Jesús González Requena
Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham
Adolfo Berenstein
Rashomon
Begoña Siles Ojeda:
Mystic River*: del delirio a la verdad*
Luisa Moreno
Observaciones sobre dos películas de amor de Hollywood realizadas en 1946
Víctor Lope:
Sinsentido y horror en el lugar de la verdad. A propósito de Egoyan
Amaya Ortiz de Zárate:
Enunciación: el punto ciego del relato. Spider *(David Cronenberg, 2002)*
Lucio Blanco:
Lo que no conviene decir no se debe decir
Basilio Casanova
Violencia y verdad en el cine de piratas
José Luis López Calle
Star Wars*; la transmisión de roles en el relato y la verdad de la Tarea*
Tecla González
Certeza y delirio en Fanny y Alexander*, de Ingmar Bergman*
Bénédicte Brémard
Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva

Reseñas
Basilio Casanova
Noventa años después: El País de Octubre
José Luis Castro de Paz
El paisaje de la Figura procede: el renacer del melodrama en La ciudad de Sylvia *(José Luis Guerín, 2007)*

Asociación Cultural Trama&Fondo
www.tramayfondo.com

Trama & Fondo nº 24

Primer Semestre 2008

t&f trama&fondo
revista de cultura

24

Tramas de la verdad

primer semestre 2008

8 Euros

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

Depósito Legal
M-39590-1996
ISSN. 1137-4802

Comité Cientifico

Jesús González Requena, Luis Martín Arias, Adolfo Berenstein, Edmond Cros, Annie Brusiere, Paolo Bertetto, Gastón Lillo

Consejo Editorial

Directora
Amaya Ortiz de Zárate
Subdirectora,
Promoción y Suscripciones
Luisa Moreno
Diseño y Maquetación
José Manuel Carneros
Administración
Amelia López
Gestión Editorial
Tecla González
Web Master
Axel Kacelnik
Editores
Manuel Canga, Basilio Casanova, Lorenzo Torres, Juan Zapater

Edita
Asociación Cultural Trama y Fondo.
Apartado de Correos 73.
40080 Segovia
Teléfono 656 26 75 48

Distribuye
CASTILLA EDICIONES.
c/Villanubla, 30. 47009. Valladolid.
Tlfno. y Fax: 983 33 70 79
e-mail: castillaediciones©usuarios.retecal.es

Imprime
Gráficas Lafalpoo S.A.
c/ Plomo, 1 Nave 3.
Pol. Ind. San Cristóbal. 47012. Valladolid.

MINISTERIO DE CULTURA

ESTA REVISTA HA RECIBIDO UNA AYUDA DE LA DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS PARA SU DIFUSIÓN EN BIBLIOTECAS, CENTROS CULTURALES Y UNIVERSIDADES DE ESPAÑA PARA LA TOTALIDAD DE NÚMEROS EDITADOS EN EL AÑO 2008.

Asociación Cultural Trama y Fondo

Presidente
Jesús González Requena
Vicepresidente
Luis Martín Arias
Secretario
Manuel Canga
Tesorera
Amelia López
Vocales
Francisco Baena, Víctor Lope, Amaya Ortiz de Zárate, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres Martínez

Miembros
Joaquin Abreu, David Aparicio, Vidal Arranz, Adolfo Berenstein, Francisco Bernete, Lucio Blanco, Vanessa Brasil, Bénédicte Brémard, José Miguel Burgos, Gabriel Cabello, Jorge Camón, José Manuel Carneros, Basilio Casanova, José Luis Castrillón, José Luis Castro de Paz, Francisco Manuel Cordero, Pedro Joaquín del Rey, José Díaz-Cuesta, María-Cruz Estada, Paula García Castillejo, Juan García Crego, Vicente García Escrivá, Amparo Garrido, José Miguel Gómez Acosta, Tecla González, Juan Carlos González Sánchez, Jaime Gordo, Carolina Hermida, Raúl Hernández Garrido, Carmen Jover, Axel Kacelnik, Guillermo Kozameh, Miguel Ángel Lomillos, José Luis López Calle, Jaime López Díez, José María López Reyes, Juan Margallo, Cristina Marqués, Juan Medialdea, Luisa Moreno, José Moya, José María Nadal, Silvia Parrabera, Eva Parrondo, Berta Pérez, Pablo Pérez López, Julio Pérez Perucha, Paco Pimentel, Pedro Poyato, Juana Rubio, Rosa Rubio, Ramón Sala, Luis Sánchez de Lamadrid, Victoria Sánchez Martínez, Eva Sanguino, María Sanz, Ramón Sarmiento, Begoña Siles, Amparo Tomás García, Lorenzo Torres, Manuel Vidal Estévez, Juan Zapater.

24

t&f

trama&fondo

Número 24
Primer Semestre
de 2008

Índice

5 Editorial

Tramas de la verdad

7 Jesús González Requena
Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham

35 Adolfo Berenstein
Rashomon

49 Begoña Siles Ojeda:
Mystic River*: del delirio a la verdad*

57 Luisa Moreno
Observaciones sobre dos películas de amor de Hollywood realizadas en 1946

65 Víctor Lope:
Sinsentido y horror en el lugar de la verdad. A propósito de Egoyan

73 Amaya Ortiz de Zárate:
Enunciación: el punto ciego del relato. Spider *(David Cronenberg 2002)*

89 Lucio Blanco:
Lo que no conviene decir no se debe decir

99 Basilio Casanova
Violencia y verdad en el cine de piratas

109 José Luis López Calle
Star Wars*; la transmisión de roles en el relato y la verdad de la Tarea*

123 Tecla González
Certeza y delirio en Fanny y Alexander*, de Ingmar Bergman*

141 Bénédicte Brémard
Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva

151 Reseñas

151 Basilio Casanova
Noventa años después: El País de Octubre

154 José Luis Castro de Paz
El paisaje de la Figura procede: el renacer del melodrama en La ciudad de Sylvia *(José Luis Guerín, 2007)*

Las ilustraciones de la cubierta e interiores son obra de Paco Pomet

COLECCIÓN DE LIBROS "TRAMA Y FONDO"

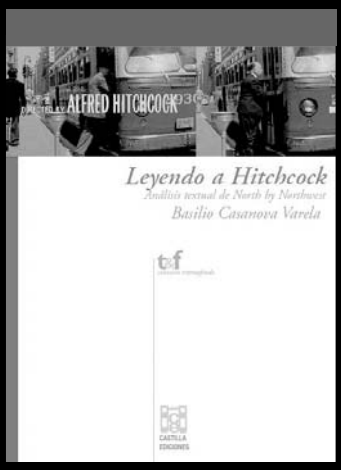
La asociación cultural "Trama y Fondo" lanza una colección de libros en colaboración con la editorial Castilla Ediciones.

b

Número 1: "CLÁSICO, MANIERISTA, POSTCLÁSICO. LOS MODOS DEL RELATO EN EL CINE DE HOLLYWOOD" de JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

Número 2: "LEYENDO A HITCHCOCK" de BASILIO CASANOVA

Distribución y peticiones de ejemplares:
CASTILLA EDICIONES
C/ Villanubla nº 30
47009 VALLADOLID
Tfno y Fax: 983 337079
castilla.ediciones@gmail.com



2ª Edición

CURSOS DE CINE E INTERPRETACIÓN

Organizadores

BILBOKO MERKATARITZA GANBERA · CÁMARA DE COMERCIO DE BILBAO

creativity Zentrum bilbao

New York Film Academy

ESCRIBE
PRODUCE
DIRIGE
GRABA
PROTAGONIZA
EDITA

Cursos impartidos en inglés

EN BILBAO
Verano de 2008

30/6 - 28/7
10:00 a.m. - 17:00 p.m.
2.200 €

LEARN FILMMAKING & ACTING FOR FILM
WWW.NYFA.COM 212.674.4300

NEW YORK CITY
LONDON
HARVARD UNIVERSITY
FLORENCE
MILAN
ABU DHABI
SEUL

UNIVERSAL STUDIOS
DISNEY-MGM STUDIOS
PARIS
BILBAO
SHANGAI

Más información:
eventurini@creativityzentrum.com
info@creativityzentrum.com
+34 94 470 65 00
Gran Vía 13, 6º Bilbao 48001
www.camarabilbao.com
www.creativityzentrum.com
www.nyfabilbao.com

Patrocinadores Oficiales bbk Bilbao

Sponsors ERCILLA HOTELES grafistor Promobisa

WWW.NYFABILBAO.COM

Editorial 24

Yo lo diría... Lo he estudiado mucho y desde luego estoy convencido de que es así. Soy un librepensador, caray. Voy a decirlo. Sí, voy a decirlo. Voy a decirlo...

Pero, si lo digo, ¿qué pensaran de mí? Dirán que soy del PP. Que digo lo mismo que dice el Papa. Decepcionaré a los míos. Creerán que ya no soy uno de los nuestros. Me mirarán con malos ojos. Quizás ya no quieran invitarme a sus mesas redondas. Y puede incluso que me rechacen en las editoriales progresistas.

Creo que debo pensarlo mejor. Porque, aunque tenga razón, es un hecho objetivo que, si lo digo así, sin más, seré mal comprendido y beneficiaré a la reacción. Y entonces ellos, el enemigo, se aprovecharán, y los míos, vamos los nuestros, esos a los que pertenezco desde siempre, serán los perjudicados. Jamás lo permitiré. Bueno soy yo para dejarme utilizar.

Se me ocurre una solución. Para que no me malinterpreten y acabe siendo utilizado, haré lo siguiente: antes de entrar de lleno en la cuestión, dedicaré un tiempo previo a dejar bien sentada mi condición progresista. Quedará bien claro ante todos que no me corto un pelo en denunciar a la reacción. Así, cuando haya quedado suficientemente probado mi compromiso, cuando nadie pueda dudar lo de izquierdas que soy, entonces podré decir lo que pienso. Sí, eso es. Ese será el momento. Y para que nadie se confunda, dedicaré, por lo menos, un cuarto de hora al prólogo que demostrará hasta qué punto soy, he sido siempre, de los nuestros. Para lo otro, bastarán con cinco minutos, porque tampoco voy a ponerme pesado.

(...) Pero, ¿y si llega alguien tarde y escucha los cinco minutos finales sin conocer ese prólogo esencial? ¿Que pensará de mi?

Por otra parte, ¿y si me equivoco? ¿Cómo puedo estar seguro de que es así cuando tanta gente inteligente, y progresista de toda la vida, piensa lo contrario? ¿No me estaré apresurando? ¿No habré desatendido otros aspectos de la cuestión? ¿Pecaré, quizás, de orgullo?

Sí, es lo más probable. Pero no lo hago con mala intención. Es que a veces pienso demasiado y me hago un lío. Quizás sea que he salido poco estas últimas semanas. Sí, es eso. No es bueno estar aislado. Se pierde el contacto con la realidad.

Mejor me callo.

***

Bastaría con invertir el signo de los sustantivos que identifican la retórica ideológica de este monólogo interior para constatar que podría haberse producido en el franquismo, en la mente de un caviloso intelectual del aquel régimen.

De hecho es un molde muy viejo, que ya funcionaba a pleno rendimiento en tiempos de la Santa Inquisición. Sólo que entonces, con menos eufemismos que ahora, se trataba de probar la pureza de sangre.

Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
Universdad Complutense de Madrid

On the True Values: From Freud to Abraham

Abstract
1. Although Freud in *Civilization and Its Discontents* makes inquiries on the background of violence characteristic of human beings, he rejects the Nietzschean deconstructivist drift followed by authors like Heidegger and Lacan. On the contrary, Freud seeks some fundamentals for the notions of truth and human values that, in his opinion, cannot be waived. 2. This led Freud to switch the direction of his reflections, and, in this way, he made the critical inflection towards a materialist point of view, which inaugurates his materialist point of view, thereby opening the fourth and last period of his work focusing on the search for the historical origin of the guilty feeling (and bond) within the Hebrew and Christian mythologies considered to bear an essential and humanizing historical truth. 3.Only the inability - owing to unconscious factors that can be identified in *Civilization and Its Discontents* - to recognize the linkage between violence and maternity prevented Freud from identifying in Abraham's mythological exploit the chronicle of the combat against the primitive motherly deities, an exploit that illuminated paternal symbolic function, a topic constituting the core of Freud's last great book, *Moses and Monotheism.*

Key words: Psychoanalysis. Philosophy. Paternal function. Matriarchy, Abraham

Resumen
1. Aun cuando en *El malestar en la cultura* Freud indaga en el fondo de la violencia que habita lo humano, rechaza la deriva deconstructiva nietzscheana que proseguirán autores como Heidegger y Lacan, tratando de encontrar un fundamento a las nociones de verdad y de valores humanos que considera irrenunciables. 2. Ello le conduce a realizar la decisiva inflexión materialista que abrirá el cuarto y último gran periodo de su pensamiento, centrado en la búsqueda del origen histórico del sentimiento (y del lazo) de culpa en la mitologías hebrea y cristiana, consideradas desde entonces portadoras de una esencial y humanizadora verdad histórica. 3 Sólo la incapacidad -debida a factores de orden inconsciente que pueden ser leídos en *El malestar*…- de reconocer el lazo existente entre violencia y maternidad impide a Freud localizar en la gesta mitológica de Abraham la crónica del combate contra las primitivas divinidades matriarcales que alumbrará esa función simbólica paterna que constituye el motivo central de su última gran obra -*Moisés y la religión monoteísta*.

Palabras claves: Psicoanálisis, filosofía, función paterna, matriarcado, Abraham

Conferencia pronunciada en el 5º Congreso Internacional de Análisis Textual,Valencia, 9/11/2007

Los verdaderos valores

> *"Uno no puede apartar de sí la impresión de que los seres humanos suelen aplicar falsos raseros; poder, éxito y riqueza es lo que pretenden para sí y lo que admiran en otros, menospreciando los verdaderos valores de la vida."*

¿Qué les parece?

¿Existe la posibilidad de afirmar que *el poder*, *el éxito* y *la riqueza*, eso que nuestra sociedad contemporánea reconoce como los únicos valores reales, son *valores falsos*? ¿Existen, entonces, *valores verdaderos*?

Esta breve cita tiene la virtud de situar la cuestión de la verdad en el que –en mi opinión– es su territorio esencial: el de la ética. Pues observen que en ella la cuestión de la verdad se separa absolutamente de ese plano donde el pensamiento positivista y neopositivista ha querido reducirla: el de la objetividad.

Pues es evidente que el *poder*, el *éxito* y la *riqueza* son valores objetivamente existentes e influyentes y sin embargo se dice de ellos que no son *verdaderos* sino *falsos*. A la vez que se afirma, sin ambigüedad alguna –con la contundencia, añadiría, de un pensamiento que no se siente débil–, que existen *valores verdaderos* y que, aunque menospreciados, son diferentes de los que manifiestan su vigencia objetiva.

De ahí la caracterización radicalmente ética de la verdad: pues se hace evidente que el *valor verdadero* es el *bueno*, y que el *valor falso* –el mentiroso– es el *malo*.

Pero es posible que muchos de ustedes, por más que se sientan despegados de los modos de pensamiento positivistas, coincidan con ellos en el rechazo de esa concepción ética de la verdad. Pues sucede que la otra gran tradición del pensamiento contemporáneo, esa a la que se da en llamar *deconstructiva* pero para la que yo prefiero la denominación de *posmoderna*, si realiza la crítica de la noción de objetividad, rechaza igualmente la noción de verdad.

Me refiero a esa línea de pensamiento que se hace comenzar oficialmente en Nietzsche –aun cuando en mi opinión habría empezado ya con Sade–:

> "¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapo-

> ladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal."[1]

1 Friedrich Wilhelm NIETZSCHE, (1873): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos, Madrid, 1998.

Me refiero pues a esa línea de pensamiento algunos de cuyos ítems mayores son Heidegger y Lacan.

> "El amor a la verdad es algo que se origina en esa falta de ser de la verdad [...] Lo que se nos presenta en las formaciones del inconsciente, no es nada que sea del orden del ser [...] Este amor a la verdad, es este amor a esta debilidad, esta debilidad de la que supimos levantar el velo. Es eso que la verdad esconde y que se llama la castración. [...].
>
> [Lo] que es la verdad: la impotencia, y es sobre esto que se edifica todo lo que hay de la verdad."[2]

2 Jacques LACAN, (1969-70): *El seminario, libro XVII: El reverso del psicoanálisis*. Paidós, Barcelona, 1992, p. 55.

Si prefiero llamar a estos autores posmodernos en vez de deconstructivos no es porque no lo sean, sino porque los otros, los neopositivistas al menos, también lo eran.

Unos y otros coincidieron en el desmontaje de la verdad –tal es el común rasgo deconstructivo–, con la sola diferencia de que los primeros han seguido creyendo en una realidad objetiva más o menos reconfortante, mientras que los otros, en cambio, como les decía antes, la han puesto en cuestión denunciándola como la mascarada tras la cual se oculta el fondo oscuro de lo real. Así, mientras que aquellos dicen que no hay otra verdad que los datos objetivos que las ciencias constatan, estos últimos afirman que no hay otra verdad que la de lo real.

Freud

Es inevitable, por eso, que unos y otros coincidan en el rechazo, por ingenuos, de esa *verdad* y de esos *valores verdaderos* que algunos –-así por ejemplo ese uno, Freud, al que he citado en el comienzo–, defendemos. Volvamos a esa cita inicial:

> "Uno no puede apartar de sí la impresión de que los seres humanos suelen aplicar falsos raseros; poder, éxito y riqueza es lo que pretenden para sí y lo que admiran en otros, menospreciando los verdaderos valores de la vida."[3]

3 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry, Amorrortu, 1978.

Y observen qué cosa tan notable: la cita en cuestión no pertenece para nada al periodo de juventud de Freud. Por el contrario: se trata de las palabras iniciales de *El malestar en la cultura*.

Seguro que les choca. Pues ¿acaso no fue ésta la obra en la que Freud llegó a aproximarse más intensamente a Nietzsche?

Seguramente saben que es también aquella a la que apela Lacan para introducir en el psicoanálisis el movimiento deconstructor nietzscheano con esa radical intensidad que le condujo finalmente a realizar, en su *Aún*, la apología de Sade.

Y sin embargo está también esto. Esta firme, nada dubitativa afirmación de una verdad que no se dice a medias sino toda entera y que consiste ni más ni menos que en la afirmación de la existencia de *verdaderos valores de la vida*.

Pero sigan leyendo.

> "Uno no puede apartar de sí la impresión de que los seres humanos suelen aplicar falsos raseros; poder, éxito y riqueza es lo que pretenden para sí y lo que admiran en otros, menospreciando los verdaderos valores de la vida. Mas en un juicio universal de esa índole, uno corre el peligro de olvidar la variedad del mundo humano y de su vida anímica. En efecto, hay hombres a quienes no les es denegada la veneración de sus contemporáneos, a pesar de que su grandeza descansa en cualidades y logros totalmente ajenos a las metas e ideales de la multitud. [...]
>
> "Uno de estos hombres eminentes me otorga el título de amigo en sus cartas."[4]

4 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Comparece entonces la figura de Romain Rolland. Su función en *El malestar en la cultura* es la de actuar como la encarnación –o, si ustedes prefieren, como la inscripción textual– de esos valores en los que Freud cree y a los que se adhiere a pesar todo.

Es decir: en el mismo momento en que Freud va a formular una de las más duras reflexiones sobre la civilización que se han realizado nunca, invoca a Romain Rolland como un lugar donde depositar esos valores en los que él mismo cree, a pesar de todo.

Pero, en cualquier caso, Rolland comparece también como quien le plantea una cuestión muy concreta, de cuya exposición Freud se ocupa detenidamente:

> "Yo le envié mi opúsculo que trata a la religión como una ilusión, y él respondió que compartía en todo mi juicio acerca de la religión, pero lamentaba que yo no hubiera apreciado la fuente genuina de la religiosidad. Es –me decía– un sentimiento particular, que a él mismo no suele abandonarlo nunca, que le ha sido confirmado por muchos otros y se cree autorizado a suponerlo en

> millones de seres humanos. Un sentimiento que preferiría llamar sensación de «eternidad»; un sentimiento como de algo sin límites, sin barreras, por así decir «oceánico». Este sentimiento –proseguía– es un hecho puramente subjetivo, no un artículo de fe; de él no emana ninguna promesa de pervivencia personal, pero es la fuente de la energía religiosa que las diversas iglesias y sistemas de religión captan, orientan por determinados canales y, sin duda, también agotan. Sólo sobre la base de ese sentimiento oceánico es lícito llamarse religioso, aun cuando uno desautorice toda fe y toda ilusión."[5]

5 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

La respuesta de Freud es neta, casi cortante:

> "Yo no puedo descubrir en mí mismo ese sentimiento «oceánico»."[6]

6 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Eso no tiene que ver conmigo, viene a decir. Pero hay algo todavía más sorprendente. Y es que a continuación, en seguida, lo niega por segunda vez:

> "En mi persona no he podido convencerme de la naturaleza primaria de un sentimiento semejante."[7]

7 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Sorprendente, desde luego, en un autor que señaló en más de una ocasión, en la práctica de sus análisis, que dos negaciones podían equivaler a una afirmación. De modo que algo en lo más íntimo de Freud le empuja a rechazar ese sentimiento oceánico que, a pesar de todo, conoce. Mas no por ello renuncia a analizarlo, lo que le conduce a explicitar su teoría del origen del yo.

> "Normalmente no tenemos más certeza que el sentimiento de nuestro sí-mismo, de nuestro yo propio. Este yo nos aparece autónomo, unitario, bien deslindado de todo lo otro.
>
> El "sentimiento yoico del adulto no puede haber sido así desde el comienzo."[8]

8 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Es decir: el yo no es un dato innato en el ser humano:

> "El lactante no separa todavía su yo de un mundo exterior como fuente de las sensaciones que le afluyen."[9]

9 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

En el origen, el bebé carece de Yo, es decir carece de esa imagen separada de sí mismo a través de la cual los adultos nos concebimos distintos del resto de las cosas que nos rodean.

> "Originariamente, dice Freud, el yo lo contiene todo; más tarde segrega de sí un mundo exterior."[10]

10 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Pero esto no es todavía, propiamente, un yo, sino una percepción indiferenciada y caótica que todo lo mezcla y en la que nada se diferencia.

> "Una posterior impulsión a desasir el yo de la masa de sensaciones, vale decir, a reconocer un «afuera», un mundo exterior, que proporciona las frecuentes, múltiples e inevitables sensaciones de dolor y displacer, que el principio de placer, amo irrestricto, ordena cancelar y evitar. "[11]

11 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Sólo en un segundo momento comienza a establecerse una primera diferencia entre el yo y el afuera, es decir, entre el yo y el no-yo, que viene forzada por la violencia de las sensaciones de dolor que el principio de placer demanda rechazar.

Pero lo notable es que este primer yo separado del afuera precede y no corresponde a lo que la autoexploración perceptiva permitirá establecer, de modo realista, más tarde.

Por el contrario: viene determinado por las exigencias del principio del placer, que sólo reconoce como propio lo placentero, y que rechaza como no propio toda fuente de desagrado.

> "Nace la tendencia a segregar del yo todo lo que pueda devenir fuente de un tal displacer, a arrojarlo hacia afuera, a formar un puro yo-placer, al que se contrapone un ahí-afuera ajeno, amenazador."[12]

12 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Ahora bien, la *fuente de excitación* placentera por antonomasia sobre la que se conforma este yo-placer es el *pecho materno*, de modo que éste, necesariamente, es concebido como parte esencial de ese primitivo yo-placer narcisista.

De ahí procedería, por tanto, ese sentimiento de plenitud y armonía, de fusión indiferenciada con el todo que caracteriza al *sentimiento oceánico*.

> "El sentimiento oceánico [...] aspiraría a restablecer el narcisismo irrestricto."[13]

13 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Y de ahí procederá igualmente, señala Freud, la vivencia del enamoramiento en la que el enamorado siente desvanecerse los límites que le separan de su objeto de amor.

> "En la cima del enamoramiento amenazan desvanecerse los límites entre el yo y el objeto. Contrariando todos los testimonios de los sentidos, el enamorado asevera que yo y tú son uno, y está dispuesto a comportarse como si así fuera."[14]

14 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Lo que le hace al enamorado sentirse fundido, confundido con su objeto. Es decir: totalmente identificado con, en él.

Y no deja de subrayar Freud lo que de delirante hay en este proceso, como lo atestigua el hecho de que esa sensación *contradice los testimonios de los sentidos*.

Digamos, como nota a pie de página, que vemos aparecer así, en el comienzo de *El malestar en la cultura*, el núcleo esencial de la teoría del espejo que Lacan reclamará como propia: la idea de que el yo nace por identificación con la imago materna.

Pero sigamos con Freud. Su siguiente paso consistirá, con el fin de volver comprensible esa rememoración del narcisismo primario que late en el *sentimiento oceánico*, en exponer su teoría de la conservación de lo psíquico.

> "En la vida anímica no puede sepultarse nada de lo que una vez se formó, que todo se conserva de algún modo y puede ser traído a la luz de nuevo en circunstancias apropiadas"[15]

15 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Es entonces cuando Freud utiliza la célebre metáfora de las ruinas de Roma.

> "Escojamos, a modo de ejemplo, el desarrollo de la Ciudad Eterna."[16]

16 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

En la ciudad presente, nos dice, perviven, en forma de ruinas, las huellas de la ciudad del pasado en sus distintas fases de evolución.

Excelente metáfora del inconsciente, donde todo se conserva. Pero, reconózcanmelo, sorprendente por su índole eminentemente cultural, en un texto en el que se estaba hablando de algo tan primario como ese yo-placer originario.

En cualquier caso, tiene lugar entonces un giro inesperado: a pesar de haber localizado el origen del sentimiento oceánico –esa ligazón con al narcisismo del yo-placer primordial–, Freud procede a desligarlo tajantemente de la religión.

¿Por qué? Leamos con calma la respuesta. Merece la pena.

> "¿Qué título tiene este sentimiento para ser considerado como la fuente de las necesidades religiosas?

> "No lo creo un título indiscutible. Es que un sentimiento sólo puede ser una fuente de energía si él mismo constituye la expresión de una intensa necesidad. Y en cuanto a las necesidades religiosas, me parece irrefutable que derivan del desvalimiento infantil y de la añoranza del padre que aquel despierta, tanto más si se piensa que este último sentimiento no se prolonga en forma simple desde la vida infantil, sino que es conservado duraderamente por la angustia frente al hiperpoder del destino. No se podría indicar en la infancia una necesidad de fuerza equivalente a la de recibir protección del padre."[17]

17 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

¿Les resultan convincentes estas afirmaciones? ¿No ven la notable contradicción que las atraviesa?

Atiendan primero al tajante rechazo de Freud a toda relación entre el sentimiento oceánico y las necesidades religiosas: le *parece irrefutable* que el sentimiento oceánico no responde a ellas, pues para él éstas derivan del desvalimiento infantil.

Se trata de la argumentación freudiana sobre la religión ya formulada en *El porvenir de una ilusión* e insistentemente repetida aquí a lo largo de todo el libro: el *desvalimiento infantil* hace añorar al padre protector de cuya imagen nacería la idea de Dios como garantía de máxima protección.

Parece convincente. Lo malo es que, si se la revisa atentamente, resulta obligado constatar que entra en contradicción con todo lo anteriormente expuesto a propósito del origen del yo. Pues si de lo que se trata en la religión es de buscar una protección mágica frente al *hiperpoder del destino*, ¿no sería mucho más eficaz que el padre, la fuente de esa vivencia de plenitud de la que se alimentó el *yo-placer* narcisista en el origen? ¿Acaso no es más intensa la sensación de omnipotencia del narcisismo originario –ya saben, esa experiencia de plenitud ligada a la sinestesia total que combina el calor y la caricia, el alimento y el placer de la que es cifra el pecho materno– que toda la seguridad, por lo demás siempre precaria, que más tarde pueda encontrarse en el padre?

Pero si es evidentemente así, ¿qué impide a Freud percibirlo?

Quizás las consecuencias que de ello se derivarían: que el sentimiento oceánico resultaría entonces ser la rememoración de un fundamento materno, y ya no paterno, de la divinidad.

¿Les extraña la idea? No veo el motivo. Ya el Papa Juan Pablo I dijo que Dios era más madre que padre. Y ahora parece consensuarse en el mundo católico la idea de un dios de género indiferenciado.

Pero dense ustedes cuenta: a escala ontogenética, la indiferenciación de género remite a ese yo-todo del narcisismo primario que se sustenta sobre la identificación en la imago primordial que la madre sustenta con su presencia. Con respecto a ella, sólo la irrupción, más tardía, del padre como figura diferenciada introducirá la diferencia sexual donde en principio ésta no era concebible.

De modo que, por eso, para el ser humano lo sexualmente indiferenciado es a la vez, necesariamente, lo femenino. O, si no lo femenino, pues está marcado por la irrupción de la diferencia sexual, sí lo materno y, en cuanto tal, digámoslo así, lo protofemenino.

No hay duda, por tanto, de que Freud se contradice. Si entendemos el sentimiento religioso como una creencia mágica con la que enmascarar nuestro desvalimiento, nada impide que ésta se construya al modo patriarcal sobre la imagen del poder protector paterno, como que lo haga a modo matriarcal, sobre la imago materna del narcisismo primordial.

Y además es obligado reconocer que, puestos a comparar, resulta evidente que el poder paterno es siempre poca cosa frente a la omnipotencia atribuida a la imago primordial.

Y bien, llegado a esta contradicción flagrante, ¿qué hace Freud?

Sencillamente: se va por los cerros de Úbeda. Quiero decir: hace un comentario sobre el yoga y sus relaciones con la mística… Y comienza el capítulo segundo, en el que, olvidándose totalmente tanto del sentimiento oceánico como del origen del yo –temas estos que ya no aparecerán en todo el resto de la obra– se dedica a estudiar las *técnicas de vida* –la expresión, tan pragmática, es de Freud– de las que los hombres se valen para tratar de soportar su existencia en el mundo.

¿En qué mundo? No hay duda posible sobre esto: en el único que hay: en el mundo de lo real.

¿Por qué entonces niega Freud el carácter religioso al sentimiento que ostenta un mayor poder mágico y sólo se lo reconoce al otro, cuyo poder mágico es sin duda menor?

En mi opinión, porque el inconsciente de Freud está trabajando. Y en él pugna ya algo que sólo emergerá en su conciencia más tarde, en *Moisés y la religión monoteísta*, aunque siempre contradictoriamente. Se trata de esa reconsideración en profundidad del problema de la religión que,

llegado el momento, le conducirá a renunciar a la imagen del opio para terminar afirmando *la verdad histórica de la religión*.

