndose para abrazarme, me dijo, me gritó, su boca en la mía, cubriéndome de besos:

– ¡Perdóname! ¡Perdóname por llorar! ¡Perdóname! Pero, ¿quieres callarte? ¡La que siente vergüenza soy yo!... ¡Ah, que bien me torturabas! ¡Qué bueno era! ¡He gozado como si me muriera! Y luego... no sé por qué... me puse a llorar como un animal. Es que... Es que también...

La oía jadear como si se fuera a sofocar; luego volvió a sollozar, me apretó contra ella con todas sus fuerzas y, en un tono admirable, encontró este grito de amor:

– ¡Nadie jamás me ha hecho tanto daño como tú!

Porque Mauricette, aunque sea mocita como Concha, está muy curtida en las lides de la sexualidad *por el otro orificio*. Compárese esto con la reacción de Conchita cuando, loco de ira, Don Mateo le pone la mano encima:

– ¡Oh, Mateo! ¡Cuánto me quieres! ¡Cuánto! –y acercándose más a mí, siempre de rodillas, murmuró–: ¡Perdón, Mateo, perdón! ¡Yo te quiero también!... –por primera vez era sincera, pero yo ya no la creía. Ella prosiguió–: ¡Qué bien, pero qué bien me has pegado! ¡Y qué agradable era! ¡Qué bueno! etc.

Y más tarde, Don Mateo sigue narrando: *Y por la noche, cuando en ciertos momentos todas las mujeres repiten:* ¿Me amarás siempre?, *yo oía estas frases desconcertantes (pero reales: no invento nada): Mateo, ¿me pegarás aún? Prométemelo. ¡Prométeme que me pegarás sin duelo! ¡Que me matarás! ¡Dime que me matarás!*

Lo que me parece que hay en el haber hecho una española de la muchacha de *La Femme et le pantin*, es una determinada idea de que ese masoquismo, querido por Louÿs, se venía bien a una conducta –desde luego mítica, imaginaria– de la mujer española en el amor. Por más apasionada, por más ardiente que ninguna otra, la española bien puede incurrir en perversión, y más en esta, que reproduce lo que se considera característico español: la sumisión de la mujer al hombre, el machismo (Concha le dirá a Don Mateo que no ha empezado a amarle hasta que él no la ha golpeado). Louÿs ha encontrado aquí el personaje más motivado (desde ese arquetipo de lo español) para el masoquismo que gusta de colocar a sus heroínas de cualquier nacionalidad. También el más ilustre precedente literario de Concha, la Carmen de Merimée, busca, en su salvaje libertad, un hombre que la domine. Ella será al final quien provoque a José a que él, en su único acto de macho, la asesine.

Pues bien, este masoquismo femenino, fundamental en *La Femme et le pantin*, no existe o tiene un papel muy secundario en las dos películas. Naturalmente la posición ante este motivo básico de la obra define el estilo y el «mundo» de cada uno de los tres artistas.

En Louÿs, por ejemplo, es necesario que Conchita se entregue tras la paliza, al ser la clave de la obra su masoquismo, ahora satisfecho. En Buñuel, por contra, interesaría que el espectador siguiera pensando tras la paliza (que se da igual que en la novela, y que es, además, una magnífica escena de cine) que Conchita sigue intacta. Esto está muy claro en un libro maravilloso, en ***Buñuel por Buñuel*** que consiste en una larga entrevista de José de la Colina y Tomás Pérez Turrent a Buñuel. Este declara, sobre la película:

No me gusta el final porque lo vemos entrando con ella en un pasaje, mirando escaparates como marido y mujer. Allí debía contar que la situación sigue igual, que él no ha logrado acostarse con ella. ¿Cómo la interpretaron ustedes.

T.P.T.: *Yo me quedé con la duda.*

J. de la C.: *Yo creí que sí se habían acostado, porque vemos a una mujer bordando, en un escaparate del pasaje, y en la tela montada en el bastidor hay sangre. Inmediatamente hay una asociación con el himen roto...*

BUÑUEL: *¿Lo ve usted? Eso está mal realizado, no está claro. Pude meter unas frases de ella, algo así como: ¡Vete al carajo! Ni me he acostado contigo ni pienso hacerlo.*

J. de la C.: *Pero si usted no quería sugerir que se han acostado, ¿por qué esa imagen de la tela remendada?*

BUÑUEL: *No sé, tal vez me pareció que debían ver en la vitrina una escena hogareña, una mujer que cose tranquilamente. Lo que despista, y fue mala idea mía, es la mancha de sangre, lo reconozco. Una mala idea.*

J. de la C.: *Podría interpretarse de otra manera. Por ejemplo: como el deseo de Fernando Rey de haber penetrado realmente a Conchita. La imagen del bastidor, de la aguja y el hilo penetrando en la tela, podría «cristalizar» su deseo.*

BUÑUEL: *Sería demasiado literario, no usaría eso.*

Si para Buñuel sería tan importante que se entienda que no se han acostado y que no se van a acostar, es porque, para él, el tema de la obra es muy otro que para Louÿs. Para nada, o casi, en Buñuel es el masoquismo de una muchacha, sino la imposibilidad de una relación. Es la decepción, la frustración, motivo fundamental en la obra de Buñuel que, en este último film (*The Devil Is a Woman*, última película de Von Sternberg-Marlene; *Ese oscuro objeto del deseo*, última película de Buñuel) toma, como otras veces, un contenido sexual.

Creo que, a diferencia de Louÿs, que pone el acento en Conchita (centro del libro, como su vientre es *el centro mismo de todo*, como dice Don Mateo una vez), Buñuel se fija en el hombre, ya viejo, que, quizá precisamente por esa vejez, está incapacitado para cumplir su deseo. Así en la entrevista:

J. de la C.: *El personaje* [el Don Lope de *Tristana*] *se parece al don Jaime de* Viridiana *y, si usted no se enfada, un poco a usted.*

BUÑUEL: *Don Jaime y Don Lope se parecen un poco, sí, pero quizá exageran ustedes lo del parecido porque lo ven interpretado por el mismo actor, Fernando*

Rey. También es posible que sea algo autobiográfico. Tenemos algo en común: la vejez.

Creo que a ellos se podría añadir el Don Mateo de *Ese oscuro*... Buñuel, con su habitual lucidez, es muy consciente de esa diferencia esencial, que hace su película muy otra del libro:

T.P.T.: *Ya antes había usted intentado filmar esta novela de Louÿs. Me pregunto qué le interesaba a usted en ella.*

BUÑUEL: *La idea de que un hombre que quiere acostarse con una mujer y no lo logra. En el libro, por cierto, el hombre termina acostándose con ella. Luego ella le dice: Si quieres verme acostada con otro hombre, ven a casa mañana. Él iba al día siguiente y en efecto estaba con otro. Pero a mí me interesaba mas la idea de una obsesión que no puede hacerse realidad.*

T.P.T.: *Como les pasa a muchos personajes suyos.*

BUÑUEL: *Sí, ya les digo que soy un hombre de ideas fijas. Quizás sólo me interesa un tipo de personajes, unas cuantas situaciones.*

En cuanto a Von Sternberg, su punto de vista también es otro, y el más difícil de definir de los tres, probablemente. En su Concha tampoco parece haber ningún masoquismo (aunque también está la escena en que es agredida por Don Pascual; maravillosa secuencia aquí, primero bajo la lluvia en el patio arbolado, y luego tras la puerta cerrada de la habitación, donde el tamborilear de las brillantes gotas de agua se suma a los gritos de Concha –Von Sternberg usó el sonido como pocos desde los inicios del mismo–, esta vez no golpeada, sino casi estrangulada por Don Pascual).

Aquí, ella va a elegir a Don Pascual, cosa que queda en el aire en la novela. Muy sternbergianamente, esta decisión no se explica. Hemos de pensar, mirando hacia atrás en el film, que Concha se ha conmovido –aunque, muy sternbergianamente también, nunca lo demuestre– por la capacidad de entrega de Don Pascual, quien en el duelo con Antonio, siendo un prodigioso tirador, dispara al aire a la vez que cae herido. Concha elegirá así a quien demuestra más grandeza de alma (Antonio, avergonzado, le confesará que él tiró a matar), a quien, precisamente a petición de ella, ha estado dispuesto a morir por no hacer daño al otro. La interesada y perversa Concha Pérez de Von Sternberg reaccionará así, al final, con un comportamiento digno del de Don Pascual (cuando ha ido a visitarlo al hospital, le ha dicho de entrada, eso sí sin ninguna emoción: *Cómo te has sacrificado. ¿Tanto significo para ti? Podría haberte matado... Eres maravilloso.*) Así que se unirá a él, pero antes, ya en su camino de perfección, conseguirá un salvoconducto del gobernador Don Paquito y trasladará a Antonio, sano y salvo, al otro lado de la frontera.

Esta conducta que nos sorprende al final, desde la psicología que le suponemos a Concha Pérez (pero ésta es la Concha de Von Sternberg y no la de Pierre Louÿs), resulta, por el contrario, muy coherente con la de los otros personajes de Marlene en las películas del cineasta. Haciendo la salvedad, desde luego, de la Lola-Lola de *El ángel azul*, que es un personaje ajeno y anterior a los otros y, propiamente, su antítesis.

En las otras seis películas, Marlene se sacrifica (o estaría dispuesta a hacerlo en *The Scarlett*...) por hombres que lo merecen mucho menos que el más honrado y entregado personaje masculino de la serie. Bajo la apariencia común a las cuatro primeras películas (de las seis) de una Marlene de vuelta de todo, sin ilusiones, irónica, conocedora de la vida, se esconde siempre un corazón dispuesto a sacrificarse, palabras que ella usa aquí para la acción de Don Pascual (ya se ha dicho que en las dos últimas películas ella es más juvenil y movediza, pero el corazón es muy similar en las seis). En esto, la relación con el hombre es, en *The Devil*... diferente y quizá más refinada que en las otras películas: en éstas el sacrificio siempre es en un sentido; en *The Devil*..., sólo se entregará tras haber aprendido por la entrega de él.

Von Sternberg saca a Concha Pérez del imaginario, sexual y sadomasoquista, puramente material, de Pierre Louÿs, y la introduce en su propio imaginario, que es de carácter muy distinto; un imaginario fundamentalmente sensorial, plástico, pero también moral.

En cuanto a esa posible correspondencia entre la relación de Concha y Don Pascual y la de Marlene y Von Sternberg, es interesante leer unos párrafos del libro del cineasta:

Una lluvia de artículos encomiásticos se iba derramando a porfía, el correo de sus admiradores había puesto en pie a todo su departamento, sus fotografías eran cada vez más solicitadas, toda una serie de hombres solicitaban el honor de depositar sus fortunas a sus pies, se disputaban la ocasión de ser vistos y fotografiados con ella. Los hombres que ocupaban los más altos cargos le rendían homenaje, los actores más célebres deseaban poder formar pareja con ella, los productores y los directores no podían aguardar el momento de poder trabajar con ella y su círculo aumentó para incluir a los escritores más famosos y los creadores más afortunados de aquellos días. Duques y generales e incluso los jefes de Estado deseaban que ella se dignase honrar sus mesas. Un periodista, citado en uno de los muchos libros que le fueron dedicados, no contento con alabar su belleza, estimaba que su inteligencia equivalía a la de Napoleón, de César, de Mussolini y de Lenin.

Hay que confesar que este incienso contrastaba fuertemente con el retrato que le estaba reservado en mi estudio. Allí no había fanáticos, sólo el frío ojo de una máquina que observaba cada uno de sus movimientos. Si se producía un

poco de adulación, se limitaba ella a un: ¡Muy bien! ¡Basta ya!. *Con más frecuencia tenía que oír:* ¡Vuelva la espalda al otro lado y enderécese! ¡Baje la voz en una octava y no hable con pronunciación defectuosa...! ¡Cuente hasta seis y mire hacia esta lámpara como si no pudiese vivir sin ella...! ¡Quédese donde está y no se mueva más! Vamos a ajustar las luces.

Cómo iba a ser posible a un mortal soportar al mismo tiempo la adulación más insensata y la sujección aparentemente cruel, pero indispensable, para mantener esa adulación? Esa casi esclavitud no tiene nada de secreto, se efectúa en un estudio abierto donde centenares de ojos pueden atestiguarlo. Bastaba a esa mujer atravesar la rampa de los proyectores para ser frenéticamente aclamada por una Prensa insaciable. Resulta sumamente difícil adaptarse a un contraste tan anormal.

Instalada sobre un pedestal, hizo de la necesidad virtud. Con uno de los instintos más seguros, cesó de quejarse de sus «tormentos» para transformarse en mártir, que daba gracia a la divinidad que le concedía la gracia insigne de cubrirla de heridas. Contaba a quien la quería oír – y eran muy pocos los que no lo querían– que yo la hacía marchar descalza en un desierto ardiente. Cuando había terminado la escena, decía, yo prolongaba el suplicio bajo el falso pretexto de que apenas me quedaba luz de día para rodar otra secuencia, en la que ella no iba a intervenir; cuando se desmayaba de fatiga, yo corregía su inglés tan pronto recobraba el conocimiento para preguntarme, con voz de moribunda, si aún la necesitaba. Todo esto no lo decía para hacer creer que era maltratada, todo lo contrario, era una manera retorcida de alabarme: ¿No encuentra usted que es verdaderamente maravilloso? Llega incluso a corregir mi inglés cuando yo, al recobrar el conocimiento, no pronuncio como es debido.

Este tratamiento de choque, hecho simultáneamente de la adoración más insensata y de la dominación más insensible, a su vez necesaria para mantener la adoración, sí recuerda una situación sadomasoquista. Claro que según esto, forzando un poco las cosas, Marlene estaría más en el papel de Don Pascual, sometido a los halagos y desdenes, que en el de Concha.

Siempre se pueden observar curiosas correspondencias, siempre se producen cruces. Así, aquí entre el más fundamental hallazgo de *Ese oscuro objeto del deseo* y lo que supuso Marlene para Von Sternberg.

El hallazgo –*trouvaille* lo llama Buñuel– más genial de su película es ese fascinante haber hecho representar, o vivir, un mismo personaje por dos actrices distintas. Lo es precisamente por lo que tiene de puramente cinematográfico, porque supone llevar al más allá de la realidad, de una manera que la realidad es incapaz de recuperar «para sí». Puramente cinematográfico, propio y específico nada más que del cine, porque mientras en él se despliega y «funciona» con toda naturalidad, sin ningún forzamiento, fácilmente podemos imaginar que esa misma idea, trasladada a otro arte –novela, teatro, pintura– difícilmente tendría la fuerza de presencia inmediata que tiene en el cine e igualmente esa naturalidad, esa soltura carente de cualquier artificio, esa propiedad. (Por cierto que esta característica específicamente cinematográfica, burlando a la vez –siempre con humor– las leyes de la «realidad» y las posibilidades de expresión de las otras artes, se da siempre en Buñuel y, para mí, es su rasgo más fundamental y más importante y lo que le convierte, al menos en el terreno de la exploración de las posibilidades del cine –¡todavía casi tan mocitas como Conchita!– en el cineasta más importante de los que han sido.)

En el libro-entrevista mencionado, Buñuel se preocupa mucho por dejar este hallazgo al margen de cualquier interpretación:

BUÑUEL: *Lo de que fueran dos no sé por qué se me ocurrió. Fue un automatismo. Pude decir dos, tres o diez. No tenía sentido, pero Silberman (el productor) aceptó. Luego vienen las interpretaciones de los críticos.*

J. de la C.: *Un crítico, Emilio García Riera, al salir de la première en México me decía que él se explicaba muy bien que la protagonista fueran dos mujeres:* Nadie conoce a la persona que ama, es esa persona y a la vez otra...

BUÑUEL: *García Riera es un chico inteligente, pero eso me parece muy malo. Es una explicación demasiado lógica, me hubiera dado vergüenza pensar en ella al hacer la película.*

T.P.T.: *Además, lo fácil hubiera sido que usted cambiara de actriz cada vez que el personaje cambia de estado de ánimo. Pero aun en este caso la actriz puede ser la misma.*

BUÑUEL: *No hay explicación racional, ya les digo. Es curioso que el público haya aceptado los constantes cambios de actriz. Al principio pensé:* Van a pensar que son dos personajes diferentes. *Pero no es así. Aceptan que sea un solo personaje. Para que vean ustedes que el cine es como una especie de hipnotismo. En la vida real, de ninguna manera confundirían ustedes a las dos mujeres. Son de rasgos muy diferentes.*

T.P.T.: *También se ha explicado de otra manera: esa mujer es la mujer: representa a todas las mujeres del mundo.*

BUÑUEL: *Eso es peor todavía, un símbolo. No, mi trouvaille es completamente arbitraria. Si mi amigo Silberman me hubiera dicho que es una barbaridad, la habría desechado inmediatamente. No puedo explicar por qué pensé en dos actrices. Pude, en efecto haber sustituido a la Schneider (actriz que inició la película y que Buñuel decidió cambiar) por una sola de las actrices, ¿verdad? Angela Molina o Carole Bouquet...*

J. de la C.: *Otra explicación posible: Fernando Rey en realidad está enamorado de dos mujeres y cree que son una sola.*

BUÑUEL: *Eso quizá podría dar una película interesante, ¿no? Yo creo que ustedes dos son un solo personaje, no me doy cuenta de que son dos, y de ahí parte una serie de episodios. Muy bien, pero sería otra película. Olvídense de la explicación. Es que no la hay.*

Comparemos ahora esta invención de Buñuel con el relato que hace Von Strenberg, en su libro, de la aparición de Marlene en su cine y en su vida. Desde luego, no se refiere a *The Devil*..., la última película que hicieron juntos, sino a la primera, *El ángel azul*, pero sin duda vale para lo que en todas ellas fue Marlene para Von Sternberg:

> *Mientras dictaba el guión, iban desfilando por mi despacho toda clase de bellas mujeres que trataban de desvelar sus encantos que hubiesen sido más deseables si hubieran coincidido juntos en una sola y única mujer. Una joven tenía los ojos que necesitaba, otra convencía por sus graciosas actitudes, otra poseía bonitas piernas, otra tenía una voz que prometía placeres demoníacos, pero yo no veía verdaderamente cómo hacer interpretar un solo papel por media docena de mujeres diferentes.*
>
> *(Mucho más tarde, en algun lugar de Europa –posiblemente en la ChauveSouris, de Nikita Balieff, vi realizarse eso en el transcurso de una comedia satírica, en la que cambiaban los intérpretes según la necesidad de mostrar sus talentos por separado.)*
>
> *Todos los demás componentes del reparto ya habían sido elegidos. Tenía a mi disposición un personal sumamente competente, sólo me faltaba la actriz capaz de encarnar el personaje de «LoLa», bautizada así por mí. Para reflejar en la pantalla a mi heroína, tenía un modelo en el espíritu e iba rechazando a una actriz tras otra por la sola y única razón de que no respondía a la imagen que yo me había formado, inspirándome en la Lulú, de Wedekind.*

La encrucijada, pues, se refuerza ahora por una especie de simetría. Aunque Buñuel rechace siempre las explicaciones simbólicas y psicológicas (decía de sí mismo que era no psicoanalizable), éstas podrían considerarse contrarias frente a la mujer respecto a las de Von Sternberg: de «análisis» en Buñuel y, sin duda, de síntesis en el vienés. Quizá pudiéramos encontrar un rasgo muy fundamental del estilo de cada uno de los cineastas.

Sternberg, al buscar una imagen de síntesis, busca una imagen perfecta, ideal, una imagen definitiva. El arte de Von Sternberg tiende a la fijación de una imagen prodigiosa, inolvidable; tiende a la fotografía, como fotógrafo que fundamentalmente él era. Su modelo, su desiderátum inalcanzable, es la pintura, de la que estaba orgulloso de ser coleccionista. Su libro está repleto de referencias a pintores y es elocuente al respecto.

> *El poder del pintor sobre su sujeto es ilimitado, pues reina despóticamente sobre la forma y el rostro humanos. Como no está obligado, como nosotros, a ponerle en movimiento, puede fijar a capricho una expresión e imprimir a sus cuadros su propia nobleza. La escritura que traza sobre el lienzo con la brocha o con el pincel se convierte en el rasgo particular de su obra.Nadie exige que el salvaje Hogarth sea juzgado según el criterio aplicado al Greco, ni que Siqueiros, Dubuffet, Miró, Klee y Burri empleen la misma técnica. Rubens pintaba sus desnudos hasta que pretendía besarlos, y nadie ha reprochado a Renoir que pintase la carne hasta que le pareciese suficientemente tentadora, según decía, para sentir ganas de morderla.*
>
> *La gran diferencia entre el lienzo del pintor y el del cineasta procede de la duración en que la una y la otra son vistas. Una naturaleza muerta de Cézanne puede ser estudiada a capricho, mientras que una película se hace de una sucesión de imágenes móviles, cada una de las cuales reemplaza a la precedente, a pesar de que su efecto acumulativo pueda ser tan potente como el de un cuadro, con la condición de que los valores sucesivos hagan nacer una entidad homogénea.*

No hay, pues, movimiento en esta concepción de Von Sternberg, sino sucesión de cuadros que, como tales, tenderían a ser estáticos. Es un cine que recuerda al de otros grandes formalistas visuales como Ozu, o como el Godard más reciente y no tan reciente que en *Pasión*, por ejemplo, cita admirativamente al maestro: *¡La luz de Von Sternberg!*

Esto me remite otra vez a García Lorca, o a Valle-Inclán, a los poetas «gongorinos» de la generación del 27 que hacían poemas como estatuas, o como suntuosísimas piezas de orfebrería; poemas de donde se había erradicado el movimiento, la fugacidad, el tiempo que todo lo altera; posición estética que tantas veces criticó Machado, con su idea de la palabra en el tiempo. Marlene sin edad, eterna, cristalizada como una joya en los brillos y las sombras de la fotografía sternbergiana, refulgente como un icono, me parece cercana de esa actitud estética. En cuanto a Valle-Inclán, en él la palabra también cristaliza en joya, su novela casi carece de acción, y en su teatro, que se ha considerado influido por el cine por la multiplicidad de sus cuadros, tal vez está muy cerca del cine de Von Sternberg, porque esos cuadros son muchos, sí, y se suceden con rapidez, pero tienden a ser estáticos, con mínima accion; son cuadros plásticos.

&

Volvemos a España, y a la política. Es curioso que *The Devil Is a Woman* fuera prohibida por el gobierno, de derechas entonces, de la II República, el gobierno de Lerroux del período que las izquierdas llamaron «bienio negro» (1929-35). El ministro de la Guerra, Gil Robles, incluso consiguió que la Paramount destruyera hasta las copias y negativos de la película (lo mismo que los hitlerianos quemaban libros), a lo que se plegó la productora porque se estaba estudiando un acuerdo comercial importante entre España y Estados Unidos. Durante mucho tiempo pareció que la única copia que había logrado salvarse era una de Marlene Dietrich, de la que ya sabemos que adoraba el film; luego han aparecido otras (todo esto lo cuenta César Santos Fontenla en su folleto sobre Von Sternberg). Encrucijada otra vez, porque el

mismo gobierno de derechas también prohibió una película de Buñuel, *Tierra sin pan* (1932).

También es una coincidencia que si Dos Passos–Von Sternberg añadieron política a la historia (tiene maldita gracia que la República mandase destruir una película cuyo protagonista era un republicano de los tiempos heroicos del 98), también Buñuel incorporó la política a su film; una «variante» muy propia de nuestro tiempo, que es la del terrorismo, que a Buñuel le horrorizaba, así como la indiferencia con que la vivimos. Su película está «salpicada» de explosiones y atentados que no parecen importar a nadie.

La prohibición de *The Devil is a Woman* es, además de odiosa, ridícula, porque la España de Von Sternberg es a todas luces una España inventada y «estética». Sin duda Lerroux era un canalla y Gil Robles, por lo menos, imbécil, y ambos, claro –las cosas siempre son iguales– unos inquisidores.

Tanto en el libro como en el film, España vale como ambiente; erótico sobre todo en la novela y estilístico en la película. Un ambiente, en los dos casos de muy definida personalidad, de color muy propio. Hay, sin embargo, en el libro, un monólogo de Don Mateo que muestra que Pierre Louÿs sí tenía una visión muy concreta de nuestro país:

> *– Amo a mi país. Amo sus montañas y sus llanuras. Amo la lengua, la manera de vestir y los sentimientos de su pueblo. Nuestra raza tiene cualidades de una esencia superior. Por sí sola es una nobleza, separada de Europa, ignorando cuanto no es ella y encerrada en sus tierras como entre los muros de un parque. Sin duda es por ellos por lo que declina, en provecho de las naciones del Norte, de acuerdo con la ley contemporánea que empuja hoy por todas partes a lo mediocre al asalto de lo mejor... Como usted sabe, en España son llamados hidalgos los descendientes de las familias puras de toda mezcla con sangre mora. No se quiere admitir que durante siete siglos el islam haya enraizado en tierra española. En cuanto a mí, yo he pensado siempre que había ingratitud renegando de tales antepasados. Tan sólo a los árabes debemos las cualidades excepcionales que han dibujado en la historia a la gran figura de nuestro pasado. Nos han legado su desprecio del dinero, su desprecio de la mentira, su desprecio de la muerte, su inexpresable orgullo. De ellos tenemos nuestra actitud tan recta frente a todo cuanto es bajo, y también no sé que pereza ante los trabajos manuales. En verdad somos sus hijos, y no es sin razón por lo que aún continuamos bailando sus danzas orientales al son de sus feroces romances.*

Referencias bibliográficas:

De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás: *Buñuel por Buñuel*, Plot Ediciones, Madrid, 1993.