Y es que ésta es exactamente la cuestión: Freud intuye ya una verdad histórica en la religión patriarcal, una dimensión progresista de la que carecería la religión matriarcal. Por eso, contra toda lógica, al menos aparentemente, se aferra a esta noción patriarcal de la religión asociada a la *persona de un Padre de grandiosa envergadura*:

> "El hombre común no puede representarse esta Providencia sino en la persona de un Padre de grandiosa envergadura. Sólo un Padre así puede conocer las necesidades de la criatura, enternecerse con sus súplicas, aplacarse ante los signos de su arrepentimiento. Todo esto es tan evidentemente infantil, tan ajeno a toda realidad efectiva, que quien profese un credo humanista se dolerá pensando en que la gran mayoría de los mortales nunca podrán elevarse por encima de esa concepción de la vida."[18]

18 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Y fíjense que cosa tan notable: aunque no duda en criticarla como una *creencia infantil*, del todo alejada de la *realidad efectiva*, rechaza más radicalmente a aquellos ilustrados, los teístas, que trataron de elaborar una imagen racionalista de la divinidad, convirtiéndola en *un principio impersonal vagamente abstracto*:

> "Y abochorna aún más comprobar cuántos de nuestros contemporáneos, aunque ya han inteligido lo insostenible de esa religión, se empeñan en defenderla palmo a palmo en una lamentable retirada. Uno querría mezclarse entre los creyentes para arrojar a la cara de los filósofos que creen salvar al Dios de la religión sustituyéndolo por un principio impersonal, vagarosamente abstracto, esta admonición: «¡No mencionarás el Santo Nombre de Dios en vano!»."[19]

19 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

¿No les parece llamativa la vehemencia con la que el racionalista Freud querría, como él mismo nos dice, *mezclarse entre los creyentes*, para defender el mandamiento mosaico esencial, ese que reza la prohibición de pronunciar *en vano* el *Santo Nombre de Dios*?

Y retengan esto otro: que la posición de Romain Rolland es, precisamente, la de ese teísmo de fondo panteísta, en todo alejado del Dios patriarcal y monoteísta del que Freud hablaba.

A primera vista nos resulta del todo chocante que Freud valore más positivamente a este Dios personal y patriarcal que a esa despersonalizada y abstracta entidad panteísta que fuera ya alumbrada en el mundo griego, que luego reaparecería con plena pujanza en los tiempos de la ilustración y que hoy sigue viva en múltiples formas, entre ellas en las

fantasías armónicas de los ecologistas.

Pero es que, a la altura de *El malestar en la cultura*, tiene sólidos motivos teóricos para hacerlo, pues está elaborando lo que me gustaría denominar la crítica del delirio fundamental de la razón moderna.

El núcleo de ese delirio estriba, sencillamente, en concebir el mundo como algo en sí mismo razonable.

De modo que la ciencia podría, a través de la tecnología por lo que se refiere a la naturaleza, y de la educación por lo que se refiere a la sociedad, conquistar la armonía y la felicidad de los hombres.

Pero vean lo que nos dice Freud: que aunque los hombres no han parado de preguntarse por *el fin de la vida humana* –y entiendan aquí *vida* como *naturaleza humana*– ésta *no tiene fin alguno*:

> "Innumerables veces se ha planteado la pregunta por el fin de la vida humana; todavía no ha hallado una respuesta satisfactoria, y quizá ni siquiera la consienta. Entre quienes la buscaban, muchos han agregado: Si resultara que la vida no tiene fin alguno, perdería su valor. Pero esta amenaza no modifica nada. Parece, más bien, que se tiene derecho a desautorizar la pregunta misma. Su premisa parece ser esa arrogancia humana de la que conocemos ya tantísimas manifestaciones. Respecto de la vida de los animales, ni se habla de un fin, a menos que su destinación consista en servir al hombre. Lástima que tampoco esto último sea sostenible, pues son muchos los animales con los que el hombre no sabe qué hacer –como no sea describirlos, clasificarlos y estudiarlos–, y aun incontables especies escaparon a este uso, pues vivieron y se extinguieron antes de que el hombre estuviera ahí para verlas."[20]

20 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

En suma: que postular un sentido, un fin de la vida no es más que *arrogancia humana*. De modo que el sentido de la *naturaleza humana* no sería otra cosa que un espejismo propio del narcisismo.

La cuestión, por lo demás, queda en sí misma fechada, limitada en un ridículo fragmento de tiempo: ese en el que se desarrolla, desde su origen hasta su extinción, nuestra especie, la especie que se hace preguntas.

Bastaría con ensanchar el marco temporal para mostrar su inanidad. Se trata, pues, del mismo escalofrío que nos transmite el final de *La máquina del tiempo* de H.G. Wells, cuando éste describe ese momento del tiempo en el que la especie humana se ha extinguido, y en el que, por ello mismo, ya nada significa nada, y donde, ya ni siquiera nada es reconocible.

Y bien: eso es lo real freudiano –prescindan ustedes de las rocambolescas definiciones lacanianas del tipo *lo real es lo imposible*: no es que digan tonterías, pero formulan la cuestión de una manera mucho más confusa de lo que Freud –o Bataille, o Nietzsche, o Kant– hicieron.

Lo real freudiano no es ni más ni menos que esto: lo que se deduce del hecho de que el mundo carece absolutamente de sentido. O si se prefiere: de que carece de toda racionalidad.

Por mi parte, yo lo formularía también de esta manera: lo real es lo que se deduce del hecho de que el mundo no está hecho para nosotros.

Y por cierto que es de eso de lo que habla Freud en el otro momento notable:

> "El programa del principio de placer [...] que [...] gobierna la operación del aparato anímico desde el comienzo mismo [...] entra en querella con el mundo entero, con el macrocosmos tanto como con el microcosmos. Es absolutamente irrealizable, las disposiciones del Todo -sin excepción- lo contrarían; se diría que el propósito de que el hombre sea «dichoso» no está contenido en el plan de la «Creación»."[21]

21 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Y el correlato de este sinsentido radical del mundo no es otro que el desazonante descubrimiento de la agresividad, de la violencia y del odio, como magnitudes irreductibles de lo humano. De hecho, el descubrimiento de la agresividad como una magnitud irreductible de lo humano llevaba ya más de una década imponiéndose a Freud con una magnitud siempre creciente. Ya en 1920, la pulsión de muerte, denominación con la que la introdujo en su teoría pulsional, había aparecido como algo que se situaba, literalmente, *Más allá del principio del placer*.

Lo que le obliga a rechazar la noción roussoniana de una bondad natural del hombre:

> "El ser humano no es un ser manso, amable, a lo sumo capaz de defenderse si lo atacan, sino que es lícito atribuir a su dotación pulsional una buena cuota de agresividad. En consecuencia, el prójimo no es solamente un posible auxiliar y objeto sexual, sino una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo. «*Homo homini lupus*»."
>
> "A raíz de esta hostilidad primaria y recíproca de los seres humanos, la sociedad culta se encuentra bajo una permanente amenaza de disolución. El interés de la comunidad de trabajo no la mantendría cohesionada; en efecto, las pasiones que vienen de lo pulsional son más fuertes que unos intereses racionales."[22]

22 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Es decir, que la civilización se ve obligada a sobrevivir permanentemente en el límite mismo del Apocalipsis.

Puede que esto les parezca apocalíptico, como les pareció sin duda a la mayor parte de los coetáneos de Freud, incluidos los psicoanalistas. Pero conviene recordar que *El malestar en la cultura* se terminó de escribir en 1930, sólo tres años antes de la toma del poder por el nacionalsocialismo. Y sólo nueve antes del desencadenamiento de ese Apocalipsis que fue la Segunda Guerra Mundial.

O en otros términos: que el Apocalipsis es siempre algo posible. Incluso probable, pues *las pasiones que vienen de lo pulsional son más fuertes que los intereses racionales*. De modo que esa idea ingenua en la que tan a menudo nos reconfortamos según la cual la sensatez evitará en el último momento el desastre es una idea, en sí misma, esencialmente imaginaria.

Y permítanme que les recuerde que uno de los motivos históricos de aquel Apocalipsis, la *hostilización* y el *escarnecimiento* entre las *comunidades vecinas*, es decir, las pasiones nacionalistas, eso que Freud denominaba *el narcisismo de las pequeñas diferencias*, sigue, hoy en día, tan vivo como entonces.

> "En una ocasión me ocupé del fenómeno de que justamente comunidades vecinas, y aun muy próximas en todos los aspectos, se hostilizan y escarnecen: así, españoles y portugueses, alemanes del Norte y del Sur, ingleses y escoceses, etc. Le di el nombre de «narcisismo de las pequeñas diferencias», que no aclara mucho las cosas. Pues bien; ahí se discierne una satisfacción relativamente cómoda e inofensiva de la inclinación agresiva, por cuyo intermedio se facilita la cohesión de los miembros de la comunidad."[23]

23 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

De ahí que en la idea racionalista y panteísta de un orden cósmico armónico, Freud perciba con claridad un espejismo imaginario tras el cual late la extrema violencia de lo real.

Y Freud sabe, aunque no lo entiende, pues es para él tan sólo un saber inconsciente, que todo eso tiene que ver con una divinidad matriarcal. Quiero decir: que la belleza y armonía que emana de la imago primordial tiene por correlato la violencia extrema de lo real. En suma: que sólo la conjunción de ambas magnitudes explica su omnipotencia.

¿Que por qué les digo que eso Freud lo sabe aunque no lo entiende? Por esa doble negación con la que descarta haber experimentado nunca el sentimiento oceánico y que, como les decía, constituye la más exacta afirmación de que ha debido experimentarlo.

"Yo no puedo descubrir en mí mismo ese sentimiento «oceánico»."

"En mi persona no he podido convencerme de la naturaleza primaria de un sentimiento semejante."[24]

24 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Lo que se confirma en un breve texto posterior de Freud, fechado en 1936, llamado *Un trastorno de la memoria en la acrópolis*, que dedica a Rolland con motivo de su 70 cumpleaños y en el que de nuevo reafirma, a través de éste, su creencia en esos *valores verdaderos* para los que tan difícil respaldo encuentra en el mundo de lo real.

"Perentoriamente invitado a contribuir con algún escrito mío a la celebración de su septuagésimo cumpleaños, durante largo tiempo me he esforzado por hallar algo que pudiera ser, en algún sentido, digno de usted y que atinara a expresar mi admiración por su amor a la verdad, por el coraje de sus creencias, por su afección y devoción hacia la humanidad." [25]

25 Sigmund FREUD, (1936): *Un trastorno de memoria en la Acrópolis (carta abierta a Romain Rolland en ocasión de su septuagésimo aniversario)* en *Obras Completas*, tomo IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 3328.

En él Freud describe y trata de analizar la extraña sensación de *déjà-vu* que experimentó cuando, ya de edad avanzada, logró cumplir su antiguo sueño de visitar la Acrópolis. Lo interpretó como un sentimiento de omnipotencia narcisista con respecto a su padre, ante el que, por ello mismo, se sentía culpable. Y así era, desde luego. Pero lo que no llegó a decir es que el poner el acento en ese sentimiento de culpa ante el padre le permite sujetarse frente al pánico de desvanecimiento de la realidad del que esa sensación de *déjà-vu* era la más precisa manifestación.

Y es que, ¿no se han dado cuenta de quién está ahí, en el interior de ese templo? ¿De cuál es la divinidad que es objeto de adoración en él?

Una Diosa, la diosa Palas Atenea. Una diosa oceánica como la imago primordial del narcisismo originario, y a la vez guerrera, agresiva, potencialmente mortífera.

Les puedo dar también otra prueba. ¿Recuerdan que les llamé la atención sobre lo extraño de la presencia de las ruinas de Roma allí donde se estaba hablando del narcisismo primordial?

Me reconocerán que algo tienen que ver esas ruinas con Rolland, de nombre de pila *Romain*, es decir, *romano*. Pues bien, si retrocedemos absolutamente en ellas, hasta el origen de la ciudad, ¿qué encontramos?

«Homo homini lupus»

Como ven, no era un lobo sino una loba.

Pero les estoy hablando del inconsciente de Freud, pues un extremo poder impedía que eso llegara a cristalizar en su conciencia: ues debe observarse que el teórico que había llegado a reconocer el carácter irreductible de la violencia que habita lo real, contra toda lógica, pone ahí una última barrera:

> "La agresión [...] constituye el trasfondo de todos los vínculos de amor y ternura entre los seres humanos, acaso con la única excepción del que une a una madre con su hijo varón."[26]

26 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

La mayor parte de los psicoanalistas se han dejado llevar por esta última censura y por eso se han empeñado en ver al lobo de los cuentos infantiles como una figura masculina, cuando sin embargo es una evidente figura materna de cuya tripa salen desde Caperucita a los más variados cabritillos.

Se olvida así que la voracidad oral de la que el lobo es emblema es propia de la relación dual, materno-filial.

Por lo demás, ¿no es de esa índole la *naturaleza* de Sade, la *tierra* de Nietzsche o de Heidegger o el *goce de la mujer* de Lacan?

Sin duda, todos ellos perciben bien lo que hay de espejismo en la fantasía imaginaria de un mundo racional y por tanto, al menos potencialmente, armónico.

Ahora bien, ¿debemos seguirles también cuando, en esa misma medida, decretan insalvables los *valores verdaderos de la civilización*? Tal es, en cualquier caso, el fondo inconsciente sobre el que se afirma la prevalencia que Freud concede al Dios monoteísta, personal y patriarcal.

Y porque él no está dispuesto a renunciar a sus valores, dedicará el resto de su vida a tratar de encontrares un fundamento.

Es así como comienza el que he dado en llamar el cuarto Freud.

En él late ya, como les he anunciado, la tesis, todavía no formulada, de la verdad histórica de la religión monoteísta. Esto es lo que deben oír en ella: que el Dios monoteísta y patriarcal es una novedad histórica y, en cuanto tal, propiamente cultural.

De hecho, desde hacía mucho tiempo venía trabajando Freud en la hipótesis de que el origen de la cultura sería el mismo que el de Dios: el asesinato por los hermanos del padre de la horda primitiva. Una construcción en extremo especulativa y radicalmente desmentida por la antropología en uno de sus presupuestos nucleares: el que sostiene que la religión fue monoteísta en su comienzo y que sólo más tarde habría dado paso a los diferentes panteones politeístas.

Pero el problema que realmente preocupaba a Freud no era éste. Sino, por el contrario, este otro: si lo real es como es, si el mundo no está hecho para nosotros, ni para ofrecernos confort, ni para sustentar nuestros ideales, ¿en qué pueden encontrar su fundamento esos valores verdaderos de la cultura a los que Freud, a diferencia de Nietzsche, de Heidegger o de Lacan, no está dispuesto a renunciar?

27 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Este es, en mi opinión, el problema central de esta última fase de su obra. Y es para tratar de responder a él, para lo que ensayará de manera a la vez paralela y confusa, dos vías. Una estructural y otra genética.

Comencemos por la primera.

> "¿De qué medios se vale la cultura para inhibir la agresión?"
>
> "La agresión es introyectada, interiorizada, [...] reenviada a su punto de partida; vale decir: vuelta hacia el yo propio. Ahí es recogida por una parte del yo, que se contrapone al resto como superyó y entonces, como «conciencia moral», está pronta a ejercer contra el yo la misma severidad agresiva que el yo habría satisfecho de buena gana en otros individuos, ajenos a él."[27]

28 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

La agresión es introyectada, interiorizada: nace así el super-yo como la instancia moral interna generadora de culpa que atormenta al sujeto.

Y la única vía para lograrlo consiste en sustraer energía libidinal de sus fines directos para invertirla en la tarea de cohesión social:

> "De ahí el recurso a métodos destinados a impulsarlos [a los hombres] hacia identificaciones y vínculos amorosos de meta inhibida; de ahí la limitación de la vida sexual y de ahí, también, el mandamiento ideal de amar al prójimo como a sí mismo, que en la realidad efectiva sólo se justifica por el hecho de que nada contraría más a la naturaleza humana originaria."[28]

En suma, es cosa de Eros, que con su amor hacia el otro pone una barrera en la agresión que hacia él se dirige…

Suena bien, esta solución épica en la que Eros, aliado de la civilización, combate a Tánatos, la pulsión de muerte y destrucción.

De acuerdo con ella, lo real estaría habitado por dos tendencias contradictorias; de un lado las fuerzas de la cohesión y el crecimiento vital que impulsarían hacia la reproducción de la vida; de otro las fuerzas de la destrucción.

Suena bien, pero es a todas luces una solución insostenible, pues es contradictoria con la constatación del sin sentido radical de lo real. Pues así, de pronto, el caos del mundo se ve sustituido por la colisión de dos sentidos antagónicos que todo lo explicarían.

Es obligado reconocerlo: aunque ésta es una concepción del mundo menos ingenua que la panteísta, pues ve conflicto allí donde aquella postula la armonía universal, no deja de ser una opción mitológica.

En ella, después de todo, Freud se manifiesta creyente en un dios imaginario: el dios Eros, combatiente desesperado contra las fuerzas demoníacas de la destrucción.

Recuerden, a este propósito, el tono de invocación casi desesperada que cierra *El malestar en la cultura*:

> "He aquí, a mi entender, la cuestión decisiva para el destino de la especie humana: si su desarrollo cultural logrará, y en caso afirmativo en qué medida, dominar la perturbación de la convivencia que proviene de la humana pulsión de agresión y de autoaniquilamiento."
>
> "Y ahora cabe esperar que el otro de los dos «poderes celestiales», el Eros eterno, haga un esfuerzo para afianzarse en la lucha contra su enemigo igualmente inmortal. ¿Pero quién puede prever el desenlace?"[29]

29 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Sabemos que la última oración fue agregada en 1931, cuando ya comenzaba a ser evidente la amenaza hitleriana.

Pero le sobraban a Freud los motivos para saber, aunque se negara a reconocerlo, que el bueno de Eros no era otra cosa que un dios imaginario.

La combinación de la crueldad y la ternura en la vida sexual así lo manifestaba.

> "Había ahí algo discordante, pero se lo pasó por alto; y a pesar de todo era evidente que el sadismo pertenecía a la vida sexual, pues el juego cruel podía sustituir al tierno."

> "Las dos variedades de pulsiones rara vez -quizá nunca- aparecían aisladas entre sí, sino que se ligaban en proporciones muy variables, volviéndose de ese modo irreconocibles para nuestro juicio."[30]

30 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Ahora bien, si las dos pulsiones nunca aparecen aisladas entre sí, si se vuelven por eso irreconocibles en su diferencia… ¿No será porque no hay más que una sola pulsión?

Y, de hecho, eso ya puede deducirse en el juego de esas dos inhibiciones encadenadas que postulaba Freud para explicar la gestión cultural de la agresividad:

> "La pulsión sexual de meta inhibida inhibe la meta exterior de la agresividad."[31]

31 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

¿No ven ustedes en ello de nuevo la doble negación? Pues bien, despéjenla: tachen la inhibición que se inhibe a sí misma y verán emerger la identidad entre la pulsión sexual y la agresiva.

> "La pulsión sexual ~~de meta inhibida inhibe la meta~~ exterior de la agresividad."

Esto es lo que fuerza a Freud a ensayar la otra vía, la histórica.

Y, así, retoma su hipótesis del asesinato del padre de la horda primitiva como el momento imprescindible para la constitución de la cultura.

Se darán ustedes cuenta de que resucitar tal temática en este contexto supone el implícito reconocimiento de la insolvencia de Eros. Pues si Eros es amor y existe, tanto como la pulsión de muerte, desde el comienzo de los tiempos… entonces no hace ninguna falta el asesinato del padre de la horda para fundar la religión y la cultura.

De modo que si la limitación de la agresión, el orden de la cultura y la ley han llegado a ser introducidos sin que ninguna divinidad las respalde, resulta obligado rendir cuentas de su nacimiento en la historia.

De ahí el mito del padre de la horda, que en este sentido responde al mejor materialismo freudiano.

Y bien, ya saben ustedes lo esencial de la historia. Los hermanos se habrían sublevado contra el tiránico padre de la horda que poseía a todas las mujeres en exclusividad, le habrían matado y devorado y finalmente se habrían sentido culpables.

Pero he aquí que Freud choca de nuevo con un problema irresoluble:

> "El arrepentimiento [...] se refiere [...] a un acto, y desde luego presupone que antes de cometerlo existía ya una conciencia moral, la disposición a sentirse culpable. Un arrepentimiento semejante, entonces, en nada podría ayudarnos a descubrir el origen de la conciencia moral y del sentimiento de culpa."[32]

32 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Si es un hecho que la ley, la distinción entre el bien y el mal no existe desde el origen de los tiempos, si, sencillamente, no existe en la naturaleza, ¿por qué habrían de arrepentirse, por qué habrían de sentirse culpables los hermanos asesinos?

Ante este problema irresoluble, Freud se ve obligado a recurrir de nuevo a ese Eros del que precisamente estaba intentando prescindir:

El "asesinato del padre primordial", ¿no fue [...] un claro caso de «arrepentimiento [...]?

> "Ese arrepentimiento fue el resultado de la originaria ambivalencia de sentimientos hacia el padre; los hijos lo odiaban, pero también lo amaban; satisfecho el odio tras la agresión, en el arrepentimiento por el acto salió a la luz el amor; por vía de identificación con el padre, instituyó el superyó."[33]

33 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Los hijos no sólo odiarían (pulsión de muerte) sino también amarían (eros) al padre, aunque éste fuera esa mala bestia que nos describe.

> "El sentimiento de culpa es la expresión del conflicto de ambivalencia, de la lucha eterna entre el Eros y la pulsión de destrucción o de muerte."[34]

34 Sigmund FREUD: 1929: *El malestar en la cultura*, op. cit.

Así, los hijos se identificarían con el padre de la horda y por eso tendrían hacia él sentimientos ambivalentes que traducirían una vez más el eterno combate entre Eros y Tánatos.

De modo que *El malestar en la cultura* concluye con un Freud sumergido en un océano de contradicciones.

Contradicciones que le empujarán a escribir esa obra póstuma y testamentaria que es el *Moisés y la religión monoteísta* con la que inaugura, en las postrimerías de su vida, una nueva etapa a la que hasta hoy ha permanecido ciega y sorda la comunidad psicoanalítica.

En ella retoma Freud una vez más el tema del padre de la horda en términos casi idénticos a los establecidos en sus obras anteriores. Pero

existe sin embargo en esa ocasión una notable omisión en la que no se ha reparado. Si como en los textos anteriores habla del asesinato colectivo, del canibalismo que le sigue y de la ambivalencia hacia el padre, a la vez amor y odio, como las dos caras de la identificación con él, no se dice nada ésta vez de la aparición de la culpa y el arrepentimiento de los hijos tras su asesinato.

Obviamente, no quiero decir con ello que ese tema no aparezca allí –¿cómo no iba a aparecer en un texto que tiene por tema el origen y la historia de las religiones hebrea y cristiana?– Está, desde luego. Pero lo notable es que sólo es introducido a propósito del asesinato de Moisés y, más adelante, de su elaboración en el cristianismo, por obra de San Pablo[35].

Pues la *culpa* presupone todo un sistema ya cultural, no sólo pulsional, que la justifique. De modo que encuentra su sentido aquí. Y eso es lo que viene a decir Freud –sin llegar a decirlo, desde luego– cuando es aquí donde la nombra.

¿Cuál es entonces el motivo del sentimiento de culpa? Puede leerse literalmente: la divinización del padre. Tal es lo que proyecta al pasado originario la noción de *pecado original* y, con ella, ese nuevo sentimiento, propiamente civilizatorio, que es el *sentimiento de culpa*.

Todo parece indicar que Freud se ha dado cuenta de la contradicción que venía arrastrando: ¿Por qué iban a sentirse culpables aquellos gorilas de matar al gran gorila que les aplastaba con su dominio?

Ahora bien, la cuestión fundamental es: ¿qué es lo que ha empujado a Freud, de pronto, a percibir lo inaceptable de proyectar un sentimiento civilizado como la culpa sobre el mundo natural, animal, precivilizatorio, de la horda primitiva?

Para mí la respuesta es evidente: eso que está sucediendo mientras él desarrolla su última gran investigación.

Me refiero a los efectos palpables de esas dos revoluciones que invaden Occidente hasta el límite de la extinción de la civilización: la nacionalsocialista y la comunista.

En ellas, Freud ha debido constatar algo que le produce el mayor de los estremecimientos: la desaparición de la culpa. Y, con ella, la soberbia con la que esa ausencia se enseñorea en esos dos movimientos letales[36].

35 "Pablo, un judío romano oriundo de Tarso, captó aquel sentimiento de culpabilidad y lo redujo acertadamente a su fuente protohistórica, que llamó «pecado original», crimen contra Dios que sólo la muerte podía expiar. Con el pecado original la muerte había entrado en el mundo. En realidad, ese crimen punible de muerte había sido el asesinato del protopadre, divinizado más tarde; pero la doctrina no recordó el parricidio, sino que en su lugar fantaseó su expiación, y por ello esta fantasía pudo ser saludada como un mensaje de salvación (Evangelio)."

36 Algo de ese enseñoreamiento ha sido bien señalado por Albert CAMUS (1950): *El hombre rebelde* Alianza: Madrid, 2005.

De modo que se ha visto obligado a chocar con este dato: que la culpa no explica nada, que debe ser ella misma explicada.

Eso es lo que, en mi opinión, le obliga a reabrir esa cuestión que hasta entonces había considerado definitivamente cerrada: me refiero, claro está, a la cuestión de Dios.

Tal es lo que está en trance de suceder en el *Moisés*: nada menos que una inversión radical en el pensamiento freudiano: en vez de deducir a Dios del asesinato del padre y de la culpa por ese asesinato generada, la deducción de la idea de *culpa*, y de la idea misma de *asesinato*, es decir, de *crimen*, de la aparición de la noción de Dios.

Y así, progresivamente la hipótesis del crimen del padre de la horda va pasando a segundo plano, en la misma medida en que cristaliza en Freud la idea de que el Dios monoteísta no se hunde en el remoto origen de los tiempos, sino que es muy moderna: todo un avance de la espiritualidad que podría haberse producido en tiempos de Amenhotep IV y cuyo heredero y profeta habría sido Moisés.

Abraham

Ahora bien: ¿no les parece que su manifestación en Amenhotep es demasiado abstracta y despersonalizada?

¿Me permiten que les sugiera por dónde podría haber seguido la investigación del cuarto Freud si sus días no hubieran tocado a su fin? Y, por supuesto, desde luego, si hubiera logrado vencer esa barrera que le hacía invisible la relación entre la madre y la violencia.

Me refiero, claro está, a Abraham. Pues, ¿qué mejor lugar para ver emerger al Dios patriarcal que en el Dios de Abraham? Y sobre todo: ¿qué mejor lugar donde constatar tanto su novedad como las dificultades de su emergencia?

Pero para comprenderlo es necesario abrir los ojos a lo que la letra del texto bíblico dice y que, lamentablemente, la tradición ha vuelto invisible, incluso a los antropólogos.

Pues la tradición, como se sabe, ve el mundo de los patriarcas como un mundo patriarcal, cuando sin embargo era todo lo contrario. Uno radicalmente matriarcal.

¿Por qué, si no, Abraham, instalado en Canaán tras un largo periplo, habría de mandar a buscar a Ur, en Babilonia, la tierra de donde procedía, una mujer para Isaac? ¿Por manía a los cananeos entre los que se había instalado?

Y de allí trajeron para Isaac a Rebeca, *hija de Betuel, el hijo de Milká, la mujer de Najor, hermano de Abraham*

> "e Isaac introdujo a Rebeca en la tienda, tomó a Rebeca, que pasó a ser su mujer, y él la amó. Así se consoló Isaac por la pérdida de su madre."[37]

37 Biblia de Jerusalén: Génesis 24, 67.

No hay duda de hasta qué punto ésta ocupó el lugar de Sara. Y la historia se repetirá más tarde para el hijo de Isaac, Jacob, pues éste irá él mismo también allí y tomará como esposa a *Raquel la hija de Labán, el hermano de su madre Rebeca*, es decir, su tío materno.

De modo que la filiación pasa en ambos casos por la madre, no por el padre. Es pues del todo evidente que era la línea matrilineal y no la patrilineal la que regía las relaciones de parentesco en la tribu. Por ello, los acontecerse narrados en la historia del *Génesis* desmienten el sistema de denominaciones, desde luego patriarcal, que utilizaron más tarde los sacerdotes que lo redactaron –probablemente entre cinco y siete siglos más tarde.

Pero no sólo les hablo de matrilinealidad, sino también de matriarcado.

Si no, ¿cómo explicar esa escena en la que Lía, una de las esposas de Jacob, compra a la otra esposa, su propia hermana Raquel, el derecho a acostarse con Jacob?

Léanla: es impagable.

> "Una vez fue Rubén, al tiempo de la siega del trigo, y encontró en el campo unas mandrágoras que trajo a su madre Lía. Y dijo Raquel a Lía "«¿Quieres darme las mandrágoras de tu hijo?»
>
> "Respondióle: «¿Es poco haberte llevado mi marido, que encima vas a llevarte las mandrágoras de mi hijo?» Dijo Raquel: «Sea: que se acueste contigo Jacob esta noche, a cambio de las mandrágoras de tu hijo.»
>
> "A la tarde, cuando Jacob volvió del campo, sale Lía a su encuentro y le dice: «Tienes que venir conmigo porque he pagado por ti unas mandrágoras de mi hijo.» Y él se acostó con ella aquella noche."[38]

38 Biblia de Jerusalén: Génesis 30, 14-16.

¿Ven con qué claridad se establece quién decide quién se acuesta con quién?

La desenvuelta Lía le dice: *tienes que venir conmigo porque he pagado por ti unas mandrágoras de mi hijo*. Y él, claro está, obedeció a las dos mujeres que mandaban y se acostó con ella aquella noche.

Pero vean, sobre todo, de quién es el hijo. Pues Lía no dice, *tu hijo*. No dice *nuestro hijo*. Dice *mi hijo*.

¿Y qué me dicen del poder de Sara, la esposa de Abraham? Así, por ejemplo, cuando decide que su marido debe darle un hijo a través de su esclava Agar.

> "Saray, mujer de Abram, no le daba hijos. Pero tenía una esclava egipcia, que se llamaba Agar, y dijo Saray a Abram: «Mira, Yahveh me ha hecho estéril. Llégate, pues, te ruego, a mi esclava. Quizá podré tener hijos de ella.» Y escuchó Abram la voz de Saray.
>
> "Así [...] tomó Saray […] a su esclava Agar la egipcia, y diósela por mujer a su marido Abram."[39]

39 Biblia de Jerusalén: Génesis 16 1-3

Es Sara, todavía llamada Saray, la que se hace escuchar, decide, manda, da.

Y si aún lo dudan, vean lo que sucede más tarde, una vez que Sara ha logrado parir a Isaac.

> "Vio Sara al hijo que Agar la egipcia había dado a Abraham jugando con su hijo Isaac, dijo a Abraham: «Despide a esa criada y a su hijo, pues no va a heredar el hijo de esa criada juntamente con mi hijo, con Isaac.»
>
> "Sintiólo muy mucho Abraham, por tratarse de su hijo, pero Dios dijo a Abraham: «No lo sientas ni por el chico ni por tu criada. En todo lo que te dice Sara, hazle caso; pues aunque por Isaac llevará tu nombre una descendencia, también del hijo de la criada haré una gran nación, por ser descendiente tuyo.»
>
> "Levantóse, pues, Abraham de mañana, tomó pan y un odre de agua, y se lo dio a Agar, le puso al hombro el niño y la despidió."[40]

40 Biblia de Jerusalén: Génesis 21, 9-14

Lo sintió mucho, el pobre Abraham, porque era su hijo, pero allí mandaba quien mandaba: la madre, Sara.

No hay duda, en suma, de que la descendencia no dependía de Abraham, sino de ella. Lo que, por lo demás, se repetirá en la siguiente generación, aunque entonces los sacerdotes lograran disfrazarlo un poco mejor con la historia del engaño de Rebeca a su esposo Isaac, ya ciego, por el que aquella logra hacerle bendecir como su heredero no a Esaú, su hijo primogénito y favorito, sino a su propio favorito, el segundón, Jacob.

¿Y qué me dicen, por lo demás, de eso que los narradores bíblicos describen como el engaño de Abraham al Faraón?

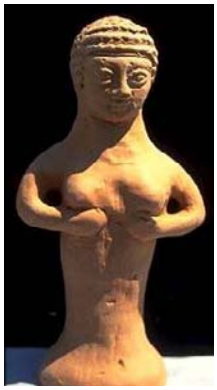
Abram se hacía pasar por hermano de Saray cuando visitaba Egipto, pues, se nos dice, dada la belleza de su esposa, temía ser asesinado por el Faraón para poder acostarse con ella. La cosa se repite luego con Abimélek. Y más tarde Isaac hará lo mismo con su esposa Rebeca.

Como ven, no es una cuestión baladí, pues se repite hasta tres veces. Ante lo cual todo el mundo, teólogos y feministas, repiten el tópico de qué machistas eran estos patriarcas, qué cobardes y qué poco valoraban a sus mujeres.

Discúlpenme ustedes pero, ¡vaya unos patriarcas! ¿No será más bien que ellas eran las matriarcas y se acostaban con quienes les daba la gana?

Pero hay un dato todavía más notable a propósito del poder de esas mujeres de los más tarde llamados patriarcas.

Uno de los nombres de Dios de los que informa la Biblia –y uno que por cierto aparece en la historia de Abraham– es *El Sadday*. Ha sido traducido habitualmente por *Dios Todopoderoso*, dado que *sad* significa *monte*. Pero sucede que, como ha señalado Harriet Lutzky, si puede significar eso es sólo secundariamente, en tanto *"extensión metafórica del significado primitivo que es seno"*[41]. Y, por otra parte, la terminación en *-ay* de *Sadday* parece ser una arcaica terminación femenina.



De modo que, nos dice, *"Shadday era originalmente el nombre o epíteto de una diosa, «la diosa del pecho»"*[42].

La diosa de las tetas, en suma.

Podría ser entonces un epíteto de la diosa canaanita Asherah[43], una más de las muchas diosas que poblaban el mundo por aquellos tiempos, como la Ishtar babilónica o la Astarté sumeria.

Encantadora, ¿verdad? Pero, ¿qué me dicen de esas calaveras sobre las que se yergue?

41 Harriet LUTZKY, (1998): *Shadday as a Goddess Epithet*, Koninklijke Brill NV, Leiden, 1998 Wtus Testamentum XLVIII, 1, p. 16.

42 Harriet LUTZKY, (1998): Shadday as a Goddess Epithet, op. cit. p. 16.

43 Harriet LUTZKY (1998): *Shadday as a Goddess Epithet*, op. cit. p. 16: "If however, in contrast to "mountain", the etymology "breast" is privileged, then the hypothesis that Shadday was originally the name or epithet of a goddess ("the one of the breast"), before becoming a biblical epithet of El/Yahweh, virtually imposes itself. The First aim of this study is to demonstrate the plausibility of the hypothesis that Shadday is a goddess epithet. Then, since contemporary discussion of the question of goddess worship among the early Israelites focuses on the West Semitic goddess Asherah, the second aim is to explore the likelihood that Shadday is an epithet of Asherah. And last, the third aim is to examine the identification of Shadday as an El epithet." P. 20-21: "The appellation Shadday, read as "the one of the breast", might express the goddess in her manifestation as [p21] dea nutrix. Rahmay and Shadday, Genetrix and Nutrix, would then be parallel epithets." P. 22-23: "The name Eve has been suggested as an epithet of Asherah on several grounds[23] and Eve's title "mother of all living" resembles Asherah's, "creatrix of the gods"."

O la egipcia Athor

O Isis.

Lo que nos conduciría a Eva…

Lutzky señala también cómo esa terminación -ay-, por tan arcaica, es muy escasa en la Biblia. De hecho sólo está presente en Saray, antes de que Dios le cambie el nombre para dejarlo en *Sara*. Sostiene que ese cambio respondería al desuso de esa tan arcaica terminación femenina[44]. Y, así, no se da cuenta de la cuestión fundamental: De que Saray es Shadday.

Pues ¿acaso no es su adorador Abram?

> "Saray, mujer de Abram, no le daba hijos. Pero tenía una esclava egipcia, que se llamaba Agar, y dijo Saray a Abram: «Mira, Yahveh me ha hecho estéril. Llégate, pues, te ruego, a mi esclava. Quizá podré tener hijos de ella.» Y escuchó Abram la voz de Saray.
>
> "Así [...] tomó Saray […] a su esclava Agar la egipcia, y diósela por mujer a su marido Abram."[45]

¿No escucha él su voz como escucha la voz de Dios?

¿Cuál es el valor de Abraham entonces, se preguntarán ustedes? Obviamente, mi punto de llegada es el opuesto al de Lutzky.

Pues lo que da a Abraham y a su Dios todo su valor es la escena que sucede en otro monte, el monte de Moria. Ya saben: la escena del sacrificio de Isaac.

Todo el mundo está de acuerdo en que uno de los sentidos de este mito es la deslumbrante conquista histórica de la prohibición de los sacrificios humanos. Pero debo añadir: la prohibición del sacrificio humano del hijo varón primogénito que se realizaba en ese Canaán en el que reinaban las divinidades matriarcales. Podemos encontrar su huella, edulcorada desde luego, en la expulsión de Isaías, el hijo de Abraham con la esclava Agar –quien, por cierto, una vez expulsado estuvo a punto de morir en el desierto–, y luego en la estafa de Rebeca que aparta a Esaú de la bendición de Isaac en beneficio de su hermano pequeño Jacob.

Les digo que Moria es otro monte.

44 Harriet LUTZKY (1998): *Shadday as a Goddess Epithet*, op. cit. p. 17-18: "The archaic feminine suffix an is not expected in the Canaanite languages. The only biblical personal name bearing it is Sarai. Analysis of the shift from the earlier Sarai to Sarah suggests that at some stage -ay was no longer understood as feminine. Dating from the same early [p18] period of Israelite history as Sarai, Shadday may also be an archaic feminine form, possibly preserved by its presence in theophoric names."

45 Biblia de Jerusalén: Génesis 16, 1-3

Un monte que ya no es un seno: el monte, esta vez sí, del Altísimo, que más tarde reaparecerá, en Moisés, como el Sinaí de la zarza ardiente.

> Díjole: «Toma a tu hijo, a tu único, al que amas, a Isaac, vete al país de Moria y ofrécele allí en holocausto en uno de los montes, el que yo te diga.»
> Levantóse, pues, Abraham de madrugada, aparejó su asno y tomó consigo a dos mozos y a su hijo Isaac. Partió la leña del holocausto y se puso en marcha hacia el lugar que le había dicho Dios."[46]

De modo que Abraham parte con Isaac. Sólo con él.

> "Tomó Abraham la leña del holocausto, la cargó sobre su hijo Isaac, tomó en su mano el fuego y el cuchillo, y se fueron los dos juntos."[47]

Y se lo lleva a otro país, es decir, a un país diferente de aquel en el que Sara ha quedado. Es decir, también: en un gesto de extraordinaria osadía, se lo quita a Sara.

He ahí pues, por primera vez, de manera neta, la emergencia del padre.

Pero del padre como lo que es en tanto hecho netamente cultural: quien con su prohibición y con su presencia hace espacio para el hijo.

Y también: como quien es capaz de soportar, a la vez, el odio y el pánico que esa separación produce en éste.

> "Dijo Isaac a su padre Abraham: «¡Padre!» Respondió: «¿qué hay, hijo?» –«Aquí está el fuego y la leña, pero ¿dónde está el cordero para el holocausto?»
>
> "Dijo Abraham: «Dios proveerá el cordero para el holocausto, hijo mío.» Y siguieron andando los dos juntos."[48]

Pues de lo que se trata es de que el hijo pueda ser algo más que hijo. Es decir: que pueda ser un ser diferenciado, separado de la madre carne y de la madre tierra que está en sus orígenes.

Es este nuevo Dios el que escribe su presencia castrando a *Saray* de esa terminación divina para hacer de ella *Sara*. Y, a la vez, prolongando el nombre y la resonancia de *Abram* haciéndole ser, desde entonces, *Abraham*.

> "Dijo el Ángel: «No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que tú eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu hijo, tu único.»"[49]

46 Biblia de Jerusalén: Génesis 22, 2-3

47 Biblia de Jerusalén: Génesis 22, 6

48 Biblia de Jerusalén: Génesis 22, 7-8

49 Biblia de Jerusalén: Génesis 22, 12

Dense cuenta entonces de lo que es un padre. Exactamente todo lo contrario al macho dominante de la horada primitiva. Nada que ver con ese tópico moderno que sostiene que el padre es el amo, que ejerce de dios, que posee todas las prerrogativas, al que nada limita en su poder.

Pues en Abraham vemos nacer el patriarcado como lo que es: la limitación misma de ese poder de lo real que fuera el del matriarcado.

Por eso, el padre que nace así es, desde el primer momento, un padre con minúsculas. Si arrebata el hijo a la diosa madre Saray no es para poseerlo él –es decir: no es para aniquilarlo él, por más que sin duda sintiera esa tentación– sino para entregarlo a ese Padre con mayúscula que es Dios.

De hecho, el mito de Abraham nos ofrece una definición operativa de Dios Padre monoteísta: aquel que hace que Isaac, el hijo, no sea propiedad de su madre ni de su padre.

Y así, la noción de libertad comienza a nacer en Isaac, pues él ya no pertenece ni a su padre, ni a su madre, ni a su tierra, ni a su tribu, sino sólo a Dios.

Si observáramos la cuestión desde el punto de vista de Isaac, podríamos formularla también así: yo soy aquel al que Dios ha reclamado como suyo. No soy, pues, la extensión que completa el cuerpo de mi madre. No soy el bien que acrecienta el poderío de mi padre.

Soy, en cambio, aquel que ha sido reclamado por Dios. Ese Dios que me prohíbe como sacrificable me exalta a su dimensión.

¿Es imaginable mayor dignidad?

> "Dijo el Ángel: «No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que tú eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu hijo, tu único.» [...] "[50]

> "«Por tu descendencia se bendecirán todas las naciones de la tierra, en pago de haber obedecido tú mi voz.»"[51]

¿No perciben ya ahí el primer esbozo de ese ser humano destribalizado, universal, que muchos siglos más tarde comenzará a construir ese asombroso encuentro de la cultura griega con la bíblica que es el cristianismo, y que aún siglos más tarde proseguirá con el socialismo?

50 Biblia de Jerusalén: Génesis 22, 12.

51 Biblia de Jerusalén: Génesis 22, 18

Lo diré todavía una vez más: no hay verdad en lo real. Colocar la verdad ahí, en lo real, es tanto como aniquilarla.

De hecho, los que ahí la colocan se mofan del esfuerzo inmemorial de los hombres que se han dejado la piel en el esfuerzo de hacer, en lo real, frente a lo real, un espacio para la verdad.

Y ese espacio comenzó un día a cristalizar como espacio de la palabra.

¿Nacería en el hombre como el efecto de haber oído el eco de su grito de angustia, que en ese mismo instante, por haber sido oído fuera de sí, cobraría la forma de un dios y comenzaría a la vez a convertirse en voluntad de ser?

Y es que el hombre no puede pensarse a sí mismo. Necesita, para poder hacerlo, la mediación de los dioses. Sólo en el dios puede verse como algo que escapa a la inmediatez de su angustia. Pues el dios es precisamente el ser que, por obra de la palabra que lo nombra, trasciende esa inmediatez.

Durante siglos los hombres trataron de granjearse con sus palabras el beneplácito de lo real –pues no hay duda de que los dioses son los nombres que los hombres pusieron a las fuerzas caóticas y descomunales de lo real.

Pero llegó un día en que decidieron hacer todo lo contario: declararse hijos del Dios que desafiaba a lo real.

Rashomon

ADOLFO BERENSTEIN
Trama y Fondo

Abstract
Herein, by means of an analysis of *Rashomon*, the film by Akira Kurosawa based on the homonymous tale as well as on the film *In the Wool* by Ryunosuke Akutagawa, the author explores the capacity of the film to provide spectators with an experience on the cheerless nature of the truth and its close link with the actual event according to the subject's position within the story. The crime scene whose significance is hardly revealed from the subjective reconstruction by its protagonists, despite its density completely compromises their existence. The lamentation Kurosawa puts an end to the film with - "I don't find the words (…)" - seems to be set aside for an epitaph which might be that on his own tomb.

Key words: Akira Kurosawa. Unconscious scene. Truth. Sexuality. Death

Resumen
A través del análisis de *Rashomon*, el film de Akira Kurosawa basado en el cuento homónimo y *En el bosque*, de Ryunosuke Akutagawa, se explora la capacidad de la obra para procurar al espectador una experiencia acerca del carácter sombrío de la verdad, y del estrecho vínculo que mantiene con el acontecimiento real, en función de la particular posición del sujeto en el escenario del relato. El escenario de un crimen cuyo significado apenas se desvela a través de la subjetiva reconstrucción de sus protagonistas, aun cuando su densidad compromete enteramente su existencia. El lamento con el que Kurosawa cierra la película -"No encuentro palabras (…)"- parece destinado a un epitafio que podría ser el de su propia tumba.

Palabras claves: Akira Kurosawa, escena inconsciente, verdad, sexualidad, muerte.

Rashomon, de Akira Kurosawa, rodada en 1950, pertenece a la primera y explosiva época creadora de este director. Ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia y del Oscar a la mejor película extranjera, es la gran puerta de entrada del cine japonés a occidente.

Kurosawa, se rodea, en esta ocasión, de tres actores principales que acompañarán su filmografía durante mucho tiempo: Toshiro Mifune, Machiko Kyo, y Takashi Shimura. Apoyará su guión en dos cuentos de

Ryunosuke Akutagawa: *Rashomon* (1915) y *En el bosque* (1922). Del primero no sólo extrae el título, sino la atmósfera inicial de la película, y del segundo, la narración.

Akutagawa, es un escritor de atmósferas opresivas e inquietantes traducidas siempre en un estilo claro y sencillo. Sus últimas obras expresan, al decir de Borges, una melancolía indecible, ya que sentimos que en la imaginación del autor todo se desmorona, también los sueños de su arte. Un documento directo de ese crepúsculo final de su mente es el que nos propone *Los engranajes*, diario atroz y metódico de un gradual proceso alucinatorio, concluido el 7 de abril de 1927, pocos meses antes de su suicidio, a los 35 años de edad.

Rashomon fue la más grande de las puertas de la ciudad japonesa de Kioto, durante la era Heian. En el transcurso del siglo XII comenzó a deteriorarse y se convirtió en un lugar desagradable, guarida de ladrones y personas de mal vivir. Ryunosuke Akutagawa, utilizó la puerta como símbolo de la decadencia cultural y moral de los japoneses en la era Heian.

El segundo cuento de Akutagawa, habla del carácter muchas veces inaprensible que tienen los hechos de la realidad, de las ambigüedades que afectan la percepción y el entendimiento de los sujetos, llevándolos a un verdadero estado de incomprensible asombro; representa, al mismo tiempo, una metáfora y una reflexión sobre los soportes que sostienen los fundamentos de la verdad, y brinda, por otra parte, la posibilidad de interrogar la conexión íntima de la verdad con el lenguaje, el vínculo estrecho que aquella mantiene con el acontecimiento real y la particular posición del sujeto en el escenario del relato.

Recuperemos con las primeras imágenes de la película el clima oscuro, sombrío y siniestro del cuento de Akutagawa: esa pesada carga espiritual que provoca la incertidumbre y el estupor de los personajes frente a una realidad incomprensible; la desaparición de un mundo representada por los restos que aún quedan en pie de la antigua puerta de Rashomon; y la inmutable desolación de las vidas reflejada en la inclemencia de la lluvia.

Así comienza Akutagawa su relato:

> "Atardecía con frío."
>
> ".....Rashomon, emplazado en la Avenida Sujaku, servía como cobijo a algunas personas.....en los últimos dos o tres años Kioto

> había sido asolada por una seguidilla de fatalidades: terremotos, tifones e incendios la habían convertido en una ciudad absolutamente devastada."
>
> ....."Debido al desamparo del lugar y a su aspecto siniestro, no había quien se acercara a él en las vísperas del anochecer. Sí, lo hacían las bandadas de cuervos que llegaban desde lejanos lugares."
>
> ....."La lluvia que cubría a Rashomon parecía recobrar impulso más allá para golpear atronadoramente sobre el portal. Levantando la vista podía verse en el cielo oscuro una densa nube que se respaldaba en el borde de una teja inclinada."

En un escenario decadente, la cámara se recuesta sobre los rostros de los personajes atravesados por la nítida evidencia de la perplejidad y el desasosiego, por la actitud de extrañeza e incredulidad que los invade, y por el temor y la furia contenida ante la incomprensión de los hechos.

En la puerta de Rashomon, coloreada por el espeso gris frío de la bruma, la quietud de los cuerpos contrasta con la intensa agitación de las almas carcomidas por el misterio de un extraño suceso. La opacidad de la penumbra enmarca la escena y proporciona un especial deleite a la mirada. El espacio proporciona una luz precaria, sucia e insuficiente, al mismo tiempo que la razón se halla sumida, por la incertidumbre, en la oscuridad de la ignorancia. El clima es el de un denso manto sombrío.

Escena 1: La puerta de Rashomon

El horror de un acontecimiento aún oculto para el espectador abre la cuestión sobre los secretos enigmas de la verdad. Los testigos y los actores que darán un relato del hecho se sucederán uno tras otro para asegurar lo que ellos dicen saber.

Las vacilaciones de los personajes, las contradicciones y paradojas, nos envolverán progresivamente en un estado de confusión y de intranquilidad. La posición de la cámara se colocará en un más acá de la pantalla, en un punto real donde se hallan nuestros ojos y nuestros oídos, allí donde el tribunal escuchará junto a nosotros, las declaraciones testimoniales.

Un sacerdote budista, un leñador, un bandido, la mujer ultrajada, y su amo y señor asesinado, serán los que nos conducirán por los estrechos senderos del relato, al corazón del bosque, en la búsqueda de la solución del enigma. Kurosawa, siguiendo los dictados del cuento de Akutagawa, deja en nuestras manos la decisión de abrir un juicio sobre la verdad,

deposita en el espectador la responsabilidad de descifrar los escondrijos de cada discurso. Un crimen y una violación son los hechos crudos y reales. Una mujer es ultrajada ante la mirada de su amo y señor, el samurai asesinado. Todo lo que acontece gira en torno a un tema central, a un verdadero nudo donde se atan los eternos interrogantes sobre la sexualidad y la muerte. ¿Qué podemos saber de ello? ¿Qué podemos decir sobre ello?

En un primer flash-back, abandonamos la cortina de lluvia que oscurece la percepción de los sentidos y la visión de la realidad, y acompañamos el paso ligero del leñador por el sendero que desemboca en el escenario tenebroso donde han ocurrido los dramáticos sucesos. Lo seguimos mientras se interna en el bosque, como si Kurosawa nos llevara, iluminados por los relámpagos provocados por el sol entre las ramas de los árboles, al refugio natural donde se esconde la verdad.

En el interior de ese bosque, ubicado en un tiempo pretérito, la calidez de los reflejos del sol se hace aún más intensa por la disparidad de matices y de claroscuros que pone de manifiesto el relato presente, teñido por las sombras proyectadas por la puerta de Rashomon. La luz indirecta del bosque brota desde un fondo de tinieblas y brilla tenue por efecto de la yuxtaposición. La belleza sin adornos superfluos se encierra en la fuerza del contraste.

Presten atención durante el trayecto de la cámara a la banda sonora de Fumio Hayasaka, una variación sobre el Bolero de Ravel, siempre in crescendo, en una repetición que preanuncia los reiterados flash-backs de la historia, los giros continuos de una narración que revela, a cada vuelta, un nuevo matiz del drama.

Escena 2: El leñador en el bosque

Somos transportados por la confesión al oculto escenario del crimen. Una vez situados allí sólo podemos reconocer que alguien ha muerto. No vemos su cuerpo, pero sí sus manos rígidas y crispadas. El horror del descubrimiento se refleja repentinamente en el grito del leñador. No sabemos todavía si la víctima es un hombre o una mujer. Los hallazgos encontrados a medida que el leñador se acerca al lugar no nos permiten deducir nada.

El camino que conduce a la verdad no parece ni fácil, ni sencillo. Su encuentro es un rasgo de virtud para cualquier explorador. La verdad se manifiesta, pero al mismo tiempo, se oculta y se disfraza, se trasmuta y

se transfigura entre los reflejos ilusorios de la realidad. Hay que internarse en el bosque para abrir un sendero entre la maleza y poder acceder al escenario de lo real. Ese espacio real está fuera y dentro de la realidad cotidiana, inalcanzable en su profundidad por la percepción de la conciencia, e impenetrable en su extensión por el saber de la memoria. Es un escenario donde se trazan los imperfectos contornos de una escena primaria, aquella que no cesa de no inscribirse, y donde se anudan los hilos del sexo y de la muerte.

La verdad no parece habitar aquellos sitios donde alumbra la plena luz del día, no se llega a ella de un modo directo, se esconde y se disimula entre las ramificaciones del discurso, y al mismo tiempo, brota repentinamente como un fruto precioso de la palabra. El bosque representa, aquí, una metáfora del encuentro súbito del sujeto con la verdad, o si quieren decirlo de otra manera, un medio cargado de metáforas con el cual se teje la verdad. La verdad siempre dice algo de lo real: lo vislumbra, lo ilumina, lo atraviesa, pero no lo captura totalmente.

Allí está la cámara de Kurosawa, apoyada sobre el cuerpo insoportable de la muerte, para dejarnos ver, en el destello del rostro del leñador, como un relámpago, el espanto de lo real. La muerte aparece oculta y sólo tenemos el eco audible del grito. Lo real de la muerte se hace presente allí en ese grito de horror. Un alarido atraviesa el espacio proyectando al personaje fuera de la escena. A pesar de las diferentes expresiones de la cultura desde las artes a las tradiciones, de los cuentos a las leyendas, en su intento de representar la muerte, ella se resiste a la razón y al entendimiento. No hay palabra que pueda abarcar en su decir lo que la muerte representa como límite de la vida.

Descubierto el escenario del crimen, demos paso inmediatamente al testimonio del sacerdote que introducirá a la feliz pareja en su camino por el bosque hacia el desenlace del drama pasional.

Escena 3: Testimonio del sacerdote

Hay en la escena una mujer y un hombre. Un marido y una esposa. Un guerrero, un samurai, y una fiel sierva. Ellos se internan en el solitario bosque al encuentro de su fatal destino. Nada saben de él mientras son conducidos. Él, camina delante del caballo, llevando las riendas, protegido por sus armas. Ella, de frágil y serena figura, monta sobre el lomo del animal, cubierta de velos, semioculta en la transparencia de los tejidos. Es un día de sol cálido. La atmósfera es tranquila, y no hay ningún

indicio que pueda anticipar el drama que se desencadenará. Sólo falta para que se provoque el estallido la entrada en escena del tercer actor, el bandido Tajomaru.

Con él, comienza el turno de los protagonistas del hecho. Cada uno de ellos dará su propia versión del acontecimiento. A partir de ahora las imágenes serán un contrapunto, un choque de visiones, de miradas encontradas en una contienda de perspectivas para dilucidar la verdad. Contarán la historia, a su manera, con el deseo de mantener intachable la honorabilidad y la rectitud de sus actos, todos lo harán en su propio interés. Tendremos que agudizar nuestros sentidos para no ser capturados por los disfraces de las ocurrencias. Lo que dicen, bajo los efectos del odio, la venganza, el remordimiento y la sumisión, debe pasar por el tamiz del análisis para encontrar el decir de la palabra verdadera.

Pronto sabremos que hay un muerto, una violación, y dos armas asesinas, una de ellas de carácter masculino, la katana, la otra, de formas femeninas, una daga de valiosa empuñadura de brillantes.

Pero antes de introducirnos en el escenario del drama, dejemos algunos apuntes iniciales sobre la verdad. Al hacerlo no me referiré a la verdad de los enunciados, a su carácter lógico, sino a la verdad de los hechos tal como son planteados en el guión de Kurosawa. No opondremos lo falso a lo verdadero apelando al uso analítico de las proposiciones, hablaremos de la apariencia ilusoria de la realidad como alternativa de lo falso, y de la adecuación del intelecto a la cosa, como verdadero.

Hace poco tiempo, se ha vuelto a editar en España, una conferencia *Sobre el concepto de verdad*, de Franz Brentano, pronunciada en la Sociedad Filosófica de Viena, el 27 de marzo de 1889. Su valor filosófico no es sólo histórico, si tenemos en cuenta que el autor tuvo una marcada influencia en el pensamiento de Freud, asiduo concurrente a sus seminarios.

Respondiendo a la pregunta *¿Dónde se encuentra la verdad en el sentido propio?*, contesta Bretano, apoyándose en Aristóteles, que se encuentra en el juicio. Y agrega, a continuación, que la verdad se explicó siempre como la concordancia o la adecuación del juicio con las cosas reales. "Concordar –dice Brentano– no significa ser igual o parecido, sino estar en correspondencia, ser adecuado, estar de acuerdo, armonizar o cualquier otra expresión equivalente que todavía pudiera aquí aplicarse" (O.C., pág. 39, Editorial Complutense, Madrid, 2006). Por lo tanto, en la verdad de un juicio hay una relación directa con lo real, sin intermediación ninguna. La verdad transita por un puente que articula al juicio con

lo real. De lo que se trata en el juicio es, entonces, atribuir o no, a una cosa algo real, o de afirmar que algo real existe si existe, o que no existe si no existe. El juicio teje, así, con sus hilos ese lazo que lo une con lo real.

Dejemos para más adelante otras aproximaciones conceptuales y continuemos ahora con nuestro análisis textual de Rashomon, dando paso al testimonio de Tajomaru, el bandido.

Escena 4: La declaración del bandido Tajomaru. Primer corte. (5´)

Un sutil erotismo baña las imágenes con la brisa cálida del verano. El fauno duerme su siesta recostado junto al camino. Sueña, mientras pasa a su lado la mujer del velo. Algo se transparenta en ese instante, un rostro, pero también los pies, dejando al descubierto, iluminado por los rayos del sol, la línea delicada de una parte del cuerpo femenino. La visión parece anclada en el fondo mismo del mundo onírico, y brota, de repente, como si se tratara de un fantasma inconsciente que se realiza imaginariamente en la realidad.

El fauno se revuelve excitado, acaricia con dulzura la fuerte y sólida katana que descansa entre sus muslos, y como un animal en celo, corre detrás de esa aparición, de ese objeto sexual, el suyo, de esa mujer-diosa, que lo conducirá a un destino trágico. Va al encuentro de su fantasma, y en un claro del bosque encara a su rival, el samurai, dueño y señor del objeto deseado.

Es en ese escenario, aislado y silencioso, donde se revive una nueva versión de la eterna figura hegeliana de la lucha del amo y el esclavo, donde los contendientes se verán enfrentados, ahora, a un combate por la autoafirmación, por la primacía del uno sobre el otro. A una batalla que tiene como telón de fondo la figura de la muerte, representada, en este caso, por la presencia de una mirada, la de la mujer, elevada al lugar de adorada diosa. El samurai, sorprendido por la presencia del bandido que amenaza sus pertenencias, se pone en guardia para defenderlas. "¿Qué es lo que busca ese hombre? ¿Qué es lo que quiere?" Tajomaru, mientras tanto, desenvaina y exhibe para seducir a la mujer su dura katana, larga y erecta, como un gran falo. "¿Tómala si quieres –dice–, es bonita, verdad?" Coartada de un combate imaginario por la pura prestancia, cuerda tensa entre los rivales, atravesada por la pulsión de muerte, pueril afirmación narcisista expuesta ante el enemigo a través de las enhiestas y viriles espadas.

El samurai, seducido tanto o más que su esposa por el vigor del arma empuñada por Tajomaru, es conducido, engañado, a un secreto escondite del bosque, donde se guarda un gran tesoro que contiene valiosas katanas fálicas.

Escena 4: El bandido Tajomaru. Segundo corte

Momento de transición, acto intermedio en el desarrollo del drama. La mujer es introducida en el escenario narcisista y deshace la tensión dual. El objeto sexual femenino funciona aquí como un tercer elemento, simbólico, que reorganiza el campo de fuerzas. El eje de la escena se desplaza con su protagonismo. Ella se interpone entre los hombres, sacándolos del espejismo en el que se hallaban sumergidos. Allí está colocada en una posición equidistante entre ambos, proponiéndose como objeto deseado para el goce. Con tal fin muestra su arma femenina, su oculto encanto, el puñal de brillante empuñadura, clara representación simbólica de sus genitales. Comienza aquí una danza de excitante seducción, con movimientos cada vez más intensos, en un clima de violencia contenida, que prepara el desenlace final.

Escena 4: El bandido Tajomaru. Tercer corte

El protagonismo de las katanas deja su sitio privilegiado al arma femenina, y con ella, se infiltra en la escena sexual la incondicional presencia de la muerte. Ya sabemos que la dimensión verdadera del acto sexual es su encuentro con el goce, con la violencia del goce; es un acto real de violencia y de goce en la posesión, un acto de dominio y de entrega convulsiva de los cuerpos. En esa explosión de goce no hay complementariedad ni armonía posible entre los sexos, en ese frenesí de éxtasis los cuerpos se estremecen sin respiro.