Dietrich, Marlene: *Marlene D.*, Ultramar Editores, Barcelona, 1985.

Dos Passos, John: *De brillante porvenir*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.

— *La guerra civil española*, prólogo de Stanley Weintraub, La salamandra Editora, Buenos Aires, 1976.

— *Manhattan Transfer* (traducción de José Robles Pazos). *Trilogía U.S.A.* (*El paralelo 42, La primera catástrofe (1919), El gran dinero*), Prólogo de Carlos Rojas, Editorial Planeta, Barcelona, 1970.

Eisenstein, Serguei M.: «Alcanzar y adelantar», en *Archivos*, nº 6, Filmoteca de Valencia, 1990.

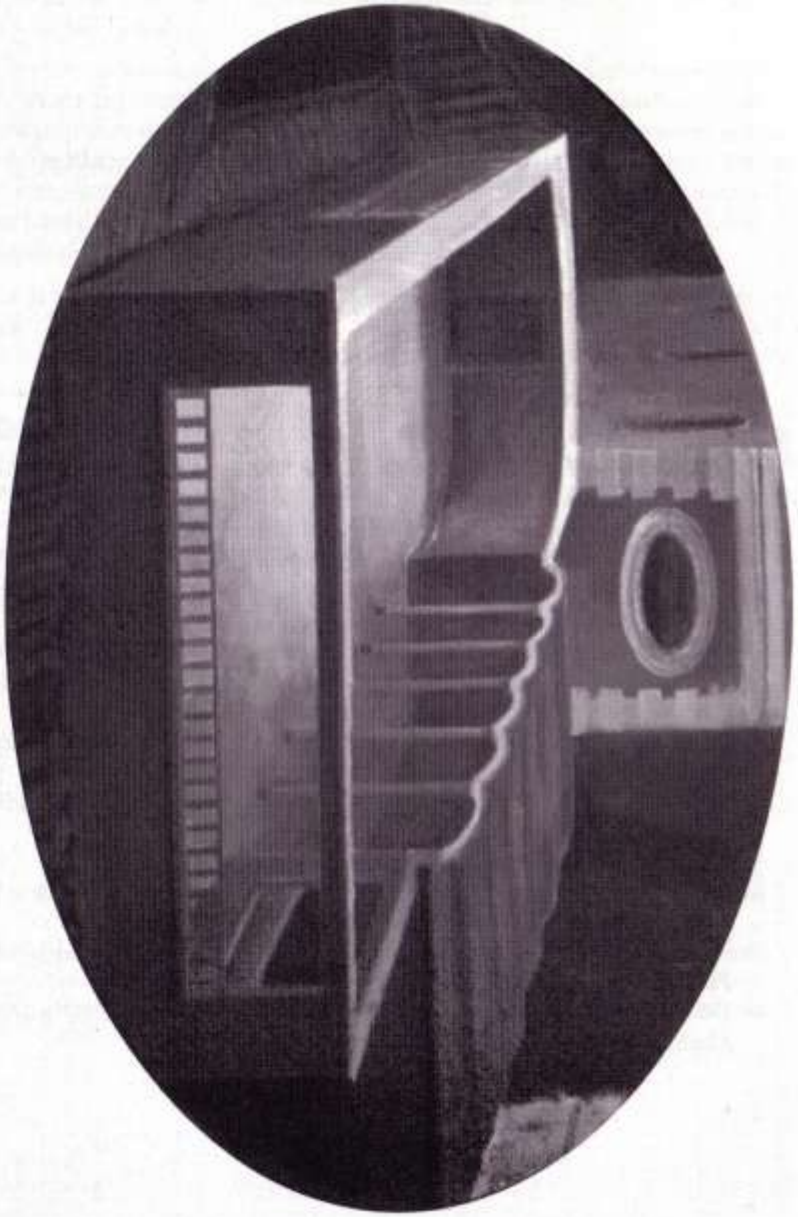
Louÿs, Pierre: *Las canciones de Bilitis*, seguidas de *La mujer y el pelele*, Clásicos Bergua, Madrid, 1963.

— *Las tres hijas de su madre*, Tusquets Editores, Barcelona, 1978.

Santos Fontenla, César: *Josef Von Sternberg*, Festival de San Sebastián, 1969.

Sternberg, Josef Von: «Cine y realidad (Fun in a Chinese Laundry)», en *Film Ideal*, nº 224-225. Madrid 1970.

— «Más luz», en *Contracampo*, nº 22 (pp. 20 a 24) y 24 (pp. 57 a 66), Madrid, 1981.



Jesús González Requena

Emergencia de lo siniestro

Cuerpo Seductor / Cuerpo Siniestro

El Cuerpo Seductor o el Cuerpo Siniestro. El cuerpo como imagen fascinante o como materia orgánica en proceso de descomposición. La imagen del Objeto pleno del Deseo o las huellas del Cuerpo Fragmentado. En estos términos o en otros semejantes puede formularse la quiebra que, en el ámbito de la Representación, manifiesta la dramática en la que nuestra contemporaneidad vive la problemática del cuerpo.(*)

A un lado, pues, esas imágenes hiperdeseables, fascinantes, construidas por el cine, la televisión, las revistas de modas y, sobre todo, la publicidad. Imágenes, diríase, desprendidas de toda corporalidad; cuerpos, si se prefiere, puramente imaginarios: llenos de look y de light, sin peso, sin grasa ni carne. Y de hecho, ¿no son así reconocidos por todos? ¿No es acaso cierto que ya nadie duda que, «al natural», los actores y las actrices a partir de los cuales esas imágenes han sido fabricadas nos defraudarían? Sin duda: «decepcionan al natural», en cuanto se hace presente el cuerpo del que han sido desprendidos en tan satinadas representaciones visuales. Pues esas imágenes corporales (y descorporeizadas), como el conjunto del delirante escaparate publicitario, no tienen otro régimen de existencia que el de lo imaginario[1].

Y por otra parte, en otro campo –el de la pornografía, el del cine de terror, el del más ácido espectáculo informativo–, retorna, o más bien estalla, el cuerpo puramente cuerpo y, en esa misma medida, percibido como masa de carne intolera-

* El contenido de este trabajo procede del Seminario de Doctorado que bajo el título de *Lo Siniestro* fue impartido en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid durante el curso 1992/93.

1 Hemos tratado de justificar la aplicación de la noción lacaniana de lo imaginario al campo publicitario en Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate: *El espot publicitario. Las metamorfosis del deseo*. Madrid: Cátedra, 1995.

ble. Ese mismo cuerpo, por cierto, que es sistemáticamente expulsado de la publicidad –pues ésta no quiere saber nada del cuerpo que pesa, que se deteriora, del cuerpo cuyas arrugas escriben un más allá que habla de la muerte. El cuerpo real, en suma.

Pocas expresiones permiten mejor describir hoy esta percepción del cuerpo como materia intolerable, inmanejable, extremadamente real, que la palabra «corrupción». Si tomamos la distancia suficiente para percibir su guadianeo por los textos de nuestra contemporaneidad –de los que, después de todo, constituye una de sus más firmes isotopías–, podremos comprender lo que liga al espectáculo informativo con el espectáculo del porno-terror –el cine/TV de lo siniestro. Desde la corrupción de lo político, de sus discursos e instituciones, podremos desplazarnos sin solución de continuidad a esa otra corrupción, esta vez literal, que es la de los cuerpos: cuerpos troceados, malolientes, desmembrados, deshechos, en proceso de descomposición. Y, entre uno y otro extremo, esos otros cuerpos opacos, resistentes, carentes de sentido, del equívocamente llamado reality-show.

En todo caso, creemos que esta quiebra, esta escisión, esta radical esquicia, es la manifestación de cierto sesgo psicótico característico de los textos de nuestra contemporaneidad. Como si entre el campo de lo Imaginario y el de lo Real se hubiera abierto un foso insalvable que condujera al sujeto a la pérdida de todo anclaje simbólico para su Deseo.

Es precisamente esa economía psicótica la que pretendemos tematizar. Pues se manifiesta, lo anticipamos desde ahora mismo, a través de lo que falta, de lo que no se escribe, de lo que no parece encontrar lugar en esos que son los textos dominantes de nuestra contemporaneidad –el texto televisivo, el texto publicitario y el texto cibernético.

Y bien, lo que falta –esta es la hipótesis nuclear que guiará este trabajo–, lo que no se escribe en esos textos es la palabra en su dimensión esencial, fundadora: la palabra que puede ser creída y que, porque es creída, puede fundar un espacio humano.

La aparente evidencia en la que Occidente se ha acomodado, según la cual no hay lugar para una palabra que pueda ser creída –una palabra, en suma, verdadera–, la ausencia de todo lazo simbólico que pudiera integrar el campo imaginario del deseo y el campo real del cuerpo, es, pensamos, uno de los rasgos definitorios de nuestro estado cultural. O, si se prefiere, de nuestro inquietante malestar civilizatorio.

Freud, El Arenero

Que la emergencia de lo siniestro constituye un hecho estético fuerte de la Modernidad es algo que Freud[2] debió intuir bien cuando, para desarrollar el análisis de esa oscura vivencia, escogió, como objeto a la vez de exploración e ilustración de su teoría, un cuento de principios del XIX, *El hombre de la arena*[3], de E.T.A. Hoffmann. Es decir, un texto por muchos motivos ejemplar de ese momento en la historia del arte de Occidente, el del Romanticismo, en el que se manifestaba abiertamente la quiebra del proyecto ilustrado de un arte clásico capaz de reconciliar la razón y la pasión en una feliz armonía. El momento, en suma, en que en el campo del arte emergió un desgarro de la subjetividad del que, en su alcance esencial, no hemos salido todavía.

El punto de partida de la reflexión de Freud es una anotación de Schelling según la cual:

> Unheimlich *sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado.*[4]

Freud cree ver, en esta anotación, una idea que se amoldaría plenamente a su teoría de la neurosis:

> *si todo afecto de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, es convertido por la represión en angustia, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer que esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro... lo siniestro no sería nada realmente nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de represión. Y este vínculo con la represión nos ilumina ahora la definición de Schelling según la cual lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado.*[5]

Tal es, pues, el abordaje freudiano: algo, en el interior del sujeto, en su inconsciente, habría quedado encerrado, reprimido, y al retornar a su conciencia sería vivido como siniestro.

Lo sorprendente, no obstante, es que el propio Freud es el primero en objetar su propia explicación, intuyendo que la aplicación de la teoría de la neurosis al fenómeno de lo siniestro

2 Freud, Sigmund (1919): *Lo siniestro*, en *Obras Completas, vol. 7*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.

3 Freud, S., Hoffman, E.T.A.: *Lo siniestro / El hombre de la arena*. Barcelona-Palma de Mallorca: Pequeña Biblioteca Calamus Scroptorius, 1979. Hoffmann, E.T.A.: *Relatos fantásticos*, Madrid: Mondadori, 1990. Hoffmann, E.T.A.: *Der Sandmann, El hombre de la arena, El Sanctus*. Madrid: El sol, 1991.

4 Citado por Freud, op. cit., p. 2487.

5 Freud: op. cit., p. 2498.

tro no sólo no termina de resolver el problema, sino que plantea más problemas de los que permite resolver:

> *Puede ser verdad que lo unheimlich, lo siniestro, sea lo heimlich-heimisch, lo íntimo hogareño que ha sido reprimido y ha retornado de la represión, y que cuanto es siniestro cumple esta condición. Pero el enigma de lo siniestro no queda resuelto con esta fórmula. Evidentemente, nuestra proposición no puede ser invertida: no es siniestro todo lo que alude a deseos reprimidos...*[6]

Esta es la cuestión: el mismo Freud percibe que lo siniestro no termina de amoldarse a lo que caracteriza al proceso neurótico –es decir: la existencia de algo reprimido que, en tanto reprimido, no cesa de hablar en forma de síntoma–. Pues la experiencia de la neurosis muestra que el síntoma, lo que retorna de lo reprimido –lo que habla desde el inconsciente–, no es vivido como siniestro. O si se prefiere: que lo siniestro no es el color, el tono afectivo, emocional, de la neurosis.

Schelling

Ahora bien, ¿no se ha apresurado Freud en su interpretación?, ¿no ha sesgado en exceso su lectura, siempre orientada por la teoría de la neurosis, del sorprendente enunciado de Schelling?

Retomémoslo al pie de la letra:

> *Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado.*

Schelling no dice que *algo que estaba oculto ha llegado a manifestarse*, sino que algo *que debía haber quedado oculto, secreto, se ha manifestado*.

El *pero* ahí presente lo confirma: algo, que constituye una condición que *debería* haberse producido, no ha tenido lugar. Y así, propiamente, nada *ha llegado a estar oculto*, nada ha alcanzado la condición de lo secreto. O dicho de otra manera: el campo de lo oculto, de lo secreto, no ha llegado a constituirse.

Algo, pues, ha faltado, ha fallado, no ha sucedido.

Freud: mundo real / mundo fantástico

Conviene pues hacer una lectura más detenida del trabajo de Freud precisamente allí donde éste, a su vez, se desenvuelve como la lectura de un texto, *El arenero* de Hoffmann, que es oportunamente identificado como ejemplo de texto siniestro.

Dos cuestiones se nos antojan, a este propósito, decisivas en el análisis de Freud. En primer lugar, un punto ciego: es sorprendente que el creador del psicoanálisis no preste ninguna atención a algo que en el relato de Hoffmann se dice literalmente en múltiples ocasiones. Nos referimos a las menciones explícitas a la posible locura de Nataniel, el protagonista del relato. Diríase que la opción de partida de Freud, consistente, como hemos indicado, en interpretar el fenómeno de lo siniestro a partir de la recién nacida teoría de la neurosis, invisibilizara este dato literal del texto.

6 Freud: op. cit., p. 2500.

En segundo lugar, un punto extraordinariamente productivo, pero necesariamente desplazado, marginalizado, en la misma medida en que no parece posible conectarlo con la teoría de la neurosis. Freud, en una reflexión que se anticipa de manera fulgurante al nacimiento de la semiótica narrativa, anota, en el relato siniestro, un dato de estructura referente, no ya a su encadenamiento narrativo, sino a lo que lo soporta, es decir, a lo que constituye su condición de posibilidad: el universo narrativo mismo:

> *el poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar* [...] *si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su arbitrio.*[7]

Se trata, pues, de una incertidumbre estructural que afecta al estatuto del universo narrativo. Pero los términos en los que Freud se expresa, al hablar de una ambigüedad entre un *mundo real* y uno *fantástico*, si no son resituados desde el interior mismo del texto freudiano, pueden difuminar la relevancia de lo que se encuentra en juego en esta indagación sobre lo siniestro.

Pues lo decisivo de esta anotación no reside tanto en la interrogación cognitiva ante una u otra respuesta –ante una u otra legalidad narrativa, la de la «realidad» o la del «cuento maravilloso»–, sino en la posición –y, consiguientemente, en la experiencia– de incertidumbre a la que es conducido el lector del relato siniestro.

> *la impresión siniestra,* [...] *para que nazca este sentimiento es preciso* [...] *que el juicio se encuentre en duda respecto a si*

7 Freud: op. cit., p. 2487. Tzvetan Todorov, sin citar a Freud, parece haber retomado esta idea en su *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.

lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad [...][8]

el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro [...] *nos libera entonces a nuestra superstición* [...] *nos engaña al prometernos la realidad vulgar para salirse luego de ella.*

dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto.[9]

Lo que está en cuestión, entonces, es la experiencia de esa inquietante incertidumbre generada por la puesta en suspenso de las convenciones que rigen ese extraño mundo en el que el lector se ve introducido. Experiencia de incertidumbre, decimos, sobre las convenciones que lo rigen y, por tanto, sobre la lógica, el orden, la legalidad que anima ese universo narrativo.

Así pues, el lector que atraviesa, de la mano del protagonista, ese insólito universo narrativo, participa, en su lectura, de una experiencia de quiebra del juicio de realidad. Es decir, en suma: de una experiencia de quiebra del Principio de Realidad mismo.

O en otros términos: en el relato siniestro tiene lugar una experiencia de pérdida de realidad, de descomposición del tejido que la sostiene y configura.

Debemos advertir que cierta oposición conceptual encuadra la interpretación del texto de Freud que proponemos: la que enfrenta el concepto de «la realidad» al concepto de «lo real». Definiremos la realidad como aquello del mundo que manejamos, que entendemos, que pensamos, que se somete a cierta lógica y que, por ello mismo, nos resulta inteligible. Lo real es lo otro: lo que queda fuera, lo que está siempre excluido del orden de los discursos, aquello que se manifiesta, frente a ellos, como extrema resistencia. Aquello que, en el límite, es siempre ininteligible; lo absolutamente Otro. Es posible una definición más sencilla: lo real es lo que se deduce del hecho, asumido radicalmente, de que el mundo no está hecho para nosotros –pero es muy difícil apearse de ese narcisismo elemental que fantasea el mundo como hecho, de una o de otra manera, para nosotros, para que podamos pensarlo, entenderlo, para que en él podamos satisfacer nuestro deseo–.

Pues bien: en el texto siniestro, es la realidad lo que se quiebra. Y es la experiencia de esa quiebra lo que nos sitúa en el campo de lo siniestro.

Se trata, por lo demás, de una quiebra, Freud cuida mucho en advertirlo, que no tiene lugar en el cuento maravilloso. De hecho, Freud explica muy oportunamente por qué en el cuento de hadas, en el que suceden cosas no menos truculentas que en los relatos de terror, el lector para nada se ve embargado por el aroma de lo siniestro. Una vez más, su explicación sorprende por su

extremada economía teórica –en la que, de nuevo, subyace toda una semiótica narrativa *avant la lettre*–: las reglas de los universos narrativos que caracterizan a los cuentos maravillosos, si bien son diferentes de las que rigen nuestra realidad cotidiana, existen y están perfectamente establecidas. De manera que todo, por decirlo así, esta en su lugar, tiene una lógica –y una, añadámoslo, simbólica–. Sólo cuando esa lógica amenaza con quebrarse, cuando irrumpe la incertidumbre sobre la posibilidad de desaparición de toda lógica, tiene lugar la emergencia de lo siniestro.

8 Freud: op. cit., p. 2503.

9 Freud: op. cit., p.2504.

Entre las muchas licencias de que goza el poeta también se encuentra la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella... El mundo de los cuentos de hadas, por ejemplo, abandona desde el principio el terreno de la realidad y toma abiertamente el partido de las convicciones animistas. Realizaciones de deseos, fuerzas secretas, omnipotencia del pensamiento, animación de lo inanimado, efectos todos muy corrientes en los cuentos, no pueden provocar en ellos la impresión siniestra, pues para que nazca este sentimiento es preciso, como vimos, que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos.[10]

El cuento maravilloso no es siniestro, en suma, porque su universo narrativo posee una legalidad, se sostiene, está sujeto, se nos presenta como un modelo (simbólico) de realidad.

Freud: punto de vista

Señala como de pasada Freud, para mejor precisar esa diferencia, el importante papel desempeñado por la configuración del punto de vista en el relato siniestro –todavía una nueva prefiguración del análisis semiótico–:

Nos preguntábamos [...] *por qué la mano cercenada en* El tesoro de Rhamsenit *no produce la impresión de lo siniestro que despierta* La historia de la mano cortada *de Hauff* [...] *en la primera de estas narraciones no estamos tan adaptados a las emociones de la princesa, como a la astucia soberana del magistral ladrón. A la princesa seguramente no le habrá quedado evitada la sensación de lo siniestro, y aún*

10 Freud: op. cit., p. 2503.

consideramos que haya caído desvanecida; pero por nuestra parte no sentimos nada siniestro, porque no nos colocamos en su plaza, sino en la del ladrón.[11]

Es evidente: si contemplamos esa mano cercenada desde el punto de vista del ladrón, de quien ha hecho el truco para conseguir robar en la casa de la princesa, nada de lo siniestro puede manifestarse, pues todo está en su sitio: el ladrón está siempre en la realidad; si roba es porque algo robable encuentra su lugar en cierta realidad bien definida.

Todo, en cambio, resultaría muy diferente desde el punto de vista de la princesa: ella ve una mano para la que no hay explicación, un trozo fragmentado de un cuerpo perdido, un siniestro muñón. Queda, así, descolgada de todo universo de referencia: de pronto su universo cotidiano hace crack y la muchacha es conducida a vivir una experiencia de pérdida del orden de la realidad –propiamente, un delirio–.

Lamentablemente, en este aspecto, el de la exploración de la configuración del punto de vista en el relato de lo siniestro, Freud no llega lo suficientemente lejos. Y, así, la notable observación realizada a propósito de *El tesoro de Rhamsenit* no es trasladada a *El arenero*, a pesar de que este cuento, como muchos otros relatos de Hoffmann, le ofrece en bandeja de plata un texto en el que lo siniestro se halla, de manera evidente, ligado a la adopción sistemática, diríamos que hipertrófica, de un único punto de vista: el de su personaje, ese individuo del que los otros dicen, y él mismo llega a sospechar, que está volviéndose loco.

Yo: enunciador-narrador-punto de vista

La Historia de la Literatura todavía no parece haber sido capaz de procesar la radical novedad que supone la emergencia, en el comienzo del siglo XIX y en el contexto del movimiento romántico, del Yo narrador, enunciador, que desde entonces no ha dejado de manifestar su continuada presencia en la historia de los textos de Occidente.

Lo hemos advertido: *El arenero* se nos presenta como un relato en primera persona, organizado casi exclusivamente a partir el punto de vista narrativo de su protagonista. Un narrador que, por otra parte, es presentado, de manera bien explícita, como enunciador del texto: es decir, como su escritor, pues el relato se conforma como una cadena epistolar, la serie de cartas escritas por Nataniel dando cuenta, de manera notablemente sincopada, de sus experiencias en el límite de la locura.

He aquí, por lo demás, la posible causa de la chocante ausencia, en el análisis de Freud, de capitalización alguna de su aguda anotación sobre el papel del

punto de vista en la configuración del relato siniestro. Se hallaría, precisamente, en relación directa con ese punto ciego que conduce a Freud a ignorar toda referencia a la locura para mantener su análisis en las coordenadas la teoría de la neurosis.

11 Freud: op. cit., p. 2505.

Pues si es cierto que la incertidumbre que caracteriza a la narración siniestra manifiesta la emergente quiebra de su universo narrativo, la pérdida de realidad en suma, no lo es menos que eso se manifiesta en *El Arenero* de manera especialmente precisa en la adopción del punto de vista de un personaje, Nataniel, que sospecha estar volviéndose loco.

Pero no desde el punto de vista de ese personaje una vez que ha logrado regresar de una experiencia de la locura que ya habría terminado. Por el contrario: si el relato se configura a través del encadenamiento cronológico de las cartas que Nataniel dirige a sus seres queridos, es porque constituyen la narración fragmentaria del proceso de su inmersión en la experiencia de la locura. Por eso será necesaria la intervención de un segundo narrador para permitir que el relato alcance su clausura una vez que Nataniel ha atravesado definitivamente cierta frontera sin retorno.

Participamos pues, de esa experiencia, de ese proceso de acceso a la locura, de la mano del personaje que la padece; por eso seguimos, paso a paso, el proceso por el que el mismo rectifica una y otra vez sus percepciones; constatamos así cómo mientras unas de las cartas parecen escritas desde el interior del brote psicótico, otras corresponden más bien a los períodos en los que se asiste a su parcial remisión.

Freud: la psicosis

Así pues, la resolución de las contradicciones presentes en el texto de Freud sobre lo siniestro nos conduce a la temática de la psicosis, es decir, a la experiencia de la locura.

Y bien, la reflexión freudiana sobre la locura parte de una constatación tan notable como sorprendente:

> *La investigación psicoanalítica de la paranoia sería totalmente imposible si los enfermos no presentaran la peculiaridad de revelar espontáneamente, aunque alterado por la deformación, aquello que los demás neuróticos ocultan como su más íntimo secreto.*[12]

12 Freud, Sigmund (1910): *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia autobiográficamente descrito (Caso «Schreber»)*, en *Obras Completas, tomo XIII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974, p. 1488.

Queremos llamar la atención sobre lo que en esta cita se nos descubre como más notable en relación con la temática de lo siniestro tal y como ésta se articula sintomáticamente en el texto freudiano; nos referimos a la extraordinaria rima –seguramente nunca percibida por Freud– existente entre este presupuesto de partida para la reflexión sobre la psicosis y el enunciado de Schelling a partir del cual el propio Freud intentará más tarde pensar lo siniestro.