En el claro del bosque, se desgarra el velo de la mujer, el sol encandila sus ojos en el instante de la entrega, y su daga doblega finalmente el deseo del bandido.

Toda la tensa escena se desarrolla bajo la impotente mirada del samurai, espectador silencioso de la entrega sexual de su mujer. Ella, despojada del velo que la cubría, muestra ahora su rostro más tenebroso; la mujer-diosa, insatisfecha aún de su erótica sed, le pide a Tajomaru un último sacrificio como ofrenda y prueba de su deseo, le exige la muerte. Le obliga matar o morir si desea de verdad poseerla. El goce de la diosa

reclama sangre, su sexo es una daga asesina clavada en la tierra. Se comporta como si fuera la encarnación misma de la mantis religiosa después de la cópula, que sólo alcanza el pleno goce sexual con la muerte del macho, al devorar su cabeza.

Abandonemos por un momento la historia y volvamos otra vez al tema de la verdad. Hemos dicho que ella supone el tejido del juicio. Pero el juicio en sí no basta para ser verdadero, es necesario dar un paso más. Ese aparato simbólico que denominamos juicio debe alcanzar lo real. El juicio verdadero muerde el tejido de lo real y abre surcos en él. La verdad debe alcanzar lo real y el acceso no se presenta nunca como una inmediatez. Para ir a su encuentro debemos atravesar el velo de la realidad, las máscaras de las apariencias, los disfraces de la percepción, las formas engañosas de las sombras, los ropajes de lo imaginario. Decimos desgarrar el velo de la realidad porque todo descubrimiento es una herida dolorosa que abre el camino a la verdad. El encuentro del juicio con lo real deshace los nudos narcisistas de las falsas apariencias, de las imposturas. Nos introduce en la "otra escena", aquella de la vida inconsciente, en un mundo regido por la fuerza del deseo, atravesado por la memoria de la historia subjetiva, surcado por el torbellino de las tendencias anímicas; es un mundo de sueños y de fantasmas habitados por diosas y demonios.

El bosque de Akutagawa no es más que una representación metafórica de ese orden inconsciente, tanto más real que la realidad. Y Kurosawa sabe muy bien de lo que se habla en Rashomon, sus imágenes no engañan al espectador: allí están frente a frente la posición del hombre y de la mujer, sus fantasmas sexuales, sus deseos y la presencia inevitable de la pulsión de muerte. Kurosawa muestra cómo el entramado de la verdad en el arte se afinca en lo real, y cómo el artista lo intenta atrapar con sus instrumentos, dándole forma y figura estética.

Escena 5: La mujer-diosa

El camino hacia la verdad le exige al caminante, no pocas veces, hacer continuas rectificaciones. Antes habíamos afirmado que en la verdad se juega la adecuación del juicio con lo real. Ahora debemos agregar algo más. No es una simple adecuación del intelecto con la cosa. La verdad es un descubrimiento.

Para Heidegger, toda verdad no es verdadera en tanto no ha sido descubierta. Y la verdad se descubre cuando la Existencia, y para ser más

precisos, la subjetividad, se revela a sí misma en cuanto manera de ser propia.

La verdad compromete al ser de la Existencia en toda su potencia. Y de eso se trata cuando realizamos el trabajo interpretativo y nos apoyamos en el análisis del texto para desenmascarar, o descubrir, la verdad en el relato cinematográfico. La verdad como descubrimiento es una construcción apoyada en el trabajo de análisis e interpretación. La verdad es una reconstrucción conjetural que compromete, en nuestro análisis de Rashomon, al ser del hombre y de la mujer, al deseo y el goce, a la muerte y a la sexualidad; es una construcción, en síntesis, que compromete a la subjetividad en su existencia.

Al operar de este modo, establecemos una correlación de fondo, y no sólo de sinonimias, entre el contenido manifiesto puesto en juego por las imágenes cinematográficas y el sueño. Ambas estructuras han sido y deben ser tratados con los dispositivos teóricos que proporcionan los estudios de Freud. Y si a ellos apelamos ahora con todo su valor de referencia y fundamento, recurriendo al texto de *La interpretación de los sueños*, lo hacemos porque el nuevo testimonio nos coloca frente a una encrucijada que debemos resolver. El relato que hace la mujer de los hechos ocurridos en el bosque puede inducirnos a la falsa idea de creer que la verdad es relativa, contingente y circunstancial. Que vale tanto decir una cosa u otra, que la verdad se presenta como un hecho vacuo sin vectores reales. Si bien es cierto que no existen verdades absolutas y eternas, no por ello se debe inferir que la verdad no tiene una consistencia real. Ella tiene un enclave en lo real, y al mismo tiempo, se anuda a un territorio antagónico, pero no por ello sin enlace con lo real, el campo de lo simbólico, de la palabra proferida.

Pero no nos dispersemos, y volvamos a la encrucijada provocada por la declaración de la mujer. Veamos cómo trata Freud las distintas variantes que se pueden producir en el relato de un sueño. ¿Son ellas contradictorias entre sí? ¿Son excluyentes? ¿Se debe descartar algunas de ellas por la presencia de otras en el texto? ¿O tienen todas la misma validez?

"La alternativa "o....o" (o esto o aquello) no encuentra representación ninguna en el sueño-dice Freud- el cual acostumbra acoger todos los elementos que la componen, despojándolos de su carácter alternativo.

> ....."Así, pues, allí donde el sujeto del sueño introduce en el relato del mismo una alternativa: era un jardín o una habitación, etc., no muestra el sueño tal alternativa, sino simplemente una yuxtaposición.....La regla de interpretación aplicable a este caso consiste

> en situar en un mismo plano los diversos miembros de la aparente alternativa y unirlos con la conjunción "y". (Sigmund FREUD, (1900): *La interpretación de los sueños,* pp. 412-413, Tomo 1, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1948).

Si seguimos estas directrices interpretativas de Freud, veremos que todos los testimonios confluyen en un mismo punto de convergencia, y se aúnan en torno a un nudo que ata a los personajes a un destino común. Y en ese lugar donde cohabitan todos ellos no hay aparentes contradicciones ni paradojas entre las distintas versiones dadas del acontecimiento ocurrido en el bosque.

Volvamos otra vez al texto cinematográfico para terminar nuestro análisis de Rashomon.

Escena 6: La médium

Reencontramos en la tenebrosa voz del muerto que nos llega desde el más allá, a través de una mujer, de una médium, de una posesa, el dolor de la existencia de la vida. Nuevamente aparece de un modo manifiesto esa conexión, en Rashomon, de la mujer con la muerte. La muerte y lo siniestro parece tener en el relato de Kurosawa, la silueta de las formas femeninas tan emparentadas a las películas de Hitchcock. Lo siniestro habla aquí con voz femenina. La muerte encuentra su portavoz en la mujer. Ella será el signo mismo de la fatalidad de una trama que conducirá a los personajes al desenlace del drama.

He aquí la verdad de los hechos. Sin este fantasma de la mujer no habría ni crimen, ni suicidio, ni victima, ni acusados, ni testigos. Su posición de diosa, con el símbolo de su sexo femenino clavado en la tierra, enterrado allí donde siempre retorna la pulsión de muerte, nos conduce a través del rodeo de la sexualidad, a ese otro espacio donde habitan entre las tinieblas los espectros amenazadores de la voracidad materna. Reencuentro horrible y aciago con los fantasmas femeninos en el hombre. La mujer, una vez que los velos caen y dejan ver su verdadero rostro real, representa en el film la vehemencia del deseo materno en el momento de devorar a sus hijos. Envenenados por el dulce néctar del deseo se entregan al goce de la madre. Lo real de la escena primaria teje con los hilos de la tragedia la trama de la verdad. La mujer-diosa-madre-tierra retorna a su seno el producto carnal de su vientre para alimentar con el goce pleno de la muerte su deseo apasionado e insaciable.

Junichiro Tanizaki, contemporáneo de Akutagawa, es autor de un delicioso ensayo titulado *El elogio de la sombra*, publicado en el año 1933. El tema central de la obra se centra en el estudio de la belleza en Oriente y Occidente, en el análisis del sentido y del valor estético que adquiere en el arte y en la vida cotidiana el contraste entre la luz y la sombra.

La penumbra, la tiniebla, la oscuridad y la luz indirecta, tan preciadas todas ellas en la cultura oriental por su tono sereno, se opone al carácter exageradamente luminoso de intensas claridades que predomina en las sociedades occidentales. Para Tanizaki, la calidad estética del brillo en el arte y en la vida surge del fondo mismo de la oscuridad, del juego de luces y sombras, de claroscuros y de yuxtaposiciones. Es de las profundas densidades de la sombra que emerge, para el autor, todo lo bello. Y también, diremos nosotros, todo lo siniestro que destila Rashomon.

En su tratado de estética dice Tanizaki: ".....esas "tinieblas sensibles a la vista" producían la ilusión de una especie de bruma palpitante, provocaban fácilmente alucinaciones, y en muchos casos eran más terroríficas que las tinieblas exteriores". Tanizaki alude aquí, sin lugar a dudas, al mundo habitado por los fantasmas psíquicos.

Y continúa:

> "Las manifestaciones de espectros o de monstruos no eran en definitiva más que emanaciones de esas tinieblas, y las mujeres que vivían en su seno, rodeadas de no sé cuántos visillos-pantallas, biombos, tabiques móviles, ¿no pertenecían, a su vez, a la familia de los espectros? Las tinieblas las envolvían con diez, veinte capas de sombra, se infiltraban en ellas por el menor resquicio de su ropaje, el cuello, las mangas, el dobladillo del vestido.
>
> Es más, quién sabe si a veces, a la inversa, dicha oscuridad no salía del propio cuerpo de aquellas mujeres, de su boca de dientes pintados, de la punta de su negra cabellera, cual hilos de araña, esos hilos que escupía la maléfica "Araña de tierra". (Junichiro TANIZAKI, (1933): *El elogio de la sombra*, pp.79-80, Biblioteca de Ensayo, Siruela: Madrid, 2007)

Con la intervención de la médium termina el desconcertante relato de Akutagawa *En el bosque*, sin agregarle ninguna línea comprensiva a los testimonios ya escuchados. Su voluntad es dejar en el lector una sensación de alarmante inquietud ante el brillo sombrío de lo real. Kurosawa, por su parte, decide abandonar este doloroso camino, y le añade un metraje innecesario a la película, con la sola intención de devolverle al espectador la esperanza imaginaria de un mundo menos desolador. La tensión creada por las perturbadoras imágenes del film se disuelve en una acaramelada y grotesca resolución del drama.

Un último apunte a nuestros comentarios sobre *Rashomon*. Dejando de lado cualquier pretensión que intente dar un sentido al carácter insondable del destino humano, y apartando todo interés de abrochar la obra del autor a su biografía, estableciendo ingenuos paralelismos, recordemos que la madre de Ryonosuke Akutagawa, murió consumida por la febril locura de los delirios, del mismo modo que su hijo, fue devorado por el sino alucinatorio de una melancólica vida, ya sin fuerza ni aliento para la creación literaria.

"Cómo sospechar que a ese hombre le acechaba semejante destino. Ciertamente la vida del hombre es equiparable al rocío del amanecer, o mejor: a un brillo efímero. ¡No encuentro palabras para expresar mi sentir. Deploro tanto la suerte de ese hombre!" Con estas tristes palabras concluye la declaración del monje budista en el cuento de Akutagawa. Ellas parecen estar destinadas a ser inscriptas en la tumba del propio autor, un epitafio escrito para alguien cuyo destino fue tan funesto.

Border

Envite

Paco Pomet

Mystic River: del delirio a la verdad

BEGOÑA SILES OJEDA
Universidad Cardenal Herrera-CEU Valencia

Mystic River: **from the delusion to the truth**

Abstract
This paper is an attempt to reflect on the objective truth as opposed to the subjective truth as seen in the film *Mystic River* by Clint Eastwood. An event in the film, such as the murder of the daughter of one of the characters, highlights Freud's view in his book *Moses and the Monotheistic Religion* that nothing "is believed in such easy manner as that, which showing the truth no consideration, fits our hopes and desires"

Key words: *Mystic River*. Objective truth. Subjective truth.

Resumen
Este artículo intenta reflexionar sobre la verdad objetiva y la verdad subjetiva que se moviliza en la película *Mystic River*, de Clint Eastwood. Un hecho de lo real, como es el asesinato de la hija de uno de los protagonistas, deja en evidencia la tesis de Freud, señalada en su artículo *Moisés y la religión monoteísta*, de que nada "es creído con tal facilidad como lo que, sin consideración alguna por la verdad, viene al encuentro de nuestras ilusiones y nuestros deseos".

Palabras claves: *Mystic River*, verdad objetiva, verdad subjetiva.

Protagonistas: tres hombres, tres mujeres, tres matrimonios

Mystic River[1] está protagonizada por tres amigos: Jimmy Markum, Dave Boyle y Sean Devine. Ellos son los protagonistas activos y pasivos de los dos sucesos dramáticos que configuran la trama de la película. El primero, con el que se inicia el relato, nos cuenta el secuestro, la violación y la escapatoria de Dave Boyle en manos de dos pedófilos cuando eran, los tres, unos niños. Tras la narración de este hecho un fundido a negro da paso a una elipsis de veinticinco años, y el inicio del segundo suceso, que configura la trama principal en el presente: el asesinato e investigación de la muerte de la hija de Jimmy, Katie Markum.

1 *Mystic River*, Clint Eastwood, EEUU, 2003.

Y junto a ellos, tres mujeres: Anabeth Markum, Celeste Boyle y Lauren Devine.

Tres hombres, tres mujeres, tres matrimonios –Jimmy y Anabeth Markum, Dave y Celeste Boyle y Sean y Lauren Devine– viven el drama de esta película.

El hecho trágico

El hecho desencadenante de la trama principal de *Mystic River* es el asesinato de Katie Markum. Este hecho dramático hace que los tres amigos de la infancia vuelvan a encontrarse: Jimmy, porque es el padre de la muchacha asesinada; Sean, porque es el policía encargado de la investigación, y Dave, porque es la última persona que vio a Katie antes de su muerte.

La trama gira en torno a la búsqueda del asesino de Katie Markum, la hija de Jimmy. Una búsqueda que se lleva a cabo desde dos espacios que corren paralelos en el tiempo: el espacio policial y el espacio familiar. El primero a las órdenes del teniente Sean Devine, y el segundo a cargo de Jimmy Markum, el padre.

Tenemos, por tanto, el cadáver de Katie Markum y dos investigaciones que intentan encontrar una verdad que conteste a esta pregunta: ¿Quién o quiénes fueron los asesinos de Katie Markum, hija de Jimmy?

La investigación policial y la verdad objetiva

La investigación policial está a cargo de Sean Devine y su compañero Whitey Powers.

Ambos policías buscan al asesino aplicando métodos objetivos de investigación.

Por una parte, llevan a cabo toda una recopilación de pruebas –el arma, la bala, muestras de sangre– que son sometidas por expertos a diferentes análisis en los laboratorios. Esto les permite ir asociando hechos y objetos a nombres, hasta deducir quiénes son los asesinos. Y, por otra parte, van recopilando toda una serie de informaciones proveniente de testigos, amigos y familiares, hasta establecer toda una secuencia de hechos que esclarezca el caso. Como señala Whitey Powers: "Cual-

quier detalle puede ser muy importante… Es información, la recogemos, la juntamos y vemos si encajan los detalles".

De tal modo, tras toda una recopilación de pruebas, hechos e informaciones, debidamente comprobados con métodos científicos, darán, finalmente, con los nombres de los asesinos: Ray Jr. (Junior) y su amigo John O'Shea. El caso quedará, así, resuelto.

Por tanto, como señala Jesús González Requena en su artículo, "Teoría de la verdad"[2], en el espacio policial se ha desplegado toda una investigación científica para hallar de manera objetiva, abstracta, hipercodificada, transparente e intersubjetiva a los asesinos.

Pero la parte más desgarradora del relato está en el espacio familiar, donde el encuentro con la verdad sobre el asesinato de Katie Markum no se agota, como señala González Requena, en *"deducciones que podemos realizar a partir de determinados enunciados"*, esto es, una *"verdad lógica"*, ni en *"correlaciones entre los enunciados y los hechos"*, es decir, una *"verdad fáctica"*[3].

No. La verdad que se mueve en la investigación familiar no tiene nada que ver con la existencia de unas pruebas objetivas analizadas científicamente por expertos en un laboratorio, ni en una cadena de informaciones cotejadas y comprobadas. La verdad de la investigación familiar dejará en evidencia los deseos más íntimos de los personajes.

La investigación familiar y la verdad subjetiva

La investigación familiar está dirigida por Jimmy Markum y sus secuaces, los hermanos Savage. Si en la trama de la investigación policial, la verdad objetiva se encuentra en el significado de todas las pruebas e informaciones, en la trama de la investigación familiar es la verdad subjetiva la que prima. Es decir, los deseos de los personajes implicados[4].

La línea de investigación familiar subraya lo que dice Freud acerca de la verdad: *"En general, el intelecto humano no ha demostrado tener una intuición muy fina para la verdad, ni la mente humana ha mostrado una particular tendencia a aceptarla. Más bien, por lo contrario, hemos comprobado siempre que nuestro intelecto yerra muy fácilmente, sin que lo sospechemos siquiera, y que nada es creído con tal facilidad como lo que, sin consideración alguna por la verdad, viene al encuentro de nuestras ilusiones y nuestros deseos"*[5].

2 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2003): "Teoría de la verdad", *Trama y Fondo. Revista de Cultura*, nº 14, pp. 75-78

3 Ibid., pp.75-84

4 Ibid., pp. 82-85

5 SIGMUND, F. (2003): "Moisés y la religión monoteísta", *Obras Completas*, Tomo 9, (1934-1939), Biblioteca Nueva, Madrid, p. 3319.

Por tanto, ¿qué viene al encuentro de las ilusiones, los deseos de los personajes de la trama familiar de *Mystic River* para que, sin consideración alguna por la verdad, sea creído con tanta facilidad que Dave Boyle es el asesino de Katie? Trama familiar que, cuanto más interesada emocionalmente está en encontrar al verdadero asesino de Katie Markum, más se aleja de ello.

El propio Jimmy Markum lo reconoce al final:

> "Maté a Dave, le maté y le arrojé al Mystic. Pero me equivoqué. Eso es lo que he hecho. No puedo deshacerlo".

Veamos de dónde, en parte, arranca esta equivocación.

Celeste Boyle, de la duda a la certeza

Ya desde la primera secuencia en la que aparecen juntos Celeste y Dave, las dudas de ésta sobre lo que le cuenta su marido enturbian la relación. Celeste nunca creyó la historia de los hechos que su esposo le cuenta para explicar el por qué llegó tarde y herido la noche que mataron a Katie.

> Dave: "La he cagado. Un tío trató de atracarme, me defendí y me rajó… Iba tranquilamente hacia mi coche, se me acerca un tío que me pide fuego…y entonces vi el cuchillo, y me dice la cartera o la vida, entonces quise escapar y me cortó la mano".
> Celeste: "Has dicho que tú le pegaste primero".
> Dave: "¡Coño, Celeste! ¿No puedo contar lo que ha pasado?"
> Celeste: "Perdona, Dave".

> No le creyó, aun así le pide perdón, le abraza y le dice que ella se ocupará de todo.

¿De qué se ocupará? De ocultar lo sucedido esa noche. ¿Pero puede hacerlo? La mañana siguiente se demuestra que no. Intenta disipar sus dudas buscando en prensa la noticia que verifique la historia del atraco que Dave le contó. Pero si la prensa matutina no informa sobre el atraco

sufrido por su marido, la televisión sí informa de la desaparición de una joven. Una noticia que atrapa la atención de Celeste hasta el punto de dejar sus quehaceres hogareños y detenerse a escuchar la información. Y una vez terminada la información se dirige a la ventana de la habitación y observa cómo su marido Dave juega con su hijo. La planificación de la secuencia muestra la relación que establece Celeste Boyle entre la noticia televisiva de la desaparición de la joven y la tardía llegada a casa de su marido la noche anterior. Más tarde se sabrá que esa joven de la noticia televisiva era Katie Markum.

Hasta el propio Dave se da cuenta de los pensamientos de su mujer:

> "¿Crees que yo maté a Katie, Celeste, es en eso en lo que has estado pensando?"
> Celeste: "¿Por qué dices eso?"
> Dave: "Porque apenas me miras desde que encontraron su cadáver. Es más, yo diría que sientes repulsión por mí".

La conmoción de Celeste Boyle

Está, pues, claro, como dice su propio marido, que el cadáver encontrado de esa joven, Katie, conmociona a Celeste. Una conmoción que deja en evidencia la fragilidad del vínculo con su marido Dave, hasta el punto de creer que él es el asesino.

De momento no hay pruebas que lo testifiquen. La policía que investiga el caso, todavía no ha dado con ellas. Y bien, aun así ella insiste en creer que su marido es el asesino. Su comportamiento extraño le delata. Así se lo dice a Jimmy en cierto momento: "Anoche cogí a Michael y me fui a un hotel. No sé, Jimmy, he abandonado a Dave. Verás, últimamente ha estado muy raro. Le tengo mucho miedo, Jimmy".

Le tiene miedo a su esposo y como madre se aísla de él junto a su hijo. Celeste Boyle sigue a rajatabla su papel de madre protectora, conculcando el de esposa que ama a su marido. No le interesa tanto su conducta extraña, como los efectos que tal conducta provoca en ella. Celeste Boyle sólo desea acallar su duda con una certeza. Certeza que será una sentencia firme: su marido es el asesino de Katie Markum.

Una duda que para Celeste Boyle, como señala Freud, *"tiene un carácter compulsivo, simplemente "debe ser creída"*. Por tanto, la duda se *"defor-*

ma"[6] en certeza hasta estar más cerca del delirio que de la realidad de los hechos[7].

Creencia, pues, delirante. Y creencia por tanto ajena a la verdad objetiva que persigue la policía. Por eso Sean Devine no es el interlocutor más válido para hacerse cargo de tamaña convicción. Escuchemos el diálogo que sostienen ambos en determinado momento:

> Sean: "¿A qué hora llegó a casa Dave el sábado por la noche?"
> Celeste: "¿Cree que Dave mató a Katie?"
> Sean: "No, por Dios, yo no he dicho eso, cómo iba a pensar eso".
> Celeste: (con una risa nerviosa) "No lo sé".

Así pues, si la policía, la ley, no puede confirmar su certeza, hay que dirigirse al otro hombre, al que está fuera de la policía, de la ley: a Jimmy Markum.

Jimmy Markum. El padre de Katie. El juramento

Oigamos el diálogo que mantiene con Jimmy Markum:

> Jimmy: "Celeste, Celeste, ¿crees que Dave mató a mi Katie?"
> Celeste: "Sí…¡Dios mío!"
> Jimmy (abrazándola): "Tranquila, tranquila".

Y Jimmy no sólo va a creer su certeza, sino que la llevará al acto: Jimmy Markum va a matar a su marido. El espectador lo sabe, porque ha escuchado las palabras de Jimmy ante el cadáver de su hija: "Yo lo encontraré, Katie. Lo encontraré antes que la policía lo haga. Encontraré al hombre y lo mataré".

6 Ibid., p. 3264. La deformación *"Quisiéramos dar a la palabra "deformación" (Entstellung) el doble sentido que denota, por más que hoy ya no se le aplique. En efecto, no significa tan sólo alternar una forma, sino también desplazar algo a otro lugar, trasladarlo. Por consiguiente, en muchos casos de deformación de un texto podremos contar con que hallaremos oculto en alguna otra parte lo suprimido y lo negado, aunque allí se encontrará modificado y separado de su contexto, de modo que no siempre será fácil reconocerlo".*

7 Ibid., p. 3320. Como señala Freud: *"Dicha noción tiene un carácter compulsivo, simplemente "deber ser creída". En la medida en que alcanza su deformación, cabe designarla como "delirio"; en la medida en que alberga el retorno de lo reprimido, débese considerarla como "verdad". También el delirio psiquiátrico aloja una partícula de verdad, y la convicción del enfermo se expande desde esta "verdad" hacia toda envoltura delirante".*

Palabras que encierran un juramento implícito. Y en ellas, como dice Jesús González Requena, *"el sujeto se compromete, ahí, en su verdad (…) en el juramento se ve comprometido todo el ser del sujeto"*[8].

8 GONZÁLEZ REQUENA, J.: *op.cit.*

Y es cierto, Jimmy ha comprometido todo su ser, no podría ser de otra manera, está ante el cadáver de su hija. Ahora bien, este juramento que encierra una férrea voluntad del restablecer el orden desbaratado ante un hecho de lo real, como es la muerte de una hija, ¿por qué acaba en la destrucción de un inocente y de una familia? Seguramente, porque se intenta instaurar el orden desafiando a la ley –"lo haré antes que la policía"– y llevando a cabo un acto de venganza, y no de justicia.

Venganza y justicia. He ahí las dos vías paralelas que conforman la historia de *Mystic River*. No llegarán a encontrarse. La de la justicia, porque su verdad objetiva nada sabe de la verdad delirante. Y la verdad delirante, porque nada tiene que ver con la verdad objetiva. De modo que si bien los asesinos de Katie Markum son finalmente detenidos, también será asesinado un inocente fruto del delirio. Del delirio de quienes solventan sus diferencias al margen de la ley. De aquellos para quienes la ley de nada sirve. Bien porque no la respetan:

> "Admite que lo hiciste Dave y te dejaré vivir. Irás a la cárcel pero respetaré tu vida. Admítelo Dave, admítelo",

dirá Jimmy poco antes de asestarle varias puñaladas mortales a Dave.

Bien porque esa ley es precisamente lo que falló en un momento determinante.

> "Dave: "Sí, sí, lo hice. Verás, aquella noche en McGills Katie me recordó un antiguo sueño…sobre la juventud, algo que no tuve jamás. ¿Sabes a qué me refiero? Tú subías a aquel coche en lugar de mí".

Y sí, Dave subió al coche de policía, que resultó luego ser el coche de dos pederastas que se hacían pasar por policías.

De modo que la ley, en ambos casos, falla, generando el delirio de omnipotencia de Jimmy, y el impotente de Dave.

La verdad del cadáver

El cadáver de Katie Markum ha revelado lo escondido en la verdad de cada personaje. Una verdad subjetiva que nada tiene que ver con la verdad del hecho, con la verdad objetiva. Y una verdad que termina hundiéndose en las aguas del "Mystic River", porque la objetividad no va con ella. La policía dará con los asesinos de Katie Markum, siguiendo la línea de investigación científica. Pero nada podrá hacer para detener la deriva de la otra línea delirante, porque su objetividad es incapaz de detectar lo que en ella se juega.

Así, ninguna verdad comparecerá para abrir un futuro para Dave y Celeste Boyle, y para detener la repetición compulsiva de Jimmy y Anabeth Markum. Ningún acto en *Mystic River* tendrá la suficiente densidad, como señala Jesús González Requena, para resistir y hacer frente al caos de lo real que ha dejado al descubierto el cadáver de Katie Markum.

Observaciones sobre dos *películas de amor* de Hollywood realizadas en 1946

LUISA MORENO CARDENAL
Trama y Fondo

Some remarks on two hollywood *love films* shot in 1946

Abstract
In here, we focus on the different ways of tackling the love subject matter in two cinema masterpieces shot in Hollywood at the end of the Second World War, i.e. *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946) and *The Best Year of Our lives* (William Wyler, 1946). Special attention is given to the latter movie because of the intense emotional atmosphere that envelops the relationship between "the wound" and love.

Key words: Love. Sexual relation. Men. Women. Mannerist cinema. Classic cinema.

Resumen
En este artículo queremos reparar en las distintas maneras de abordar la temática amorosa en dos obras maestras del cine realizadas en Hollywood al término de la Segunda Guerra Mundial: *Notorious* (*Encadenados*, Alfred Hitchcock, 1946) y *The Best Years of Our Lives* (*Los Mejores Años de Nuestra Vida*, William Wyler, 1946), fijándonos especialmente en el segundo de los dos relatos por la intensidad emocional con la que trata la relación que existe entre "la herida" y el amor.

Palabras claves: Amor, relación sexual, hombre, mujer, cine manierista, cine clásico.

En el breve análisis que aquí exponemos de las películas *Notorius* y *The Best Years of Our Lives* partimos de la idea de que, ante un relato cinematográfico, la sensación de verdad aflora cuando algo cobra sentido para el sujeto espectador; cuando algo emociona, significa, apuntando a un nudo especialmente tenso. Uno de los aspectos que con más intensidad puede significar, emocionar al sujeto espectador, es el tema amoroso; queremos ver cómo se trata en estas dos películas, y en qué medida y de qué manera la verdad emerge en ellas, esa verdad que incumbe a la problemática amorosa y a la herida narcisista que la relación sexual pone en primera línea.

Notorius[1]

Alfred Hitchcock, famoso por su dominio de las tramas de suspense, era también un magnífico director de secuencias amorosas. Tomaremos como ejemplo *Notorius*, película cuya trama gira en torno a un caso de espionaje donde se trata de desenmascarar a un grupo de nazis tras la Segunda Guerra Mundial. Gracias a la colaboración de una mujer, hija de un colaborador nazi ya ajusticiado, estos planes podrán ser saboteados. En paralelo a dicha trata de suspense, surge una historia de amor entre la "matahari" y aquel que le encomienda su misión. La historia de amor da comienzo en el mismo momento en que la protagonista posa su mirada, embriagada, en el rostro del destinador de la tarea, oculto aún al espectador (F1); el enamoramiento se confirma indefectiblemente cuando, en el avión que les lleva a Río de Janeiro, donde transcurrirá la acción, ese hombre observa con un fugaz gesto de consternación el perfil de la mujer que tanto se le acerca (F2).

La relación sexual de este hombre y esta mujer va a tener una naturaleza perversa, en tanto que los besos de la pareja van a verse acompañados de conversaciones de índole sadomasoquista (F3 a F6).

La sombra de la sospecha impregna de continuo la relación amorosa, en tanto que la mujer, a modo de expiación por la culpa paterna, desempeña la tarea heroica entregándose *demasiado*, a los ojos de su destinador,

y en tanto que el hombre no pone límites a la tarea encomendada, a los ojos de la heroína. Así, el resentimiento parece ser la causa primera por la que este hombre y esta mujer vivan su amor suspicazmente y como una amenaza.

Sólo cuando es *notorio*, escandaloso, el desgaste de *la mujer que se acerca demasiado* –finalmente ya no embriagada, sino envenenada–, sólo entonces podremos verla pudiendo apoyarse –desesperadamente– en el hombre a quien ama, y ver al hombre que la ama sujetando la pasión femenina (F7)

1 Las imágenes que ilustran este análisis las tomamos de la edición en DVD de *Notorius* (*Encadenados*. Alfred Hitchcock). EEUU: RKO, 1946. (DVD distribuido en España por Manga Films S.L., 2003).

Una verdad concerniente al sentimiento amoroso se evidencia en *Notorius*: el hecho de cómo la interpelación sexual femenina deviene en un comportamiento ya no heroico, sino cobarde del hombre, quien para hacer frente a la mujer ha de verla explícitamente herida, desgastada, para poder abrazarla; y el hecho de cómo el valor de la mujer, a lo largo de la trama, se ve depreciado por ella misma, por sus actos y sus palabras.

En esta muestra de manierismo cinematográfico[2] se acusa que ciertos cambios se empiezan a operar en el campo de la representación cinematográfica; la pulsión sexual femenina comparece como desbocada, mientras el hombre, sintiéndose amenazado, desconfía y ataca a la mujer, como se evidencia en ciertos films de Hitchcock, o bien languidece, como se puede ver en algunas *películas de amor* dirigidas también en estos años por grandes cineastas como Stanley Donen, Vincente Minnelli o Douglas Sirk.

2 Siguiendo la teoría expuesta por Jesús GONZÁLEZ REQUENA en *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid (2006).

The Best Years of Our Lives[3]

Pero en estos años encontramos otros relatos en los que el sentimiento amoroso se pone en escena de manera bien distinta. En algunas *películas de amor* realizadas en Hollywood también en estos años, y a las que vamos a denominar clásicas[4], la puesta en escena de la trama amorosa se ocupa de representar cómo los protagonistas pueden hacerse cargo de la pulsión sexual, femenina y masculina, con valor.

3 Las imágenes que ilustran este análisis las tomamos de la edición en DVD de *The Best Years of Our Lives* (*Los Mejores Años de Nuestras Vidas*, William Wyler). EEUU: Samuel Goldwyn, 1946. (DVD distribuido en España por MGM Home Entertainment España S.A., 2005).

El relato que hemos elegido para ver esta otra manera de abordar la cuestión del amor y del sexo es un film que, según nos cuentan los historiadores, causó un tremendo impacto emocional en la sociedad de posguerra. *The Best Year of Our Lives* está protagonizada por tres excombatientes norteamericanos que vuelven de la guerra tras años de ausencia en sus hogares, y a su regreso necesitan readaptarse a la vida civil y familiar: el marinero de portaaviones Homer Parrish, el capitán de bombarderos Fred Derry, y el sargento Al Stephenson. Ya en casa, por fin a salvo allí donde la armonía ha de reinar, estos hombres habrán de seguir librando pequeñas batallas: "me siento como si fuera a desembarcar en Normandía" dice Al Stephenson cuando el taxi que les conduce a sus hogares va acercándose a su casa.

4 Siguiendo la teoría expuesta por Jesús GONZÁLEZ REQUENA en *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Colección Trama y Fondo. Castilla Ediciones. Valladolid (2006).

Homer, el excombatiente más joven de todos y a quien su novia Wilma espera, perdió sus manos en un incendio del portaaviones donde estuvo destinado. En lugar de manos, ahora tiene unos garfios, unos ganchos articulados que le han enseñado a manejar en su recuperación

en el hospital militar. Pero, como también comenta Al en un momento determinado, hubo cosas que no le pudieron enseñar: "no pudieron enseñarle a abrazar a su novia, ni a acariciarle el pelo".

La batalla de Homer se juega en ese terreno: el hombre mutilado habrá de responder a la interpelación sexual de su novia, la mujer que le desea. Habrá de aprender a abrazar a esa mujer que le espera (F8).

Fred, que partió a Europa recién casado con Marie, ha de asumir el fracaso de su matrimonio con esta mujer que en su ausencia se ha convertido en una "cabaretera". La muerte de su compañero de bombardero en un ataque aéreo le provoca unas pesadillas que nos remiten a *lo real* de una experiencia de violencia y descontrol vivida como traumática; pero podríamos pensar que la experiencia de violencia y descontrol que se manifiesta en esas pesadillas no solo se relaciona con el estallido en la cabina del bombardero y la muerte de su compañero, sino también con la mujer, en tanto que una de las expresiones que emerge a gritos en sus pesadillas es: *She´s on fire! She´s on fire!* (F9). Así pues, la batalla de Fred consiste en enfrentar la experiencia de la muerte, pero también, implícitamente, enfrentar una pulsión sexual femenina desbocada que no puede domeñar.

No obstante, este hombre es reconocido en cierto momento del relato como un héroe de guerra, y como héroe reconocido será quien adopte el papel de *destinador* de la tarea heroica que aguarda a Homer, en paralelo a la conquista de su propio relato amoroso al poder rehacer su vida con otra mujer, Peggy.

Al, el protagonista de mayor edad, casado y padre de Robert y Peggy, ha de recuperar su lugar dentro de una familia que ha aprendido a vivir sin él. Sus hijos se han hecho mayores: el hijo adolescente tiene un fuerte espíritu crítico y pone en tela de juicio la guerra, interesándose especialmente por los efectos de la bomba atómica en Hiroshima; la hija ha estado trabajando en un hospital donde se ha convertido en una mujer fuerte que ha perdido la candidez; la esposa ha cuidado de los hijos, de la casa y ha llenado los huecos de las chimeneas –los huecos destinados a albergar el fuego, el calor– de frondosas macetas (F10).

La batalla de Al girará en torno al desasosiego que estos cambios en el núcleo familiar supondrán para este hombre desubicado, que en el periodo de readaptación recurre a la bebida como punto de fuga.

Homer y Wilma. El amor entendido como valor

La historia de Homer es sólo una de las tres tramas que relata *The Best Years...*, pero apreciamos que se configura como la trama que vertebra el total del film: de manera estructural, en tanto que la disposición de los segmentos que la integran es determinante –uno de ellos es el centro exacto, otro es la conclusión del film–; y de manera simbólica, en tanto que es la historia más desgarradora –y su protagonista el más desgarrado. Por estas razones vamos a centrar nuestra atención en *la trama Homer*.

Una de las características que podemos asignar al cine clásico es su densidad simbólica; su capacidad de configurar un sentido –tomemos la palabra "sentido" en sus diversas acepciones– para el sujeto espectador. Recurriendo a la nomenclatura aristotélica, que clasificaba las partes de una narración en tres etapas, *planteamiento*, *nudo* y *desenlace*[5], podemos determinar que es en el *nudo* donde vamos a encontrar la máxima densidad simbólica, y que, siguiendo la cronología del relato, este nudo habría de ubicarse en el punto medio de la narración. Si bien la verdad se manifiesta ligada al concepto de sentido, lo hace también ligada al concepto de exactitud. Una exactitud a menudo sinónimo de centralidad, de núcleo.

En *The Best Years...* nos encontramos en el núcleo del relato, en el corazón de la trama, el centro mismo del film, con una secuencia de máxima intensidad emocional; una secuencia determinante para percibir la naturaleza de la herida que atraviesa todo el relato y a todos los sujetos en él implicados: especialmente a Homer, no sólo al personaje, sino también al actor que lo interpreta, Harold Russell, cuyas mutilaciones son reales y fueron sufridas en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial; pero también a William Wyler, quien además de comparecer como director, lo hace a su vez como veterano de la Segunda Guerra Mundial; y sin duda también a los espectadores, a quienes, aun sin haber estado en aquella batalla, la emoción nos asalta.

Veamos lo que nos ofrece esta secuencia central: en el jardín exterior de las casas vecinas de Wilma y Homer, la chica pregunta al padre de Homer por su novio. El padre le indica que está en el garaje practicando el tiro. Wilma se dirige a su encuentro. La hermana pequeña de Homer y otros niños juegan junto a la puerta del garaje y cuando Wilma entra en el garaje cuchichean sobre los novios. Homer dispara su rifle hacia una diana acertando los tiros cerca del centro –es notorio el hecho de que la imagen de la diana ocupe el centro exacto del metraje del film. Una de las cosas que ha aprendido Homer a hacer con sus nuevas manos es a

5 ARISTÓTELES: *Poética.* Alianza Editorial. Madrid (2004). P.81

disparar, algo a lo que era aficionado antes de la guerra –pero que en el portaaviones de destino no tuvo que hacer– como podemos suponer al observar algunas de las imágenes que muestran su habitación, donde vemos un rifle colgado en una pared. Mientras Homer está disparando entra Willma. Homer deja de disparar, Wilma coge la diana para comprobar la puntería, para decirle después que cree que deben hablar. Wilma hace alusión a lo que Homer le dijo por carta: que cuando volviese de la guerra se casarían y que si lo dijo tendría que hacerlo. Homer limpia escrupulosamente su rifle sin mirar a Wilma; y cuando asoma la mirada al interior del cañón de su rifle, la mujer le advierte de que cuide que no esté cargada; entonces Homer la mira por fin, pero con violencia y dice: "¿crees que no sé manejar un arma?" La violencia de Homer se desata: rompe los cristales de la ventana a través de la que miran los niños para mostrarles con toda crudeza los ganchos que tiene por manos y su poder destructor. Se queja de la compasión de los demás. Wilma se ofrece a ayudarle; pero él quiere hacerlo solo...

Revisada esta secuencia central, que concentra una fuerte carga emocional, cabe preguntarse qué hay en ella que despierta una emoción tan fuerte y consigue que alcancemos a entender, en términos de pasión y compasión, el padecimiento del hombre, de la mujer, y de los niños que habitan la secuencia. Y no hablamos tanto de identificación como de las resonancias inconscientes que asaltan al sujeto de deseo.

Deletreemos la secuencia en su literalidad: Homer apunta y dispara a una diana (F11): un dibujo que consiste en varios círculos concéntricos cuyo núcleo es el objetivo de la bala que sale proyectada a gran velocidad desde el arma que porta el hombre en cuestión y que activa pulsando un gatillo, llevado por el deseo de tocar el centro, de atravesarlo, y acompañado por la destreza necesaria para conseguirlo. Y lo consigue (F12).

Mientras, Wilma, la mujer que desea a ese hombre que desde su vuelta la rehuye, observa su puntería, su capacidad para acertar. La mujer toma en sus manos la diana y felicita al tirador (F13). Deja caer los brazos

quedando la diana sujeta por sus manos a la altura de sus caderas, justo sobre el lugar que ocupa su sexo (F14).

El hombre manipula el arma, abstraído, sin apenas mirar a la mujer (F15), quien sin rodeos le recuerda que por carta estableció el compromiso de casarse con ella cuando regresase (F16).

Él continúa concentrado en su arma, y cuando está limpiando el cañón la mujer le advierte del peligro que supondría que estuviese cargada; teme el accidente (F17). El hombre, ante esta advertencia, reacciona violentamente defendiendo su capacidad para manejar el arma (F18); se revela ante la advertencia sobre su posible incompetencia, sobre su posible impotencia –es así como ha comparecido ante la mujer hasta el momento, en tanto que no ha respondido a su interpelación sexual. La inexorable cita con lo real que supone la relación sexual se demora, y es que en este caso está cargada con una especial dosis de aspereza: la mutilación real del hombre sin manos, una mutilación que podemos leer como metáfora simbólica de la castración, amenaza fantasmática que todo varón ha de enfrentar en el proceso edípico.

Homer está sin manos con las que acariciar a Wilma y con unos brazos en periodo de cicatrización a cuya extrañeza habrá de enfrentarse esa joven mujer a la que el hombre considera, quizá, demasiado frágil. Así, sin saber cómo canalizar su pulsión, Homer estalla en un ataque de violencia desatada: rompe los cristales de la ventana a través de la que miran esos niños que lo que parece evidente que esperan ver mirando al interior del garaje no es otra cosa que el acercamiento físico de los enamorados (F19, F20).

Homer va a superar su estado de impotencia gracias a la intervención de Fred, a quien ya hemos situado en la trama como un héroe reconocido cuyas menciones de honor desprecia y sin embargo su padre admira profundamente. Fred comparece como destinatario de la tarea heroica que aguarda a Homer (F21): casarse con Wilma, responder a la demanda de la mujer, *poder acceder a la fase genital*.

Homer se enfrenta entonces a lo real mostrando a Wilma sus cicatrices, hecho que por fin posibilitará ese abrazo que parecía imposible (F22-F24).

Ocurre en los grandes clásicos que a veces un matrimonio promueve otro: en este final de film clásico, Fred –quien, como no podía ser de otra manera, desempeña el papel de padrino del novio– se reúne de nuevo con Peggy, la mujer a quien ama y por quien es amado, también presente en el ceremonia. Peggy es la hija de Al, una mujer valiente y compasiva a la que su padre separó de Fred por estar casado, pero podemos pensar que también, implícitamente, por la intolerancia del padre a que su hija (esa que dejó de ser una niña en su ausencia) experimentase lo real del sexo. Así pues, en la conclusión de *The Best Years...* se anudan las tres tramas de manera simbólica: el padre renuncia a su hija –y la hija a su padre en tanto que, junto a Fred, transgrede la orden del padre que establecía la separación de Fred y Peggy–, Homer sostiene la mano de Willma respondiendo así al deseo de ambos, y Fred, el héroe de guerra y destinador atormentado, que vagó desarraigado tras la vuelta a casa, conquista un lugar en el relato simbólico configurado junto a Peggy en el contexto de la ceremonia de unión entre Homer y Wilma, donde un nuevo círculo, el anillo, será atravesado con exactitud, como lo fue el centro de la diana, conducido por las nuevas manos de Homer sobre las de su mujer (F25).

Sinsentido y horror en el lugar de la verdad. A propósito de Egoyan

VÍCTOR LOPE SALVADOR
Universidad Complutense de Madrid

No Sense and Horror in the Place of Truth: Speaking of Egoyan

Abstract
The tenth and, for the time being, the last premiered film by Atom Egoyan, *Where the Truth Lies* (2005), combines the well known narrative strategy characteristic of uncertainty moving around a black hole with an end in which the necessity to provide the experience of the Real with some meaning turns up. The present paper is an attempt to deal with the difference between the "being" and the "location" of the Truth. Thus, when the Truth is located anywhere, this is merely a datum. In contrast, when the Truth is, it can be itself only if a subject commits himself/herself to converting his/her word into an act.

Key words: Truth, Being, Location, Black hole, Egoyan.

Resumen
La décima y, por el momento, última película estrenada de Atom Egoyan *Where the Truth Lies* (2005) combina la conocida estrategia narrativa de los juegos de incertidumbre alrededor de un agujero negro con una resolución final en la que emerge la necesidad de dotar de sentido a la experiencia de lo real. El presente artículo trata de dar cuenta de la diferencia entre el ser y el estar de la verdad. Cuando la verdad se localiza en algún sitio ésta no pasa de ser un dato. En cambio cuando la verdad es sólo puede serlo en tanto un sujeto se compromete a que su palabra sea acto.

Palabras claves: Verdad, ser, estar, agujero negro, Egoyan

Se ha ido deslizando en los discursos de la contemporaneidad una determinada forma de hablar de la verdad. Percibimos un elocuente deslizamiento desde el ser al estar. Así la verdad ya no **es** sino que la verdad **está**, y si está es porque debe haber un algún lugar donde eso, la verdad, tal vez se almacene. Por tanto hay un concepto de verdad que es, digamos, de tipo periodístico, policial o jurídico.

Respecto a la verdad científica hay una supeditación de ésta a la pervivencia intelectual del paradigma teórico en el que se sustenta. Por tanto, también aquí la verdad se halla dentro de algún ámbito, aunque éste sea el de la lógica. Pero dejemos de momento el estatus de la verdad

científica para seguir la estela más difusa de otros ámbitos no por más desdibujados menos poderosos.

Ese lugar en el que se supone que hay alguna verdad, cuando lo que hay no pasa de ser un dato, un hecho, una huella, una prueba forense, suele ser un lugar en el que algo del orden de lo siniestro acontece. Es por tanto un espacio oscuro habitado por tinieblas. Lo que apasiona de esos espacios son precisamente las tinieblas. Las tinieblas y la ignición que aguarda como núcleo del horror. Lo real caótico se piensa en la mayoría de las ocasiones como el único fondo de verdad. Y ocurre también que ese espacio denso y oscuro, hoy ejerce una enorme atracción. Algo desde ese lugar que, en el límite, es impensable, ejerce de reclamo a la pulsión, ya que es, a la vez, la misma representación de la pulsión.

El agujero negro

Desde 1969, la astrofísica tiene nombre para unos enigmáticos objetos estelares cuya característica esencial es precisamente que no podemos verlos pues su enorme fuerza gravitatoria hace que la velocidad de escape supere a la velocidad de la luz, de ese modo desde allí no puede salir ni luz ni calor. Esos extraños objetos son los agujeros negros.

A diferencia de otros conceptos de la física actual, el de agujero negro parece haber sido fácil y rápidamente adoptado por el habla común. Stephen Hawking ha sido un excelente divulgador de los misteriosos agujeros negros desde que en 1970 comenzó a estudiarlos y luego en los ochenta publicara su conocida *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros* (1988). Su definición de tan extraño lugar es la siguiente: *Región del espacio tiempo de la cual nada, ni siquiera la luz, puede escapar debido a la enorme intensidad de la gravedad*[1].

El texto de Hawking a propósito de los agujeros negros resulta ser una curiosa mezcla de discurso científico y de poética apocalíptica:

> Finalmente cuando la estrella se ha reducido hasta un cierto radio crítico, el campo gravitatorio en la superficie llega a ser tan intenso, que los conos de luz se inclinan tanto hacia dentro que la luz ya no puede escapar. De acuerdo con la teoría de la relatividad nada puede viajar más rápido que la luz. Así si la luz no puede escapar tampoco lo puede hacer ningún otro objeto; todo es arrastrado por el campo gravitatorio. Por lo tanto, se tiene un conjunto de sucesos, una región del espacio tiempo, desde donde no se puede escapar y alcanzar a un observador lejano. Esta región es lo que hoy en día llamamos un agujero negro. Su frontera se denomi-

1 HAWKING, Stephen: *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*. Alianza editorial, Madrid 2007, p. 254.

> na el horizonte de sucesos y coincide con los caminos de rayos luminosos que están justo a punto de escapar del agujero negro, pero no lo consiguen[2].

Si la sucinta definición resulta inquietante no lo es menos lo que cuenta sobre su efectividad: *Cualquier cosa o persona que cae a través del horizonte de sucesos pronto alcanzará la región de densidad infinita y el final del tiempo*[3].

2 Ibid, p. 131.

3 Ibid, p. 136.

Para Hawking la posibilidad de la absoluta desaparición de la información atrapada en un agujero negro resultaba posible e incluso fascinante dado lo absolutamente extraño que resulta ser un agujero negro.

A la hora de buscar una visualización que permita entender el funcionamiento de un agujero negro, Leonard Susskind, otro físico divulgador, recoge una idea bastante empleada: es la imagen de un desagüe en un lago de poca profundidad[4]. He ahí por cierto una construcción imaginaria que puede dar cuenta de lo que está en juego cuando hablamos de agujeros negros: atracción, concentración y desaparición.

4 SUSSKIND, Leonard: *El paisaje cósmico. Teoría de cuerdas y el mito del diseño inteligente*. Crítica. Barcelona 2007. Capítulos 11 y 12.

La vulgarización del rigor científico de la relatividad y la mecánica cuántica ha sido adoptada en los discursos artísticos y políticos contemporáneos como moneda común acerca de cierta imposibilidad de la verdad, que tampoco podemos desligar de la vulgarización de la teoría de la relatividad. Así la verdad queda subsumida en la vorágine de un agujero negro, de modo que lo real del agujero negro pasa a ser confundido con la verdad.

¿A qué se debe el éxito alcanzado por la noción de agujero negro? Si nos fijamos en sus características más relevantes como el horizonte de sucesos, la densidad infinita, o el fin del tiempo tenemos el perfil de algo misterioso, poderoso y con capacidad destructiva absoluta.

Vemos que eso configura un espacio donde las leyes de la física clásica no se cumplen, que podemos localizar su límite en el horizonte de sucesos y que tras esa frontera sólo hay una absoluta aniquilación. ¿No es por tanto ese un espacio ya prefigurado por ciertas vanguardias artísticas donde latía la subversión de las normas clásicas e incluso el ejercicio de procesos autodestructivos en aras de la exploración de nuevos horizontes alucinatorios? Así, el éxito popular de los agujeros negros como aportación científica radicaría más bien en que la ciencia viene a nombrar lo que en los discursos artísticos era ya una radical experiencia puesta en valor frente al orden simbólico clasicista. En esa experiencia

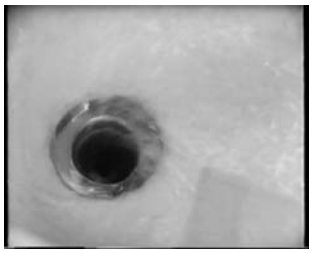
artística, el roce abrasador de lo real es algo que ejerce una muy importante fuerza gravitatoria. Es como si el agujero negro viniera a poner otro nombre a la pulsión. Y ese nombre viene además respaldado por el relativismo y la incertidumbre.

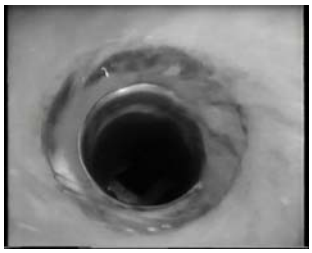
Recordemos algunos fragmentos del *Manifiesto futurista* de Marinetti publicado en 1909:

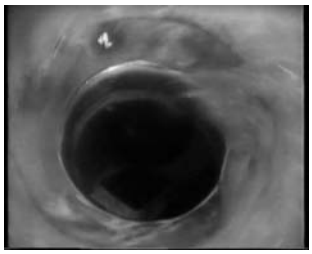
> 1- Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía, la temeridad…
> 4- Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad.
> 7- Ya no hay más belleza que en la lucha ni obras maestras que no tengan un carácter agresivo.
> 9- Queremos glorificar la guerra- única higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer[5].

5 http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglCont/Marinetti-manifiesto.htm

Esta noción de agujero negro se ha erigido en la parte más fascinante de lo real. Por tanto entendemos que buena parte de la narratividad contemporánea que trabaja con fruición sobre lo siniestro, el sinsentido, la ambigüedad, la incertidumbre se modela empleando el agujero negro en tanto que es aquello que de lo real resulta más poderoso. Y ello no deja de ser una inversión siniestra de lo que ha permitido construir la civilización occidental, el otrora Dios todopoderoso.







El sumidero de *Psicosis*

Y es que en el agujero negro se ha planteado, lo dice Hawking, la destrucción absoluta incluso del tiempo y por tanto de toda elaboración de sentido lo que equivale a la disolución del relato. Es la mirada de Hitchcock en 1960 la que señala esa fascinación por el agujero negro en forma de sumidero, fascinación, al cabo, por el sinsentido. Dos movimientos hay, uno el del agua con la sangre de Marion Crane que se mueve en espiral y otro el de la propia cámara que se deja arrastrar por la misma fuerza gravitatoria del desagüe. Ambos movimientos exhiben el resto de inercia que queda tras la pulsión del asesinato psicópata.

Y en ese vacío de sentido, el desorientado discurso de la contemporaneidad cree localizar todo fondo de verdad. Pero allí, como límite, por otro lado tan impensable como la infinitud matemática, simplemente no hay nada, salvo la garantía de una absoluta ignición vinculada a la absoluta aniquilación.

Hay un deseo de merodear en los confines del agujero negro, en esa región que los físicos llaman horizonte de sucesos y, llegado el caso, dejarse llevar por su intensa atracción gravitatoria hacia ese núcleo de densidad infinita donde además el tiempo deja de existir.

Donde Egoyan …

No otra cosa que la ignición generalizada y la incertidumbre animan la escritura fílmica de Atom Egoyan. Sus películas constituyen ejercicios en los que alguna información relevante que pueda servir para que el espectador construya el encadenamiento causal se aloja en el núcleo de un agujero negro o mejor dicho: algún acto aniquilador que constituye el agujero negro extiende el sinsentido como experiencia final tras los vaivenes de incertidumbre del espectador.

La densidad del relato egoyaniano tiende a su disolución, pero a la vez la escritura despliega unos notables juegos de incertidumbre acerca de determinados hechos que poseen una gran fuerza gravitatoria y que consiguen perfilar ciertas órbitas por las que se desplazan, en un cierto –y a veces deslumbrante– caos, los datos de la cadena causal. Esos límites orbitales son en realidad los límites de la escritura y cumplen una función análoga al horizonte de sucesos. Así construye un sofisticado juego narrativo que con bastante frecuencia tiende a disolver la opción del relato, entendido éste tal como Jesús González Requena lo identifica, como una estructura articulada sobre dos estructuras, la de la donación y la de la carencia[6].

6 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla ediciones 2006, p. 519.

Esos elaborados juegos de incertidumbre dominan de forma prácticamente absoluta la escritura de buena parte de su producción. Películas como *Family Viewing* (1987), *Speaking parts* (1989), *The adjuster* (1991) *Calendar* (1993), *Exotica* (1994) o *Dulce Porvenir* (1997) pueden ser caracterizadas precisamente por ese tipo de narratividad complacida por el sinsentido de los trayectos. Tanto *Exotica* como *Dulce provenir* exhiben además uno o varios sucesos como nucleares, como centrales respecto de los cuales se trazan las órbitas de la estrategia narrativa. Esos sucesos constituidos en agujeros negros son la muerte de niños y el incesto. Y es ahí, en esos agujeros negros, donde se localiza una verdad en forma de dato, es ahí donde la brutal irrupción de lo real se promueve como único fondo verdadero. Esa verdad no dispone de trama alguna y por tanto no **es**, sino que esa verdad sólo **está** generando un agujero negro, una falla insalvable para la construcción de sentido.

Hacia el ser de la verdad

No obstante, debemos anotar que en las películas más recientes del cineasta armenio canadiense aflora una dimensión de la verdad que implica la necesidad de un cierto grado de heroísmo por parte de algún personaje que sabe de lo real, es decir del agujero negro, y que es capaz de trazar un horizonte de sentido. Tal es la función del director de cine Saroyan y del aduanero del aeropuerto para el joven y desorientado Raffi en *Ararat* (2002).

En *Where the truth lies* (2005) la cuestión de la verdad aparece en el mismo título como ese algo que depende de un "donde". El título supone en inglés un juego semántico que se complace en el vaciamiento de sentido pues la forma verbal "lies" significa a la vez miente y yace. De modo que la verdad miente en algún sitio a la vez que la verdad está sepultada en algún sitio. Por tanto el único término seguro de la proposición resulta ser "*Where* (donde)", ese adverbio relativo, por otro lado tan huérfano de relaciones. Queda convocado en el mismo título un agujero negro, ese núcleo que alberga uno o más sucesos como alguna muerte provocada –"lies" es una palabra habitual en las lápidas de los cementerios– rodeada de una o más mentiras.

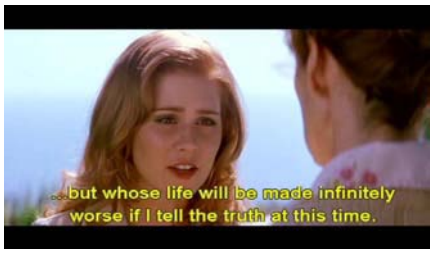
De forma sinóptica, la película cuenta el proceso de investigación de Karen, una joven, bella y ambiciosa periodista, que desea publicar un libro con el esclarecimiento de la turbia muerte quince años antes de Maureen, otra joven estudiante de periodismo y camarera eventual. Esta apareció muerta en la bañera de la suite de dos estrellas de la televisión, Lanny y Vince. La versión oficial sostenía que Maureen había muerto ahogada por sobredosis de drogas y alcohol. A partir de aquel suceso la pareja de *showmans* se rompió y no volvieron a trabajar juntos. Karen va descubriendo que Maureen no murió en la bañera en la que fue encontrada sino en otro hotel a muchos kilómetros de distancia y que su cuerpo fue transportado en un cajón que contenía hielo y langostas vivas. Descubre que Maureen intentó chantajear a Lanny pues ella había sido testigo del intento de penetración anal por parte de Vince. Descubre que ni Lanny ni Vince la asesinaron sino que lo hizo el mayordomo de Lanny.

La película incorpora un final poco habitual en el texto Egoyan pues acaba emergiendo una heroína, la periodista. Ésta ha conseguido acercarse al agujero negro que le fascina, se ha expuesto a los mismos peligros ante los que sucumbió Maureen, pero consigue atravesar el agujero

negro, consigue dar algún sentido a su experiencia cruda de lo real. Esa verdad hallada en el centro del agujero negro no tiene sentido en sí misma pero lo que haga con ella puede tener sentido para alguien –aparte de la propia Karen– y ese alguien es la atormentada madre de Maureen.

Karen: *Su hija conoció algo acerca de Vince Collins que no quería que nadie supiera. Por eso fue asesinada. Pero puedo asegurarle que ella no sufrió.*

Madre: *Quiero que la verdad sobre ese hombre estalle. Quiero que se sepa por qué la mató.*



Karen: *Hay alguien en esta historia que es completamente inocente de toda implicación en los acontecimientos de aquella noche, pero cuya vida se convertirá en un infierno si digo ahora la verdad. Quiero proteger a esa persona de un dolor inútil. Le prometo que escribiré toda la verdad que he conocido, pero debo hacerlo después de la muerte de esa persona y que la verdad no pueda ya afectarle.*

La madre asiente dolorida.

Karen: (Off) *Nada en su rostro indicaba que ella sabía que hablaba de ella.*

Observemos que Karen dice la verdad, pues es verdad que ella sabe lo que hay en el agujero negro y esa verdad –no lo que ella sabe sino que ella sabe eso– es la que importa, pues sabe del horror. Y porque también sabe del horror que a la madre le causaría saber que su hija era una vulgar chantajista decide ahorrarle ese dato. Pero donde verdaderamente se construye la verdad no es todavía en este gesto compasivo de ocultación sino en la promesa que hace Karen de no publicar lo que sabe mientras la madre esté viva. Así la verdad **es** esa sagrada vinculación entre la palabra y el acto, una palabra que alguien sustenta y que al hacerlo es capaz de sacrificarse por ella. No hay otro referente humanizado para una palabra como la verdad, pues, como todos sabemos, es ese tipo de palabras tan valiosas y complejas que no tienen referente objetivo.

Enunciación: el punto ciego del relato. *Spider* (David Cronenberg 2002)

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
Universidad Complutense de Madrid

Enunciation: the story blind spot. *Spider* (David Cronenberg, 2002)

Abstract
Subjective truth results from the correspondence the subject establishes between his/her story structure and the core of his/her pure vertiginous experience that is located just at the subject's origin. From such moment of pure experience, which is the story vortex, subject's density and coherence would come. The enunciation revolves around such blind point of experience, which is the story blind point.