Schelling: *Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado.*

Freud: *Los enfermos* [...] *revelan espontáneamente, aunque alterado por la deformación, aquello que los demás neuróticos ocultan como su más íntimo secreto.*

La semejanza de estructura entre estos dos enunciados constituye el punto de partida, diríamos que la prueba latente, presente en el texto freudiano a la contra de la orientación de su indagación, del encuentro de las temáticas de lo siniestro y de la psicosis. Resulta por ello de nuevo justificada la lectura literal: si los psicóticos *revelan espontáneamente aquello que los demás neuróticos ocultan como su más íntimo secreto*, es porque algo ha fallado, porque algo no se ha producido y, así, *lo que debería estar oculto, inconsciente*, no lo está, sino que se ha manifestado en la superficie, es decir, *en la conciencia*.

Lacan: la psicosis

En su estudio sobre las psicosis, Jacques Lacan formula de una manera aún más explícita, y paradójica, esta misma cuestión:

> *Es clásico decir que en la psicosis, el inconsciente está en la superficie, es consciente.*[13]

Enunciado éste aún más próximo, en su estructura, a aquel de Schelling que venimos de citar. Pues si *el inconsciente está en la superficie*, si *es consciente*, es porque algo ha fallado, porque algo no se ha producido y, así, *lo que debería estar oculto, inconsciente*, no lo está, sino que se ha manifestado en la superficie, es decir, *en la conciencia*.

Resulta sorprendente que Lacan no se haya ocupado específicamente de lo siniestro, que no haya percibido lo que en su teoría de la psicosis se cruza de lleno con esa temática. Y ello porque nos ofrece, de hecho, un auténtico puente de plata con el que avanzar en nuestra indagación: pues en su teoría de la psicosis está presente algo, una pieza, una estructura, en lo esencial común a la que hemos reconocido ya, tanto en la definición de Schelling sobre lo siniestro de la que Freud partía, como en el desconcertante enunciado freudiano a propósito de la psicosis cuyo eco acabamos de reconocer en el propio

Lacan. Nos encontramos aquí, de nuevo, con algo que falta, que no ha tenido lugar:

> *Freud admite un fenómeno de exclusión para el cual el término de Verwerfung* [recusación] *parece válido, y que se distingue de la Verneinung* [represión], *la cual se produce en una etapa muy ulterior. Puede suceder que un sujeto rehuse el acceso, a su mundo simbólico, de algo que sin embargo experimentó, y que en esta oportunidad no es ni más ni menos que la amenaza de castración. Toda la continuación del desarrollo del sujeto muestra que nada quiera saber de ella, Freud lo dice textualmente, en el sentido de lo reprimido.*[14]

En su detenida lectura de Freud, Lacan aisla un mecanismo psíquico que estaría en las antípodas del de la represión-producción del síntoma que caracteriza al proceso neurótico. Pues mientras en éste ha quedado reprimido algo que no ha podido ser manejado, y que, inscrito en el inconsciente, no cesa de hablar, de emitir esos mensajes cifrados que son los síntomas –en los que lo reprimido retorna cifrado–, algo muy diferente sucede en la psicosis. El mecanismo que la caracteriza, la recusación –*Verwerfung*–, opera de manera que tiene lugar, lejos de una inscripción, una ausencia radical: algo no queda jamás escrito y, por tanto, no hace síntoma, sino que queda ahí atravesado como un punto ciego, como algo de lo que el sujeto, el inconsciente del sujeto, no quiere –pero sería más exacto decir: no puede– saber nada.

No debe confundirnos, por ello, el hecho de que, en el párrafo citado, Lacan conceda un protagonismo activo al sujeto en el rehusar-recusar ese *algo que sin embargo experimentó*, pues la causa de esa recusación, de ese rechazo radical, es previa:

> *en lo inconsciente, todo no está tan sólo reprimido, es decir desconocido por el sujeto luego de haber sido verbalizado, sino que hay que admitir, detrás del proceso de verbalización, una Bejahung primordial, una admisión en el sentido de lo simbólico, que puede a su vez faltar.*[15]

Tiene lugar entonces, en el origen de la psicosis, una falla, una ausencia, que hace imposible la actuación del mecanismo de la represión –y, consecuentemente, la generación del síntoma, es decir, el retorno de lo reprimido–. No hay lugar, por tanto, para la puesta en marcha del proceso de simbolización que caracteriza a la neurosis. Lo que permite deducir, por

13 Lacan, Jacques (1955-1956): *El Seminario III: Las Psicosis*. Barcelona: Paidós, 1984, p. 23.

14 Lacan, Jacques: op. cit., p. 23.

15 Lacan, Jacques: op. cit., p. 23.

tanto, que nos encontramos, en la psicosis, ante una falla de simbolización. Es decir: una falla de eso que Lacan, tomando el término al vuelo de un párrafo de Freud, identifica como la *Bejahung primordial*.

Ahora bien, ¿no existe una latencia semejante en el trabajo de Freud sobre lo siniestro? Cuando él mismo objetaba su argumentación, ¿no señalaba un desacuerdo, una cierta incompatibilidad entre el síntoma, es decir, el retorno de lo reprimido, y lo siniestro? Pero no cesan aquí las conexiones latentes entre ambos trabajos. Pues, por otra parte, es bien notable que Lacan, allí donde se topa con la actuación de la recusación, ese mecanismo psíquico opuesto al de la represión-síntoma, sitúa el mismo tema sobre el que Freud centra su análisis de *El Arenero*: la castración y la figura paterna.

> Freud: *¿por qué aparece aquí la angustia por los ojos íntimamente relacionada con la muerte del padre? ¿por qué el arenero retorna cada vez como aguafiestas del amor?* [...] *se tornan plenos de significación en cuanto, en lugar del arenero, se coloca al temido padre, a quien se atribuye el propósito de la castración.*[16]
>
> [nota] *En los recuerdos de infancia, el padre y Coppelius representan los dos elementos antagónicos de la imago paterna, descompuesta por la ambivalencia* [...] *Spalanzani y Coppola son otro tanto.*[17]
>
> Lacan: un sujeto rehusa *el acceso, a su mundo simbólico, de algo que sin embargo experimentó y que en esta oportunidad no es ni más ni menos que la amenaza de castración.*[18]
>
> que *el Hombre de los lobos* [...] *haya rechazado todo acceso a la castración, aparente sin embargo en su conducta, al registro de la función simbólica, que toda asunción de la castración por un yo* [je] *se haya vuelto imposible para él, tiene un vínculo muy estrecho con el hecho de haber tenido en la infancia una breve alucinación* [...][19]

Lacan: el inconsciente y la amenaza de castración

Y es aquí donde aparecen algunos de los mas célebres –e inexactos, pronto veremos por qué–, enunciados de Lacan. Por una parte, en la psicosis *el inconsciente... aparece en lo real*. Y, por otra, *lo que es rehusado en el orden simbólico, vuelve a surgir en lo real* (...) *todo lo rehusado en el sentido de la Verwerfung, reaparece en lo real.*

Enunciados éstos que resultan equivalentes por el simple expediente de la permutación entre sus respectivos sujetos: ***el inconsciente***, por una parte y, por otra, eso que *es rehusado [Verwerfung] en el orden simbólico*, es decir, ***la amenaza de castración***.

Equivalencia que, en nuestra opinión, sólo puede ser leída de esta manera: que la amenaza de castración se encuentra en el núcleo mismo del inconsciente, constituyendo su pieza constitutiva, el fundamento de la *Bejahung primordial*.

La *Bejahung primordial*: tal es, en nuestra opinión, eso que falta, eso que no ha tenido lugar, que no ha sucedido y a resultas de lo cual lo oculto, lo que debería ser inconsciente, pero no lo es, *se ha manifestado*.

16 Freud: op. cit., p. 2492.
17 Freud: op. cit., p. 2492, nota.
18 Lacan, Jacques: op. cit., p. 23.
19 Lacan, Jacques: op. cit., p. 24.

Amenaza de Castración / Experiencia de Castración

Pero sustentar la hipótesis que acabamos de proponer exige desbrozar una serie de contradicciones, de confusiones presentes en el texto lacaniano. Pues, recordémoslo, Lacan ha afirmado que lo que es objeto de recusación, eso de lo que *nada quiere saber, en el sentido de lo reprimido*, eso, en suma, a lo que el *sujeto rehusa el acceso, en su mundo simbólico*, es *algo que sin embargo experimentó: la amenaza de castración*.

Tal es, pues, la contradicción: mientras en un lugar sostiene que eso que ha faltado, que no ha tenido lugar, es *la amenaza de castración*, en otro, bien próximo, afirma que eso mismo, *la amenaza de castración, ha sido experimentada por el sujeto*.

Contradicción, confusión, cuando menos ambigüedad, que jamás se resuelve y que, por decirlo así, prolonga toda una tradición de confusión en el pensamiento psicoanalítico a propósito de la noción de castración, sin duda una de las más difíciles. Pero contradicción que, sin embargo, puede ser resuelta si establecemos, en el campo de la temática de la castración, una diferencia conceptual que nos parece obligada.

Existiría, por una parte, en relación con la castración, algo que, habiendo sido experimentado, no habría sido, sin embargo, verbalizado, es decir, simbolizado. No podría tratarse, entonces, de una **amenaza** de castración, –pues una amenaza es algo que sólo existe en tanto que es verbalizado, articulado simbólicamente–, sino de una **experiencia** de castración: una experiencia vivida, precisamente, en ausencia de amenaza, es decir, en ausencia de simbolización.

Una **experiencia** de castración, en suma, vivida en ausencia de toda amenaza, indiferente, inmune, a todo acto de lenguaje: una experiencia, entonces, ausente de toda palabra que permitiera simbolizarla.

Pero, ¿en que puede consistir tal experiencia de la castración? La respuesta que proponemos a esta cuestión nos sitúa simultáneamente en el núcleo de la teoría de la psicosis y en el de la teoría de lo siniestro, concebidas ambas como una única teoría, al precio, sin duda, de revisar en batería toda una serie de enunciados lacanianos que, desde este punto de vista, resultan contradictorios.

La experiencia de la castración no consistiría, entonces, en otra cosa que en el encuentro con lo Real. Con lo Real en estado bruto, sin mediación, en ausencia de todo aparato simbólico. El encuentro con lo Real: ese punto donde lo imaginario cesa, se eclipsa, se deshace, se descompone: ese punto de vértigo extremo donde se quiebra todo nuestro universo narcisista. Ese punto que es el de la emergencia de lo ininteligible –de lo que escapa al orden semiótico–, pero también de lo indeseable, de lo que está fuera del ámbito del deseo imaginario.

Y bien, frente a ese encuentro salvaje, letal, con lo real, frente a la experiencia de lo real como castración bruta, asimbólica, existiría eso otro que, de manera reductora, aparece en los textos de Freud y Lacan nombrado como *la amenaza de castración*, pero para lo que conviene mejor el nombre de *Bejahung primordial*. Pues eso que ambos autores nombran como *amenaza de castración* es sólo una parte de algo más amplio, más denso, y a la vez más fundador en la experiencia del sujeto, y para lo que proponemos el concepto de fundación simbólica: el acto simbólico que permite al sujeto afrontar, con un cierto soporte simbólico, el encuentro con lo real.

Nos anticiparemos a la objeción: sin duda, esta definición supone la puesta en cuestión, veremos en seguida en que dirección, de la noción lacaniana de lo simbólico. Pues si en Lacan lo simbólico supone siempre una forma de ocultación, de enmascaramiento de lo real, nosotros hablamos de algo bien diferente: de la vía, el surco, del camino humano hacia lo real.

Efecto de dominó

Y a partir de aquí, por efecto de dominó, resulta obligada toda una serie de correcciones del discurso lacaniano, pues no parece sensato afirmar, como hace Lacan, que la amenaza de castración ha sido experimentada, que su huella permanece en el inconsciente sin generar síntoma alguno y que, por otra parte, el inconsciente se encuentra en la superficie, se manifiesta en lo real.

Un somero examen de estos enunciados permite reconocer su carácter contradictorio. Pero sobre todo: carece de sentido afirmar que, en la psicosis, *el inconsciente aparece en lo real.*

Primero porque si algo *aparece en lo real,* entonces ya no es inconsciente. Y, segundo, porque resulta evidente que, en este contexto, *lo real* funciona como un término neutro, no más que un lugar donde las cosas suceden.

Lo que en la génesis de la psicosis tiene lugar es, propiamente, una ausencia de esa *Bejahung primordial* que hemos optado por traducir como fundación simbólica: esa operación simbólica que es, simultáneamente, una prohibición (la amenaza de castración como tal, cuyo papel ha sido oportunamente descubierto por Freud y reivindicado por Lacan: no sólo el acto de amenaza y prohibición, sino también la instauración de la ley del incesto), y, pues sólo esto puede evitar el estallido del Yo ante ella, un acto de nominación, la recepción por el individuo de una palabra fundadora que le permite constituirse como sujeto.

La palabra fundadora: esa palabra que funda al sujeto en tanto sujeto. Es decir: la palabra que lo sujeta –pero sólo puede sujetar una palabra vivida como verdadera. Y es así como nace de ella, de ese acceso a la palabra simbólica cuyo precio es la prohibición del incesto, el inconsciente.

La psicosis

En ausencia de esa fundación simbólica, la emergencia de lo real golpea a un individuo desprovisto del aparato simbólico que pudiera permitirle afrontarla. Por eso, si nada pasa al inconsciente es sencillamente porque el inconsciente no se ha constituido. O enunciado en términos más radicales: en la psicosis no hay inconsciente.

Porque, contra lo que se tiende ingenuamente a pensar, el inconsciente no esta garantizado: sólo existe, por el contrario, en la medida en que es construido. A pesar de la incomodidad que esta hipótesis puede generar en los círculos psicoanalíticos, resulta, en nuestra opinión, el resultado de una deducción lógica que es, por lo demás, en todo coherente con el texto de Freud. Pues hablamos del inconsciente en sentido estrictamente freudiano, es decir, concebido no como un lugar prefigurado y destinado a llenarse, sino como el resultado de esa operación que es la de la represión.

Concebimos pues la fundación simbólica como ese acto de prohibición, represión y nominación del que depende la constitución misma del inconsciente. Y desde ese momento, la psicosis se nos descubre como el resultado de un fracaso en el acceso del sujeto al orden simbólico.

Pues bien, para poder ceñir ese fracaso y la dimensión en la que se produce, creemos necesario reconocer la existencia, en el campo del lenguaje, de dos ámbitos, de dos órdenes diferenciados: un orden semiótico y un orden simbólico. Pues si, como acabamos de afirmar, la psicosis puede ser entendida como un fracaso en el acceso del sujeto al orden simbólico, ello sin embargo no supone necesariamente la imposibilidad de manejo del lenguaje en tanto sistema semiótico. Y, de hecho, la mayor parte de los psicóticos hablan, y algunos de entre ellos lo hacen extraordinariamente bien.

El problema del psicótico es que, aunque conoce bien nuestra realidad, aunque es capaz de reconocer su tejido semiótico y operar con él, eso no le sirve de nada para contener su delirio. No le sirve de nada porque, aun cuando la conoce, no puede escribirse en ella. La entiende, la maneja, pero, cuando el brote llega, de nada le sirve, porque descubre su tejido resquebrajado, lleno de agujeros por los que cae en lo real. –El loco sabe mucho de lo real, de su brutalidad absolutamente inarticulable y por eso inmanejable.

Resulta así posible definir lo siniestro como la irrupción de lo real desintegrando el tejido de la realidad. O si se prefiere: lo siniestro es la cualidad psíquica de la psicosis –o mejor aún: del brote psicótico.

Creemos pues necesario postular, en el campo del Lenguaje, la diferencia entre un orden semiótico, lógico-comunicativo, que el psicótico puede manejar perfectamente –ejemplos excelentes de ello se encuentran habitualmente en el campo de la paranoia– y un orden simbólico al que, sin embargo, carece de acceso. Lo que puede permitirnos, a su vez, resituar la relación de lo simbólico con lo real. Pues pensamos que mientras lo semiótico se configura como un orden lógico de inteligibilidad que excluye, por su propia lógica interna, toda inscripción de lo real, lo simbólico, en cambio, es precisamente ese otro campo de lenguaje, ese lenguaje del inconsciente que marca la vía, que hace surco al encuentro con lo real –a un encuentro con lo real que, a diferencia de lo que se deduce una y otra vez del discurso lacaniano, podrá entonces no ser vivido inevitablemente como siniestro. Con lo cual sería posible resituar la cuestión, inquietantemente olvidada por el Occidente de la Modernidad, de lo sublime.

¿Dónde puede reaparecer, dónde puede surgir, entonces, esa experiencia de lo real no mediada por la palabra simbólica, sino en la realidad del sujeto que, por ausencia de todo soporte simbólico, se descubre como extraordinariamente frágil, hasta el punto de resquebrajarse ante el más ligero atisbo de su emergencia?

En la psicosis –en el brote– lo Real irrumpe en la realidad desintegrándola, a modo de un agujero que perfora, desordena y quiebra su tejido. Agujero

equivalente, por lo demás, al que encontraba la princesa de *El tesoro de Rhamsenit* cuando veía delante de ella un muñón –una mano convertida toda ella en un muñón– para el que no tenía palabras y que, por eso mismo, ponía en cuestión la solidez de su universo.

Y es que, después de todo, hablar de sujeto psicótico es un contrasentido: pues al psicótico nada lo sujeta. Su Yo está quebrado, roto, despiezado. No está sujeto, no es sujeto, porque carece de la palabra simbólica que pudiera conectarlo a la realidad desde lo real y, así, sujetarlo.

La aparición del inconsciente

Pues, en sentido estricto, conviene reservar la palabra de sujeto para nombrar el efecto de constitución y sujección que la fundación simbólica hace posible.

Conviene por ello diferenciar con claridad este proceso de fundación simbólica de aquel otro por el que se constituye la configuración imaginaria del Yo. A Lacan debemos la comprensión de este segundo proceso por el que el individuo construye su Yo tomándolo en espejo de la imagen del otro. Y por cierto que no de cualquier otro, sino de ése que es el Todo para su emergente deseo.

La fundación simbólica, en tanto fundación del inconsciente mismo, es en cambio ese otro proceso que permite al sujeto constituirse en un plano ya no imaginario, sino simbólico, como sujeto del inconsciente. Es necesario, para ello, que tenga lugar la irrupción de un tercero que comparezca no como un nuevo otro –no como un rival especular, es decir, no como una nueva imago–, sino como encarnación misma de la palabra. Y hace falta que ese tercero encuentre su lugar. Hace falta, por ello, que algo lo introduzca en el espacio, todavía indiferenciado, especular, del narcisismo, es decir, en ese espacio absolutamente imaginario que es el de la identidad (Yo=otro; Yo-con-el-otro=Todo: tal es la fantasía de plenitud absoluta del deseo sobre la que se construye el yo).

Y bien, ese tercero sólo puede ser eficazmente introducido por el deseo de la madre. Es necesario que ese primer otro, la madre o quien desempeña su papel, mire hacia ese lugar otro que no es el de Yo, para que el Yo pueda localizar la presencia de ese tercero en tanto tercero. Conviene reparar en la inevitable angustia que acompaña inexorablemente a ese momento: pues si Yo es todo con el otro, sólo lo es en tanto que el otro es, todo él, para Yo –en tanto sólo a Yo mira. Así, en el momento en que el otro aparta la mirada de Yo, esa frágil película que es el Yo amenaza con deshacerse, con estallar en mil pedazos (tal es el precio de su constitución especular: su necesidad de permanente realimentación –y realienación– en la mirada del otro).

No hay, por tanto, función simbólica del tercero si éste no es identificado, en tanto tercero, por el deseo de la madre. Pues lo que hace que este tercero alcance su densidad simbólica es que, a través de él, a través de la palabra que dona al sujeto –y que es también la palabra con la que lo nombra–, retorna sobre éste, pero esta vez mediado simbólicamente, el deseo de la madre.

Pensamos que es en este contexto en el que conviene situar eso que Freud identificó como la *amenaza de castración*. Pues esa amenaza de castración que Freud identificó solo constituye uno de los dos momentos, una de las dos funciones del acto de fundación simbólica. La sola prohibición del incesto, ese corte que puede leerse como paso por la castración –*ella te esta prohibida, ella no es para ti*–, sólo conduciría al Yo a desintegrase si no fuera porque, simultáneamente, el individuo recibe ese nombre, esa palabra que le llega del tercero y que lo funda, en el campo simbólico, fuera ya del espejo, como sujeto.

Irrumpe así en el individuo, en el momento de su fundación, la experiencia de una palabra que es vivida como verdadera: verdadera porque es la palabra que llega en el momento justo para conducir al sujeto en su encuentro con lo real.

Teoría del Texto

Después de todo el proceso que estamos describiendo no es otro que el de la configuración de ese texto primordial a través del cual se ha construido en Occidente el sujeto. Y es desde una naciente Teoría del Texto desde donde lo describimos –una Teoría del Texto de la que tanto el psicoanálisis, como la semiótica, y la antropología, han de formar parte como algunas sus regiones nucleares. Pues, insistimos en esta idea vertebradora de nuestro discurso, nada de lo humano está garantizado. Hay sujeto –hay deseo, hay inconsciente– sólo en la medida en que cierto texto lo construye. O si se prefiere: sólo en la medida en que se construye en el interior de cierto texto al que nada impide, dado su papel nuclear, que nombremos como *primordial* sin por ello perder de vista su carácter eminentemente cultural, e histórico, en la medida en que, desde luego, nada, en lo real, ha podido prefigurarlo.

El inconsciente –y con él ese sujeto del inconsciente que es, a la vez, tanto el sujeto de la enunciación como el sujeto del deseo– nace en tanto que se construye, incluso físicamente, esa topología textual que venimos de describir. Una topología simbólica que se materializa en la casa en tanto ésta se configura como un texto, es decir, como un espacio simbólico en el que han de articularse los lugares en los que se ancla la subjetividad. Pues sólo la presencia del tercero, al interrumpir la narcisista relación dual, construye como diferentes los lugares del sujeto y del otro de su deseo. Y eso, sin duda, tiene un precio: la prohibición del acceso a ese espacio que es, emblemáticamente, el espacio de la madre.

El dormitorio, espacio de la madre, espacio, en esa misma medida, del sexo de los padres, ha de volverse, pues, inaccesible: el sujeto, niño, conoce la angustia mientras aporrea esa puerta que materializa la prohibición de su objeto de deseo. Y, en esa misma medida, secreto: en él se localiza, a la vez que se sacraliza, lo real. Se configura así, en el texto del espacio doméstico, familiar, una suerte de templo en cuyo interior vedado lo real, junto a cierta palabra –el Nombre del Padre– es sacralizado. Y así, con la constitución como secreto de este espacio, se construye la topología misma del inconsciente. La puerta que cierra el dormitorio de los padres se nos descubre entonces, literalmente, como el significante encarnado en el texto primordial –si es que se reunen las condiciones para que haya texto, si cierta heroica hace posible que, ahí, el significante sea sostenido. Porque, si no es construido, no puede haberlo.

Este es, pues, el primer enunciado de la Teoría del Texto: que sólo hay inconsciente, aparato simbólico, en tanto que es construido por los textos. Pues no hay otra cosa que textos para los hombres.

Relato y Orden Simbólico

Y una segunda enseñanza se infiere de la Teoría del Texto: que este primer texto, este texto primordial que configura el acceso del sujeto al universo simbólico, se configura, necesariamente, como un relato. Pues esa estructura simbólica a la que el sujeto accede es el resultado de un proceso diacrónico, temporalizado, de estructuración, en el que los sujetos en él implicados deben desempeñar determinadas tareas. De ello depende no sólo que la estructura se configure, sino también que esa estructura se constituya en núcleo de ulteriores procesos de estructuración que puedan configurar el deseo del sujeto. Que exista, en suma, relato para él.

Es necesario, por ello, añadir: no hay estructura simbólica sin heroica. Pues la configuración de esa estructura exige de ciertas condiciones. En primer lugar, acabamos de señalarlo, que la madre sostenga con su deseo a ese tercero en tanto portador de la palabra. Y a la vez, que ese tercero, el padre, sea propiamente un padre: que haya padre. Pues no es suficiente –como la escuela lacaniana, demasiado constreñida por el paradigma estructuralista, insiste en afirmar– con que comparezca ahí como mero significante: el padre es un lugar simbólico que sólo existe en cuanto cierta heroica lo construye y lo mantiene. Sólo es padre el que se queda, el que no se va a comprar tabaco, el que no huye a buscar su deseo en otro lugar. Es necesario, pues, que un pacto de fidelidad construya el espacio simbólico del sujeto. Un pacto de fidelidad entendido como un pacto sagrado en el que el sujeto pueda cifrar su origen: pues todo lo que importa para el sujeto es que una palabra verdadera comparezca para sostenerlo.