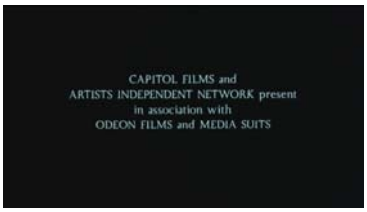
Key words: Subjective truth. Enunciation. Autobiographical story. Pure experience

Resumen
La verdad subjetiva deriva de la correspondencia que el sujeto establece entre la estructura de su relato y el centro de la experiencia pura, vertiginosa, que está en su origen. De ese momento de experiencia pura, que es el vórtice del relato, derivaría su densidad y coherencia. La enunciación giraría pues en torno a ese punto ciego de experiencia, que es el punto ciego del relato.

Palabras claves: Verdad subjetiva, enunciación, relato autobiográfico, experiencia pura, *Spider*.

Arranque

En el arranque de *Spider*, sobre fondo negro, las letras blancas de los créditos y las notas de un piano.



El nombre del director, David Cronenberg, aparece **sobre la primera imagen**.

Una superficie porosa manchada en ocre, limitada a la derecha por los azarosos rastros de caída de unas gotas, en los que no es posible discernir un trazo humano.

Encuadrado en su centro "A David Cronenberg film" cuatro palabras en horizontal, y cuatro trazos simétricos en vertical. Esos trazos reales

parecen amenazar la letra y, sin embargo, al mismo tiempo limitan la expansión del nombre e introducen un cruce, una tensión, y una posible dirección.

El nombre del director desaparece, y un fundido a negro da paso al siguiente plano, encuadrando en su centro una mancha más compleja, cuya simetría sugiere la intervención de un eje vertical.

Sobre un fondo verde amarillento, dos marrones manchas simétricas, en cuyo centro podría dibujarse un rostro de mirada no humana.

El nombre de Ralph Fiennes, encarnación de Spider, aparece abajo a la izquierda.

La imagen evoca el test de manchas de tinta de Rorschach.

El efecto se prolonga mediante fundido con la mancha siguiente, que sirve de fondo al nombre de la actriz que encarnará a la madre, Miranda Richardson.

Su nombre aparece en perfecta simetría con el de Fiennes, protagonista de Spider.

Es la mancha más oscura, casi en blanco y negro, y la forma podría ser la de un insecto; aunque podría parecer también una sección ósea del cuerpo, o una máscara terrible.

El plano funde con una nueva forma evocadora de textura, que podría haberse dibujado por efecto del moho sobre un fondo rojizo; esta mancha remite claramente a la lámina II del test de Rorchach, la primera en introducir el color y con él una fuerte carga emocional.

En este caso, a la emoción del color rojo se añade la calidez del tacto, que aparece asociado a Gabriel Byrne el actor masculino que encarna al padre –Bill Cleg. Su nombre aparece centrado a la izquierda, en el espacio que media entre los anteriores.

La imagen funde a negro y comienza a oírse la voz de una mujer acompañando el piano, entonando la letra de la canción *Love will find out the Way*, (*El amor encontrará el camino*).

Sobre el fondo negro, en la esquina inferior derecha, el nombre del film, *Spider*, escrito en letras ondulantes, como trazadas sobre el agua.

La letra de la canción empieza por localizar un sujeto cuya identidad sólo se revela al final de la estrofa:

Sobre las montañas /
y sobre las olas /
bajo las fuentes /
y bajo las tumbas /
bajo las inundaciones más profundas /
a las que se rinde Neptuno /
sobre las rocas más escarpadas /
el Amor encontrará el camino.

Se trata del Amor con mayúscula, exaltante de entrada, situado por encima de las montañas mismas, pero ubicado también en la profundidad de fuentes y tumbas.

Asociado a un elemento húmedo como el agua, con la fuerza de las inundaciones: más inmenso que el mar, regido por Neptuno.

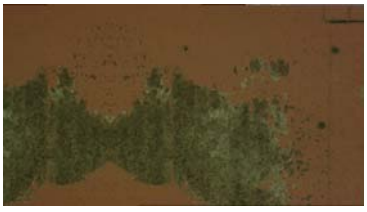
Se trataría, entonces, de un principio femenino.

Donde no hay lugar /
para la luciérnaga /
donde no hay espacio /
ni para una mosca /

Coincidiendo con la alusión a la pequeñez de la mosca, sobre la nueva mancha se dibujan rastros de un código fragmentario: letras y números en torno a lo que podría ser el rostro más humano.

donde el mosquito no se aventura /
por miedo a morir /
Pero si el Amor llega, entrará /

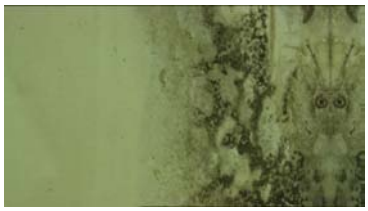
El fin de la estrofa acompaña un nuevo plano rojo oscuro. Sobre el hueco de la mancha se dibuja un rostro infantil. Más evidente a medida que va fundiendo a negro.



y encontrará su camino. /

Este Amor colosal a quien se ofrece el canto, más poderoso que las aguas en la primera estrofa, se revela en la segunda más poderoso que la propia vida.

Un poder que deriva de su pequeñez. El amor cabe incluso en el lugar más recóndito, donde sólo la muerte se aventura.



Con el comienzo de la tercera estrofa, las anteriores grandeza y pequeñez se funden en la imagen del poder infantil.

Puedes admirar /
a un niño por su poder, /

Por fundido, tras la alusión al poder del niño, la nueva mancha dibuja una extraña mujer pájaro, a la derecha.

o puedes creerle /
un cobarde por su huida./
*Pero **si ella**, que el Amor honra, /*
se esconde de la luz del día, /

Si esa figura femenina es enigmática, no lo es menos ese *she* al que se refiere la letra.

¿Quién es ella, a quien el amor honra, que se esconde de la luz del día?

Podría tratarse de un sujeto infantil femenino, de una niña en particular, o bien podría representar algo más universal, como el alma, a quien el Amor honra.

La más íntima pequeñez honrada y custodiada por la más enorme de las fuerzas.

Mediante fundido a negro, una nueva máscara en cuyo eje central, como una estructura en abismo, aparecen nuevos rostros.

miles de soldados la custodiarán. /
El amor encontrará su camino. /

La última forma dibujada, ahora en relieve, podría parecer un rostro, básicamente dos ojos, una amalgama de materia, detritus y sales depositados en torno a un centro.

Coincidiendo con los últimos acordes del piano, la imagen funde a negro y se escribe nuevamente el nombre del director: *Directed by **David Cronenberg***.

En esta emocionante secuencia de imágenes de la película previas al inicio del relato, puramente enunciativas, abierta y cerrada con su nombre, introduce Cronenberg la dificultad para inscribir una mirada, la mirada de un ser que no se disuelva en la superficie material de las cosas.

La canción remite a un tiempo futuro, a la esperanza de que *el amor encontrará el camino*.

Se trata de una vieja canción isabelina del siglo XVI, que solía cantarse en las iglesias, y que Howard Shore, encargado de la banda sonora, convierte casi en una nana para el arranque de Spider.

Una canción de amor como la que una madre cantaría a su hijo, sumergido –como Spider– en un mundo oscuro.

El nombre

El film está basado en una novela homónima de Patrick Mc Grath.

Spider es el nombre del protagonista, un personaje desdoblado, llamado Dennis Cleg.

Spider corresponde pues a la identidad delirante, compartida únicamente por su madre; es el nombre de esa identificación con el objeto fascinante, la madre araña.

El personaje adulto, Dennis Cleg, realiza un viaje de regreso al origen para reconstruir su relato mediante la reescritura de sus escenas esenciales.

Entre ellas, su identidad parece derivar especialmente de una escena en la cocina en la que la Sra. Cleg se arregla ante el espejo.

Dennis observa el cuadro desde dentro de la escena, desde la puerta, y reduplica el diálogo repitiendo algunas frases de Spider o de su madre, como un eco.

Spider mira a su madre, mirándose en el espejo.

Madre- *Era diferente cuando era pequeña. Vivíamos en el campo. En Essex. Recuerdo que cruzaba los campos por la mañana. Y veía las telarañas en los árboles. Eran como nubes de muselina.*
Spider - *¿Las que hacen las arañas?*
Dennis - *Telarañas*
Madre - *Pues claro. ¿Quién más hace telarañas? Y entonces, cuando me acercaba, veía que no eran de muselina. Eran ruedas.*
Dennis - *Eran ruedas*.
Madre - *Unas ruedas grandes y brillantes. ¿Y sabes qué más?*
Spider - *¿Qué?*

Madre - *Si sabías a dónde mirar, podías ver las bolsas con los huevos. Eran unas cositas perfectas, unos bolsillos de seda que hacía para poner sus huevos.*
Spider - *¿Qué le pasó tras poner los huevos?*

Coincidiendo con la alusión a los huevos, Spider toma el cepillo y se sitúa tras su madre para peinarla.

El plano recoge los tres personajes, que son en realidad uno sólo: la madre en el centro flanqueada a la derecha por Dennis y a la izquierda por Spider.

Madre - *Esa parte te gusta, ¿verdad? Empezó a alejarse, sin mirar atrás ni una sola vez.*
Spider.- *¿Y entonces murió?*
Madre - *Su trabajo esta hecho. Ya no le quedaba seda. Estaba seca y vacía.*
Dennis - *Estaba seca…*

En el arranque de la escena, Spider mira a su madre, pero ella apenas le mira, ocupada en mirarse en el espejo que refleja su imagen.

Podríamos decir que Spider *se mira* en ella, como en un espejo, y la única respuesta que recibe es una imagen de su madre.

Al final de la secuencia, Spider se sitúa tras ella como para recibir directamente esa respuesta.

El relato es interrumpido por el padre, Bill Cleg, para quien, en realidad, ella se arregla.

Spider espía desde la ventana su salida por la puerta trasera

y observa cómo su padre abraza a su madre, arrinconándola contra la valla.

Pero es Spider quien parece quedar "contra la pared".

En torno a la ventana se perfilan los hilos de las cuerdas con las que remeda una tela de araña.

Un tejido que sólo proviene de la madre, y que apenas le sostiene.

El relato del origen

Es como sustituto imaginario de la escena primaria como actúa el relato de la madre de Spider.

Por oposición a la exclusión de la escena real, contemplada desde la ventana –que incluiría tres miradas diferentes, tres personajes–, el único protagonista del relato de la madre es la araña, cuyo ciclo vital culmina con la puesta de los huevos, equivalente aquí a la cópula, que la vacía de su seda.

Sería entonces el hijo de la araña, Spider, quien vendría a la vida en sustitución de su madre.

Lo elidido es la intervención del tercero, el padre, que daría satisfacción al deseo de la madre, y operaría su transformación.

Pero la caída de la madre omnipotente requeriría que Dennis simbolizara su muerte. Una pérdida imposible, como imposible le resulta abandonar la escena de seducción que le convierte en Spider.

Porque en esa simplificada escena originaria, los huevos de la madre, su propio producto, serían la causa y al mismo tiempo el efecto de su muerte.

Un relato circular y sin salida, como esas ruedas brillantes tejidas por la araña.

Sin embargo, la función paterna como representante y agente de la castración, de la ruptura del cierre narcisista, imprescindible al relato simbólico, permanecerá en la versión delirante de Spider, donde el padre comparece como asesino de la madre.

Invirtiendo la exclusión de Spider del espacio nocturno de la madre, es el padre el relegado al exterior del pub –*El perro y el mendigo*– al que su madre le envía a buscarle cada noche.

Spider preserva así la función alimentadora de la madre en el escenario de la cocina y, por extensión, en la casa de la calle Kitchener, donde su fantasía impone el desencuentro entre los padres.

Pero esa madre alimentadora se convertirá inevitablemente para Spider en una madre que devora.

La imposibilidad de simbolizar la pérdida de esa plenitud imaginaria se saldará, para Dennis, con la escisión entre una madre sólo para él, y una mujer de todos, una prostituta llamada Ivonne.

La degradante sexualidad femenina es ubicada en el espacio del padre, que su madre comparte los sábados por la noche bebiendo ginebra con naranja.

Y será una de esas noches cuando haga su primera aparición Ivonne Wilkinson.

Aunque Spider intentará mantenerla alejada de su casa, Ivonne terminará por ocupar completamente el espacio de la madre.

Spider no posee un relato inconsciente para la escena del encuentro.

Por ello, la inscripción del deseo femenino en la madre aniquilaría a Spider. A menos… que ella fuera aniquilada.

Caída de la madre

La escena nuclear del delirio de Spider ocupa también el centro del film (minuto 49 de un total de 98).

Una escena que nunca ocurrió y que, sin embargo, atormenta a Dennis como su único recuerdo.

Si el relato de la muerte de la araña sustituye al mito originario, esta es la escena delirante, la única construcción posible a partir de ese relato, con el que Spider puede afrontar la relación sexual entre sus padres.

Se situará en el espacio exterior de las parcelas.

Pero se construye desde dentro, un espacio que Spider nunca abandona.

La Sra. Cleg intenta retener a Bill, pero él rechaza la cena y se dirige al pub.

Allí buscará a Ivonne para citarla en las parcelas.

Bill se adelanta en su bicicleta.

Ivonne llega caminando poco después, borracha, con una botella en la mano.

Se tambalea y cae sobre uno de los surcos. Permanecerá así arrodillada, en contacto con la tierra, hasta que Bill acuda a levantarla.

Bill la abraza y la conduce al interior de la casa de herramientas, recuperando uno de sus zapatos; pero el otro permanece en el barro.

No será Spider quien contemple la escena. Es su madre quien acude a buscarle.

Las burlas de los hombres anticipan su caída.

Pero esa era precisamente la tarea que la Sra. Cleg encomendaba a Spider cada noche. Podría decirse entonces tanto que ella toma aquí su lugar, como que es la visión de Spider acechando la relación entre sus padres lo que se pone en escena.

Porque Spider no tiene otra mirada que la mirada de su madre.

Finalmente, ella se dirige a las parcelas.

Repitiendo el recorrido de Ivonne, ella también se cimbrea sobre sus zapatos de tacón.

Observa el zapato de Ivonne olvidado en el barro, al tiempo que jadea.

Y cuando llega junto a la puerta, pasa un tren, precisa metáfora del avasallamiento que supondría para Spider la visión del interior.

La Sra. Cleg abre la puerta, y contempla la escena.

El ritmo del tren acompasa los gemidos y el movimiento de la mujer.

Bill mira al intruso, amenazante. También Ivonne, que es arrojada violentamente contra la pared.

Bill asesta un potente golpe de pala en la frente de su mujer.

Ivonne gime y a continuación ríe, complacida.

La Sra. Cleg se precipita hacia la noche. Sale de cuadro al tiempo que se derrumba en el sembrado.

La escena, que comenzara con la caída de Ivonne, termina con la caída de la madre. Pero se trata, verdaderamente, de la misma caída.

La identidad femenina quedará escindida para siempre, pero será esa caída de la madre, imposible de simbolizar, lo que retorne una y otra vez en el delirio de Spider a ocupar su lugar.

Sujeto del relato

La coherencia que como personaje podría llegar a alcanzar Dennis, su propia sustancia como sujeto, depende completamente, y él lo sabe, de su capacidad para armar ese puzzle cuyas piezas son los fragmentos rotos de su vida, experiencias con las que no consigue armar un relato.

Un relato con el que bordear ese punto vacío del vértigo, en torno al cual gira todo relato biográfico.

La fragmentación que sufre es exhibida en el film por la presencia de Dennis en el interior de las escenas de Spider. Por añadidura, todo el relato está fragmentado y desordenado en escenas que mezclan el presente de la escritura con la experiencia del pasado.

El punto de vacío en torno al que deberían organizarse esos fragmentos sería el momento de caída en que el sujeto puede emerger experimentando la exclusión de la escena originaria.

Una escena insoportable en la que el espejo de la madre ya no refleja a Spider, sino la *mirada* del padre.

Un punto ciego en el puzzle, en el que no parece encajar ninguna pieza.

Equivalente al punto de impacto que quiebra el cristal, a partir del cual se fragmentan las teselas.

Es la propia identidad de Spider la que se rompe, ante la irrupción del deseo de la madre.

Su relato estará destinado a la fragmentación definitiva, entre un Dennis agobiado por la culpa y un Spider sin densidad ni coherencia.

Anexo 1

Love will find out the Way

Sobre las montañas
Y sobre las olas,
Bajo las fuentes
Y bajo las tumbas;
Bajo las inundaciones más profundas,
A las cuales obedece Neptuno
Sobre las rocas más pendientes,
El amor encontrará el camino.

Donde no hay lugar
Para que la luciérnaga se pose,
Donde no hay espacio
Ni para una mosca;
Donde el mosquito no se aventura
Por miedo a morir
Pero si el Amor llega, él entrará
Y encontrará su camino.

Puedes admirar
A un niño por su poder;
O puedes creerle
Un cobarde por su huida;
Pero si ella, a quien el amor honra
Se esconde a la luz del día,
Miles de soldados la custodiarán
El amor encontrará su camino.

Algunos piensan perderlo
Teniéndolo encerrado;
Y algunos lo suponen,
Pobre corazón! Por ser ciego;
Pero si ella lo necesita tan cerca lo encerrará,
Hará lo mejor que pueda,
Amor ciego, si es así lo llamará,
Él encontrará el camino.

Puedes entrenar al águila
Para que se incline a tu puño;
O puedes engañar
Al Fénix del este;
Puedes mover la leona
Para que entregue su presa;
Pero nunca podrás detener a un amante
Él encontrará el camino.

Si la tierra se partiera,
Él galoparía sobre ella;
Si los mares se enfurecieran,
Él nadaría a la costa;
Su amor se convertiría en una golondrina,
Se perdería a través del aire,
El amor le dará alas para seguir,

Love will find out the Way

Over the mountains
And over the waves,
Under the fountains
And under the graves;
Under floods that are deepest,
Which Neptune obey,
Over rocks that are steepest,
Love will find out the way.

When there is no place
For the glow-worm to lie,
When there is no space
For receipt of a fly;
When the midge dares not venture
Lest herself fast she lay,
If Love come, he will enter
And will find out the way.

You may esteem him
A child for his might;
Or you may deem him
A coward for his flight;
But if she whom Love doth honour
Be conceal'd from the day
Set a thousand guards upon her,
Love will find out the way.

Some think to lose him
By having him confined;
And some do suppose him,
Poor heart! to be blind;
But if ne'er so close ye wall him,
Do the best that ye may,
Blind Love, if so ye call him,
He will find out his way.

You may train the eagle
To stoop to your fist;
Or you may inveigle
The Phoenix of the east;
The lioness, you may move her
To give over her prey;
But you'll ne'er stop a lover
He will find out the way.

If the earth it should part him,
He would gallop it o'er;
If the seas should o'erthwart him,
He would swim to the shore;
Should his Love become a swallow,
Through the air to stray,
Love will lend wings to follow,

Y encontrará el camino.

No hay esfuerzo
Para intentar cruzar;
No hay planes
Ni esquemas que prevenir
Pero si alguna vez el mensaje lo saluda
Es que su amor verdadero se queda,
Si la muerte viniera a su encuentro,
El amor encontrará el camino!

And will find out the way.

There is no striving
To cross his intent;
There is no contriving
His plots to prevent;
But if once the message greet him
That his True Love doth stay,
If Death should come and meet him,
Love will find out the way!

Filmografía de David Cronenberg:

Promesas del Este (*Eastern Promises*, 2007) Director
Una historia de violencia (*A History of Violence*, 2005) Director, Producción
Spider (2002) Director (Guión y novela de Patrick McGrath), Producción.
eXistenZ (1999) Director, Guionista
Rabia (*Rabid*, 1997) Director
Crash (1996) Director, Guionista, Producción (J. G. Ballard)
Madame Butterfly (1993) Director
El almuerzo desnudo (*Naked Lunch*, 1991) Director, Guionista (Basado en la novela homónima de William S. Burroughs)
Inseparables (*Dead Ringers*, 1988) Director, Guionista junto a Norman Snider, basado en la novela Twins, de Bari Wood y Jack Geasland
La mosca (*The Fly*, 1986) actor, Director, Guionista (novella George Langelaan)
La zona muerta (*The Dead Zone*, 1983) Director, Guionista (Basada en la novela homónima, de Sephen King)
Videodrome (1982)
Scanners (1981) Director, Guionista
Cromosoma 3 (*The Brood*, 1979) Director
Rabia (*Rabid*, 1976) Director, Guionista
Vinieron de dentro de... (*Shivers*, 1975) Director

Ficha Técnica:
Guionista: Patrick McGrath
Productor: Catherine Bailey, David Cronenberg, Samuel Hadida
Música: Howard Shore
Fotografía: Peter Suschitzky
Montaje: Ron Sanders
Duración: 98 min.

Reparto:
Ralph Fiennes: *Spider*
Miranda Richardson: *Sra. Cleg* / *Ivonne*
Gabriel Byrne: *Bill Cleg*
Lynn Redgrave: *Sra. Wilkinson*
Bradley Hall: *Spider niño*
John Neville: *Terrence*

Lo que no conviene decir no se debe decir

LUCIO BLANCO
Universidad Complutense de Madrid. SEK

It must not be said what is not advisable to say

Abstract
The film, *El Lobo* (*The Wolf*) has achieved more box office success than any other film dealing with terrorism. In the film, there seems to be an apparent complete freedom to address this topic and get to the bottom of events occurring inside both the terrorist organization ETA and the state apparatus which fights against terrorism. Thus, the question is: How is this film different? Does it really seek the truth or rather the appearance of reality, which eventually hides the genuine fundamental question?

Key words: The Wolf. Thriller. Genre. Terrorism

Resumen
Siendo *El lobo* una película que ha logrado un éxito de taquilla mucho mayor que ninguna otra que trate del terrorismo, y dándose en ella una aparente libertad total para hablar del tema y llegar hasta el fondo de lo que ocurre en la organización terrorista ETA y en el aparato del estado que se ocupa de la lucha contra el terrorismo, cabe preguntarse qué hay de diferente en este film. ¿Verdaderamente se busca la verdad o sólo una apariencia de realidad que finalmente oculta la verdadera cuestión de fondo?

Palabras claves: *Lobo*, thriller, verosímil, género, terrorismo, hagiografía

El Lobo es una película que aparentemente tiene por contenido el tema del terrorismo. Una organización terrorista, ETA, unos personajes que corresponden a los terroristas etarras, la acción policial, las cloacas del estado… nada parece faltar en este film para completar los elementos necesarios para tratar de la verdad en torno al terrorismo en un marco: la infiltración en la cúpula de ETA del topo conocido como "el Lobo" que culmina con la detención de más de cien dirigentes y militantes etarras.

Claro que después de ver la película y una vez analizados sus procedimientos fílmicos resulta que nos hallamos más bien ante un film de acción, un "thriller", que ante una película sobre el terrorismo. Esto

quiere decir que el *género cinematográfico* es lo determinante en el discurso. Pistolas, disparos, efectos especiales, carreras, jadeos, sangre, explosiones son finalmente los elementos que hablan en el film. La construcción dramática basada sobre todo en el suspense sigue las reglas del relato del thriller. Al final la acción es lo que importa.

Todo este arsenal de medios técnicos y de manejo de la estructura narrativa nos hace plantearnos la siguiente pregunta: ¿tiene *El Lobo* alguna intención de desvelar la verdad sobre el terrorismo o será su verdadera intención ocultar la verdad?

Se oculta una verdad mintiendo, es decir, diciendo lo contrario de lo que se debe decir. Pero también se oculta la verdad no mostrándola, y eso es lo que hace el film al que nos estamos refiriendo. No se puede decir que cuanto dice no sea cierto. Podría serlo aunque hay cosas que resultan bastante sospechosas y que más parecen apuntar hacia el estereotipo que a la construcción de los personajes o a llevar al espectador al estado de ánimo más adecuado para aceptar la estructura de los elementos del cine de acción, es decir, un estado de pura emocionalidad, que a un estado de alerta ante los mecanismos del medio que permita una actitud distanciada que deje al espectador fuera de la clásica relación espectador-espectáculo que remite de inmediato a una estructura de poder[1]. Pero admitamos que cuanto se dice podría ser cierto. Es más, admitamos que lo sea. No cambiaría nada con respecto a cuanto ya hemos dicho. El discurso fílmico se encarga de que todo eso no tenga importancia. Se convierte en un soporte, eficaz soporte de la intriga, del espectáculo, de todas las convenciones del género para que nada de lo importante perturbe la recepción de la obra de un modo automático que es tanto como decir irreflexivo. La verdad no importa. Más aún, no interesa. No interesa que la atención se vaya mas allá de lo que interesa a los autores de la obra, más allá del género con su convención cinematográfica, lingüística, comunicativa y sobre todo cognitiva.

Esencialmente un género es algo que crea y determina una forma de decir, un verosímil. Lo que resulta verosímil en un thriller no lo es en un

1 GONZALEZ REQUENA, J. (1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra: Madrid, p. 55.

film de método realista y lo que es verosímil en un documental no lo es en un film policial. Así pues hay en cada género, y este es su valor, un aspecto positivo en cuanto que permite decir algo y un aspecto negativo en cuanto que sólo permite decirlo de cierto modo. El género establece lo decible. Se trata pues de una forma de censura.

Siguiendo a Metz operan en un film tres censuras. Dos de ellas operan en el marco institucional. Son la censura política y la censura económica. La primera es por la que se da un control de los contenidos en lo que corresponde al papel de la *censura pura* operando en el campo de la moral, de la decencia, de la legalidad establecida…La segunda es obra de la censura comercial, autocensura que se impone a sí misma la propia producción cinematográfica como parte del sistema cinematográfico y como parte del sistema económico en general. En principio esta forma de censura no tiene nada de ideológica o política, solo tiene en cuenta las exigencias de la rentabilidad. Lo que tiene en común con la primera es que se trata de una censura a través de las instituciones. La tercera censura, la censura ideológica ya no opera a través de las instituciones "sino de la interiorización abusiva de las instituciones por parte de algunos cineastas que, de una vez por todas, no tratan (o no han tratado jamás) de sustraerse al restringido círculo de lo decible recomendado para la pantalla"[2].

2 METZ, C. (1971): "El decir y lo dicho en el cine", en *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, p. 44.

La primera de las censuras, la política o *propiamente censura* no ha afectado a *El Lobo* en ninguna medida. Es más, se diría que es un film bien acogido, conveniente para que el terrorismo pierda toda esperanza de apoyo popular y su rechazo se haga de modo explícito en toda la sociedad. De algún modo popularizar ese mundo, hacerlo visible, acercarlo a los ciudadanos, mostrar a los terroristas en su dimensión real, con sus debilidades, sus miserias, su vulgaridad y sus múltiples limitaciones hará que la gente desmitifique ese mundo y sus personajes llevando todo ello al terreno de la realidad y de la cotidianidad. Las censuras que obran en este film son las otras dos: la económica, que en primer lugar impone un género y en segundo lugar un género demostradamente vendible, y la ideológica adoptando un verosímil que no trata de sustraerse al restringido círculo de lo decible utilizando las palabras de Metz.

Así pues género y censura se confunden en una relación causa-efecto que unifica ambos términos.

El resultado de la acción de la suma de esas tres censuras sería el verosímil. Se entiende por verosímil lo que es posible para la opinión general, en contraposición a lo que es posible para las personas cultas, de

modo que verosímil es sinónimo de creíble o, más bien, de admisible. Teniendo en cuenta que estamos hablando de un medio específico, el cine, tendríamos que referirnos a un verosímil cinematográfico que para Metz no es otra cosa que el género: "Cada género tenía sus decibles y todos los otros posibles eran imposibles"[3]. En efecto cada género tiene su catálogo de argumentos y de tonos filmables como observaba Gilbert Cohen-Seat[4]. Existe, pues, en cada género una serie de convenciones, unas reglas, unos decibles o formas de decir permitidos y una restricción de lo decible a esas reglas propias de cada género. Así pues se impone una limitación de temas y modos de decir que actúan como una forma de censura. De acuerdo con Metz se trata de una forma de censura aún más peligrosa: "Así, detrás de la censura institucional de los films, alrededor, a su lado –por debajo, sin embargo superándola– la censura basada en el verosímil hace las funciones de segunda barrera, de filtro invisible, pero eficaz, de forma más general que las censuras que declaran su verdadero nombre"[5]. Esta forma de censura opera sobre todo tipo de films y tiende a afectar no tanto a los argumentos como a la forma de tratarlos, es decir, al contenido de los films. Como observa Metz: "una censura basada en lo verosímil afecta a la forma del contenido, es decir, a la manera en que el film habla de lo que habla (y no, en cambio de lo que habla), es decir, en definitiva, lo que se dice, o el rostro auténtico de su contenido". Así pues lo verosímil afecta a todos los films más allá de sus argumentos. En la opinión de varios autores esto es algo puramente ideológico. Me remito a Barthes nuevamente, insistiendo en la importancia que éste da a las formas, más que a los contenidos porque, al alojarse en lo inconsciente, son ellos los que realizan la función simbólica[6].

Estando de acuerdo en que existe una forma de censura aun más perniciosa que las tres que se nombran específicamente como censura y estando de acuerdo en que esa forma de censura se ejerce a través del verosímil y siendo el verosímil cinematográfico la convención propia de un género, solo es necesario establecer de qué modo *El Lobo* se ajusta a las reglas de un género y cumple las expectativas de la verosimilitud. Y es aquí donde nos encontramos ante la gran pregunta: ¿Se trata de un film sobre el terrorismo? ¿Es ese el tema del film o sólo la coartada para tratar de dar una apariencia de interés cultural, más allá de la banalidad de un film de acción de los cuales podríamos encontrar varios cada día en la programación de televisión?

Es fácil ver cómo las secuencias principales del film son estilemas propios del género de acción o thriller:

3 *Ibidem*, p. 47.

4 Cfr. COHEN – SEAT. G. (1959): *Problemes actuels du cinéma et de l´information visuell*. P.U.F. París.

5 METZ. C.: *op. cit*. P.49.

6 Cfr. BARTHES. R. (1971): *Elementos de semiología*. Editions du Seuil: Paris, p. 28.

El film arranca con una larga carrera apoyándose ésta en una banda sonora llena de sonidos inquietantes: las pisadas del protagonista en su carrera, el eco de las pisadas, sirenas a lo lejos…

Al final de la carrera aparece un rótulo que sitúa ese momento en 1975 en el tiempo y en Madrid en el espacio. Inmediatamente después otro rótulo hace retroceder el relato hasta dos años antes y lo traslada al País Vasco.

Podemos observar en esta técnica narrativa dos cosas. Primera: una técnica semidocumental al utilizar los rótulos como referente de la realidad, como algo verificador de la autenticidad de lo que se cuenta. "Esto está ocurriendo" parece decir el film enmarcando esa afirmación en una imagen de signo realista aprovechando la iluminación existente en el verdadero espacio de la acción, tanto en el interior como en el exterior, y, sobre todo, con la inclusión de los dos ancianos que habitan en el piso en el que se refugia el protagonista con un rostro absolutamente común, creíble sin ningún género de dudas, con un miedo creíble sin ningún género de dudas, con andares y con todas las señales no verbales perfectamente identificables como reales y comunes. El sonido directo refuerza la impresión de realidad, en contraste con la ya mencionada banda sonora de la secuencia anterior. El susto del "Lobo" al verse acorralado e indefenso y aparentemente abandonado por quienes le protegen completa la verosimilitud del planteamiento del film. Segunda: ese aspecto de veracidad se extiende a todo el relato pues cuanto pueda acontecer desembocará en esa innegable realidad, además en tiempo real, por lo que resulta indudable pues nadie duda de lo que está viendo. Éste manejo del tiempo, presente y pasado, en un recorrido cíclico, a la vez que sirve como garantía de la autenticidad de lo que se cuenta, al margen del modo de ser contado, sirve como elemento fundamental de la estructura narrativa como sustento del suspense, siendo éste fundamental en la creación de las claves del género como explica muy bien Eugene Vale[7]. Sabemos que, pase lo que pase, llegará un momento en que "Lobo" se encontrará solo, perseguido, en un lugar rodeado de policías y suponemos que su detención significaría su muerte.

7 Cfr. VALE. E. (1973): *The technique of screenplay writing*. Cap. "The transtition of action. "Souvenirs Press: London, pp, 121 a 125.

La caracterización de los personajes es igualmente objeto de atención especial por parte del film. La etarra con la que se acuesta lleva puesto, durante el coito, el pasamontañas símbolo de la clandestinidad, de la determinación de matar, de todo lo que significa pertenecer a la organización. Esta mezcla de sexo y militancia, sexo y muerte, Eros y Tánatos descubre una personalidad de psicópata.

Los hombres del régimen que disputan entre sí por imponer su método de lucha contra el terrorismo, marcan unos tipos que podrían hallarse en cualquier película americana del género de acción en sentido amplio.

La mujer de Txema, antes de ser el "Lobo", marca el tipo perfecto de quien no quiere meterse en asuntos que se salen de lo normal. Quiere una vida segura y tranquila, normal. Su aspecto cándido y confortable, de mujer de hogar, madre y esposa, contrasta vivamente con los rasgos de Amaia, la terrorista, promiscua, ambiciosa, sanguinaria. La bondad inocente y la maldad culpable se enfrentan en estas dos mujeres y así se crea ese juego de caracterizaciones imprescindible en todo film que opte por seguir las reglas del relato clásico[8].

8 *Ibidem*, pp, 100 a 121.

La secuencia del tiroteo que precede a la que es el arranque del film, la carrera y la huida refugiándose en el piso de los ancianos, la que ha de conducirnos a ese momento de verdad indudable, es otra muestra clara de las claves del género que utiliza el film: puesta en escena sin ninguna preocupación por la realidad que en estos momentos no es un referente, cámara lenta, ángulos muy pensados que no podrían corresponder al punto de vista de un espectador de la escena, (la escena en sí sería difícil de ser vista por un espectador, lo que queda reforzado por la nocturnidad y por el espacio en que ocurre entre calles oscuras, estrechas), teleobjetivos que crean un movimiento irreal, un montaje que compone con todos esos elementos un ballet con un ritmo fascinante pero igualmente fuera de lo real, y la sangre corriendo por la calle, mezclada con el agua, como un río. De cualidad poética, romántica, llena de artificiosidad, por lo tanto no tratando de ser creíble sino verosímil, esta secuencia podría encontrarse con toda comodidad en un film de Sam Peckimpah y marca el punto culminante del film como film de género.

Todos estos rasgos, estilemas, demuestran que este film más que por el terrorismo se interesa por un modo de hacer cine. Todo eso pudo ser verdad y la utilización de titulares de prensa y archivo de televisión española parece indicar una intención de descubrir la verdad. Al acabar

la película tenemos la sensación de que no es así. No es que quiera faltar a la verdad. Simplemente no es el lugar para hablar de la verdad sobre un asunto de la importancia del terrorismo. No se trata de la verdad. El cine, el medio, la exhibición del poder del medio, es decir, el espectáculo es lo que interesa a los autores para los que el medio tiene mucha más importancia que la historia.

No falta en el film información. Desde el entorno terrorista se habla de la lucha por el poder en ETA, de la traición como instrumento común entre los propios etarras, de las ambiciones que son mucho más evidentes que el espíritu revolucionario o el independentismo. Se habla del machismo que existe dentro de la organización. Se ve cómo es la vida de un etarra hasta en sus pequeños detalles, sabemos qué condiciones deben reunir las personas interesadas en entrar en la organización. Aparece un cura entre los integrantes de ésta.

Desde el entorno del aparato de la seguridad del Estado se habla de la carencia de escrúpulos de los que toman las decisiones, de los distintos métodos o estrategias que se barajan, de los "topos" o agentes infiltrados en la organización. Se ve cómo se tortura a un agente de la policía, por no querer descubrir el paradero del agente infiltrado, y se le causa la muerte decidiendo enterrarlo en cal viva para hacer desaparecer el cadáver. No se oculta nada. Las cloacas del estado se muestran como nunca hasta este film se habían mostrado. Y, lo más sorprendente, ya en el final del film, cuando gracias al "Lobo" se ha conseguido desmantelar la cúpula de ETA y detener a más de cien militantes, es decir, cuando se ha logrado poner a la organización en graves dificultades para reorganizarse, "Lobo" ofrece un plan para acabar con la banda terrorista y transformarla en una organización política, y la policía desestima el plan. No se trata de que se dude de su eficacia, más bien parece todo lo contrario. Los jefes del aparato de la seguridad tienen su *modus vivendi* en la lucha contra el enemigo y si este enemigo desaparece, dejan de ser necesarios. Así pues el propio aparato del estado es delatado como culpable de la existencia del terrorismo. ¿Qué falta pues? Aparentemente nada. Nada falta por decir y, sin embargo, falta lo esencial. El problema del nacionalismo. El terrorismo nace del nacionalismo o de una determinada concepción del nacionalismo. Poco importa el debate interno en ETA sobre la conveniencia de unos u otros métodos. La cuestión esencial no se toca.

Al igual que en otros muchos thrillers, pero aún más acusado, se dan en esta película las características del relato heroico y más allá de esto las características del relato hagiográfico, dentro de un marco más amplio que sería el relato de lo maravilloso.

En efecto hay en el relato de este film una gran proximidad con lo milagroso y lo hagiográfico. "Lo maravilloso es un componente muy significativo de los relatos folclóricos; el milagro, que se define como verdaderamente maravilloso, no podía faltar en esta manifestación del imaginario colectivo"[9]. Según Prat en la Edad Media van apareciendo relatos de este tipo que por tener unas intenciones artísticas y no sólo religiosas, toman una estructura narrativa que va adquiriendo una estructura fija. Así se llegan a constituir cuatro tipos: *Martirium*, *Vita*, *Miracula* y *Traslatio* encontrándose en *El Lobo* varios estilemas, realmente los esenciales, de los tres primeros.

9 PRAT. J. J.: "Los milagros hagiográficos y el imaginario colectivo en la Europa medieval". *Anuario de la Universidad Internacional SEK*. Nº 11.Ediciones de la Universidad Internacional SEK. Santiago de Chile, p. 57.

Respecto al *Martirium* el paradigma de la pasión de un mártir requiere que el relato dé comienzo describiendo la persecución de que es objeto. El film *El Lobo* arranca con una persecución, como ya hemos visto. Esa persecución reaparece en varios momentos hasta que el relato llega al momento que sigue a la persecución señalado mediante rótulos con una fecha. Es de señalar que el trailer de la película es justamente la carrera del protagonista durante esa persecución. Pero el final del film nos remite a otra persecución, ésta aún más dura y más peligrosa, la que va a padecer el protagonista de por vida por parte de todos los militantes de la organización terrorista que reservarán siempre una bala para el "Lobo". Otro elemento central es el interrogatorio del mártir al que sigue la descripción de la tortura. El protagonista del film, el topo o agente infiltrado, sufre un interrogatorio por parte de la cúpula etarra cuando tienen indicios de que se trata de un infiltrado. No sufre un martirio en el sentido estricto pues no es sometido a una tortura física. En este caso es otro el que sufre la tortura por él, Pancho, el policía que no claudica y pone todo de su parte para que el "Lobo" pueda continuar con su trabajo y cumplir con su misión. Pancho es torturado hasta la muerte, un mártir que da su vida por salvar al protagonista, es decir, que muere en lugar de éste.

"El Lobo" por su parte sufrirá la tortura psíquica y moral de saber que su gesto no será comprendido y que incluso será difamado ante la opinión pública manipulada, ya que toda la ciudadanía le va a llamar "traidor al pueblo vasco". En el relato hagiográfico el narrador se presenta como testigo de los hechos y en el film así lo hace de un modo implícito al mostrar un punto de vista historiográfico con la inclusión de imágenes de archivo de TVE y titulares de prensa.

En cuanto a la forma de *Vita* cobran especial importancia el relato de las tentaciones así como los milagros realizados. Para Agustín de Hipona

el milagro es lo que maravilla debido a su extrañeza y dificultad, y cuya realización está por encima del poder de quien lo presencia. Al acostumbrarse el hombre a los sucesos ordinarios debe manifestarse el poder divino a través de los extraordinarios. Milagro es que el protagonista del film sea capaz de sortear todos los peligros con los que se encuentra para poder cumplir con su misión. Escapa a tiroteos, evita el ser descubierto, consigue desviar las sospechas que recaen sobre él dentro de la organización y de la cúpula etarra y, sobre todo, consigue que sean detenidos más de cien etarras y dejar a la organización sin sus máximos dirigentes. De modo que parece que parece haber una protección superior a lo humano, por encima de la cúpula etarra y de la cúpula del aparato del estado.

Tampoco falta la tentación. Esta se presenta en una alianza del sexo y la voluntad de poder. Amaia, la terrorista que mantiene una relación sexual con él pero que parece haberlo cambiado por Nelson al que considera futuro número uno de la organización, le ofrece restablecer el vínculo sexual entre ambos y eliminar a Nelson para hacerse con el poder que ambos compartirían dentro de la organización. Si la acción y los recursos con los que cuenta el cine para fascinar y seducir al espectador resultan ser más importantes que la historia, si en la historia aparecen los elementos de lo maravilloso, parece claro que eso es lo que interesa. ¿La verdad? No se ha hecho este film para hablar de ella.

BIBLIOGRAFÍA:

DE LA VOLPE. G. (1967): *De lo verosímil fílmico y otros ensayos*.
Nueva Ciencia: Madrid
HIRSCH. F. (1981): *Film Noir. The dark side of the screen*.
Da capo Press: New York.
PRAT. J.J. (2007): "Los milagros hagiográficos y el imaginario colectivo de la Europa medieval" en *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, Nº 11. Ediciones de la Universidad Internacional SEK: Santiago de Chile.
VALE. E. (1973): *The technique of screenplay writing*.
Souvenirs Press. London
VV.AA. (1970): *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial: Madrid.

El relativista

Custodia

Dos horas antes

Mandy

Paco Pomet

Violencia y verdad en el cine de piratas

BASILIO CASANOVA
Trama y Fondo

Violence and truth in the films about pirates

Abstract
In the classic film about pirates *Captain Blood* by Michael Curtiz, the actual violence dwelling in the subject (i.e. the film main character) interweaves with the truth -subjective all the time -thereby allowing the drive to be written as desire. It is the presence of a assigner, who donates the main character in the film - the addressee- a story what makes possible for the drive to turn into desire. On the contrary, in the postclassic film *Pirates of the Caribbean: At World's End* by Gore Verbinski, there is no place for a genuine assigner, and, consequently, there is no place for a true story subject either. The absence of a symbolic arrangement to face up to drive violence is the cause why such violence ends up devastating the plot in postclassic movies about pirates (see the *Pirates of the Caribbean* series), which converts these postclassic films into a mere visual show.

Key words: Violence. Truth. Films about pirates. Classicism. Postclassicism.

Resumen
En el film clásico de piratas -*El capitán Blood*, de Michael Curtiz-, la violencia real que habita al sujeto -el protagonista del film- se atraviesa en la trama con la verdad, siempre subjetiva, permitiendo así que parte de la pulsión se escriba como deseo. Es la presencia de un destinador, que dona un relato al protagonista, la que hace posible esa escritura. En el film postclásico -*Piratas del Caribe: En el fin del mundo*, de Gore Verbinski-, al no haber lugar en él para un auténtico destinador, no lo hay tampoco para un verdadero sujeto del relato. La ausencia de un cauce simbólico para la violencia de la pulsión, es la causa de que ésta termine por arrasar la trama del film de piratas postclásico -véase la serie de *Piratas del Caribe*-, convertido así en puro espectáculo visual.

Palabras claves: Violencia, verdad, cine de piratas, clásico, postclásico

El doctor Blood, un hombre de paz

Vayamos con el primero de los textos que constituyen nuestro objeto de análisis.

Su título, *El capitán Blood* (*Captain Blood,* 1935).

Su director, Michael Curtiz.

Y por cierto que el nombre del director del film se escribe justo allí donde dos espadas se cruzan. En el punto mismo de ignición.

Sin embargo, como tendremos ocasión de comprobar de inmediato, el protagonista del film, el doctor Peter Blood, confesará ser un hombre de paz.

Un hombre, pues, que ha decidido no querer saber nada de la violencia que, con toda seguridad, habita en él.

Y, sin embargo, el film nos muestra, en su arranque mismo, un cartel invitando a todo lo contrario. Es decir: una llamada explícita a las armas.

¡Leales hijos de Inglaterra, acabad con el usurpador! A las armas.

Y tras el cartel y su llamada a las armas, la llamada misma de la pulsión. Pues es lo propio de ésta empujar, presionar –y lo propio de los hombres cabalgarla.

La pulsión llama –lo están viendo ustedes– a la puerta del doctor Blood.

Un hombre que tiene también, como muestra este magnífico plano, su lado oscuro. Podríamos decir, también –anticipándonos a lo que vendrá más tarde–, su lado pirata.

Pero cuya mayor preocupación es, a estas alturas de su vida, regar los geranios de su dormitorio:

Dr. Blood: *Por si esto me lleva más de la cuenta, regad mis geranios, en especial los del dormitorio.*
Sra. Barlow: *Geranios. ¿Cuándo creceréis? Cualquiera diría que seguís en la universidad. ¡Geranios! Sólo vos pensáis en geranios cuando todos los demás hombres están luchando.*

Un hombre de paz que ha sustituido –él mismo lo dice mientras se mira complacido en el espejo– la espada por el bisturí.

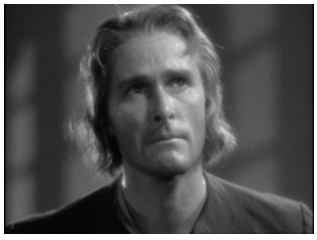
Dr. Blood: *Pero tras seis años de aventura que podrían llenar seis vidas enteras, vine aquí, colgué la espada y cogí el bisturí. Me hice hombre de paz, no de guerra. Sanador, no asesino.*

Incluso más: como se declarará él mismo ante el tribunal que lo juzga acusándole de haber dado auxilio a un rebelde, un hombre *"completamente inocente"*.

Magistrado: *Peter Blood, ¿culpable o inocente?*
Dr. Blood: *Completamente inocente, desde luego.*
Magistrado: *¿Sois culpable o inocente? Debéis decirlo con las palabras adecuadas.*
Dr. Blood: *¿Es cuestión de palabras? Inocente. Y ya que estamos, me gustaría decir algo sobre la injusticia de encerrar a un hombre inocente durante tres meses en medio de tanta suciedad y calorina, y que me arrepiento de no haber intentado acabar con ese miserable que ocupa el trono.*

No es pues de extrañar que, para alguien así, instalado en el trono imaginario de su narcisismo –y de su pacifismo–, quien se sienta en el trono real –de Inglaterra– sea un *miserable*.

Blood será declarado por ello culpable de traición al rey y condenado a muerte.



Juez: *Es una temeridad enviar el alma de un hombre a las tinieblas, pero mi conciencia y mi amor hacia mi rey me obligan a repartir justicia. Así pues, caballeros del jurado, les insto a que, en vista de que Peter Blood ha admitido socorrer a un traidor a su rey, emitan un veredicto de culpabilidad para que sea ahorcado por la alta traición que ha cometido.*

Esta condena será sustituida por otra: la de la exclusión y la partida. Blood será deportado como esclavo a las Indias Occidentales, donde ten-

drá ocasión de conocer a Arabella, sobrina del gobernador de Port Royal y la persona que pagará por él la cantidad de diez libras.

Pulsión y deseo

A partir de entonces se atravesarán en el relato fílmico dos ejes.

El del deseo:

La proa del barco del que es capitán Blood emergiendo en toda su envergadura.

Y el de la ley, aunque sea por la vía de su transgresión: el otrora *"completamente inocente"* doctor transformado en el más temido de los piratas.

Capitán Blood: *Los abajo firmantes somos hombres sin patria, fugitivos en nuestra propia tierra y parias sin hogar en las demás. Hombres desesperados en pos de un destino desesperado. Así pues, en este momento nos ligamos en una hermandad de bucaneros para ejercer el oficio de la piratería en alta mar.*

Hasta convertirse su nombre en el terror del Caribe.

Un nombre que resuena en la persona de aquel que encarna en el film la figura de Destinador: el rey.

Él es la causa principal del paso por la piratería del doctor, quien ha dictado su exclusión, es decir, su partida, haciendo de él un hombre, junto con los bucaneros que le acompañan, "sin patria".

Blood: Sangre

El capitán Blood sabe ahora, como pirata que es –lo lleva escrito en su apellido: *Sangre*– de la violencia que lo habita.

Violencia que el film no mostrará directamente; pero que sí será nombrada a través de las palabras de la mujer que le ama:

Arabella: *Actuáis como un pirata. Habéis comerciado conmigo y peleado por mí. Feroces como chacales.*

Nombrando así, entonces, su ferocidad –es decir, la violencia que habita en él.

Blood: *Pero pensé que lo entendíais.*
Arabella: *Yo sólo os odio y os desprecio.*
Blood: *Soy un ladrón y un pirata y os mostraré cómo negociamos nosotros. Vos me comprasteis por 10 míseras libras. Yo os he comprado por bastante más, pero eso es lo de menos. Ahora sois mía al igual que yo fui vuestro. Sois posesión mía. ¡Y puedo hacer con vos cuanto desee!*

Un verdadero destinador

Y es justo ahora –es decir: en el momento justo– cuando un emisario del Destinador hace acto de presencia en el film.

Soldado: *Capitán Blood, Lord Willoughby os envía saludos y solicita entrevistarse con vos cuando más os convenga. Le envía el Rey en persona.*

Un Destinador real que ya no sólo excluye y hace partir, sino que, además, dona, promete un relato.

Capitán Blood: *¡Muchachos! Acabo de recibir noticias fabulosas. Han echado al rey Jaime de Inglaterra y el buen rey Guillermo ocupa su lugar. Para mí esto lo cambia todo. Para los que eraïs esclavos junto a mí, significa que ya no lo somos. Que volvemos a tener hogar y patria.*

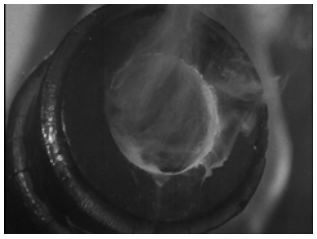
De ahí lo legítimo –y se diría también que lo heroico– de la tarea que a partir de ahora aguarda a Blood.

Y que pasa, en primer lugar, por demorar el encuentro con la mujer, y por hacer que ésta abandone un barco que ahora lo es de guerra.

Y por afrontar ambos, hombre y mujer, una soledad necesaria: la de la espera y la de la diferencia.

Porque antes de que el encuentro definitivo tenga lugar, será necesario pasar por cierto abordaje.

Y por un disparo también él decisivo.



Símbolo

Sólo entonces podrá ser "izado" un auténtico símbolo.

Y es éste el momento de recordar, con Jesús González Requena, que *"algo sólo alcanza el estatuto de símbolo si es constituido como tal en un relato mítico"*[1].

1 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, 2007: "La verdad está en el cofre", *Trama y Fondo nº 22, Símbolos e Imágenes*, Asociación cultural Trama y Fondo, Madrid, p. 10.

Ya no, pues, una bandera pirata, sino la bandera de Inglaterra, que ondeará en el mástil, ahora legítimo, de la nave abordada por el otrora doctor Blood.

La cifra tres cristaliza en el film, ahora que la violencia ha encontrado un cauce simbólico. O lo que es lo mismo: que existe una vía humana para la pulsión.

El encuentro amoroso deviene, entonces, posible.

Así como la existencia misma de un verdadero fin –literalmente: El Fin.

Ese al que apunta el barco que pone rumbo al horizonte –de la verdad del sexo y de la muerte, habría que añadir.

***En el fin del mundo* (humano)**

¿Qué ocurre con la violencia –y con la verdad– en un film de piratas postclásico como *En el fin del mundo* (*Pirates of the Caribbean: At World's End*, 2007). Basta detenerse un poco tanto en ésta como en las otras dos películas que forman la serie de *Piratas del Caribe*, para comprobar que no existe en ellas cauce alguno para la violencia, como tampoco hay lugar, en este cine, para la verdad. El espectáculo visual –y pulsional– está entonces servido, ya que no existe aquí la posibilidad de una trama simbólica –de un relato– que lo contenga.

Dos espadas invertidas, hundidas en la arena.

Un hombre y una mujer que, todo apunta a ello, acaban de hacer el amor.

Un hombre que sin embargo adora, más que ama, a esa mujer.

El hombre que se va.

La mujer, aterrorizada, que otea el horizonte.

Y el barco que desaparece.

Ningún barco aquí, entonces, surcando lo real; ni rumbo, ni horizonte.

Ningún compromiso tampoco por parte de ese hombre que lo que hace es esfumarse, dejando sola, y absolutamente aterrorizada, a la mujer.

Hay, eso sí, una diosa infernal ante la que todos se postran.

Y, claro, la única e infernal verdad que late en un cine, el postclásico, en el que la muerte no existe –los protagonistas no pueden morir y la serie se cierra provisionalmente con la imagen del capitán pirata Jack Sparrow, navegando en solitario, en pos de la fuente de la eterna juventud.

Única certeza que enuncia con precisión este otro capitán momentos antes de ser volatilizado junto con su navío.

Capitán: *Sólo es un buen negocio.*

Final clásico

Volvamos, ahora, al final clásico.

Como el que cierra ese otro espléndido film de piratas que es *The Spanish Main*, aquí titulado *Los piratas del mar Caribe*, dirigido en 1945 por Frank Borzage.

Un barco con rumbo al horizonte.

Una mujer que es tomada en brazos por el hombre al que ama.

Una puerta que se cierra.

Unas luces que se apagan.

Y el barco surcando las siempre procelosas aguas de lo real.

Qué mejor fin para la violencia, pues, que éste.

Star Wars; la transmisión de roles en el relato y la verdad de la Tarea

JOSÉ LUIS LÓPEZ CALLE
Universidad Carlos III de Madrid
Universidad de Valladolid

***Star Wars*: The transmission of roles in the story and the truth of Task**

Abstract
George Lucas made Luke Skywalker a hero in *Star Wars*. The Force wanted the saga to be continued with two further films -albeit a unique story-, wherein the hero was already a hero, or not completely, or... Our analysis points out that Lucas' original story intended to restore the father dignity personified by Darth Vader. Later, Lucas also felt the need to justify him, for which he shot three further films. And it has been a good thing because, carrying on with the analysis on the hero's evolution (who, at the beginning, is not, then is already but not completely, with Lucas restoring an antihero who formerly was a hero who did not become a hero), we shall investigate what constitutes the dignity of the Assigner in stories, and devise a theoretical proposal about what makes a Task be, in the light of the Story Theory developed by González Requena.

Key words: Star Wars. Narrative Structure. Film Analysis. Filiations Chain. Character.

Resumen
George Lucas hizo héroe a Luke Skywalker en *La Guerra de las galaxias*. La Fuerza quiso que pudiera continuar la saga con otras dos películas -una única historia-, en las que el héroe lo era, o no del todo, o... Nuestro análisis identifica que la historia original venía a restaurar la dignidad del padre, personificado en Darth Vader. Luego, además, debió sentir la necesidad de justificarle, para lo que hizo tres películas más. Y nos ha venido bien que así fuera, pues siguiendo el análisis del devenir del héroe (que no lo es, luego sí, pero no del todo, y restaura a un antihéroe que antes fue héroe pero no llegó a serlo), podremos indagar sobre qué constituye la dignidad del Destinador en los relatos, y desarrollar una propuesta teórica sobre qué es lo propio de la Tarea, a la luz de la Teoría del Relato, de González Requena.

Palabras claves: Star Wars, Estructura narrativa, Análisis fílmico, Cadena de filiación, Personaje.

Agradezco a Luisa Moreno su ayuda en la lectura de las películas, pues sin aquella mañana, muchas cosas que me ayudó a ver estarían aún durmiendo en el texto. Y a Amaya Ortiz de Zárate, que me explicara hacia qué extremo apuntaba la flecha.

En la Teoría del Relato[1], González Requena propone que el papel del Destinador en el Relato se desarrolla en cuatro roles; Prohibidor, Mandatario, Donante, y Sancionador. En suma, su función[2] consiste en hacer

1 (sin cuya lectura será difícil seguir con propiedad el contenido de este artículo) Publicado como la Segunda Parte del libro *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. J. GONZÁLEZ REQUENA, Castilla Ediciones, 2006, p. 526.

de vector director para que el Héroe discierna, asuma y finalmente mantenga la Ley Simbólica.

No obstante encontramos relatos en los que una rana que pasaba por allí puede ejercer la función de Destinador donando, por ejemplo, el objeto mágico. Surge la cuestión de qué cualifica al Destinador para poder ejercer en cualquiera de sus roles; qué relación guarda con ese "mantener"[3] la Ley Simbólica.

Hablando sobre la Tarea –del Destinador en su papel de Mandatario–, González Requena propone que:

> "...es ese un saber de índole netamente experiencial: sólo sabe del heroísmo quien es, a su vez, Héroe; sólo puede otorgar la tarea, proferir la promesa que ésta encierra quien, previamente, en el pasado, ha realizado la suya."

En este artículo, más que responder, se pretende formular la interrogación siguiente; en la estructura del Relato Simbólico, ¿es imprescindible haber sido Héroe sólo para poder otorgar la tarea o es extensible para cualificar al Destinador como tal? O dicho de otra manera; ¿qué relación tiene la Ley con cada una de las funciones del Destinador en la Teoría del Relato?

Es claro que tanto la formulación de estas preguntas como las inherentes a ellas, y las enunciadas en las notas precedentes, implican saltos de plano; siendo materialistas, el relato, en sí, no contiene más que elementos y funciones ordenados estructuralmente, y estas ocupan un plano distinto de aquel del enunciatario físico real[4]. Es este el que actualiza en sí –analógicamente– las estructuras existentes en el relato durante y tras su enunciación, pues ese es el efecto que el relato produce. Pero debido a esa misma actualización en el plano físico, estructuras que no existen en el relato pueden ser inferidas y actualizadas por el receptor como acontecidas en el plano del relato, aunque queden en off.

Para contextualizar un acercamiento a estas cuestiones proponemos atender al devenir de los dos actores principales que interactúan en el Relato Simbólico, el Destinador y el Héroe, pues si, como propone González Requena, el Relato Simbólico es la escritura en clave simbólica de la construcción psicológica del Sujeto en y a lo largo del tiempo, y dado que el Sujeto no sólo se construye, sino que también *ha de mantenerse en el tiempo*, es posible que en el Relato Simbólico quede alguna traza que nos permita indagar sobre la interrogación formulada.

2 "Función", pero ¿valdría decir "tarea"? ¿Fue enunciada en algún momento, aunque en el relato esté en off?

3 Sabiendo ya del tiempo y lo que este conlleva –que su propia existencia tendrá final, que habrá de morir-, ese "mantener" ¿implica que ha de procurar quién le continúe en esa tarea? Si es así, habrá de crear nuevos Héroes que le sustituyan cuando ya no esté. Luego la enunciación de la Tarea lleva implícita que el destinatario de la misma haya de convertirse necesariamente en Destinador. Esto será determinante para la fórmula básica de la Tarea, si hemos de hacernos cargo de su estructura.

4 Como dice Vicente García Escrivá: "Por otro lado, me parece que hay que incidir en un aspecto clave: los únicos sujetos que se ponen en juego en un relato son los que participan de su enunciación. No se trata de los personajes. Esta confusión es muy dañina. El deseo que se moviliza (o crea) no es el de los personajes, sino el del niño que escucha el cuento que su abuelito (o el DVD de Disney) relata. Sólo en lo real hay pulsión. Y esto, a veces, no queda demasiado claro."

La Guerra de las Galaxias

Tomaremos como ejemplo la saga de *La Guerra de las Galaxias*, pues se trata de un relato simbólico en el que las funciones, en el devenir del relato, se intercambian: el Héroe se convierte en Destinador y el Destinador original se convierte en Héroe quedando así restaurado como digno Destinador original.

En la Parte IV, la primera de las películas de la saga en ser publicada, Prohibición, Tarea y Donación están perfectamente delimitadas y en su lugar preciso.

No así el Reconocimiento. Este es efectuado por varios mediadores. El Destinador original es el padre de Leia, que pide ayuda a Obi Wan. En una cadena de mediación, Leia, R2D2 y Obi Wan actúan de transmisores del mensaje.

Princesa Leia: *"[mi padre] te ruega que le ayudes en su lucha contra el Imperio."*

Como va a ser apresada, deposita ese mensaje, más otro mensaje con el cómo abordar el problema –un plano–, en R2D2. Obi Wan, depositario de la Tarea, a su vez pide a Luke que le ayude para cumplirla, lo cual necesariamente pasará por salvar a la Princesa –constituida así como objeto de deseo. Pero aunque identificamos a Obi Wan como Destinador, pues conmina al Héroe a un acto a realizar, no deja de ser un mediador. En parte por eso su Sanción no termina de funcionar; sólo al final sabremos quién es el padre de la Princesa y en qué consistía esa petición de ayuda.