No debemos tener miedo a las palabras, dado que es precisamente el valor de las palabras lo que tratamos de resituar. Hace falta, digámoslo pues sin ambages, suerte, y, además, cierta dosis de heroísmo. Hace falta cierto estado de gracia para hacer posible que el deseo siga vivo en el campo de la familia. Que el deseo –y hacia lo que éste apunta más allá de los espejismos imaginarios, es decir, el goce– exista en el interior de ese texto que conforma del espacio doméstico, es algo capital para el sujeto: pues el niño se alimenta de esa vitalidad de sus padres que sólo es posible si éstos no están del todo agarrotados por la neurosis. Si tienen, en suma, un cierto contacto, simbolizado, con lo real. Es decir: que conviene que, detrás de esa puerta que cierra al niño el espacio secreto de sus padres, haya goce.

Pues lo que está en juego es que sea posible la articulación del deseo más allá del campo de lo imaginario. Sin embargo, los discursos que hoy reinan en Occidente parecen incluso haber perdido toda noción de esa posibilidad: no deja de ser sintomático que las doxas psicológicas al uso no cesen de afirmar que, pasados tres o cuatro meses, o tres años, o, en las versiones más optimistas, siete (curiosa esta cábala de la desilusión), el deseo no puede sobrevivir en el espacio familiar. Incluso el propio psicoanálisis, a partir de cierto momento, parece haber concedido en eso a su manera. Buena expresión de ello es la promoción del papel de las perversiones en el discurso lacaniano. Promoción directamente ligada a la crítica de la noción, nuclear en Freud, de la genitalidad, denunciada ahora como un mito finalmente insostenible. De manera que la perversión parece descubrirse, entonces, como la única vía pragmática hacia el goce.

Pragmática pero, por qué no añadirlo, alicorta. Pues la perversión es también, antes que nada –y eso es lo que quedó enmascarado en la lectura de Sade que Lacan[20] realizara y de la que se derivarían toda una serie de irresponsables apologías sadianas entre la inteligencia europea– una defensa contra el goce. Pues ante el encuentro con lo real –no otra cosa es el goce, en la definición que proponemos–, el sádico trata de proteger su Yo desviando lo real, el goce, sobre el esclavo. Se quiere, tal es después de todo su cruel ingenuidad, amo de lo Real. Y, así, trata de escamotear lo que, en el contacto con lo real, le amenaza.

Creemos necesario, pues, replantear la cuestión. El encuentro sexual constituye una de las citas inexorables del ser humano con lo real. Pues en él el sujeto experimenta cómo el objeto imaginario que ha conducido hasta allí su deseo se eclipsa, se deshace, se desmorona –lo sabe, aun cuando prefiere ignorarlo, aun cuando trata de huir de ese saber, ya sea encendiendo un cigarrillo o asomándose a la ventana, a la espera de que el deseo renazca lo antes posible y retorne esa imago amable (e imaginaria) que hubo de cautivarlo. Pues en el contacto sexual, allí donde se accede al goce, desaparece toda figura. Y así, eclipsado, desaparecido lo imaginario, el sujeto, si no puede integrar su experiencia en los parámetros de cierto relato simbólico, vive su cuerpo mezclado a otro cuerpo que lo invade, amenazando su integridad –su diferencia como imagen– y, por tanto, amenazando con desintegrar su propio Yo; pues, después de todo, el Yo no es otra cosa que imagen, esa imagen tomada en espejo de la imagen de ese otro que una vez fuera vivido como objeto absoluto de su deseo.

20 Lacan, Jacques: *El Seminario 7: La Ética del Psicoanálisis*. Paidós, Barcelona, 1988.

Sin duda: el sexo genital es un mito. Pero precisamente por ello, sólo existe como mito y, en esa misma medida, como mito, existe. Y se realiza. Es decir: sólo existe en tanto es construido en el campo del lenguaje, en tanto cierto relato simbólico configura un camino que conduce al encuentro con el goce del otro. Y bien, ¿por qué no concebir ese como uno de los lugares donde el encuentro con lo real puede manifestarse como sublime?

Suceso nuclear

Lo hemos advertido, en ausencia de fundación simbólica, en ausencia de ese relato primordial, lo real surge, irrumpe como siniestro.

De manera que algo, cierto suceso nuclear, ha fallado, ha faltado en cierta cadena. Cierto eslabón básico sin el cual, y ésta es la otra cara de la psicosis, el relato deviene imposible. La falla simbólica es también, por tanto, una falla de narratividad.

Constatamos en su momento cómo lo siniestro emergía cuando la legalidad, la coherencia del universo narrativo entraba en crisis. Tenía lugar entonces, una vez quebrado el orden simbólico del relato, un resquebrajamiento, una disolución del tejido de la realidad. Pues la incertidumbre generada por esa pérdida de legalidad afectaba al sometimiento (a la ordenación) del mundo al orden del significante.

Es ahí, por otra parte, donde podemos situar lo que los medios de comunicación identifican como *un siniestro*: algo que rompe la lógica –semiótica, narrativa– de lo previsible, a la vez que trunca, cercena, nuestro deseo.

Una deducción se hace entonces obligada: que el relato simbólico –o, si se prefiere, mítico–, en tanto matriz del sentido,

constituye el núcleo simbólico que soporta ese orden semiótico que el es de la realidad. Por eso, cuando ningún relato simbólico sostiene la realidad, cuando no hay soporte simbólico para esos significantes que la constituyen, ésta se descubre débil y quebradiza, llena de hendiduras y oquedades por las que lo real, como siniestro, la invade.

Definición de lo siniestro

Es posible, entonces, una definición precisa, rigurosamente semiótica, de lo siniestro. Si esa incertidumbre de la que Freud nos hablaba afecta al sometimiento del mundo al orden del significante –la realidad–, podemos definir lo siniestro como la descomposición, en ausencia de soporte simbólico, de la barra significante.

Quiebra de la barra significante que, en los textos de la posmodernidad, se manifiesta como descomposición de los ejes semánticos nucleares –antropológicos– sobre los que se estructura toda civilización: vida / muerte, hombre / animal, hombre / mujer.

Lo que entonces aparece, en ausencia de la barra significante, en su lugar, no es otra cosa que lo monstruoso, lo informe, es decir, lo real en tanto siniestro.

Creemos que esta misma constatación hace manifiesta la necesidad de una Teoría del Texto que desborde el ámbito semiótico: pues si el significante puede manifestarse descompuesto en el texto, es porque el texto está conformado por otra cosa además de signos y significantes.

¿Qué? En primer lugar, una materia que es real y que, por eso mismo, puede manifestarse descompuesta; es decir, desformalizada, no sometida al orden del significante.

Yo enunciador romántico, lacerado, escindido, quebrado

Hemos anotado ya cómo, en *El arenero*, el horror se sitúa en el umbral mismo de la locura. Conviene recordar de nuevo que se trata de un texto que, escrito a comienzos del siglo XIX, constituye un mojón ejemplar de esa emergencia de lo siniestro que ya no abandonará el paisaje estético de nuestra contemporaneidad. Y debe ser situado, por eso, en la encrucijada histórica del nacimiento de la posmodernidad.

Pero entiéndasenos bien, escribimos Posmodernidad sin t: no entendemos a ésta, por tanto, como lo que viene después de la Modernidad, sino, por el contrario, como su otra cara o, si se prefiere, como su sombra, es decir, como la sombra misma de la Modernidad.

Pues de hecho, la emergencia de lo siniestro en el espacio de los fenómenos artísticos se produjo en Occidente en el mismo momento en que se constataba el fracaso del proyecto estético ilustrado. Pues si éste esperaba que, en el ámbito del arte, fuera por fin posible la feliz síntesis entre la lógica de la razón y el mundo de los sentimientos en una solución armónica que pudiera merecer el nombre de clásica, sucedió, en cambio, todo lo contrario: una inesperada y progresiva disociación entre los discursos de la subjetividad (relegada ésta al ámbito del arte, una vez que la religión y la filosofía exhibían síntomas bien evidentes de agotamiento) y los discursos de la objetividad: esos nuevos discursos científicos, hiperracionales, funcionales, positivos, radicalmente desimbolizados y en los que, por ello mismo, la subjetividad no lograba ya escribirse. –Pues podría ser así definido el discurso de la ciencia: como un discurso que, a partir de un determinado momento habla solo, uno que, por reclamarse totalmente programado a partir de su inmanente lógica metódica, impide en él toda inscripción del sujeto.

Y mientras los discursos de la objetividad (en tanto discursos de la desubjetivización) imponían su presencia en la configuración del nuevo orden social, la subjetividad, excluida de ese campo, dislocada, desimbolizada, rebrotaba, en el campo del arte, como experiencia de lo siniestro. Así fue como, al filo del XIX, emergieron los que serían los dos grandes temas del arte contemporáneo: lo siniestro y la locura. Goya, Sade, E.T.A. Hoffmann, Poe...

Proponemos por ello fechar el nacimiento de la Posmodernidad, tal y como acabamos de definirla, en ese momento que es el de la irrupción del Romanticismo y, con él, el de la emergencia de un Yo enunciador lacerado, escindido, quebrado, que es necesariamente coetáneo de una cada vez más acentuada crisis de la dimensión simbólica de la narratividad. O en otros términos: creemos que la masiva eclosión que en este período se produce –y que ya no habrá de abandonarnos– de la escritura en primera persona, manifiesta, incluso allí donde es vivida como una irrenunciable conquista de la subjetividad, más bien la quiebra de esa dimensión simbólica del relato –propiamente mitológica– de la que había dependido, durante siglos, la constitución del sujeto en Occidente.

Lo siniestro estalla así, por primera vez. Y pronto habrá de extenderse a campos bien lejanos de lo fantástico: el la literatura naturalista, por una parte, pero también el de la prensa, muy especialmente en el ámbito de las crónicas negras. Pues la quiebra psicótica de la realidad que hemos detectado en el núcleo de lo siniestro permite entender bien esa prolongación de lo siniestro mismo más allá del todavía acotado espacio de lo fantástico, en la nueva aventura naturalista que habrá de perfilarse enseguida, de manera nítida, como crónica siniestra de lo real. Tal es la línea, extraordinariamente coherente,

que conduce desde el romanticismo al naturalismo, que recorre desde Poe y Zola hasta Dostoiewski, y que más tarde atravesará al expresionismo en su conjunto para encontrar, en Joyce y Beckett una nueva y, si cabe, más extrema expresión.

Siniestro: porno-terror, reality-show

Y bien, en ausencia de fundación simbólica, lo real surge, irrumpe como siniestro. Tal es lo que sucede, por lo demás, en buena parte de los textos de nuestra posmodernidad más inmediata.

Observemos, si no, la intensa presencia de lo siniestro en los textos que nuestros contemporáneos consumen masivamente en televisión –en esos mismos momentos, dicho sea de paso, que antes, aún no hace demasiado tiempo, nuestros antepasados dedicaran a leer la *Biblia*, *El Manifiesto Comunista* o la novela decimonónica.

Hablemos, por ejemplo, del cine de porno-terror, ese que seguramente constituye el único género cinematográfico que ha gozado, a lo largo de la última década, de una indiscutible salud: si los films que lo conforman son notables por algo es sin duda por su explicitud: con una u otra coartada narrativa, todos ellos devuelven, con asombrosa literalidad, universos siniestramente desintegrados y, por eso, bien próximos a, cuando no literalmente tomados de, los delirios de los enfermos psicóticos. Así, este nuevo espectáculo audiovisual en el que el terror y la pornografía confunden sus límites nos devuelve cotidianamente una experiencia de lo real vacía de toda elaboración simbólica. Al aproximarse al choque con lo real que en el sexo, en la enfermedad o en la muerte anida, los sujetos parecen desintegrarse y los textos que dan cuenta de ello cobran la forma de masivos brotes psicóticos: espacios arrasados por una desbordada experiencia de lo siniestro. Lo hemos advertido: la experiencia de la castración, en ausencia de fundación simbólica, lo invade todo en el brote psicótico.

Estalla entonces, al modo de una pesadilla incontenible, el cuerpo-cuerpo, el cuerpo real, vivido como informe, monstruoso, ya no simbolizado y, por eso mismo, ya no sujeto a la diferencia sexual. Pues, conviene recordarlo, no existe diferencia sexual en lo real: ésta sólo nace como el resultado de la operación simbólica que conduce a la sexuación del sujeto. Lo que se manifiesta, en los textos de lo siniestro, como una masiva descomposición de la barra significante de la que depende la sexuación humana; de esa barra que configura, en lo simbólico, la diferencia entre el hombre y la mujer[21].

Y, no muy lejos de todo ello, el reality-show, esa nueva forma de espectáculo televisivo sucesora de la crónica negra periodística y en la que la realidad se

nos descubre ya no como un universo pensable, manejable, previsible, sino, por el contrario, como un espacio literalmente lleno de agujeros por los que la gente se pierde, desaparece –*¿Quién sabe dónde?*: nadie sabe nada. La angustia, pues, como el motor de ese espectáculo de lo real.

En el real(ity)-show, como en el cine de porno-terror, vía lo radical fotográfico –es decir, a través de la promoción de lo que en la fotografía escapa al orden de los signos, de eso que hace de ella espacio donde se impresionan huellas de lo real[22]– asistimos, literalmente, a la descomposición del orden de los significantes. Textos arrasados, ya no ordenados como campo de significación, sino emergentes como espacios extremadamente matéricos, sólo poblados por huellas –las más ásperas– de lo real, tal y como la cámara, fotográfica, cinematográfica o electrónica las acusa.

Así, en el ámbito del espectáculo televisivo –ese que es el texto dominante de nuestro fin de siglo– la textura real del texto se impone sobre el tejido de sus signos, arrasando el espacio de significación que éste configura. De manera que los principales géneros de la televisión contemporánea participan de lo que podríamos describir como un grado cero de la representación: ni trabajo de puesta en escena, ni ensayos, ni dirección de actores: no se trabaja la iluminación, ni se compone, ni se enfoca; hay, en suma, una ausencia flagrante de las operaciones más elementales de discursivización fílmica ¿Qué es, entonces, lo que se ofrece? Literalmente: la pura huella, es decir, salvaje, primaria, refractaria a toda significación, lo real en primer grado, sin elaboración simbólica alguna; el espectáculo de lo siniestro, en suma. Es decir: el goce de la irrupción de lo siniestro en el campo del texto.

Una célebre imagen cinematográfica nos ayudará a visualizarlo. Recordemos la escena de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) que precede a la famosa secuencia de la ducha. La mujer se ha retirado a su dormitorio y, mientras se desnuda, el protagonista, que ha permanecido en el salón, se acerca a un cuadro que parece ser una representación neoclásica –el último esfuerzo por construir una representación clásica en Occidente–, y lo aparta. Aparece entonces, en el lugar que éste tapaba, un abultado desgarro en la pared, un gran agujero y, dentro de éste, otro agujero mas pequeño. Pues bien: por ahí mira. Es decir, más allá de la representación, más allá del orden del signo, se abisma en un campo de visión en el que reina lo radical fotográfico. Y, ahí –como la secuencia del asesinato en la ducha pondrá en evidencia de inmediato– queda localizado el goce de un encuentro con lo real que sólo puede ser vivido como siniestro.

21 Encontramos su manifestación emblemática en esa que es una de las figuraciones canónicas de los textos de lo siniestro y que por eso podríamos rastrear en infinidad de films contemporáneos: la descomposición literal de la puerta: esa puerta que se pudre, que se descompone y que no da acceso a ningún otro sitio que al horror.

22 Para la noción de lo radical fotográfico cfr.: *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*, Madrid: Akal, 1989. Y por lo que se refiere a su relación con ese trayecto del naturalismo que aboca al porno-terror y al espectaculo televisivo, cfr.: «La fotografía, el cine, lo siniestro», en *Archivos de la Filmoteca*, nº 8, año II, diciembre/febrero de 1991, pp. 6-13.

Enrique Castelló Mayo

A continuación les ofreceremos imágenes que, por su crudeza, pueden herir su sensibilidad...

Televisión, o el umbral del goce

He luchado a brazo partido con la muerte. Es la contienda menos estimulante que puedan imaginar. Tiene lugar en un gris impalpable, sin nada bajo los pies, sin nada alrededor, sin espectadores, sin clamor, sin gloria, sin un gran deseo de victoria, sin un gran temor a la derrota, en una atmósfera enfermiza de tibio escepticismo, sin demasiada fe en los propios derechos, y aún menos en los del adversario. Si tal es la forma de la última sabiduría, la vida es un enigma mayor de lo que alguno de nosotros piensa. Me hallaba a un paso de aquél trance y sin embargo descubrí, con humillación, que no tenía nada que decir. Por esa razón afirmo que Kurtz era un hombre notable. Él tenía algo que decir. Lo decía. Desde el momento en que yo mismo me asomé al borde, comprendí mejor el sentido de su mirada, que no podía ver la llama de la vela, pero que era lo suficientemente amplia como para abrazar el universo entero, lo suficientemente penetrante como para introducirse en todos los corazones que se baten en la oscuridad. Había resumido, había juzgado. «¡El horror!» Era un hombre notable.[1]

1. CONRAD, Joseph: *El corazón de las tinieblas*. Orbis Fabbri, Barcelona, 1991, pp. 122-123.

Reveladora enunciación de nuestro deseo: *tener algo que decir* ante lo más inapelable, ante lo más real... Lograr mantener una palabra en ese lugar... Arrostrar con un escudo simbólico la angustia del vacío –*Natura abhorret vacuum*, según la máxima spinozista–... Proyectar el deseo que funda lo humano sobre el entorno intangible...

Y en el otro extremo, consustancial al ser simbólico, la pulsión[2]: la transgresión del límite donde el significante se eclipsa, más allá de los dominios del sentido, donde nada puede ser nombrado porque el lenguaje, construido desde una lógica humana, capitula allí donde no cabe ninguna lógica...

Dos trayectos que, si bien parecieran divergentes desde su origen –el sujeto, o su experiencia–, discurren a un encuentro inexorable describiendo una amplia elipse, expresión paradójica de la experiencia humana... Dos extremos que es preciso diferenciar como *lo real* y *la realidad*; en palabras de González Requena:

> *...lo real no es transparente sino esencialmente opaco y por ello mismo es necesaria una operación que lo vuelva inteligible: es aquí donde el Lenguaje desempeña su papel fundador: La inteligibilidad es pues, esencialmente, el resultado de un proceso de codificación, de discursivización. De ahí, por lo demás, la imperiosa necesidad de diferenciar dos planos en lo que habitualmente denominamos «realidad»: uno que remite a lo que en ella hay de inteligible, de sometido a razón y por tanto previsible, manipulable, comunicable –llamémoslo realidad– otro, que se refiera a lo que en ella hay de ininteligible, de imprevisible y azaroso –lo real–.*[3]

Lo real es, por tanto, inmanejable desde un punto de vista humano:

> *El hombre «roza» lo real, pero en ese roce, como un rey Midas que cambia en oro cuanto toca, el hombre va transmutando lo real en realidad. Nunca lo real podrá ser su alimento porque, en el roce mismo con el organismo que precisa ser nutrido, queda transformado en un sucedáneo, no sabemos si como en el caso del rey Midas totalmente indigerible...*[4]

Es, pues, necesario un proceso que atraviese esa opacidad de *lo real*, un ámbito de simbolización que, como el inmortalizado en el famoso fresco de Michelangelo *La creación de Adán* en la Capilla Sixtina (F1), se constituya en espacio de contacto posible entre *lo real*, o representación deísta que extiende su brazo, y el sujeto, o representación antropomorfa que emerge de su gesto[5].

El arte ha constituido una herramienta primordial en la dominación humana del entorno. Los más antiguos hallazgos arqueológicos revelan una vinculación directa entre formas e ideas o, más exactamente, dichas representaciones –frecuentemente antropomórficas– no pertenecerían al ámbito de lo verdadero de la cultura primitiva que las genera en tanto reflejo absoluto del entorno, sino en tanto representación de una idea. Subrayamos los conceptos *representación* y *reflejo*: el primero, *representar*, del latín «re-praesens-entis», o evocación de una presencia, será el hilo conductor del siguiente epígrafe; el segundo de los conceptos, *reflectar*, del latín «fléctere» (doblar), nos introducirá posteriormente al encuentro especular con el contemporáneo espectáculo de lo real.

Los dominios del sentido: la realidad

La indiferenciada vesícula freudiana de sustancia excitable[6], metaforizaba significativamente el brutal encuentro entre un organismo primario y la energía irradiada por su entorno inmediato. No obstante, puesto que no es factible resolver la compleja relación entre sujeto y medio en un apriorístico [estímulo-respuesta], el hallazgo de la exacta significación de esa barra –en principio, asignificante– que encadena los términos del binomio [causa-efecto], la delimitación de los dominios del azar y la cadena causal –en suma, lo que constituye la previsión del acontecimiento, con un mayor o menor grado de elaboración–, aparece como condición indispensable en la supervivencia y el desarrollo de una especie.

> ***Toda clasificación es superior al caos; y aun una clasificación al nivel de las propiedades sensibles es una etapa hacia un orden racional.***[7]

Resulta evidente que los seres humanos necesitaron ampliar su clasificación sobre ese entorno caótico, ampliar su *trama* simbólica sobre el *fondo* ininteligible. Así, toda creación artística, en tanto expresión de una realidad colectiva, se constituye en magnífico memento de ese esfuerzo titánico en la humanización del entorno. En este sentido, un gran número de representaciones de las culturas primitivas han sido vinculadas, entre otros, al culto de la fecundidad femenina y, por extensión, de la tierra fértil, o de la propiciación cinegética, como factores determinantes en la supervivencia. En ellas, el sujeto no transmuta *lo real* del *continuum* referencial en formas plásticas, sino que proyecta su

2 Dos extremos determinados por la ausencia o presencia del lenguaje: *El lenguaje es la máquina para articular el paso de la pulsión al deseo*. Cfr. González Requena, Jesús: *Enunciación y punto de vista en cine y televisión. Sujeto de la enunciación, sujeto del inconsciente*, Seminario Doctoral 1993-94. Sesión 18/04/94

3 González Requena, Jesús: *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*. Akal, Madrid, 1989.

4 Vázquez Medel, Manuel A.: «Análisis transdiscursivo del spot publicitario». Ponencia presentada en el seminario *Análisis del spot publicitario: Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. UIMP, Cuenca, Noviembre de 1992.

5 Este contacto simbólico materializa la posibilidad de *lo real* como sublime: *un acceso humano al goce*, tal como fue formulado por González Requena en el Seminario Doctoral 1994-95: *Masculino/Femenino. La construcción de la diferencia sexual en los discursos audiovisuales I*, durante el análisis de los escritos de San Juan de la Cruz, concretamente en el epígrafe de la Declaración *¿Adónde te escondiste?* Cfr. San Juan de la Cruz: *Obra Completa* (Vol. II), Alianza, Madrid, 1991, p. 23.

6 Freud, Sigmund: *Más allá del principio de placer*, en *Obras completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1984.

7 Lévi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

deseo humano hacia *lo real*, en un proceso de apropiación en lo simbólico, por el cual el animal pintado y la venus esteatopigia, equivaldrían al animal cazado y a la abundancia en la descendencia y las cosechas.

Sólo en la naturaleza, encuentra armonía mi naturaleza, escribió Beethoven desde su progresivo e inexorable aislamiento[8]. Si la lingüística define lo *antropomórfico* como aquellas metáforas que confieren nombres humanos a los objetos, es lógico, puesto que el sujeto está contenido en un cuerpo antropomorfo, que las formas por él percibidas sean, a su vez, dotadas de cualidades antropomórficas: la existencia humana como río, el pie de la montaña, o el mismo *corazón de las tinieblas*, con el que iniciamos nuestro escrito... Se confirma así la falacia del arte como mera mímesis de *lo real*, como espejo, revelándose por el contrario como una elaborada operación de inteligibilidad, de evocación de *la realidad*.

Desde la representación profundamente simbólica del Románico a la ruptura Humanista, que durante el Renacimiento instalara en la representación pictórica occidental la «perspectiva artificialis» –ese artificio óptico que universaliza cierta convención en cuanto a la ordenación espacial sobre el plano–, el arte figurativo se construye en base a reglas más intersubjetivas que puramente escópicas, hasta la irrupción de los movimientos de vanguardia, y en modo especial de la fotografía, a comienzos del siglo XX.

La quiebra del sentido: el renacimiento de la huella

Y es que algo en la fotografía se resiste al orden humano:

> *Los Lumière se encuentran con algo que no esperaban: lo real a partir de la fotografía en movimiento. Ellos parten de los supuestos del cientifismo positivista, dominante en el XIX: todo puede ser sometido, todo puede ser semiotizado... Pero el cinematógrafo no captura la realidad tal cual, no es una máquina semiótica, sino que por el dispositivo que pone en juego lo que hace es desvelar lo real, ofrecer huellas no simbolizadas de lo real...*[9]

Ese «algo» resistente a los órdenes simbólico y semiótico, que Barthes definiera con el término latino *punctum*, como ese azar que en la fotografía –y por oposición a *studium*– punza, lastima[10], articula una quiebra fundamental en la historia de la representación –quiebra que, por otra parte, ya inscribiera el mismo Barthes en su definición de la fotografía como una analogía perfecta y absoluta derivada del objeto físico por reducción y no por transformación, como una copia fiel del objeto– de la cual las televisivas imágenes parpadeantes constituyen hoy su versión incrementada.

La televisión, heredera de esa otra hija del maquinismo, la fotografía, lleva pues al límite la evidencia de esa huella indisoluble de lo real –huella no obstante revestible en un registro simbólico o imaginario, de lo cual el burchiano Modo de Representación Institucional y el spot publicitario, respectivamente, constituyen magníficos ejemplos– en esa vuelta de tuerca denominada genéricamente *reality-show* o *espectáculo de lo real televisivo* (en adelante, ERT).

Este fenómeno posmoderno se traduce en otra no menos importante quiebra en la historia de la representación: precisamente en esa mutación de la tradicional constitución de la televisión como «ventana abierta al mundo» que iluminara los ámbitos de intimidad de los telespectadores, hacia un espectáculo televisivo –alimentado y justificado por una más que evidente lógica mercantil– que abre esos mismos espacios de intimidad al consumo escópico del mundo. La implicación del espectador en este género de programas es, pues, esencial, por lo que establecen un fuerte contrato comunicativo que va desde la exhibición –*Veredicto*, Tele 5 (F2)– a la delación –*¿Quién sabe dónde?*, TVE 1 (F3)–.

Por tanto, bajo la clasificación de ERT, agruparemos aquellos programas que presentan sucesos acaecidos en *lo real*, seleccionados en función de su potencial dramático-espectacular –coincidente con cierta añagaza anunciada por sedicentes *servicios públicos esenciales* que enarbolan un filantrópico «interés social»[11]–. En otras palabras, si el modo de representación tradicional, por su excepcionalidad, debía seleccionar entre el *continuum* de aconteceres aquellos de decisiva trascendencia en la comunidad, la omnipresente e inagotable interpelación televisiva refleja a diario miríadas de sucesos cotidianos espectacularizados. Género predominante y de fronteras cada vez más difusas, elaborado, bien a partir de determinados recursos estilísticos –retransmisiones en directo, cámara al hombro, limitada post-producción...– a fin de forzar un elemental mecanismo de verosimilitud, o bien a través de recreaciones dramáticas –escenificación por medio de actores– o docudramática de los hechos –con sus propios protagonistas–.

Angelo Guglielmi, director de la cadena italiana Rai Tre, canal generalista con una importante presencia del género de la «Tv verità» (ERT), aporta una versión interesante acerca de este fenómeno masivo:

> *La televisión, por sus características, tiene el deber de contar la realidad sin fingimientos, renunciando a filtros. Mi*

8 Gauthier, A.: *Beethoven*. Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

9 Martín Arias, Luis: «A propósito de Georges Méliès: ¿es posible otra historia del cine?, en *Área 5. Revista de Comunicación audiovisual y publicitaria* nº 3; febrero de 1994, p. 19.

10 Barthes, Roland: *La cámara lúcida*. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

11 «Interés social» que se pretende unas veces didáctico o terapeútico (*Luz roja* de TVE 1, *Confesiones* de Antena 3 TV), otras servicio público de búsqueda (*¿Quién sabe dónde?* de TVE 1), otras consultorio sentimental (*Lo que necesitas es amor* de A3 TV)...

aspiración, que fue también la de Pasolini, es la de ***contar la realidad con la realidad***[12]

A pesar de la evidente ingenuidad teórica de sus declaraciones, merece la pena detenernos en ese enunciado tautológico, por otra parte generalizado: *contar la realidad con la realidad*, pues sin duda se refiere, no a *la realidad*, sino a *lo real*, a lo asignificante e ininteligible, a lo que no es posible relatar. Así pues, «contar (relatar) *lo real* con *lo real*» equivale a nombrar lo innombrable con lo innombrable, extremo que, amén de afirmarse en cierta dualidad –recordemos el sentido etimológico de *reflejar*–, resucita una antigua ambición narcisista imposible.

No sería descabellado hallar aquí una estrecha vinculación con el mito ilíadico de Sísifo, el único de entre los mortales que, tras apresar al anciano Thánatos, logró desterrar la muerte –sin duda lo más *real*– de sus dominios. Tras la intolerable afrenta a los dioses, el mítico rey de Corinto fue condenado a empujar eternamente una enorme roca por las agudas pendientes del Averno. A priori el mito, tal como el reto de Ariadna a Palas Athenea, –magistralmente representado por Velázquez– y tantos otros, advierte del riesgo que, para los mortales, entraña el desafío a los dioses; pero considerando que *la rapidez con la que uno entiende, «tapa» el texto*[13], intentemos llegar un poco más allá.

Y es que no debemos despreciar la literalidad de las enseñanzas clásicas: si nos obcecamos en alejar de nosotros *lo real* con *lo real*, éste retornará siempre, tal como diría Freud textualmente, en forma de *roca dura*. Si bien es necesario articular un entramado simbólico que nos permita filtrar dosis soportables, pretender una negación absoluta de *lo real*, equivale a garantizar su retorno, hasta en los ámbitos de mayor imaginarización y asepsia –véase el publicitario y el científico–, como siniestro[14]. Esta operación esterilizadora se constata en aquellos espacios –los platós de programas como *¿Quién sabe dónde?* o *Luz roja*–, donde un explícito despliegue de medios informáticos pareciera esforzarse en someter, en neutralizar esa incontrolable densidad de la materia –que golpea desde el exterior–[15] reduciéndola a controlables, clasificables e interpretables datos estadísticos.

La réplica desde la semiótica italiana a las declaraciones de Guglielmi, nos introduce a la crítica postulación de lo verdadero en el ERT:

> *Siempre hay un ojo que mira en un modo antes que en otro, un recorte, una confección, con mayor razón si la filmación no es completamente casual, sino que nace de la intención de hacer espectáculo. Desde este punto de vista parece difícil hablar de textos que restituyan la realidad «sin filtros» semióticos y, por ello resulten «automáticamente» verdaderos o verdaderos por definición*[16]

La noción de la «verdad absoluta de los hechos» sobre la que tradicionalmente reposaba la dicotomía entre programas informativos y de ficción, ha entrado en crisis, en un proceso celérico de transformación de la televisión de «ventana neutral de sucesos» a «dispositivo de producción de sucesos»[17]. En este sentido, es interesante constatar tanto la expansión de la estructura del ERT a otros géneros televisivos, como la creciente mixtura entre información, ficción y espectáculo. Como señalaba Eco, ya no es tan importante que la televisión diga la verdad como que ella misma sea verdadera, se instaure como verdad. Si bien para Freud:

> *Las multitudes no han conocido jamás la sed de verdad. Piden ilusiones, a las cuales no pueden renunciar. Dan siempre preferencia a lo irreal sobre lo real, y lo irreal actúa en ellas con la misma fuerza que lo real. Tienen una visible tendencia a no hacer distinción entre ambos*[18].

Podría argumentarse en contra de lo anterior que en su estudio acerca de la psicología de las multitudes, Freud alude a cierta reunión de individuos integrados en una masa, obviamente distinta cronológica y topológicamente de la que actualmente formarían las audiencias del ERT. Por el contrario, tanto la descripción de los mecanismos de intensificación afectiva, como la disolución extrema de las inhibiciones individuales en la masa, o la exteriorización de instintos primitivos latentes en el individuo –tan crueles y destructores como capaces de sacrificio por un ideal–, hacen que sus postulados cobren una incontestable vigencia e idoneidad para nuestro objeto de estudio.

No obstante, abordar en profundidad la crisis de la noción de verdad en nuestra contemporaneidad, excede con creces las aspiraciones de este breve espacio de reflexión, de modo que suspenderemos aquí la cuestión aplazándola a trabajos inmediatos, con una interesante formulación de Kristeva acerca de *Lo Vreal*:

> *El cuestionamiento analítico de la psicosis, las nuevas experiencias del arte moderno –teatro, pintura, literatura–, encontrando «lenguajes» para lo*

12 Citado por Cavicchioli, Sandra y Pezzini, Isabella en *La Tv verità. Da finestra sul mondo a panopticon*. Roma, RAI-VQPT, 1993, p.7

13 Cfr. González Requena: *Enunciación y punto de vista en cine y televisión. Sujeto de la enunciación, sujeto del inconsciente*. Op. cit., sesión 14/02/94.

14 Del retorno de lo reprimido como siniestro, cfr. Freud, Sigmund: *Lo siniestro*. Barcelona, Hesperus, 1991.

15 *Lo real* irrumpe a través de las líneas telefónicas, del exterior, canalizándose a través de las mallas informáticas, para ser ofrecido al público «elevado» a la categoría de espectáculo de la investigación social. De este modo, y basándose en datos apriorísticos, el «peso» de los sondeos –refrendado por postproducidos *vox populi*– marcará una cada vez más amplia medida de la normalidad.

16 Cavicchioli, Sandra y Pezzini: Op cit., p.17.

17 Cfr. Eco, Umberto in (a cura di Mauro Wolf): *Tra informazione ed evazione: i programmi televisivi di intrattenimento*. ERI-RAI VQPT, Torino, 1981, p. 16.

18 Freud, Sigmund: *Psicología de las masas y análisis del yo*, en *Obras completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1984.

innombrable, las zambullidas espectaculares de las masas en el terror y el terrorismo, son índices de que lo verdadero ha abandonado masivamente el terreno de seguridad lógica y ontológica donde se lo ha podido mantener por mucho tiempo, y que se enuncia como vreal[19].

La pulsión escópica o el goce de la transgresión

Discursos «informativos» que sirven a la lógica brutal que se afanan en condenar (F7 y F8); secuencias «didácticas» que pretenden ilustrar los mismos límites, cuyo grado de transgresión confiere su valor espectacular (F9 y F10); familias que se reencuentran en un plató de televisión, tras años de separación, merced a la bondad de un «desinteresado servicio de búsqueda» (F11)... Todo un torrente de densas imágenes omnipresentes en nuestro televisor. Es hora de preguntarse ¿por qué esas imágenes asignificantes, absolutamente *reales*, magnetizan tan insistentemente nuestra mirada?

Comencemos por un postulado, tan controvertido como apasionante, de la teoría psicoanalítica: el ojo somo superficie erógena. En palabras de Freud: *...en el placer de contemplación y exhibición* –precisamente aquello que moviliza masivamente el ERT–, *el ojo constituye una zona erógena...*[20]

Por tanto, el ojo es susceptible de experimentar cierto *instinto de contrectación*, extremo que evidenciaría la necesidad de aproximación y de contacto ininterrumpido con su fuente de goce. Más difícilmente, sin embargo, podríamos postular en este órgano la experiencia de su instinto complementario en la teoría de Moll sobre el instinto sexual, el *instinto de detumescencia*. ¿Alcanzaría la pulsión escópica, en algún momento, un estado detumescente?; y si esto fuese posible ¿tendría entonces sentido la profusa presencia y enconamiento transgresor del ERT en las programaciones televisivas?

Aunque Freud explica esa inaplacable voracidad en términos de perversión, su definición adquiere los matices que definen esa resistencia de la mirada a la claudicación ante las *huellas no simbolizadas de lo real*:

La fuerza del instinto sexual se complace en dedicarse al vencimiento de las resistencias (pudor, repugnancia, espanto o dolor)[21].

Así, a pesar de que la voluntad expresa de este género de programas pareciera situarse del lado de ciertos valores axiológicos –solidaridad, discernimiento de la verdad...–, su repertorio de imágenes pregnantes los sitúan en un lugar más próximo a lo que González Requena ejemplifica en ese sujeto que, ante la visión teratológica de la pornografía, ve rechazada su mirada:

Ninguna otra cosa podía suceder a un sujeto que, olvidando que el problema de la verdad sólo puede ser formulado en lo simbólico, ha tratado de resolverlo narcisísticamente en el ámbito de la mirada[22].

Los testimonios, las palabras –que profusamente circulan en un indudable paradigma del género, *Confesiones* (Antena 3 TV)–, se vacían de credibilidad hasta el extremo de que se presentan solapados con imágenes en las que, actores más o menos creíbles, simulan una burda recreación escópica para goce de nuestra mirada (F12). Este hecho descubre la falacia de un programa, de unas *Confesiones* que se presentan como ejemplarizantes y que, incapaces de trascender a un espacio simbólico, se complacen en el ofrecimiento de mayores dosis de *real* asignificancia.

No hay mejor definición para captar esta disonancia, que por reiterativa, no alcanzamos a apreciar en su fagocitadora dimensión, que la establecida por Mircea Eliade acerca del concepto *revelación* en cualquier religión:

El acontecimiento no está valorizado por sí mismo, sino únicamente por la revelación que implica, revelación que le precede y le trasciende[23].

***A continuación les ofreceremos imágenes que, por su crudeza... Confesiones*, o la puesta en escena de lo trascendente.**

Es hora de aplicar lo expuesto en uno de los programas, como decimos, paradigmáticos del ERT, *Confesiones* de Antena 3 TV[24]. Abordaremos esta tarea de análisis precisamente de la mano de Eliade oponiendo, frente a la fantasía positivista de transpariencia absoluta, el concepto de clausura o acotación simbólica en los ámbitos de lo topológico y lo narratológico, a partir de su conocido binomio *Templum-Tempus*[25].

1. Acotación Topológica (*Templum*). En todas las religiones el espacio trascendente existe siempre por oposición a un espacio de no trascendencia o profano, pues lo sagrado precisa de unas imprescindibles condiciones de clausura.

En el programa *Confesiones*, al concluir con la profusa y densa relación de intimidades, el espacio de pseudoacotación de lo

19 Kristeva, Julia: *Loca verdad. Verdad y verosimilitud en el texto psicótico*. Fundamentos, Madrid, 1985.

20 Freud, Sigmund: *Tres ensayos para una teoría sexual*, en *Obras Completas*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1984, p. 1192.

21 Freud, Sigmund: *Tres ensayos para una teoría sexual*. Op. cit., p. 1.182

22 González Requena, Jesús: *El discurso televisivo. Espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra, Madrid, 1992.

23 Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama, Madrid, 1973, pp. 183-184.

24 Tal como sucede en otros géneros televisivos, se trata de formatos implantados internacionalmente. Así, en Italia, siempre en la programación de RAI Tre, *Io confesso* comenzó su emisión en 1988.

25 Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Op. cit.

«trascendente» que, a semejanza de los confesionarios eclesiásticos, introduce una mínima opacidad –más por énfasis dramático que por una remota intención protectora de la intimidad–, asciende dejando al descubierto a aquél que nos ha hecho partícipes de su pasión, homogeneizando así todos los espacios al alcance de nuestra mirada (F14 a F16). En ese momento, el invitado opta por permanecer en el anonimato o recibir, entre aplausos, las muestras de afecto del público asistente (F17).

¿Cómo podría existir un espacio acotado cuando la esencia del ERT es la destrucción de la intimidad, el goce en **desvelar** aquello que permanece oculto? (F18)

2. Acotación Narratológica (*Tempus*). Los testimonios de los arrepentidos que comparecen en el programa, son relativizados hasta el extremo de que han de ser ¿ilustrados? ¿garantizados? ¿sencillamente espectacularizados? con imágenes más o menos referenciales (F12), estableciendo aquel presente continuo con el que González Requena definiera el *Eclipse de narratividad* en televisión[26]. Si la propia lógica televisiva hace imposible el establecimiento de una clausura –cierta irrecuperabilidad al margen de toda reconstrucción simbólica, de un relato– entre el tiempo del acontecimiento y el de su evocación, si toda dimensión temporal es abolida, el relato no puede subsistir como tal. Al no existir relato, no existe tiempo, instalados en una promesa de presente infinito e inmutable, de reversibilidad y recuperabilidad siempre factibles.

Eliade aborda el fenómeno de la irreversibilidad temporal desde la transfiguración del *acontecimiento* en *hierofanía*:

> *El Tiempo se convierte en plenitud por el propio hecho de la encarnación del Verbo divino; pero este mismo hecho transfigura la historia. ¿Cómo podría ser vano y vacío el tiempo que ha visto a Jesús nacer, sufrir, morir y resucitar? ¿Cómo sería reversible y repetible ad infinitum?*[27]

Reversible, repetible ad infinitum, ¿no serían éstas las palabras que definirían, con extraordinaria precisión, no sólo la lógica del ERT, sino la propia esencia del discurso televisivo?

Atendamos ahora a la literalidad del texto en la despedida del programa, donde encontramos una reveladora declaración de intenciones en palabras de su presentador (F19):

> *– Estas son las historias que acabamos de ofrecerles esta noche en* Confesiones. *Reconocerán conmigo que algunas son más fáciles de digerir que otras, pero todas son reales. Porque aquí, cada semana en* Confesiones *no queremos hacer otra cosa que traerles historias auténticas de gentes que las están viviendo, y que todos podamos compartirlas con ellos para aprender y para, si es posible, que contándonoslas puedan sentirse mejor*[28].

Ya lo hemos mencionado, las mejores intenciones –solidarias, didácticas y terapeúticas–, van sin duda más allá de la tradicional divisa *–informar, formar y entretener–* del considerado *servicio público esencial*. Sin embargo, inevitablemente, esas inmejorables intenciones se ven «empañadas» por otra lógica muy distinta, que creemos haber justificado sobradamente, y que no cesa de evidenciarse en la estructura del formato, el tratamiento de los testimonios, el decorado, y otras elecciones estilísticas.

Pero lo extraordinariamente revelador del texto surge en una de las frases con las que el conductor viene a definir de una manera muy precisa la naturaleza del ERT, en términos de tolerancia digestiva: *Reconocerán conmigo que algunas son más fáciles de digerir que otras, pero todas son reales*. Como ya sabemos, *lo real* es absolutamente indigerible, lo que hace imprescindible una operación que lo transforme en nutricio. A este respecto podríamos evocar tanto la cita de Vázquez Medel, en la parte introductoria, como la formulación de Lévi-Strauss a propósito del origen del fuego en ciertas culturas:

> *Se verifica así que los mitos ge del origen del fuego, como los mitos tupí-guaraní acerca del mismo tema, operan mediante una doble oposición: entre crudo y cocido por una parte, entre fresco y corrompido por otra. El eje que une lo crudo y lo cocido es característico de la cultura; el que une lo crudo y lo podrido, de la naturaleza, puesto que la cocción causa la transformación cultural de lo crudo, como la putrefacción lo transforma naturalmente*[29].

Urge combatir esa creciente y corrosiva regresión a la simple muestra de los acontecimientos *reales* como única formulación absoluta de lo verdadero (*historias auténticas, reales*); de igual modo que nuestro organismo no admite la materia indiferenciada de *lo real*, puesto que la única transformación que sobre ella se efectúa en la naturaleza es la putrefacción, es esencial una operación de cocción. Revisada pues, la primera parte del enunciado que proponíamos como título: *A continuación les ofreceremos imágenes que, por su crudeza,...* –por su ausencia de *transformación cultural de lo crudo*–, procedamos a matizar la segunda:

26 González Requena, Jesús: *El discurso televisivo...* Op. cit., p. 120.

27 Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Op. cit., p. 183.

28 Despedida de Carlos Carnicero en el programa *Confesiones* (Antena 3 Televisión) Emisión: 15/10/94.

29 Lévi-Strauss, Claude: *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido 1*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, p.146.

...pueden herir su sensibilidad...
Televisión, o el umbral del goce

¿Por qué, tras el aviso de rigor (F20), apartamos nuestro rostro, pero no nuestra mirada, de esas formas incompletas, parpadeantes, que pueden inferirnos –así nos lo advierten– una herida? Quizá porque la única herida insoportable a nuestro narcisismo sea una falta en el *todo*, y ante el ofrecimiento de ver, ansiamos verlo todo, sin límite, sin barreras –ni tan siquiera las que podría oponer el propio sujeto atravesado por nuestra mirada (F21)–, sin experimentar «detumescencia» alguna. Esta es, respondiendo a esa inextinguible demanda, la promesa en la que se instala cualquier cadena televisiva, a través de las más variadas formas autopromocionales de su programación, y la palabra TODO es su principal argumento[30]...

He aquí la suprema paradoja: tras el esfuezo titánico, a través de los siglos, de la cultura occidental por llevar a cabo una sofisticada operación de dominación de *lo real*, el ERT ahonda en el abismo de la asignificancia como única postulación posible de la verdad. Una cultura que, tanto más ha perfeccionado todo un complejo dispositivo de defensa y aseptización –la televisión, y su máximo exponente, la publicidad– contra cualquier encuentro directo con lo real, tanto más reclama ingentes dosis de experiencia mediada.

Como hemos visto, cualquier sociedad precisa de una vivencia cercana, de cierto contacto, con *lo real*, a fin de edificar sobre ello una sólida *realidad*. En *El tercer hombre*, el cinismo del abyecto Harry Lime nos aportó una ilustrativa visión acerca de la necesidad de ese contacto con *lo real*, que puede comparecer como *siniestro*, pero también como *sublime*:

> *– ...recuerda lo que dijo no sé quién: en Italia, en treinta años de dominación de los Borgia, no hubo más que terror, guerras, matanzas, pero surgieron Miguel Ángel, Leonardo da Vinci y el Renacimiento. En Suiza, por el contrario, tuvieron quinientos años de amor, democracia y paz y ¿cuál fue el resultado?: el reloj de cuco...*[31]

Aún están próximos los ecos de la celebración del centenario de la célebre proyección pública en el Café de París de *Llegada de un tren*[32]. Un elemento ya imbricado en la cotidianidad de la época, una locomotora de vapor, se descontextualizaba hasta hacerse temible, como un monstruo de metal y vapor que había abandonado los límites de la ferrovía (F22, F23 y F24) para irrumpir en la calma burguesa del popular salón parisino, sembrando un desconcierto que hoy nos provoca una indulgente sonrisa. Sonreimos tras la certeza de una seguridad garantizada: sabemos que, por muy al límite que se lleve el *punctum* barthesiano, la evidencia de esa huella indisoluble de lo real, lo más brutal de la imagen quedará siempre retenido en los confines de la pantalla.

El azar quiso que aquella primera proyección de los Lumière, constituyera la primera lección de lo que había de significar el naciente fenómeno cinematográfico. De pronto, algo tan *heimlich* como una máquina de transporte, estalló, tras ser fotografiado en movimiento, como *unheimlich*[33].

Seguramente los Lumière olvidaron advertir a aquel primer público cinematográfico, con la máxima que más tarde universalizaría el discurso televisivo y su epígono aniquilador de *la realidad*, el ERT: *A continuación les ofreceremos imágenes que, por su crudeza, pueden herir su sensibilidad...* Tampoco entonces ninguna mirada se hubiera apartado de la pantalla...

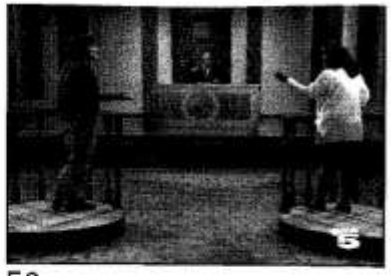
30 Entre 1991 y 1993, el Grupo Trama, bajo la dirección del Dr. González Requena, desarrolló la investigación *La interpelación publicitaria: análisis y modelización*. Para la adecuada clasificación de los cientos de interpelaciones publicitarias que integraban el corpus de análisis, se creó expofeso una ficha informática con más de 180 ítemes. Uno de ellos, siempre presente en la mayoría de las muestras analizadas, era la simple mención oral o escrita de la palabra TODO.

31 *El tercer hombre (The third man*. Carol Reed, sobre guión de Graham Greene, 1948).

32 *Arrivée du train en gare de La Ciotat*. Lumière, 1895.

33 La voz alemana *heimlich* (de *heim*: casa) posee una interesante polisemia: *familiar, íntimo...* pero también *secreto, oculto, disimulado, clandestino*, que le aproxima a su antónimo *unheimlich*: *inquietante, fatídico, lúgubre...* Aquí utilizamos lo *unheimlich* como *lo siniestro*, tal como es empleado por Freud en *Lo siniestro*. Op. cit.

F1


F2

F3

F4

F5

F6

F7

F8

F9

F10

F11

F12

F13

F14

F15

F16

F 17

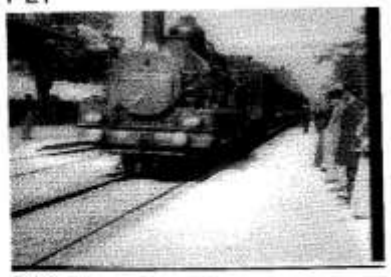
F 18

F 19

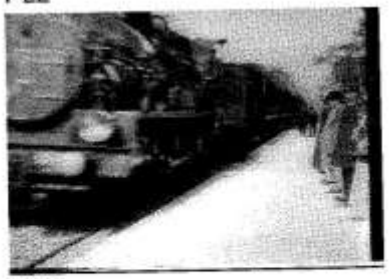
F 20

F 21

F 22



F 23



F 24

Presencia del sujeto

(Mesa redonda celebrada con ocasión de la presentación de *Trama y Fondo* en los salones de los cines Alphaville, Madrid, noviembre de 1996)

Francisco Baena:

Buenas tardes.

Vamos a comenzar el acto que nos ha reunido aquí, y vamos a hacerlo como sigue: en primer lugar un servidor esbozará un somero introito al objeto que ha tenido la virtud de provocar este encuentro, y a continuación, después de dar la palabra a cada uno de los integrantes de la mesa para que diserte brevemente sobre su posición con respecto al tema sugerido para el debate (ya sabéis: ese que hemos enunciado en la invitación con la fórmula *Presencia del sujeto*), después, entonces, de conocer mínimamente el lugar desde el que se pronunciarán, daremos paso a una mesa redonda en la que, amparados en la altura intelectual de los ponentes, esperemos que se manifieste el duende y algo ocurra.

Empezamos, entonces, con la presentación de *Trama y Fondo*. Y en realidad, puesto que la tenéis ahí todos vosotros, al alcance de vuestra vista, como de vuestro bolsillo, es decir, de vuestra mano, sería ocioso proceder con una descripción de tipo físico o así. En vez de eso, trataré de dar razón de la revista. Y entonces existe una palabra que la cifra, así como que explica no menos que su alcance sus limitaciones. Esa palabra es «necesidad».

Veréis. Resulta que hay un lugar, lentamente erigido a instancias de la tenacidad de un hombre, en el que convergen gentes interpeladas por las preguntas que allí se van articulando, en el que se trabaja con ellas y en el que se produce. Y ocurre que, con el andar del tiempo, logra ese espacio una incipiente madurez que permite formular las cuestiones que le ocupan no sólo con suficientes garantías de inteligibilidad en su transmisión, sino con una exigencia cada vez mayor de abrirse a otros espacios sociales. Y así, algunos de los que participan de esa interrogación, han ido urdiéndola para presentarla como fruto en ámbitos dispersos y en diversas formas: comunicaciones en congresos, artículos de toda índole, cursos, libros o incluso obras de arte. Frutos que han gustado unos y han escupido otros, pero normalmente en el marco institucional que da cobertura a unos discursos entre los que el nuestro ha logrado ganar, más o menos esforzadamente, un lugar, y entre los que, por tanto, lo han acomodado, a pesar de sus rebabas subversivas. De modo que, no siempre, pero sí en buena parte, no reverbera el eco de la interrogación en las paredes de la estancia en la que la han alojado, pues parece que los tabiques la hacen sorda. Ya digo que no siempre. Pero es que además de ese efecto no querido, la posibilidad envenenada de difundir la pregunta a través de los canales que generosamente, y no se vea aquí sombra alguna de ironía, le han sido dispensados, ha facilitado que otros que se supondrían interesados potencialmente por ella, pero navegantes de otros canales, no se sintieran obligados a encararla.

Y es por eso que se hacía necesario un paso más: articular los frutos dispersos en un conjunto orgánico, vertebrar un foro en torno a las ideas-fuerza deducidas de la experiencia de la interrogación y propagarlo a otras plazas, lanzarlo a vías vecinas mas separadas por medianas. Y entiéndase que lo que así se busca es el debate. Esa es la idea de convocar hoy, en esta mesa, por ejemplo a un filósofo, y no a un filósofo cualquiera, sino a un filósofo para filósofos, y uno además, nos consta, abierto a la escucha sin prejuicio del pedigrí de la fuente de donde mana.

La consecuencia natural, en fin, de ese estado de cosas, era una revista. Ésta cuyo nacimiento hemos venido a acompañar. Gracias por ello a todos los que habéis respondido a la convocatoria con vuestra presencia.

Pero la necesidad, decía al principio, también explica las precariedades de la empresa. En efecto, levantar una de este tipo exige un esfuerzo y una dedicación que sólo obtendrán recompensa no ya con la materialización, con la realización de facto del objeto que la inspira, sino con la evidencia de que la interrogación a la que sirve de vehículo ha sido escuchada en algún caso. Y ya sabéis, porque conocéis el esquema de los procesos comunicativos, que hay todo tipo de obstáculos, de dificultades que vencer para que eso ocurra

exitosamente. Algunas se antojan, de momento, insalvables. Pero hay otras que un cuidado escrupuloso puede lenificar en grado óptimo.

Perded cuidado: no voy a detallar a continuación la naturaleza exacta de nuestros suspiros a propósito. Pero tampoco quiero dejar pasar la ocasión sin pedir disculpas por las erratas que encontraréis. Estoy directamente implicado en la labor y soy, en la mayor medida, responsable, de modo que me afecta personalmente. Así es que hacemos propósito de enmienda, e intentaremos que el siguiente de la serie venga al mundo, vea luz, asistido con los cuidados que no hemos podido dispensar como merecía al primogénito. Éste es hijo, como digo, de la necesidad. Incluso de la urgencia. Y hay marcas en su cuerpo que lo atestiguan, ha salido llagado de esa experiencia, incluso, como me han oído por ahí, feucho, víctima de imponderables no menos que de malentendidos e inadvertencias evitables.

Pero, por eso mismo, resulta más entrañable la criatura. Inspira, por sus deformidades, mayor cariño, compasión, acaso piedad. Mentiríamos si dijéramos que ha sido deliberado, que hemos buscado desmarcarnos del imperativo estetizante, del colonialismo de la belleza más banal, apostando por una suerte de feísmo resistente. Mentiríamos igualmente si pusiéramos al origen de estas heridas (sin duda que hiperbolizadas en esta intervención) el ataque de un monstruo o una agresión exterior, al modo de la perversa fantasía que Bytes promocionaba sobre el origen de John Merrick. Simplemente, en éste que es el solo mundo que tenemos, *Trama y Fondo*, o mejor dicho, el primogénito de una estirpe llamada a grandes hazañas, ha resultado así.

Amparadle entonces, lamedle las heridas, quitad cuidadosamente la metralla de su cuerpo cautivo de la prisa, víctima inocente del fuego cruzado de sus hacedores, de la violencia, de la velocidad que imprimimos a su llegada.

Como nuestro proyecto mismo de cuajar una teoría movida por la verdad del sujeto de la enunciación más que por la objetividad del enunciado, el primer número de *Trama y Fondo* está marcado por la presión que impulsaba el deseo de su venida, por la necesidad, como dijimos. Mas no temáis: no le laceran a él los efectos que ha padecido por nosotros, pues las lágrimas que después nos han manado han suturado esas llagas. El dolor queda ahora en sus mentores, que, merecidamente, sienten culpa. Pero del remordimiento ha de nacer, con la merced de vuestra asistencia, un retoño más mimado ya.

Os pedimos, en fin, como ya he dicho, disculpas por las erratas que encontraréis (que serán muchas menos de las que pueda pensarse después de mi parlamento). Y esperamos vuestros juicios por lo que hace al contenido, al fondo, verdadera razón de ser de la revista. Y ahora sí, sin mayor dilación, paso a dar la palabra a nuestros invitados (...)

Eduardo Chamorro:

("Juegos visuales/Juegos verbales")

El límite es el verdadero protagonista del espacio, como el presente, otro límite, es el verdadero protagonista del tiempo

Eduardo Chillida

1. Suma imposible. Evocación de figura y fondo.

«Trama y Fondo». Así han titulado esta revista sus creadores. Como una suma, imposible, de elementos dispares.

O como un juego visual evocando aquel otro binomio: «figura y fondo». Dos zonas –una blanca, y otra negra– separadas por una línea sinuosa y enmarcadas por un rectángulo. Si la mirada destacaba una de esas zonas, podía percibirse el perfil de una mujer. Si la otra, el perfil de un jarrón. Había que elegir: o una u otra figura.Si una, la otra se convertía automáticamente en fondo. Y al revés. La percepción, nos decían, elige. Elige, se entiende, la figura. Deja, pierde en la elección, el fondo.

Nuestra elección, hoy, es la mujer. Su nombre, Penélope. Y aquí comienza el relato, o el juego, que quiero proponerles. El tapiz de Penélope, tapiz interminable, ese continuo tejer durante el día y destejer por las noches, con el que contenía el acoso de los pretendientes, y contenía tantas preguntas que brotarían en ella tras tantos años de ausencia del amado. Aquí, les decía, comienza el relato. Aquí, en nuestra cultura, comienza, quizá, todo relato. ¿No es ese trabajo de Penélope, ese tejido, texto, matriz originaria de todo relato?

2. Los elementos en juego.

Cuando decimos «trama» evocamos, de alguna forma, ese trabajo. Trama que se teje y desteje sobre un fondo. En el ir creándose y destruyéndose la trama, en ese movimiento, el fondo se genera. Y se genera como contraste, como exterioridad, en oposición a la trama. Pues sólo es perceptible el continuo movimiento de la trama si disponemos de una referencia por contraste. Algo exterior a la trama, en oposición a ella. Y que, sin embargo, la enmarca.

En la metáfora que hemos elegido, el tapiz interminable de Penélope se teje en un telar que es siempre el mismo. Si el tapiz es evocador del movimiento, de la vida; el telar evoca, por contraste, la quietud, la muerte. Si la quietud representa un punto alfa a partir del cual algún día la vida comenzó, representa también un punto omega, terminación, destino inexorable de toda vida.

Así, pues, la trama genera el fondo, pero se genera también, en el mismo movimiento, el espacio en el que trama y fondo se destacan. El espacio en que ambas realidades se sitúan. En ese espacio, casi sin darnos cuenta, ya nos han ido instalando las palabras. Podemos denominarlo «espacio abarcativo». Y en algún punto de ese espacio se sitúa, el «punto de vista». Aquello que se despliega ante nuestros ojos lo llamamos «espacio de la mirada». Que no coincide con el espacio abarcativo. Pues hay zonas que quedan fuera del espacio de la mirada: el envés de la trama y el fondo, aquello del fondo que la trama oculta y la zona de separación entre trama y fondo, la «zona intersticial».

3. El lugar del punto de vista.

Para que trama y fondo aparezcan en nuestro horizonte visual el punto de vista debe estar situado a distancia de ambos. Si nuestro ojo se fuera acercando hacia la trama hasta el punto en que la trama no permitiese ver el fondo, automáticamente el espacio abarcativo sería percibido como el fondo. Y si penetráramos en la zona intersticial y miráramos a lo que llamábamos trama o, dándonos la vuelta, hacia lo que llamábamos fondo, ambas realidades surgirían como trama generando otra realidad más allá que sería ahora el fondo.

4. Trama sobre fondo velándolo parcialmente.

Lo específico del binomio «trama y fondo» es que visualizamos siempre la trama **sobre** el fondo, de forma tal que la trama es situada «más acá» y el fondo es situado detrás, «más allá». (Es obvio que «más acá» y «más allá» sólo lo decimos por referencia a nuestra propia mirada.)

Para que trama y fondo puedan ser tales, la trama debe ocultar parcialmente al fondo. Algo del fondo debe ser hurtado a la mirada. Algo no debe ser visto. Por más que la trama a fuerza de ligera tienda a la transparencia. En su límite, en la total transparencia de la trama – se entiende: transparencia a la mirada–, no habría tampoco fondo. Y si, en sentido contrario, la trama fuera, en su opacidad, extendiéndose sobre el fondo hasta llegar a obturarlo, dejarían ambos, como hemos dicho, su propia condición de trama y fondo.

5. El espacio abarcativo debe ser pensado como infinito.

Trama y fondo, pues, como flotando en un espacio abarcativo. Mediando siempre una zona intersticial. Y este espectáculo contemplado desde un lugar de ese espacio abarcativo: el lugar desde el que se despliega el espacio de la mirada.

Pues bien, la condición de ese espacio abarcativo es que pueda ser pensado, ya que no visualizado, como infinito. Si no lo fuera, ese espacio sería trama con respecto a otro espacio que lo abarcaría: su fondo.

Comprobémoslo con un ejercicio visual simple. Desplacemos la trama sobre el fondo hasta sobrepasar la línea límite de éste. Automáticamente, trama y fondo serían percibidos como trama de otro fondo, que surge por detrás, y que ha sido generado por ese movimiento.

Este juego nos da idea de cómo es el hecho, tan simple en apariencia, de mirar. Cuando miramos vamos situando unos objetos en relación a otros al modo como situamos trama y fondo. Podríamos decir que mirar es crear nuevas y nuevas configuraciones de trama y fondo.

Quizá por ello la aparente simplicidad del engrama «trama y fondo» ejerce tal fascinación. Se nos ofrece como la simplificación máxima de una operación muy compleja. Y digo «simplificación» porque, en rigor, nunca se dan los dos elementos en tal nivel de simplicidad. No hay tal trama y fondo. Ambas realidades configuran la trama de un fondo que es lo que debe ser pensado como infinito, si bien la percepción, en el acto de visión, lo segmenta. Como también segmenta la secuencia temporal y la reduce al instante de la mirada.

6. La percepción del engrama «trama y fondo», paradigma de toda percepción.

Podríamos decir que «trama y fondo» condensan metaforo-metonímicamente la realidad toda en su forma y tiempo de manifestarse ante nosotros. No podemos percibir los diversos objetos de la mirada sino destacándolos –como trama– con respecto a un tiempo y espacio segmentados. Tiempo y espacio son formas apriorísticas de la sensibilidad, nos enseñó Kant. Podemos ahora comprender, creo, por qué «trama y fondo» configuran y posibilitan nuestra percepción. Metáfora y metonimia del objeto de percepción, su percepción es paradigma de toda percepción.

Quizá también por ello nos resulta tan fascinante la ilusión de escapar de tal paradigma cuando nos tumbamos, en el campo, y miramos hacia el cielo evitando, en lo posible, que nuestros ojos se fijen en nada que no sea el mismo cielo. Como que desaparecería, así, toda referencia, toda configuración de la mirada según el paradigma «trama y fondo».

7. El final del juego.

Para aquellos de ustedes que hayan dedicado atención a otros juegos –pienso, por ejemplo, en los bebés cuando juegan a ver y no ver, aparecer y esconderse tras las sábanas, o en el juego del carrete del nieto de Freud, o en algunos gráficos de Lacan– quizá hayan ido intuyendo un posible final de este relato.

Volvamos a ese instante en que la trama se deslizaba sobre el fondo y sobrepasaba el límite de éste. En ese momento, decíamos, surge ante nosotros un nuevo fondo del que la trama y fondo antiguos son sólo trama. Pensemos que en ese instante, justo entonces, descubriéramos ahí, surgiendo de ese nuevo fondo, unos ojos mirándonos. Alguien, un otro, que descubriría, en ese mismo instante nuestros propios ojos...

Se llegaría, así, a un posible final del juego. A ese instante en que el mirar se desvanece en el encuentro con la mirada del otro.

Ese otro, en nuestro relato, tiene un nombre: Ulises.

Al terminar de escribir estas páginas me doy cuenta de cómo hace tiempo intentaba evocar poéticamente los pensamientos y sentimientos de Penélope y Ulises durante aquellos años en que, según el texto de «La Odisea», los dioses les mantuvieron separados. Quise expresar cómo, en la distancia, los amantes se entrelazaban como los hilos de la trama que ella teje...

Construí estos versos.

Las lágrimas de Ulises
cual rocío
en los ojos amados de Penélope.

En el telar se hilvana
un unísono canto:

(Canto de Penélope)

«¿Son mis manos
o son otras
que destejen cada noche
lo tejido entre primores,
entre ansias,
desde el alba?»

(Canto de Ulises)

« ¡ Itaca siempre lejana!...
¿Qué me empuja hacia tus puertas
que se abren cada noche,
luminosas
en mis sueños?»

.....

« ¡ Itaca siempre lejana!...

¿son mis manos
o son otras

¿Qué me empuja hacia tus puertas
que se abren cada noche

que destejen cada noche

luminosas

lo tejido entre primores
entre ansias,

en mis sueños...

desde el alba?»

José Luis Pardo:

[N. de los Eds.: Mientras que los demás componentes de la mesa disponían, para esta parte del acto, de un escrito, que es el que publicamos, José Luis Pardo tuvo una intervención más espontánea, que transcribimos a continuación según se oyó. No hace falta insistir en que, por tanto, otro será el carácter de su verbo]

Lo que a mí me llama la atención de esta revista son dos de las referencias que tiene en su propio título y en su orientación editorial. Siento mucho que no haya venido el sujeto esta noche, a pesar de haber tenido anunciada su presencia, porque ya no tendríamos que hablar, pero os diré que, no habiendo venido, esas dos cosas que me llaman la atención son que la revista tiene por una parte una referencia a la semiótica, que es una cosa de la que yo no sé si alguien se acuerda; la semiótica fue un proyecto que recogía una larguísima tradición de intentar construir una teoría de los signos, una tradición que se hunde en las raices mismas de la cultura occidental, y seguramente de otras, y por otra parte tiene también una referencia al arte, en la editorial se hace referencia explícita al arte como el modo, digamos, en que sobrevive lo que los editores de la revista intentan apoyar. Personalmente es este punto de cruce entre la semiótica y el arte lo que más me interesa, y por lo que me parece además tan afortunada.

En cuanto a lo de la semiótica voy a intentar hablar un poco de esto, de cómo veo que es el punto de cruce entre arte y semiótica, porque me parece interesante trabajar en esa frontera. Yo creo que por la estadística insultante de la juventud de la audiencia que nos acompaña, todos hemos oido hablar alguna vez del «Curso de Lingüística General» de Saussure, y seguramente si no lo hemos tenido en las manos, habremos tenido algún profesor que hiciera ese viejo experimento de poner en la pizarra la palabra «árbol» escrita entre comillas y después al lado dibujado el arbolito; justamente para dar a entender la

dualidad con la cual Saussure define el concepto de signo, la dualidad entre significante y significado. Este ejemplo es muy equívoco y, como ustedes saben, los psicoanalistas se dan mejor maña para explicar este tipo de cosas, es incomparablemente mejor el ejemplo de Lacan que pone dos puertas dibujadas una junto a la otra y a continuación situa sobre una de ellas «Damas», y en otra «Caballeros». En ese ejemplo, mucho mejor que en el de Saussure, sí que se nota el modo en que el significante constituye realmente diferencias. Yo sueño con escribir algún día una nota a la Real Academia de la Lengua que obligue a todos los edificios públicos a poner en las puertas de los servicios «Damas» y «Caballeros», porque las otras soluciones como poner una figurita, una chistera, son muy ambiguas, y a veces conducen a la comisaría, se acaba cayendo la chistera del señor, uno no sabe si la levita es una falda, y no hablemos ya si son un Micky-Mouse y un Mini-Mouse.

Entonces la cuestión es que la semiótica nació justamente como un proyecto de aplicar esta concepción saussureana de la disección del signo en estas dos mitades del significante y el significado, a toda una serie de dimensiones de la experiencia que en principio no estaban directamente atravesadas por la lengua, y hubo una larguísima discusión acerca de si aplicar los esquemas de la lingüística a cosas como por ejemplo las obras de arte, el cine, la pintura, de si era legítimo, porque quizás se operaba ahí una colonización que no venía a cuento, o si por otra parte habría que buscar la esencia de ese tipo de cosas como las obras de arte en otra clase de signos incomparables con los signos lingüísticos, y, bueno, no voy a relatar ahora los avatares de aquella polémica, me referiré al final, a cómo me parece a mí que ha terminado. En todo caso la idea simple, ingenua, inocente, era que aparentemente lo que tenían en común todo este tipo de experiencias, mediadas o no mediadas por la lengua –sobre eso ya hay opiniones–, era que justamente en ellas había siempre un significante que remitía a un significado.

Eso de remitir parece, así dicho, muy fácil. Pero, claro, para remitir como se remite una carta, primero hay que tener un destinatario y, luego, hay que contar con todo el aparato del estado y el servicio de correos que sea capaz de llevar esa carta a su destino, de manera que lo de que un significante remite a un significado no es nada fácil, ni mucho menos algo inmediato, o algo simple. Para decirlo claramente, un significante no puede remitir a un significado salvo que haya un pacto entre los interlocutores. Y además tiene que ser un pacto entre iguales, porque si es un pacto entre desiguales, en el cual yo, por ejemplo, haciendo uso de una fuerza extralingüística, y bajo la amenaza de la violencia impongo, a otro un significado al cual él no contribuye, pues me encontraré siempre con lo que alguno llamaba un murmullo malevolente. Si yo obligo a alguien a aceptar un determinado significado recibiré como efec-

to indeseado el chismorreo, el cotilleo, que es la manera en que las víctimas se defienden del verdugo. Aparece ahí un murmullo que de alguna manera molesta, impide, impugna esa asignación de un significado a un significante. El hecho de que un signo no pueda tener un significado a menos que haya un pacto con el interlocutor me parece ya, en sí mismo, muy importante. Si eso lo trasladamos desde el ejemplo de los signos, o de las expresiones simples, al ejemplo de los enunciados, que, como saben, un enunciado lo que hace es proponer una serie de instrucciones acerca del modo en cómo debe ser entendido, solamente si el otro acepta esas instrucciones el enunciado significa eso que yo he intentado transmitir.

Además de esto resulta que se puede decir, está probado, que el significado de un enunciado es la imagen que el propio enunciado pretende dar de sí mismo; en esa imagen está incluido el propio autor, el enunciatario, los demás interlocutores, si los hubiere, y el propio contexto. Es decir, que en el fondo nada hay más extraño, más perplejo, que esa vieja afirmación según la cual el significado de las palabras depende del contexto, pues desde el momento en que el contexto se puede definir lingüísticamente se acabó el contexto, cuál es el contexto de un texto. Lo bueno de las palabras es que, algunas veces, por lo menos, son capaces de crear su propio contexto, y en todo caso, eso es lo que siempre pretenden. Justamente la destrucción de la idea de contexto es lo que implanta la idea del texto, o de intertexto, o de intertextualidad, en torno a la cual trabajaban durante muchos años Roland Barthes o Julia Kristeva, y que atañe a eso. Pero en fin, si un significante no puede remitir a un significado más que si existe ese pacto, eso quiere decir que el significante por sí sólo no puede nada. Que un significante no tiene en sí mismo fuerza suficiente para hacer esa operación aparentemente tan simple que es remitir a un significado. El significante, dejado él sólo, no remite a ningún significado. Y cuando pasa esto es cuando me parece que entramos en un terreno en el cual sí que la semiótica se vuelve pertinente para explicar el modo en que nos afectan las obras de arte. Porque el arte es un uso perverso del lenguaje, y digo perverso sin ninguna connotación de patología clínica, ni desde luego de derecho penal; entiendo por perversión, simplemente el momento en el que algo que en principio era un medio para conseguir un fin, se convierte en un fin en sí mismo, y por lo tanto eso es lo que sucede cuando un significante, en lugar de ser un vehículo, un instrumento que ha de servir para referirse a las cosas, se convierte en un fin en sí mismo, entonces es cuando se produce esa perversión que me parece que es algo así como el mecanismo central que funciona en las obras de arte. Cuando pasa esto un significante no remite a un significado, pero tampoco es que no remita a nada, remite a otro significante, y así exactamente hasta el infinito, y por este camino, y por este descenso de connotaciones que se van añadiendo, de resonancias, de pactos y sabores diferentes que va adquiriendo la dimensión sensible del signo, que es el significante, pues justamente el significante acaba estallando en trazos sensibles, conduciéndonos a resaltar esa dimensión sensible.

Los psicoanalistas han explicado esto mucho mejor, a mi modo de ver, que los filósofos del lenguaje. Recuerdo un texto donde Leclaire llamaba la atención sobre el hecho, sobre lo muy diferente que puede ser decir abdomen, en lugar de decir tripa, de decir tripa en lugar de decir vientre, e incluso decir vientre en lugar de decir barriga. Estas son diferencias puramente significantes, es decir, las cuatro palabras abdomen, tripa, vientre y barriga, tienen el mismo contenido denotacional, su extensión conceptual es la misma, semánticamente sería difícil diferenciarlas, pero sin embargo hace falta ser un deslenguado para no darse cuenta que es distinto decir abdomen que decir barriga, pero son diferencias sensibles, es decir, que afectan de modo diferente a la sensibilidad. Lo que se resalta en ese uso perverso del lenguaje que funciona en las obras de arte es justamente ese suplemento que lo que hace es diferir perpetuamente el paso del significante al significado, es decir, que uno nunca llegue a alcanzar el significado. Y eso es lo que permite que pueda haber eso que Blanchot llamaba una «escritura del desastre», que se puedan escribir aquellas experiencias que parecen ser en sí mismas contrarias al lenguaje, y que quizás sean las únicas experiencias que merezca la pena describir.

Y del otro lado, del lado del significado, con el que ya voy a terminar, pasa un poco lo mismo; cuando se produce esa situación perversa en la cual uno no encuentra otro con el que pactar, justamente porque lo que uno quiere decir es públicamente inconfesable, aparece el mismo efecto del lado del significante que del lado del significado. En este caso tenemos un significado que en lugar de remitir a un significante remite a un significado, y este a otro significado, y así infinitamente. Los historiadores del arte han contado muchas veces cómo un cuadro de ciertas épocas con un sistema de referencias internas, en el cual uno tiene que descodificar ciertas formas visibles como la de un señor con un cuchillo de la que uno tiene que darse cuenta que significa San Bartolomé, y eso a su vez hay que remitirlo a un modo de sensibilidad de una época, etc., y por ese camino el significado se va igualmente disolviendo en una especie de energía semiótica no invertida, no formada, que es lo que en el gremio que yo más conozco se suele llamar pensamiento, y que si no tuviéramos ningún prejuicio contra este tipo de cosas pues se llamaría simplemente idea; todo eso permanece en el rasgo, digamos, de una sospecha que uno tiene cuando lee trabajos como los que hay en esta revista de que este punto de cruce entre el arte y la semiótica, lo que sugiere no es tanto entender el arte como un lenguaje, como llamar la atención sobre la dimensión que yo diría estética del lenguaje, es decir, más bien entender el arte como lenguaje, enten-

der que eso que pasa en las obras de arte, esa imposibilidad de alcanzar el significado, ese suplemento del significante, o esa falta del significado, eso es lo que pasa cada vez que hablamos, que emitimos signos consciente o inconscientemente; y que por lo tanto no se trata de usar el arte para interpretar el lenguaje, o usar el lenguaje para interpretar el lenguaje, sino más bien en ver lo que el lenguaje tiene en sí mismo de artístico, en un sentido muy amplio del término artístico, en la dimensión estética del lenguaje que es el objeto de la comunicación.

Ese fondo al que se refieren insistentemente los artículos de esta revista, esa interioridad, o subjetividad se llama a veces, no es, a mi modo de ver, algo inconquistable, es justamente lo que se comunica cuando hablamos, lo que sucede es que no se puede comunicar explícitamente, no puede ser objeto de comunicación explícita, pero cada vez que hablamos, como además de hablar nos escuchamos, oimos lo que decimos, pues es imposible borrar del lenguaje ese suplemento, esa diferencia que, evidentemente, no es instrumental, que no tiene que pasar de largo, pero que es la esencia misma de que el lenguaje sea algo, y no más bien nada. Yo no voy a decir nada más porque creo que ya os he dado suficientemente la paliza. Muchas gracias.

Jorge Urrutia:

Recuperen ustedes el valor del significante y confíen en el significante porque, aunque tenga que existir un pacto, la verdad es que el significante es fundamental porque el pacto exigiría que el significado estuviera determinado. Frente a ese ejemplo que les ha puesto Pardo yo les pongo uno: recuerdo mis orígenes andaluces y les recuerdo un significante absolutamente difuso que sólo es posible comprender por el significante. A ver qué significado esconde ¡el calor!, ¡la calor!, ¡los calores!, y ¡las calores! No es más que significante puro.

(«Un él que es yo para Trama y Fondo»)

Leo en el editorial del primer número de «Trama y Fondo» que *una hendidura atraviesa nuestra contemporaneidad* y ésta, *vaciada de mitos, ausente de religiones y enmudecida la filosofía* sólo puede contar con los espacios de las artes para articular su interrogación. Se ha expulsado la subjetividad que parece sólo reducirse al reducto de unos pocos lenguajes aún no capturados.

Eso es verdad, y me lo han escuchado decir los estudiantes que, diferentes e iguales a sí mismos, borradores de utópicos, proyectos de yoes nuevos, han

vivido conmigo las horas de las clases. ¿Pero cómo explicarlo a quienes esperan las palabras, no de una clase, sino de un poeta? He pensado: mejor es la fábula que el habla y, así, vaya por y para ustedes este cuento.

El poeta baja esta mañana la escalera reposadamente. La vida aprieta, pero no urge. Camina por la acera y escucha cómo quiebran las hojas caídas del otoño (¿Crujirán para todos? Y si crujen, ¿serán los mismos recuerdos los que acudan a los ojos soñados soñadores?). Llega a la boca del metro, al calor subterráneo de túneles y gentes. Respira el tiempo retenido. Se sabe y conoce uno más en el vagón y así, cuerpo colectivo, se gusta verse llegar a la parada y bajar con la nube de cabezas tan próximas y ajenas, cuando alcanza el final, si no ya último, sí concluyente del viaje de todas las mañanas.

Se sienta en la mesa de trabajo y sabe que no podría apoyar sus codos de no haber existido otros codos capaces de sostener los brazos y las manos que manejaron sierras, escoplos y martillos para izarla del suelo, traerla desde el árbol rendido a golpes del sudor de leñadores míticos. Recupera el resuello al abrigo de muros que lograron unir en su existencia el cálculo trazado horizontal del plano con la vertical aspiración de un albañil herido.

Abre el cuaderno y escribe estas líneas por las que asciende o repta una tribu de huesos desde los más recónditos rincones de la historia y millones de lenguas que lamieron las palabras y sílabas que la tinta ahora traza.

«Sólo uno más», dice el poeta; únicamente es miembro simple del amplísimo rebaño de la historia y no existe sino en el clan, el grupo, el innominado ejército que desde el antes y el ahora hacia el después lo lanza. Se ve como una sombra vana, como un murciélago perdido en las sombras más ciegas de la noche, cosmopolita inocuo incapaz de decir si ya no lo dijeron.

Busca cómo escapar y prende la máquina gris que domina la estancia. Toma gorra y timón, calza un flotador con estrellas de mar y algún erizo. Es ya el navegante solitario que no marcha a parte alguna, dueño de sí absoluto, independiente. ¡Oh *navigator* de espacios que en ningún sitio están! Se pregunta: «¿Internet o inter-*niet*? ¿No es mejor *externet*?» ¿Qué libertad ofrece un mar que sólo da lo que ya está previsto? ¡Si no tiene más pesca que los peces que antes se echaron al acuario! ¡Qué yo más falso, pues! ¡Qué gran mentira! El «yo» tan sólo es «él»; y no se sabe qué es lo que oculta «él».

Vuelve a su casa. De nuevo ha sido el gris viajero de todos los regresos. Sube las escaleras sabiendo que bien pudieran ser las más secretas galerías del alma. Casi no prende luz, casi no hay mesa, apenas si hay papel pero allí escribe. Y busca poner «yo». Son, pues, dos letras. Dos signos ya fijados. No consigue trazarlos. Al fin descubre que invertir es preciso las horas de este día. Y escribe: «él».

Lo ha conseguido. La gran revuelta. Adiós dijo al yo lírico, que esta noche lo ha fundado de nuevo. El «él» es «yo». La persona aquella que el pronombre expresa, que parece contemplarse desde el lugar lejano, es retórica trampa, estrategia del feliz enunciado, abusivo éxito. El «él» no es sino «yo» y esa distancia, apariencia de fría convicción testigo, burla la tensa seguridad del aire y ancla en su ser el verbo originario. Sí, este «él» tan sólo o, mejor, ni más ni menos, es «yo».

Así pronuncia: «El poeta baja esta mañana la escalera reposadamente. La vida aprieta, pero no urge. Camina por la acera y escucha cómo quiebran las hojas caídas del otoño (¿Crujirán para todos? Y si crujen, ¿serán los mismos recuerdos los que acudan a los ojos soñados soñadores?). Llega a la boca del metro, etc..., etc..., etc...»

Jesús González Requena:

Hace poco tiempo alguien desde la metrópoli de la Modernidad proclamó de nuevo el fin de la historia. Su discurso, aunque no muy brillante, expresaba una vez más el delirio de la Modernidad, es decir, el delirio de un mundo totalmente racionalizado, ajustado, integrado, eficazmente regulado por los sistemas y redes de la comunicación y el intercambio económico.

Y sin embargo... Sin embargo, la sensación que invade a Occidente en este fin de siglo es la de que la barbarie amenaza por todas partes. Sobran los datos: Yugoslavia, Zaire, retorno de los fascismos...

Pero quizás la mejor metáfora nos la ofrece la escenografía misma de la Metrópoli tal y como nos la devuelven las representaciones cinematográficas: en ellas la calle aparece como espacio de pánico, habitado por las más variadas formas de violencia psicopática.

Ahora bien: ¿no debían ser las calles de la ciudad de la Modernidad vías de feliz, ajustada, integrada circulación, comunicación e intercambio? Pero no es la escenografía de la Modernidad la que reina en esas representaciones, sino más bien una escenografía que le es opuesta, y a la que por eso conviene el nombre de posmoderna: pues en ella se manifiesta el reinado de lo opuesto mismo al orden comunicativo: la violencia y la desintegración.

Ni siquiera la autopista de las autopistas comunicativas, Internet, parece inmune a la barbarie. La violencia de la huella fotográfica, desde el porno duro al snuff, ya la habita.

Esta es entonces la paradoja de la Modernidad: que aunque sus discursos y sus dispositivos funcionan cada día con mayor eficacia –los avances tecnológicos de toda índole no cesan de demostrarlo– la Modernidad misma, como proyecto civilizatorio, parece cada día más frágil, más vulnerable, amenazada de estallar en mil pedazos.

Pues bien, quisiera proponerles un diagnóstico rápido: el mal de la Modernidad, ese que hace que su malestar no deje de intensificarse en los últimos años, podría ser el efecto de la recusación, es decir, de la negación radical, en sus discursos, de la subjetividad.

Pues los discursos de la modernidad configuran un mundo racional, objetivo y, a la vez, imaginario, poblado de objetos para el deseo, de objetos diseñados al servicio del Yo, en la perspectiva de su plenitud narcisista. Y, en esa misma medida, conciben al propio individuo como no otra cosa que un objeto. Y así, al objetivizarlo, borran su subjetividad.

De hecho, como en los albores cartesianos de la Modernidad, estos discursos insisten en concebir al hombre como una máquina, por más que sea ésta una máquina aggiornata en sus variantes económicas, comunicativas, psicológicas o cibernéticas. Pues ya se trate de una máquina productiva o consumidora, comunicativa o cognitiva, incluso deseante, será, en cualquier caso, una máquina objetiva y, en esa misma medida, eficazmente ajustable.

Y de hecho, el capitalismo en su fase publicitaria ajusta esos dos planos –el objetivo y el subjetivo– a la perfección: los intercambios económicos se traducen en consumo deseante: los objetos económicos –las mercancías– son sistemáticamente promovidos, vía publicitaria, al estatuto de objetos de deseo propuestos para colmar el Yo de su consumidor. Y así el deseo imaginario se metamorfosea en valor de cambio y, por tanto, en capital.

Esto es pues la Modernidad: la feliz articulación del plano lógico-comunicativo, semiótico, con el plano imaginario. Podríamos decir, en términos psicoanalíticos, que los discursos de la modernidad realizan el más eficaz ajuste del principio de realidad al servicio del principio del placer: realizan, objetivamente, un mundo imaginario, al servicio de la demanda narcisista del Yo.

Ahora bien,es éste capitalismo publicitario el que debería, de acuerdo con lo que afirmaba el cualificado asesor de la Casa Blanca, poner fin a la historia. ¿Pues acaso no se había derrumbado el muro de Berlín por el simple efecto de la fascinación que en las sociedades del Este alcanzó el escaparate publicitario del mercado occidental?

Y sin embargo, decíamos hace un momento, la barbarie amenaza por todas partes. Algo que está más allá del principio del placer y del principio de realidad, algo del orden de la pulsión de muerte, amenaza con hacer estallar en mil pedazos esa realidad objetiva e imaginaria que es la de la Modernidad.

Y, de hecho, los textos de la Posmodernidad, los espectáculos cinematográficos y televisivos, no cesan de poner en escena ese estallido en una incesante escenografía siniestra cuyos dos extremos más caracterizados son el cine pornográfico y de terror, por una parte, y, por otra, el reality-show.

En ellos reina eso que los discursos de la Modernidad excluyen: allí se levanta, para el goce de la pulsión que anida en la mirada de su espectador, el espectáculo de las huellas siniestras de lo real.

En suma: mientras los discursos de la Modernidad construyen una realidad tan objetiva como imaginaria, pletórica de objetos para el deseo del Yo, los textos de la Posmodernidad alimentan el goce de sus espectadores con un proceso voraz de destrucción de esa misma realidad en una suerte de bacanal siniestra de aniquilación visual de sus objetos de deseo.

Pues bien, quisiera terminar llamándoles la atención sobre la cadencia común de la que sin embargo participan tanto unos como otros: ni en los textos de la Modernidad ni en los de la Posmodernidad existe lugar alguno posible para la verdad.

Para los primeros, como se sabe, sólo existe la objetividad: la verdad ha sido deconstruida, denunciada como ilusión, como efecto de sentido del significante y de los juegos de intercambio y comunicación que él mismo regla.

Y, por lo que se refiere a los otros, a los textos de la Posmodernidad, tampoco: pues en ellos sólo lo real, en su manifestación siniestra, parece poseer densidad.

Esta es entonces la hendidura, la esquicia de sesgo psicótico que atraviesa a los discursos de Occidente: pues esa escisión entre la objetividad de los objetos y lo real de los cuerpos en su desgarro, no deja ningún espacio a la dimensión misma de la verdad. Es decir, a esa dimensión simbólica en la que la verdad nace como el efecto de la palabra dada –esa palabra que, en su manifestación más esencial, configura la dimensión, es decir, la posibilidad de ser, del sujeto–.

Como si entre el campo de lo objetivo e imaginario por una parte y el de lo Real por otra se hubiera abierto un foso insalvable que cegara todo lugar para el sujeto, que impidiera todo verdadero anclaje simbólico para su Deseo.

Pero no quisiera que mis palabras fueran interpretadas de manera pesimista.

Pues sospecho que los tiempos de la deconstrucción han concluido ya, aunque los grandes medios de comunicación, como es costumbre, no se hayan enterado todavía.

El hecho de que nos citemos aquí bajo el enunciado de *La presencia del sujeto* creo que es uno más de los síntomas de ello y, en esa misma medida, de la emergente, aunque difuminada, conciencia de la necesidad de un nuevo paradigma, ya no de la deconstrucción, sino, por el contrario, de la reconstrucción.

Coloquio:

Pregunta (Público): ¿Dónde se sitúa Chomsky dentro de todo este cambio si es que crees que se sitúa en alguna parte?

Respuesta (J. G. Requena): Pienso que Chomsky es una de las grandes líneas de la semiótica, de una semiótica, si quieres, menos estática, que se quiere pensar como generativa, pero en mi opinión radicalmente estructuralista; yo creo que el estructuralismo, en el sentido más amplio, precisamente, ha sido el pensamiento de la deconstrucción que ha caracterizado este siglo, quiero decir, lo que hacía Saussure de un lado es lo que hacía Wittgenstein de otro. Los dos analizan el lenguaje, se encuentran con el significante, y nos dejan ver que es posible que no haya nada más que construcciones a partir de eso, y en esa misma medida, prosiguiendo otros discursos más o menos avanzados en el siglo XIX, se desencadena un proceso de deconstrucción del mundo simbólico. Es más, los artistas por ejemplo no cesan de decir «¡qué estafa, nos han estado engañando hasta ahora!» Yo pienso que a Chomsky lo puedes situar en toda esa lógica de pensamiento, siendo uno de los pensadores más poderosos que ha modelado la semiótica a través de Greimas, del que tiene una influencia muy fuerte; pero pienso que el límite radical de la semiótica reduce el lenguaje a su dimensión lógico-sintáctica, a su dimensión significante, en la dimensión del significante saussureano. Olvida la dimensión fundamental del lenguaje que es su dimensión simbólica, la dimensión de la palabra que construye el mundo enunciándolo, quiero decir, que de eso nos habla el Génesis, y no debería olvidársenos, porque si no reconstruimos el mundo enunciándolo todos los dias, se deshace.

En un momento dado lo asombroso es que ese movimiento tan riguroso de la razón de Occidente ha conducido a vaciar nuestro espacio de símbolos porque lo ha deconstruido todo. Yo quisiera pensar este proceso en términos dialécticos, y decir: «el momento negativo de la deconstrucción en Occidente ha concluido ya». Y necesariamente ahora corresponde una inflexión reconstructiva. Sabemos que no hay ningún padre imaginario que nos garantice nada, pero por eso mismo todas las pocas palabras importantes que hemos introducido en el mundo están ahí, y es responsabilidad nuestra que sean

reencarnadas cada vez; y esa es una dimensión que la semiótica y la filosofía analítica han olvidado.

P. [acerca de la relación poética e intersubjetiva entre el «Yo» y «Él»]

R. (Jorge Urrutia): Uno de los recursos retóricos más tramposos probablemente en toda la modernidad es la defensa del eje lírico como el eje Yo-Tú. La única manera que yo entiendo en estos momentos que un poeta puede escapar a una construcción anclada en un concepto del mundo vacío, es escapar de ese eje Yo-Tú, y dentro de las formas gramaticales hay muy pocas posibilidades. Una de ellas es utilizar el Él, que significa un distanciamiento, y por tanto un intento de definición no ya del personaje, sino del poseedor del verbo, que es al fin y al cabo lo que tiene que hacer el poeta, definirse en un desde dónde, concepto que ya está en Platón, desde dónde se habla; eso hay que hacerlo en cualquier tipo de discurso, y en el discurso lírico me parece fundamental, porque si no entramos en un discurso puramente retórico. Pensemos que el único momento en el que el eje Yo-Tú, en la literatura moderna se intenta recuperar en toda la amplitud de su sentido es el Romanticismo, y en España no tenemos Romanticismo, tenemos una retórica Romántica, pero salvo algunos poemas de Espronceda y algunos textos de Larra no hay Romanticismo en España. El uso del Yo en el poema de la literatura española es uno de los tópicos retóricos más burdos, y yo creo que hay que intentar suprimirlo.

P. (Antonio Caro): En primer lugar, quiero felicitar a los presentadores por su intervención, en la medida que creo que han dicho cosas muy interesantes que merecen sin duda mayor reflexión y de las que creo que las personas asistentes deberíamos hacernos el correspondiente eco. Y en este sentido, para animar un poco el cotarro, quiero referirme a la última intervención, la de Jesús González Requena, y concretamente a su diagnóstico de que nos encontramos en una nueva fase del capitalismo, la del «capitalismo publicitario»: denominación ésta que me ha traído a la memoria a un importante pensador español, que reflexionó largamente sobre estas cuestiones y que, por desgracia, ya no puede estar entre nosotros: Jesús Ibáñez. Y en este sentido, quiero preguntar al otro Jesús: ¿no crees que, en la medida que la publicidad ha pasado a ser el principal componente imaginario del vigente capitalismo, y través de ella es *la propia producción* la que cumple el papel ideológico que antes correspondía a otras instancias de carácter directamente doctrinal nos encontramos en la fase terminal de la citada organización social, en la medida que, a través de esta *imaginarización* de la propia base económica de la sociedad, hemos abocado a una situación en la que, por utilizar la conocida alegoría, «el rey está desnudo»?

R. (J. G. Requena): A mí lo que me inquieta todavía más que la desnudez, que el delirio de la opulencia de Occidente, un delirio que nos hace más frágiles de lo que hemos sido jamás, es que quizás el capitalismo pueda entrar en otra fase diferente de esa publicitaria. Observando una máquina como la televisión, en este momento lo que más me inquieta es que ya no es el discurso publicitario de la construcción de la realidad de objetos narcisistas el que domina –aunque sigue ahí– pero en este momento la TV. se está convirtiendo en una máquina sistemática de comercio de las más terribles huellas de lo real, de las más descarnadas huellas de sufrimiento de los individuos en el mismo momento en que están absolutamente vacíos de cualquier anclaje subjetivo. El reality-show me parece un fenómeno extraordinariamente alarmante. Nunca el capitalismo había llegado tan lejos en su dinámica de convertir todo en mercancía. Y cuando digo todo me refiero a esas lágrimas, esos quejidos que se les arrancan a los sujetos que se lleva al plató de un reality-show. Con eso se comercia, con eso suben los ratings de audiencia. Esta nueva forma de explotación de la subjetividad que aniquila toda intimidad podría ser una fase radical de destrucción de realidad.

En todo caso, quería añadir, sólo por polemizar, que el sujeto sí ha venido. Soy optimista. El sujeto siempre está por ahí. El sujeto del inconsciente. De dónde, si no, sacaríamos energías para seguir todos los días sin entrar en el mundo de la canalla, que es una tentación inmediata que nos rodea pero en la que después de todo, convendría decirlo, la mayoría no entramos; el sujeto está ahí, lo que ocurre es que faltan puentes para que podamos articularlo, para que podamos escribir un espacio que merezca la pena para todos.

P. (José Luis Pardo): ¿Por qué el espacio abarcante no es a su vez, cuando uno repara en él, por qué no aparece otra vez el contexto del fondo?; si ya no puede haber el fondo del fondo, ¿cuál es el límite de eso? Es una pregunta ingenua.

Y luego, sobre lo que ha dicho Jesús, yo no tengo conciencia de ser muy deconstructivista, ni de esas cosas, soy una persona decente. A lo mejor entro alguna vez en la canalla pero (...) esas discusiones de la verdad y la objetividad, claro, yo entiendo lo que es la objetividad, y por seguir tirando del hilo de lo que proponía en esa imagen ingenua, que en realidad una palabra no tiene significado salvo que haya un pacto, un compromiso entre los interlocutores acerca de lo que va a ser el significado de esa palabra, eso se puede pactar, naturalmente, y de ese pacto no solamente nace un significado sino una posibilidad de verdad entendida no de otra manera que como una convención. Si la verdad es una convención estamos en ese orden, como muy bien decía Jesús, frágil, vulnerable, con el que estoy de acuerdo en la medida

en que frágil y vulnerable significan una perpetua amenaza de muerte. Pero veo difícil, esto lo que me suena es a una oferta de una alternativa según la cual habría un lugar donde fundar la verdad que ya no sería la convención, y que tendría que ver con ese sujeto que no ha venido o que sí ha venido, y que no sería un mero pacto, sino que tendría un fundamento más firme, y que tendría argumentos, porque claro, lo que se suele decir del género pornográfico y del género de terror es que no tienen argumentos, y aquí parece que habría algún lugar de donde sacar argumentos, que habría un lugar en el cual distinguir comunicación y violencia, como si la comunicación no estuviese siempre habitada por la violencia, y la violencia siempre fuera comunicación. Esa separación entre comunicación y violencia me parece problemática. Yo quería conocer cuál es ese otro modelo de verdad que tendría relación con la intimidad, porque claro, cuando uno ve la intimidad de los reality-shows es deleznable, pero no cuando uno lee *Madame Bovary*, o cuando lee *La Regenta*, uno entra en contacto con la intimidad de Ana Ozores, y no hay ahí nada obsceno, y es una ficción, es un relato, es algo muy débil, muy vulnerable, se sostiene solamente con palabras. Entiendo que los autores de estas novelas eran mejores artistas que lo son los realizadores de los reality-shows, pero no veo que sobre esa base se pueda fundar una verdad diferente de la objetividad.

P. (Público): [Acerca de cómo es posible que una persona se vea arrastrada a participar en un reality-show]

R. (E. Chamorro): Respecto a la pregunta que me hacía Jose Luis, habría que hacer una distinción de carácter conceptual. El espacio abarcativo conceptualmente tiene que ser infinito, porque si no lo fuera surgiría como un trasfondo, como otro espacio abarcativo. Y en ese sentido, conceptualmente tiene que ser infinito. Lo que pasa es que desde el punto de vista de la percepción visual no podemos percibir el infinito, siempre estamos sesgándolo, y en este sentido, el ejercicio de mirar es una continua creación del engrama *Trama y Fondo. Trama y Fondo*, si quieres, se van convirtiendo en espacios abarcativos.

Para replicar a Jesús no sé que sentido tiene situarse del lado del optimismo o del pesimismo con respecto a la realidad que Jesús nos ha descrito. Yo suspendería el diagnóstico, más bien sería partidario de seguir siendo, en la medida de lo posible, sensible a las producciones terribles que el capitalismo va creando, y sin saber de qué lado estoy, si del lado de aquél que sustenta o cree sustentar la verdad, o del lado de la canalla; quizás todos tengamos de uno y otro lado, pero si miramos un poco hacia el progresar del capitalismo yo ahí no soy optimista, el capitalismo todavía nos está reservando productos mucho más terribles que aquellos que conocemos, y una consideración de lo

que es los movimientos migratorios, los odios étnicos, los fundamentalismos religiosos, a mí más bien me llevan a pensar que lo que nos espera va a peor, y sin embargo eso no hace que decaiga una profunda fe en el hombre. ¿Significa esto que los que están por ahí, y los que estamos aquí, tengamos presente al sujeto del inconsciente, que de alguna manera se está produciendo siempre, pero nunca podremos decir ni cuándo, ni en qué términos se produce? Porque incluso la ilusión de que somos los buenos, de que hemos creado una revista que tiene mucho que decir en el mundo contemporáneo, es una ilusión, y en donde nos empeñamos, pero de ahí a que vaya a conseguir esos efectos hay un tramo.

José Luis Pardo: Hay un tramo y una fonda.

Jesús G. Requena: Yo soy optimista. Pero soy optimista porque si creo que hay algo en este mundo que no tiene ningún sentido es ser pesimista. ¿Para qué? En el peor de los mundos, ¿qué añadimos a ese mundo siendo pesimistas? La única opción humana es ser optimista, y eso lo primero. Espero que no se interprete mal lo de si he nombrado algo así como el lado de la canalla. Que nadie piense que yo me coloco absolutamente del lado de la no-canalla. No, no, no; todos fallamos, pero el mundo humano sigue por ahora. Lo primero que deberíamos aprender a no olvidar es que hay un lado canalla, y el primer problema del espejismo de Occidente es que lo ha olvidado; a partir de ahí todos fallamos pero entre todos seguimos manteniendo un espacio humano, por ahora.

P. (Público): ¿Cuál es el sentido de la palabra «canalla» que estás empleando?

Jesús G. Requena: Todos conocemos en nuestro interior, del lado de la pulsión, eso que si no se articula empuja al goce más siniestro. Todos lo sabemos. Debemos aprender a vivir con ello pero al mismo tiempo debemos recuperar la idea de que podemos hacer de eso algo humano. A eso me refiero.

Tú planteabas el asunto de que presento al capitalismo como una cuestión muy abstracta. No, es que en eso yo citaría muy directamente a Marx, quien decía que el capitalismo es una abstracción, lo más abstracto, lo menos concreto que ha existido nunca en la historia de la humanidad. Es un universo tan abstracto que anula todo significado, todo sentido, y lo reduce todo a puro valor de cambio. El único significado que reconoce el mundo capitalista es cuánto dinero ganas. Puro valor de cambio. ¿Existe algo más abstracto?

(Público): Yo me refería a que el capitalismo no es un monstruo que obliga a la gente a que vaya a la TV. y se produzca eso, sino que hay gente que va, hay gente que ve la TV., hay gente que produce los programas, pero lo más curioso de todo es que hay gente que va a presentar su pena en TV.

Jesús G. Requena: Claro, pero en cualquier caso sigue siendo una abstracción que no gobierna nadie. No hay un poder paranoico que teledirige al capitalismo. Es una máquina ciega, pero ¡hay que ver a qué velocidad va! ¿Qué lleva a esa gente? Muchos motivos, pero indudablemente van porque no tienen otra cosa, y eso ya en sí es un poco lamentable, y muy inquietante.

¿Podemos oponer tajantemente comunicación a violencia? No, yo, personalmente, estaría de acuerdo contigo, Jose Luis, pero es que ahí estaba retomando sin más al que es el discurso de la modernidad, verbi gratia, el discurso, por ejemplo, que podríamos esquematizar, de la doctora Ochoa a propósito del sexo. El sexo ¿qué es? comunicación. La violencia, ¿qué es? si aparece es que algo va mal, es que esto no funciona. La modernidad en Occidente concibe la comunicación como la negación de la violencia y viceversa. Bueno, ya Bataille nos advertía que la cosa no era tan sencilla, y que cualquiera cuando se encuentra con otro cuerpo en la cama sabe que ahí está la violencia en primera magnitud. No lo pongo en duda. Y es más, es que ninguna palabra que pueda llegar a tener sentido puede estar del todo separada de la violencia. En primer lugar porque la palabra verdadera... cuidado, no hay metafísica de la palabra verdadera, hay las palabras verdaderas que los hombres materializan en sus actos de enunciación, en los momentos justos cuando tienen esa suerte, porque hay veces que nos es dada la extraordinaria suerte de tener un momento justo en que podemos sostener una palabra que puede merecer la pena. Sin duda el resto del tiempo estamos equivocándonos, pero vaya, si hemos conseguido esto ya estamos en algún sitio. En este sentido situaría yo la verdad por oposición a la objetividad.

¿Qué es la objetividad? pura abstracción. ¿Cómo? como nos lo demuestra el mercado. Los objetos están por ahí en su abstracción y el problema es que Occidente en un momento dado se ha olvidado de que ha llegado a ser lo que es porque lo ha construido a golpe de palabra, a hachazo de palabra en que los seres se comprometían, y en un momento dado sólo creemos ya en la objetividad de los objetos, en lo empírico, es decir, en el orden mismo que tenemos, y hemos dejado de ser capaces de pensar otra magnitud. Ese sería el problema. ¿De qué palabra hablo entonces? De la palabra que nombra, la que funda, es decir, muy concretamente la palabra que se da. Todos sabemos que navegamos en un mundo de espejismos, en un mundo de signos huecos, pero de vez en cuando oimos, nos es dado oir, nos es dado recibir una palabra que sabemos, porque la tocamos, porque lo real está ahí, sabemos que es verdadera, y todo nos va en poder sostenerla, y todo nos va como sujetos. Para que algún día podamos pensar que nuestra vida tiene sentido, todo nos va en sustentar esas palabras, incluso a riesgo de caer en los espejismos que en torno a ella se producen. Tenemos que reivindicar esa dimensión radical

simbólica de la palabra, que es la dimensión que no estaba, la dimensión que sólo la palabra ha introducido en el mundo. Porque antes lo real estaba ya, pero en un momento dado aparece la palabra, y aparecen palabras que pueden tener sentido. Pero para que esas palabras puedan existir deben estar construidas como relatos, para que esas palabras tengan sentido deben estar conformadas como mitos que abren el horizonte de una civilización, sin duda. Para poner un ejemplo de lo que se juega hablaría de la «dignidad», de la «libertad de expresión»; ¡Caray! ¿es que es posible que se nos haya olvidado que durante siglos y siglos no existió en el mundo la palabra dignidad? Pero desde el momento en que la palabra dignidad, dignidad humana, entró en el mundo empezó a tener asombrosos efectos sobre lo real. Y qué es la libertad de expresión sino la condición de la libertad mínima para que pueda existir esa palabra, esa dignidad; pero eso es algo real, y lo curioso es que la realidad de esas palabras no es otra que la realidad del mundo. El mito, hecho de palabras, en un momento dado entra en lo real y empieza a conformarlo, empieza a abrir horizontes. Y no se trata de que ningún Yo diga «Yo tengo la verdad», porque la verdad no se tiene, en todo caso se afronta lo real intentando sostener una palabra que pueda merecer la pena. Insisto, creo que en eso nos va a todos todo, porque no hay otra cosa.

P. (Público): Yo vengo del teatro, y hay una posición que es la de Aristóteles que dice que el teatro debe funcionar por identificación con el espectador, y Bertolt Brecht se opone diciendo que esa es la forma en que el fascismo atrapa a la masa, por vía de la emoción; el problema que veo es que a partir de eso que tú planteas uno puede fundar una secta, fundar una religión, crear un discurso político, o hacerse poeta; pero difícilmente veo que se pueda edificar un lenguaje científico. Una posición más taoista sería tocar eso y callar, y después continuar como poeta, continuar como iluminado, pero ¿qué discurso científico se puede edificar desde ahí? pregunto, lo planteo.

(Público): Eso que tú estás diciendo ahora me lleva a pensar que la ciencia se ha basado hasta ahora en lo empírico, y hasta qué punto no hemos tenido en cuenta lo empírico del sujeto. Todos somos sujetos y experimentamos, ¿sería esa la nueva base científica?

R. (J. Urrutia): Yo lo que creo es que un discurso científico no es más que un discurso que en determinadas circunstancias puede no ser rebatible, pero no es más que eso. Cuando cambian las circunstancias el discurso deja de ser irrebatible y deja de ser científico. Por lo tanto el discurso científico no es más que una provisionalidad como otra cualquiera.

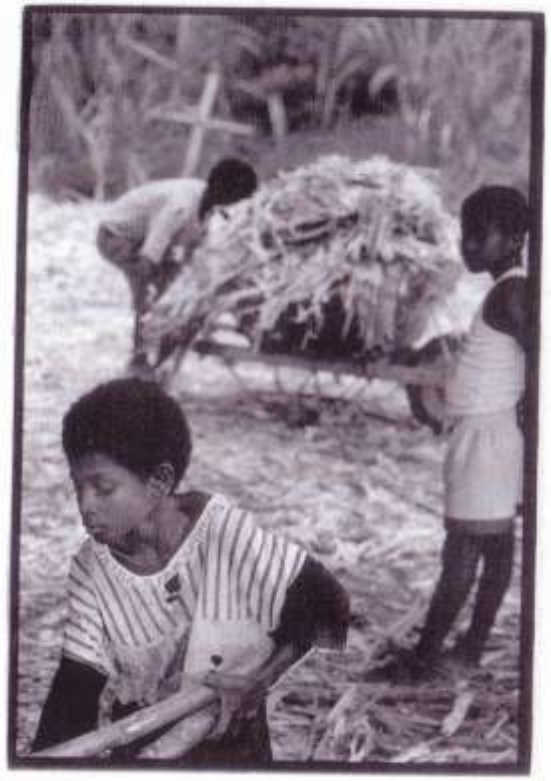
P. (Público): Pero detrás hay instituciones, y una realidad, y una validación social.

R. (J. Urrutia): Los semiólogos, con perdón, dicen que la institución no es más que una parte del contexto. El ritual, la situación en la institución, no hacen más que conformar las circunstancias, por lo tanto da igual. Al fin y al cabo el enunciado no cobra significación más que en virtud de la circunstancia en la que se manifiesta. Si nosotros vamos a comprar unos dulces de almendras a un convento de clausura, y al ponernos al lado de un torno decimos «Ave María Purísima», pues ese «Ave María Purísima» quiere decir simplemente «buenos días», pero si Jesús González Requena, al empezar a hablar, que a punto ha estado, hubiera dicho «Ave María Purísima», no hubiera sido «buenos días», sino que hubiera sido una manifestación de fe. El enunciado es el mismo, pero es la institución la que permite cambiar el sentido de la enunciación.

Jesús G. Requena: Yo añadiría a eso... el discurso científico está muy bien, es una maquinaria asombrosa que ha nacido de la palabra, del lenguaje, lo que pasa es que, al mismo tiempo, como todo, en un proceso dialéctico, tiene su momento negativo. De hecho tiene un momento a partir del cual puede ser peligroso (...) ¿Por qué la ciencia desde que existe se ha dedicado a decretar que la filosofía estaba muerta, y que la subjetividad era cosa de poetas? Y lo decía en tono de insulto. Es que realmente en esos ámbitos, los de la poesía, los de la filosofía, se juega, en mi opinión, no decir cómo es el mundo objetivo; para eso nunca ha hecho falta la filosofía, para eso estaban las ciencias; la tarea de la filosofía era y creo que eso Hegel lo intuía bastante bien y es, construir universos donde los hombres puedan vivir. Y la historia de la filosofía igual convenía leerla así. No ni cuál es verdadera y cuál falsa, ni cuál es objetiva y cual no, sino qué universos de palabras son más ricos para que los hombres puedan habitarlos. Ese es un campo de saber. Lo que no podemos es seguir derivando la opción absoluta del saber al campo del conocimiento científico objetivo, porque entonces nos perdemos en ningún sitio. Este es el desafío.

Aluna *Cinco fotografías tomadas en el transcurso de un viaje por Latino-América a finales de 1995 y principios de 1996.*

(1) Un padre, Carlos «gerri» Gidó, juega con su último hijo.



(2) Niña y cruz. Rosa, la niña negra que recoge caña de azúcar para el trapiche de la Sierpe, es hermosa.

(3) Mariela Garabato se despierta en su casa sobre el Pacífico de Colombia.

(4) Otra fotografía del rancho de los Gidó en Nueva Guinea (Nicaragua); barro, madera y humo.

(5) Niños mayas con mucho miedo; Eve y Antonio caminan al revés por Aurora, Alta Verapaz (Guatemala).

Aluna es espíritu, memoria y pensamiento. La esencia de las cosas. Los Kogui, de quienes procede la palabra, la comparan con la imagen que se refleja en un espejo.

Diego López Calvin (Soria, 1965). Licenciado en CC II por la UCM. Fotógrafo autónomo desde 1989, trabaja para productoras de cine y tv, editoriales y agencias de publicidad, y desarrolla paralelamente reportajes vinculados a organizaciones de cooperación y desarrollo.

Amaya Ortiz de Zárate

Psicótico o Psicópata

Los discursos jurídicos y sociales no cesan de poner sobre la mesa la necesidad de diferenciar entre dos categorías diagnósticas diferentes. Se trata de la discriminación entre psicopatía y psicosis.

Tanto más cuanto parece que las llamadas psicopatías se imponen como la forma de patología psíquica dominante en este fin de milenio. Caracterizadas por la eficacia de los sujetos que la padecen en la planificación y ejecución de acciones criminales o destructivas, las psicopatías se constituyen en fenómenos que atraen tanto el interés científico como el general, como lo demuestra el alto grado de alarma social que producen.

Los noticiarios y las páginas de sucesos acostumbran a cubrir cada vez con mayor extensión este tipo de hechos: asesinatos de apariencia gratuita donde el ensañamiento con las víctimas parece desafiar toda lógica racional: Un niño ataca con un hacha a su prima, en presencia de la abuela de ambos, en el salón de casa. Unas adolescentes, a la puerta del instituto, propinan a una compañera una paliza casi mortal. Unos niños raptan a otro más pequeño en el supermercado y, como si se tratara de un juego, lo torturan y asesinan.

Especialmente interesante es el caso reciente del asesinato del rol. En él la acción asesina se inscribe claramente en un contexto de juego en el que las normas son inventadas por el propio jugador, y refrendadas por su pequeño grupo de referencia. La polémica generada durante el juicio por los diferentes diagnósticos derivados de los dos peritajes, el psiquiátrico y el psicológico, pone además de manifiesto la importancia que la noción de locura tiene a la hora de valorar la intención y responsabilidad de los sujetos a los que se juzga.

Nuestra concepción de la psicosis es tan antigua como la edad moderna que dio a la luz el concepto de locura. Hasta el siglo XVI los llamados «inocentes», a los que generalmente no se discriminaba de otro tipo de marginales, como los vagabundos y las prostitutas, sufrían tratamientos que incluían cas-

tigos corporales tales como aislamiento, inmovilización, baños fríos, curas de azotes, etc.

El concepto moderno de locura, una vez superada la interpretación religiosa del delirio que conducía a considerar al poseso tan pronto un iluminado como un endemoniado, se basa en el concepto de individuo racional que empieza a gestarse en el renacimiento y alcanza plena expresión en el barroco, constituyéndose en su reverso, en su sombra: en el momento mismo en el que el ser humano es definido por su naturaleza racional hace su aparición el loco, el irracional, el falto de juicio.

Desde sus comienzos, a finales del siglo XIX, la psiquiatría definió las psicosis por oposición a otro gran grupo, el de las neurosis, consideradas como adaptaciones más o menos exitosas a la normalidad. El individuo neurótico, en efecto, es capaz de construir y manejar representaciones del mundo intersubjetivas y estables, suficientemente ajustadas a lo real. Es decir, que se califica de neurótico todo trastorno en el que, independientemente de los síntomas, se puede decir que existe conservación de la realidad.

El razonamiento anterior podría sin embargo invertirse, lo que nos llevaría a afirmar que una condición necesaria para que exista un mundo objetual suficientemente sólido es que un sujeto exista como tal. Un sujeto al que toda realidad externa e interna quedaría anclada, y que sería además el garante de su estabilidad.

Sería lo determinante en la psicosis, por tanto, un déficit en la construcción de ese sujeto –estructura inconsciente– fundador de la subjetividad, del que depende en último término que la energía pulsional pueda convertirse en deseo psíquico y expresarse a través de las reglas del lenguaje.

Los trastornos propios de la psicosis consistirían, por tanto, en una pérdida más o menos profunda, más o menos persistente de la realidad, es decir, de las esquematizaciones estables del mundo, que sumirían al psicótico en un estado de confusión y estupor. Librada a sí misma, además, la pulsión empuja amenazando aún más una estructura psíquica de por sí inestable. La descomposición del lenguaje –como resultado de una pérdida de su dimensión simbólica– deja al psicótico inmerso en una realidad de pesadilla poblada de delirios y alucinaciones. Este estado de desorganización puede ser tan insoportable, si el psicótico no logra siquiera articular un delirio, –no otra cosa que un intento de reconstrucción a la desesperada de algún tipo de coherencia, de realidad–, que el proceso puede terminar con la muerte, o con una pérdida irreversible de la lucidez.

La categoría de los trastornos psicopáticos, por su parte, a los que se considera como trastornos de la personalidad, es de origen mucho más reciente. Se utiliza de hecho en el área de la psicología clínica y social, aunque la clasificación carezca del soporte teórico suficiente, razón por la que en algunos casos

permanece excluida de las taxonomías psiquiátricas, mientras en otros se utiliza sin una plena aceptación de su estatuto nosográfico.

Quizá lo más llamativo de la psicopatía sea precisamente el acorazamiento o blindaje caracterológico. Algo parece inmunizar al psicópata contra toda modificación profunda de sus estructuras psíquicas a través de la experiencia, lo que ha llevado a poner en duda sus posibilidades de maduración.

Pero no, necesariamente, porque el psicópata sea ajeno al razonamiento, como lo es en su delirio el paranoico. Al contrario que éste, el psicópata participará de los discursos que le rodean aparentando compartirlos e incluso defenderlos activamente, aunque dicha asunción sea en realidad simulada y no tenga otro objetivo que manejar mejor a los otros, habilidad en la que puede alcanzar enorme eficacia.

Notable adaptación que realiza sin experimentar ni contradicciones ni conflictos. El psicópata es egosintónico, no siente culpabilidad ni remordimientos. No tiene dudas ni se compadece de sus víctimas. Porque el objeto, cualquier objeto, no es para el psicópata, en último término, sino una víctima.

Por eso el psicópata puede tender a ocupar el papel de ejecutor de su víctima desde una supuesta ley. Más allá de su habilidad para manejar los códigos sociales para hacerse pasar por un individuo normal, el psicópata encuentra su lugar en la defensa y sádica imposición de su propia ley.

Consideremos el caso del reciente crimen del rol. El asesino, un joven por toda apariencia normal, en compañía de un amigo y tras una partida de un juego de rol de su invención al que llama «razas», sale de madrugada a la calle en busca de una víctima; cualquier persona en principio puede ser la adecuada, con tal de que cumpla con el requisito de ser o una mujer, o un viejo, o un niño.

Como continuación del juego siniestro, pero esta vez en una calle real, encuentran un hombre de 52 años que espera el autobús. Una vez escogido como víctima, es acribillado con sus pequeños cuchillos, –veinte cuchilladas inexpertas que organizan una auténtica carnicería– hasta darle muerte.

En el juicio, los argumentos fundamentales en los que se basaban la acusación y la defensa se centraron en los dos diagnósticos: por un lado el de psicosis emitido por los psiquiatras y esgrimido por la defensa, y por otro el de psicopatía defendido por las psicólogas, que presentó el abogado de la acusación particular.

Según el diagnóstico de los psiquiatras, que algún medio ha calificado de *vieja escuela*, el homicida era en realidad un esquizofrénico que sufría de personalidad múltiple, por lo que no podría exigírsele ninguna responsabilidad jurídica, imponiéndose en cambio su reclusión en una institución psiquiátrica. La tesis de las psicólogas, por el contrario, sostenía que el inculpa-

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 que 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.

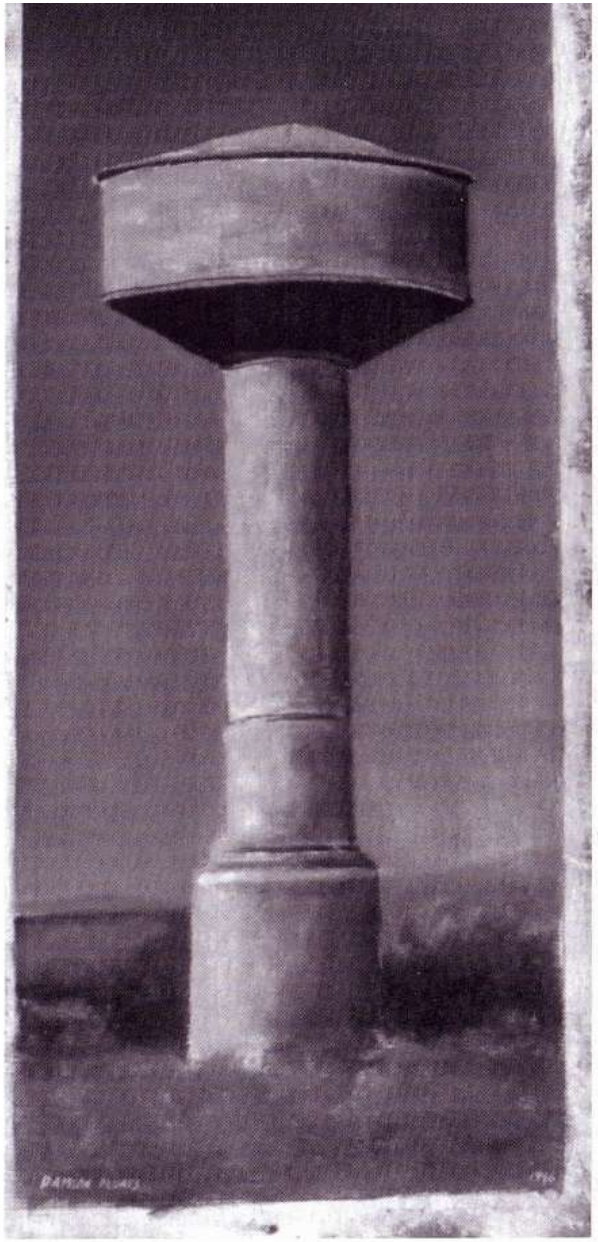
15 de agosto: Guatemala la vieja.

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

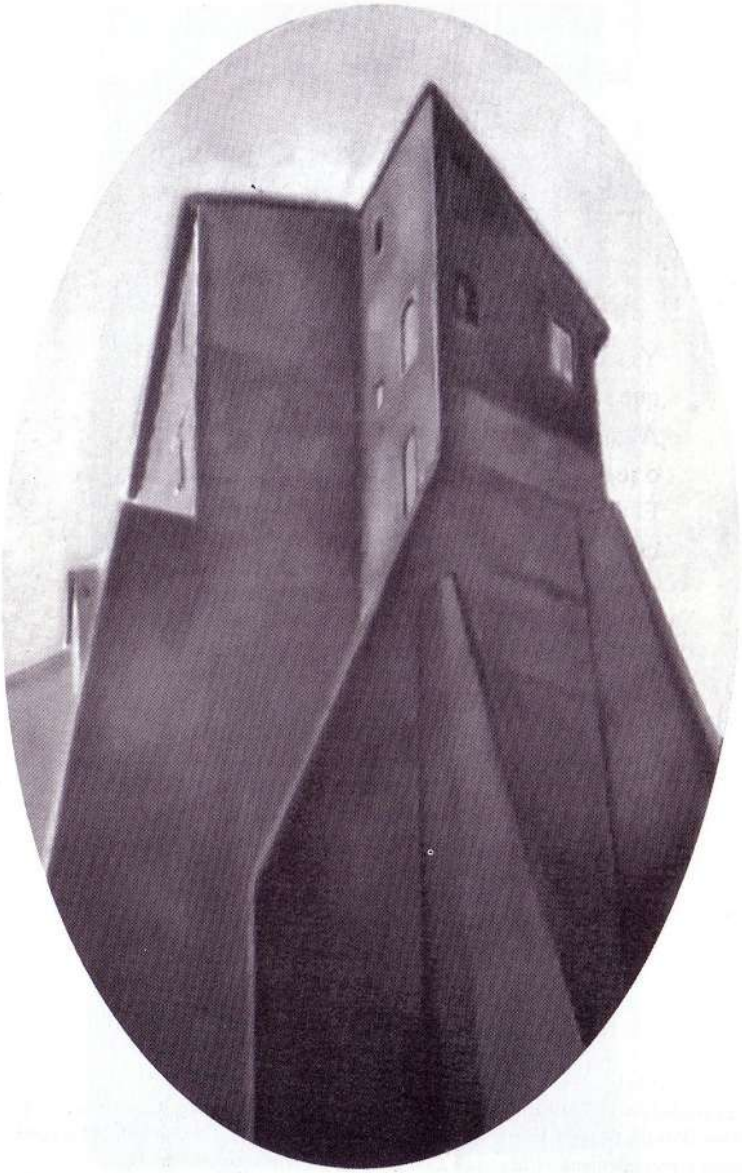
29 de septiembre: concierto de campanas para la ciudad de Bologna.

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

Francisco Baena



GEOGRAFÍA DEL TIEMPO

Aquello es el oeste.
Ya se escapa la luz tras la colina
que sube desde la avenida Sherbrooke.
Algún punto se enciende entre los árboles
o se quedó colgado como una muda cítara.
El viajero no puede amar salvo en la niebla,
cuando la forma huye de sus límites previos,
cuando el cuerpo es un humo o un gemido
abandonado y un aliento es colmo
de la fiel, de la exacta, de la clara
constancia de la vida.

Jorge Urrutia (Madrid, 1945). Profesor Universitario. Como poeta, ha publicado, entre otros: *El grado fiero de la escritura* (El Toro de barro), *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* (Puyal), *Delimitaciones* (Visor), *La travesía* (Hiperión), *Invención del enigma* (Adonais) y, recientemente, *Cabeza de lobo para un pasavante* (Palas Atenea).