Obi Wan Kenobi (en off): *Recuerda, la fuerza te acompañará siempre.*

En esa secuencia, Luke –el Héroe– es ubicado en pantalla en el lugar que seguidamente va a ocupar Darth Vader. Por supuesto, el espectador

aún no conoce la relación paterno-filial entre ambos. Pero Lucas sí, pues pretendía que esta película fuera un capítulo de una serie.

También por eso, en la siguiente secuencia en la que hay otra Sanción, impuesta por la Princesa, algo parece fallar; los personajes parecen como desplazados, incluso el señor que podría ser el padre de la Princesa (¿el Rey? ¿sin corona?). Pues tampoco es ella quien debiera sancionar al Héroe.

El cierre de la película es un modelo de cómo se escribe el cineasta, o mejor dicho, de dónde se inscribe, dónde se mete, a falta de un Destinador que de por bueno el relato.

La película que George Lucas (se) montó

Lucas dice que tenía un guión muy largo, y esta película sería la presentación de los personajes. Pero al hacer sólo una película, escogió lo que le debió parecer imprescindible para crear un relato, como la muerte de Obi Wan o la Estrella de la Muerte explotando. Relato que parece haber cumplido las condiciones para poder ser Simbólico.

Pero el que queden un par de elementos colgando –que el malo no muera, y que la sanción en la última escena quede muy flojita–, induce a pensar que hay algo más que se quería contar. Así, tras el éxito comercial, Lucas retomó su película para ¿terminarla?

Como veremos, el objetivo de Lucas era restaurar el lugar del padre, el lugar de un Destinador que no parece haber estado en su lugar, de un Destinador perverso. Mientras ponía en marcha su proyecto de terminar *Star Wars*, su trabajo seguía a vueltas con lo mismo (el Kagemusha de Kurosawa y la saga de Indiana Jones). Nada extraño, pues él mismo Lucas afirma estar haciendo la misma película una y otra vez[5].

Decíamos antes que la función del Destinador consiste en hacer de vector director para que el Héroe discierna, asuma y finalmente mantenga la Ley Simbólica. Para el Héroe, discernir y asumir acontecen en un momento determinado. Pero mantenerla exige su sostenimiento a lo largo del tiempo[6].

En el texto, y una vez cerrada la primera película, la cuestión es si, habiendo una segunda y una tercera película, el Héroe, ya sancionado como tal, sabrá mantener la Ley, ocupando en algún momento el lugar del Destinador con la dignidad suficiente como para poder ejercer como tal, o, como sostenemos, había un cierre en falso del relato anterior porque no había llevado a cabo la Tarea original encomendada y el Héroe no es ni Héroe en vías de serlo ni digno Destinador todavía.

***El Imperio contraataca*; replanteando el relato**

En *El Imperio contraataca* encontramos otra vez nítidamente la Prohibición, ocupando el papel de Destinador tanto Obi Wan como su alter ego, Yoda. A continuación, en lugar de la Donación de una Tarea y de un Objeto Mágico, vamos a encontrar todo lo contrario, y en orden inverso, pues de eso se trata en la lógica perversa; de desordenar lo previamente ordenado. Vader quita a Luke lo que el Destinador le diera antes, el sable

5 "Fisher: Okay. Have any recent movies had an impact on your work? / Lucas: No, not really, because I'm just making the same old movie over and over again." Extraído de http://www.soundandvision-mag.com/interviews/694/the-lucas-interview-page3.html.

6 Precisamente es la finitud del tiempo lo que el Héroe termina aceptando, dirección en la que apunta González Requena al decir que *"del tiempo real –del tiempo irreversible focalizado por la muerte– sólo sabe el sujeto"* (Seminario de Doctorado, 16 de marzo de 2001). Y el trayecto de la construcción del Héroe es el de la construcción del sujeto gracias a la articulación de su pulsión en deseo. Podríamos decir, el de la sujeción del sujeto en su tiempo y en su lugar. Y la lucha es contra el deseo –imaginario– de permanecer.

Esta lucha contra la muerte, muy a menudo la razón esgrimida por los autores para crear, es una lucha que en tanto que individuo se sabe perdida, pero que el sujeto tras el Acto Simbólico sabe ganada; eso sí, nunca como individuo, sino como sujeto.

láser. La figura de la "castración" se hace presente enseguida.

Esa operación –la castración lo es– va acompañada de ciertas palabras, que escinden; "Tú no eres quien crees ser".

Darth Vader: *Obi Wan no te dijo lo que le pasó a tu padre.*
Luke Skywalker: *Me dijo lo suficiente. Dijo que tú le mataste.*
Darth Vader: *No: yo soy tu padre.*
Luke Skywalker: *Eso no es verdad. Es imposible. ¡No!*
Darth Vader: *Examina tus sentimientos, sabes que es verdad.*
Luke Skywalker: *¡No! ¡No!*

Luke está ante el abismo, ese centro inmenso de la Estrella de la Muerte, agarrándose a un artefacto que se yergue en el medio de la nada, con la mano que le queda.

Y es ahora cuando se presenta la enunciación explícita de una Tarea, perversa en este caso, enunciada por el que por eso podríamos calificar de Destinador en negativo. Como ha propuesto González Requena, para que se imponga la lógica del relato simbólico, ha de haber una promesa para que la operación suture, según la fórmula "Serás como yo, en otro momento y en otro lugar".

Tendiéndole la mano (una mano negra enguantada, la misma que segundos antes portaba un sable-láser rojo, que quemaba, y que le cortó la mano a Luke) con la que pretende ahora sustentar al que está a punto de caer al abismo, es aquí donde Vader enuncia la Tarea a Luke, pero a negativo. Esa mano tendida, así, es un brindis al sol.

Darth Vader: *Luke, tú puedes destruir al Emperador. Él se ha percatado de eso. Únete a mí y juntos dominaremos la galaxia como padre e hijo.*

Tarea → Ley Simbólica... ¿Eres / no eres ... = Identidad?

La Tarea, pensamos, en su fórmula básica, opera dotando de identidad al individuo proponiéndole –conformándole en el trayecto– como sujeto. La identidad se construye por oposición –la escisión de identidades que opera en el "No eres quien crees ser"–, pues no hay dos identidades iguales[7].

Y la identidad también se construye por analogía –la restauración futura de identidades que implica el "Serás como yo". Es la promesa de esa futura identidad –"Serás como yo"– la que funciona como sutura. Parece claro que ese futuro en presente continuo –el "Serás como yo"– conlleva dos cuestiones implícitas;

- que habrá de haber una identidad; la del sujeto que es fundado en el momento de la enunciación sincrónica.

- que si el que enuncia ese "No eres yo / Serás como yo" es el que funda[8] al sujeto enunciatario, depositario de esa escisión/promesa, la Promesa conlleva la orden implícita de que el fundado, al ocupar el lugar del ahora enunciador, fundará a su vez otros sujetos en el futuro; creará, con la suya, otra(s) identidad(es). Permitirá que haya, frente a Ego, Alter. Mantendrá la Ley Simbólica, pues en eso consiste esta; que haya otro[9].

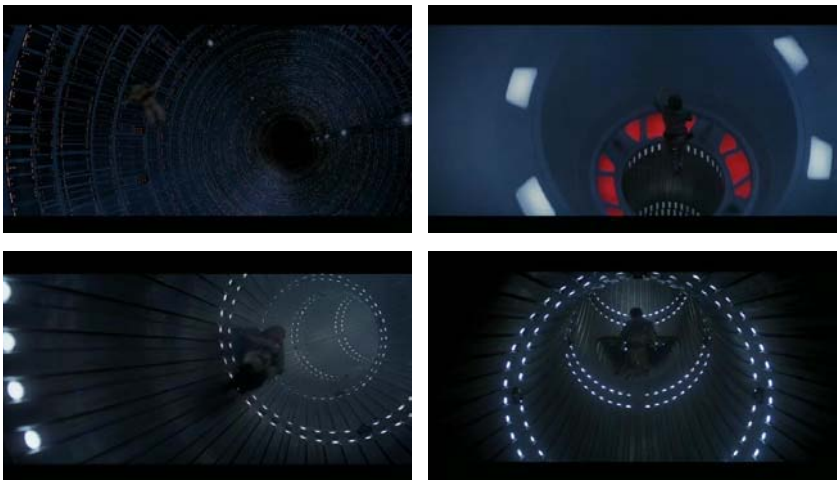
La promesa que Vader propone no incluye un lugar ni un tiempo exclusivo para Luke, sino ocupar el lugar de otro y al lado de Vader: es una promesa perversa. Y puesto que la Tarea es perversa, se cierra el circuito del relato. El Héroe, que tenía una Tarea previamente otorgada, actúa, pues, de acuerdo con ella. La escena que sigue guarda una extraordinaria similitud con otra en *The Matrix*, cuando Neo "renace".

7 No es este el espacio idóneo para ocuparse de ello, pero conviene apuntar que no es lo mismo identidad que igualdad, lo cual los matemáticos saben muy bien.

8 Aquí es donde conviene recordar la existencia del salto de plano al que nos referíamos al principio.

9 Con este planteamiento no se pretende descubrir nada nuevo, que ya se enunció en el mandamiento divino que Yahveh fórmula a Moisés: "Amarás a tu prójimo como a ti mismo", tanto para connacionales como para extranjeros (Levítico 19.18, y 19.33-34, La Biblia, Moisés Katznelson, Ed. Sinaí, Tel-Aviv, Israel), tradición recogida posteriormente como "novedad" cuando se fijaron los textos definitivos del Nuevo Testamento en el Concilio de Nicea, bien entrado el S. IV.

Darth Vader: *Ven conmigo, es el único camino.*



La película concluye con un Reconocimiento, pero también a la inversa, marcando una coda que continuará en la siguiente película; es el hijo –el que en la primera película fuera el Héroe– el que, ahora sí, reconoce al padre, recriminando al tiempo a Obi Wan, mediador de su Destinador original. La película –no el Relato– termina ahí, aunque haya aún otra secuencia, que funciona como un "Continuará", avanzando *El retorno del Jedi*.

Darth Vader: *Padre... Ben, ¿porqué no me lo dijiste?*

La cuestión es que vemos un Luke que, viniendo del relato anterior –*La guerra de las galaxias*– aparentemente convertido en Héroe, en *El Imperio contraataca* se queda en un impasse en el que no termina ni de ser Héroe –pues, aunque es objeto de una Prohibición, no le es determinada una Tarea (salvo la perversa que vimos)–, ni deja de serlo.

El retorno del Jedi; saltos de ejes, diacronías... La transmisión de roles como *condición* para el relato

El retorno del Jedi plantea la misma prohibición enunciada en la anterior. Luego el personaje de Luke es presentado a la vez como Jedi (Héroe consagrado, Destinador) y como Héroe en ciernes... En toda la película opera con una clara ambivalencia.

La novedad es que s*e le plantea una Tarea*, muy distinta de la propuesta en la primera de las películas, pero a la vez relacionada con ella. Es

enunciada tanto por Yoda como por Obi Wan; por los dos, y en secuencias sucesivas; Luke ha de enfrentarse a Vader[10].

Quedando pendiente pues un acto de llevar a cabo, que conducirá a la sanción, precisemos que en paralelo con el trayecto del Héroe, que ya lo era, pero que ahora tiene una nueva Tarea que cumplir, Darth Vader a su vez obtiene un mandato del Emperador[11], que queda confirmado en la última película. Ambas tareas –la del Héroe y la del antiHéroe (que es el padre del Héroe)– estarán entrelazadas, pues si la Tarea de Luke es enfrentarse con Vader, la que le reservan tanto el Emperador como Vader es que Luke ocupe el lugar del otro a su lado.

La coda marcada al final de *El imperio contraataca* al reconocer a su padre, tras la clausura del relato, continúa con gran precisión en la secuencia en la que Luke se entrega en la luna de Endor.

> Oficial: *Este es un rebelde que se ha rendido. Aunque lo niega, yo creo que puede haber más. Solicito permiso para llevar a cabo un registro en la zona. Iba armado sólo con esto.*

Entregándose, sabe que le está dando su sable-láser, el arma que antes le dieran a él. Anotamos aquí un primer acto de donación.

> Darth Vader: *El Emperador te ha estado esperando.*
> Luke Skywalker: *Lo sé, padre.*
> Darth Vader: *Al fin has aceptado la verdad.*
> Luke Skywalker: *He aceptado que una vez fuiste Anakin Skywalker, mi padre.*
> Darth Vader: *Ese nombre ya no significa nada para mí.*
> Luke Skywalker: *Es el nombre de tu verdadero ser, sólo que lo has olvidado. Sé que aún hay bien en ti. El Emperador no te lo ha arrancado del todo. Por eso no pudiste destruirme. Y por eso no me llevarás ante el Emperador.*

Y no es todo; tras la donación física, reconoce a Vader como su padre, (re)creando una identidad para el propio Vader, y le enuncia una prohibición; "No me llevarás ante el Emperador".

> Darth Vader: *Veo que has construido un nuevo sable láser. Tus habi-*

10 "Debes enfrentarte a Vader, entonces serás un Jedi"; aunque la traducción dice "enfrentarte", en inglés usan "face", no "confront". En todo caso, enfrentarse es ponerse cara a cara, no destruirle; la identidad se obtiene por analogía, no por eliminación. La Donación que ambos Destinadores llevan a cabo consiste en dar a Luke –restablecer su– una identidad, pues ambos le confirman como hijo de Vader.

11 Atraer a Luke al lado oscuro, como dice Vader que puede hacerse.

lidades están completamente desarrolladas. En efecto, eres poderoso, tal como el Emperador había previsto.
Luke Skywalker: *Ven conmigo.*

La imagen acompaña con gran precisión la estructura que estamos viendo; por ejemplo, los dos personajes visten de negro, y otros dos personajes de blanco les dan la espalda y se alejan. La secuencia avanza con un plano semisubjetivo en el que Luke y Vader andan a la par, superponiéndose en algún momento sus figuras, y se cierra con un plano en el que Luke, aunque se aleja, ocupa el mismo peso que Vader en la composición del cuadro.

En ese juego de intercambio de roles que vimos antes, este Destinador perverso, resituado ahora al lugar del Héroe, ocupa otra vez el lugar del Destinador sancionando al Héroe Luke, cuando le dice "Veo que tus habilidades están completamente desarrolladas."

Y a la vez, Luke sigue pretendiendo ocupar el nuevo lugar que su rango ahora le permite; "Ven conmigo", le dice a Vader, resituándole en su pretendido papel de Héroe. Además le impone una Tarea; "Ven conmigo".

Por supuesto, si Vader está ocupando el lugar del nuevo Héroe, y Luke el de Destinador, Vader habrá de transgredir la prohibición y llevar al hijo ante el Emperador, y alguien habría sancionar la redención de Vader –su restitución como Héroe.

Pero ¿cómo es posible que Luke ocupe el lugar del Destinador si aún no es un Héroe? Si, como seguimos, ha nombrado la Verdad, que es que Vader no es Vader, sino Anakin Skywalker, recreando la identidad de ambos, pues el Héroe –ya Destinador– sabe que cada uno ha de estar en su sitio, llevando a cabo su trabajo, su tarea... ¿ha completado ya su tarea, pues tenía que enfrentarse con Vader y ya lo ha hecho? Enfrentarse, encararse, ponerse cara a cara con él, sustentar la Ley Simbólica. ¿Es lo que hace al entregarse y reconocerle cara a cara como su padre, asumiendo su propio lugar en la cadena simbólica?

Antes de responder, habremos de confirmar si Luke es un digno Destinador que ejerce como tal. Para ello el nuevo Héroe –Darth Vader– tendrá que abandonar su posición siniestra y ocupar efectivamente su lugar; ha de transgredir la prohibición enunciada y participar en un combate, que en este caso será contra el antiguo Héroe.

Esa lucha tiene lugar seguidamente. En ella es Luke quien, esta vez, corta la mano a Vader.

Pero para poder llegar al estatuto de Héroe –y redimirse– Vader habrá de luchar contra el Imperio y el Emperador, e ir con su hijo –pues es la Tarea que le acaban de imponer, para lo cual habrá de salvarle de las garras del Emperador. Este, propiamente, y aunque diga desearlo, aniquilará con su fuego a quien ose desplazar a Vader de su lugar, puesto que a nadie sino a Vader le corresponde.

Al salvar a su hijo, queda resituado en su lugar de padre, restituyéndose en la cadena de filiación, y –ahora sí– simbólicamente como digno Destinador en el papel de Sancionador del Héroe, elemento que dejamos pendiente pues no terminaban de cuajar los reconocimientos anteriores que vimos en *La guerra de las galaxias*.

En la secuencia que veremos a continuación, Luke y Anakin Skywalker / Darth Vader se sancionan mutuamente, pues ambos operan como Héroes tanto como Destinadores.

> Darth Vader: *Luke, ayúdame a quitarme la máscara.*
> Luke Skywalker: *Pero morirás.*
> Darth Vader: *Nada puede impedir eso ya. Sólo por una vez, déjame mirarte con mis propios ojos. Ahora vete, hijo mío. Déjame.*
> Luke Skywalker: *No, tú vendrás conmigo, no te abandonaré, tengo que salvarte.*
> Darth Vader: *Ya lo has hecho, Luke. Tenías razón, tenías razón acerca de mí. Dile a tu hermana que tenías razón.*
> Luke Skywalker: *Padre, yo no te abandonaré.*

Luke quita la máscara a Vader, a petición de este.

Curiosamente, debido al movimiento de las manos de Luke en el cuadro siguiente, parece que fuera él mismo quien se estuviera quitando la máscara, alejándosela de su cara.

En puridad no es hasta este momento que Luke literalmente cumple su tarea; ponerse cara a cara con Darth Vader, pues antes había una más-

cara. Por eso ya puede ser sancionado en tanto que Héroe, y esa sanción queda enunciada en una frase; "Ya lo has hecho", es decir, "Has conseguido que cumpla mi Tarea; me has salvado, porque ahora tú ocupas dignamente mi lugar".

Y eso es directamente dependiente de la realidad que apuntamos antes; que morirá, que su tiempo pasará, y porque es imposible que eso no suceda, mantener la Ley pasa porque haya otro que la sostenga. Y si la Tarea implica mantener la Ley, la Ley debe exigir que haya otro.

Pero lo que termina de explicar la Tarea enunciada originalmente, está en la frase "Dile a tu hermana que tenías razón", pues, recordemos, la Tarea era dada por el Padre de la Princesa, quien la enunciaba y que era asumida por Obi Wan y transmitida por este a Luke.

> Princesa Leia: *"General Kenobi; hace años serviste a las órdenes de mi padre en las Guerras Clon. Ahora te ruega que le ayudes en su lucha contra el Imperio. Siento no poder hacerte personalmente este ruego, pero he sido apresada y temo que mi misión de llevarte a Alderaan haya fracasado. He insertado información vital para la supervivencia de la rebelión en la memoria de esta unidad R2. Mi padre sabrá cómo extraerla. Cuida de que le sea entregado este androide sano y salvo en Alderaan. Son momentos desesperados para nosotros. Ayúdame Obi Wan Kenobi; eres mi única esperanza."*

Es el padre de la princesa quien metafóricamente, simbólicamente podríamos decir, da la Tarea a Luke. Y este –ya lo sabemos– no es otro que Darth Vader, cosa que sólo sabemos una vez el Relato concluye, en *El retorno del Jedi*.

> Princesa Leia:*"(...) [mi padre] te ruega que le ayudes en **su lucha** contra el Imperio (...) He insertado información vital para la supervivencia (...) en la memoria de esta unidad (...); mi padre sabrá cómo extraerla. (...)"*

Su lucha, la de Anakin Skywalker, pasa por ser capaz de sostener su propia identidad, frente a Vader, que usurpa la suya, porque la Tarea que Anakin recibiera era una Tarea perversa que impedía la existencia de otras identidades. Por eso la necesidad de una máscara con la que suplantar su persona, lo que a algunos emociona con intensidad. Por eso no fue capaz de sostenerse cuando su mujer iba a dar a luz a quienes serían Leia y Luke Skywalker. Cuestiones estas que habría que ver en otro análisis.

Porque, a fin de cuentas, lo que consiguen los relatos, introduciendo la Ley Simbólica en su estructura, es fundar Sujetos –no en las letras o las imágenes–, sino en el mundo real, en el plano físico, a este lado de las estructuras sintácticas; fundar Sujetos reales, creando, para estos, deseo hacia (del) otro, allí donde sólo había pulsión.

Eso es lo que la Tarea encierra; obligar(nos) a que haya otro(s).

Si nuestra propuesta es correcta, podemos concluir diciendo que eso es lo que explica la Cadena Simbólica, lo que crea la Cadena de Filiación, pues es eso lo que hace un Destinador Simbólico; sostener su identidad creando otras que a su vez sean capaces de crear otras...

...ad aeternum

Colonos

La conversación

La partida

Mondragón

Certeza y delirio en *Fanny y Alexander*, de Ingmar Bergman

TECLA GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

Certainty and delusion in *Fanny and Alexander* by Ingmar Bergman

Abstract
It was during the shooting of *Fanny and Alexander* in 1980 when Ingmar Bergman decided to give up his career as a filmmaker. *"The decision to give up being a filmmaker* -Bergman comments in his memoirs- d*id not turn out to be especially dramatic and was progressively appearing in my mind during the shooting of* Fanny and Alexander. *I don't know whether my body decided instead of my soul or whether my soul influenced my body. It just occurred that my physical discomfort was more and more difficult to control".* In this paper, the author deals with, so to speak, Bergman's first farewell, in which the filmmaker goes back, with complete literality, to his childhood and, then, he sinks into a long disturbing silence. A kind of silence that is heartbreakingly snapped by the undoubted premonition of death. Then, Bergman embarked on his final farewell: *Saraband*.

Key words: Delusion. Childhood. Fantasy. Reality. *Fanny and Alexander*.

Resumen
Fue durante el rodaje de *Fanny y Alexander,* en 1980, cuando Ingmar Bergman decidió colgar la cámara cinematográfica. *"La decisión de colgar la cámara cinematográfica* -comenta en sus memorias- *no resultó especialmente dramática y fue surgiendo durante la filmación de* Fanny y Alexander. *Si mi cuerpo decidió por mi alma o mi alma influyó en el cuerpo no lo sé, pero el malestar físico se fue haciendo cada vez más difícil de dominar".* Recorreremos, así pues, esta, llamémosla así, primera despedida, en la que el cineasta vuelve con total literalidad a los años de su infancia para sumirse después en un largo e inquietante silencio; un silencio desgarradoramente quebrado cuando, no cabe duda, el presentimiento de la muerte ya lo había rozado y Bergman se embarca en su adiós definitivo, *Saraband*.

Palabras claves: Delirio, infancia, fantasía, realidad, *Fanny y Alexander*.

A Marisa

La infancia: entre fantasía y realidad

Comencemos escuchando las palabras que, según el cineasta, resumen el acorde básico de *Fanny y Alexander,* film que en principio iba a cerrar su trayectoria cinematográfica:

"La prerrogativa de la infancia: moverse sin dificultad entre la magia y el puré de patatas, entre el terror sin límites y la alegría explosiva. (…)"

"Era difícil distinguir entre lo que yo fantaseaba y lo que se consideraba real. Haciendo un esfuerzo podía tal vez conseguir que la realidad fuese real pero en ella había por ejemplo espectros y fantasmas. ¿Qué iba a hacer con ellos? Y los cuentos, ¿eran reales? ¿Dios y los ángeles? ¿Jesucristo? ¿Adán y Eva? ¿El Diluvio?"[1]

1 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*. Fábula Tusquets Editores: Barcelona, 2001, p. 22.

Espectros, fantasmas y cuentos que cifran, lo leemos a continuación, un inapelable núcleo de verdad; y es que, no cabe duda, *eso era real*:

"¿Qué pasó en realidad con Abraham e Isaac? ¿Pensaba de verdad cortarle la cabeza a su hijo? Excitado, con los ojos clavados en el grabado de Doré, me identificaba con Isaac, eso era real: el padre estaba pensando cortarle la cabeza a Ingmar, ¿y si el ángel llega demasiado tarde? Habrá lágrimas. Se derrama sangre e Ingmar sonríe pálidamente. Realidad."[2]

2 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 22.

Vayamos, pues, a la que comparece como la primera fantasía de Alexander, personaje en el que cristaliza con insólita literalidad la infancia del cineasta. Tras una breve conversación con el obispo sobre los confusos límites entre fantasía y realidad…

Obispo: *¿Puedes decirme, puedes quizá explicarme, qué es mentira y qué es verdad?*

… la madre interviene:

Emilie: *Tu maestro me ha escrito diciendo que has esparcido la más increíble de las mentiras.*
Alexander: *¿Qué?*
Emilie: *Dijiste que te vendí a un circo. No niegues que se lo has dicho a tus compañeros de clase, que te he vendido a un circo ambulante, y que, al fin del semestre, vendrán a por ti. Serás entrenado como acróbata y jinete, junto con una gitana de tu edad llamada Tamara.*

Nombrada la mentira el obispo ordena a Alexander que vaya y se disculpe por todo el dolor causado y éste, azorado, mira a su madre, tan amada como temida, y, cual muñeco perfeccionado, le pide disculpas.

Alexander: *Pido perdón a mi madre por mentir y juro no volver a hacerlo jamás.*

Finalmente, el obispo se levanta diciendo…

Obispo: *La fantasía es una cosa espléndida, una fuerza poderosa, un regalo de Dios. Se le confía a los grandes artistas, escritores y músicos.*

… y la secuencia culmina con el siguiente triángulo: Alexander mira perplejo a la madre, la madre mira sonriente al obispo y el obispo mira a

la madre –y así, Alexander queda excluido del eje de las miradas y, por consiguiente, del eje del deseo.

¿No es acaso evidente que esta, diríase, inexplicable realidad, perturba, profunda, cruel y dolorosamente al pequeño Alexander?

Es más, ¿no podríamos, quizá, pensar que todo el mundo fantasmático que el film despliega –y que se halla en el núcleo de *ese regalo de Dios que*, en palabras del obispo, *sólo se le confía a los grandes artistas, escritores y músicos*– encuentre aquí su latido central?

A saber: apartar, tachar y, en última instancia, matar a ese extraño al que la madre mira, y desea.

La mujer de blanco

Traigamos, ahora, las memorias del cineasta, *Linterna mágica*, porque en ellas queda escrito el recuerdo que se encuentra en el origen de la historia del circo.

> "La familia poseía una benefactora incalculablemente rica a quien llamábamos tía Anna. (…) todos los años nos llevaba al estreno del circo Schumann. Este acontecimiento me ponía en un estado de febril excitación: el viaje en coche con el uniformado chófer de tía Anna, la entrada en el enorme edificio de madera intensamente iluminado, los misteriosos olores, la estruendosa orquesta, la magia de los preparativos, los rugidos de las fieras detrás de los cortinajes rojos del pasillo que llevaba a la pista. (…) Me adormilé agotado por tantas emociones y una música maravillosa me despertó: una joven vestida de blanco cabalgaba sobre un enorme caballo blanco."[3]

3 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 19.

Y así, exactamente, comienza el film. Alexander, tras recorrer habitación por habitación la casa de su abuela, cae en un dulce dormitar…

… hasta que una música maravillosa le despierta, ¿y entonces?, aparece una primera figuración de aquella *joven vestida de blanco*.

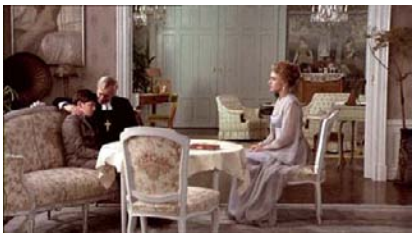
La estatua de una mujer, blanca, que mueve su brazo, le llama. ¿Delirio? ¿Pero no acabamos de ver también así a su madre?

Joven, de blanco, tendiendo sus manos hacia él, ¿cabalgando, quizá, sobre *un enorme caballo blanco*?

¿Y su abuela?

¿Qué decir de su refulgente abuela?

Ahí las vemos:



… ellas, las madres, vestidas de blanco, cabalgando sobre sus enormes caballos blancos.

Y entonces, ante aquella blanca mujer, ¿qué pasó?

> "Me invadió el amor por aquella joven. Pasó a formar parte de mis fantasías con el nombre de Esmeralda. Finalmente mis fabulaciones dieron el aventurado paso que las hizo entrar en la realidad cuando le confié (…) a mi compañero de pupitre (…) que mis padres me habían vendido al Circo Schumann, que pronto me apartarían de casa y de la escuela y que me entrenarían para convertirme en acróbata y trabajar con Esmeralda, que estaba considerada como la mujer más bella del mundo."[4]

4 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 19-20.

Tan bella, sin duda alguna, como su madre: "(…) *en realidad mamá es la más hermosa de todas las personas imaginables, más hermosa que la Virgen María y que Lilian Gish*"[5] –exclama el pequeño Pu, apelativo del niño Ingmar Bergman en el breve relato autobiográfico *Niños del domingo*–,

5 BERGMAN, I. (1990): *Niños del domingo*. Fábula Tusquets Editores: Barcelona, 2001, p. 26.

… pero también como la abuela Helena, ¿demasiado mayor, quizá, para representar, también ella, a aquella joven mujer del circo?, consideramos que no, porque como le dice a su hijo Oscar cuando éste no hace sino contemplar su belleza:

Helena: Sí, Oscar, así son las cosas. Uno es viejo y niño al mismo tiempo.

Y así, tan confundidas como la vejez y la niñez, están Helena y Emilie: abuela y madre, pero también, madre y madre, participan de una clara reversibilidad. No son sino dos caras de lo mismo, una sola y única cosa: lo más bello, lo materno.

Inventar a un padre: San José

Pensemos que si en la fantasía de Alexander Ekhdal / Pu / Ingmar Bergman hay, en efecto, algo que engaña, también hay algo que no engaña, vale decir, el deseo de abandonarlo todo e irse de gira con la mujer más bella del mundo, mujer, nos lo dice Pu, tan amada como temida:

> "Mamá está sentada junto a la mesa del comedor con la cabeza apoyada en la mano y los ojos cerrados. Pu suspira: Pero sobre todo estoy enamorado de mamá. Quiero sentir su aliento, pero ahora mismo no me atrevo a acercarme a ella. No, será mejor no molestarla."[6]

6 BERGMAN, I. (1990): *Niños del domingo*, op.cit., pp. 69-70.

¿Qué es, así pues, lo que está en juego? La imposibilidad de coexistir con el otro: la absoluta necesidad de que el otro, ese intruso al que la madre desea, desaparezca, muera.

> "Pu duerme el sueño de los agotados. Quizá sueñe que vuela (…) o que al fin consigue el poder de matar. Primero matará a su hermano y luego debe morir papá. Pero antes papá tendrá que rogar y llorar y gritar de miedo. Aun así debe morir, eso es absolutamente necesario. El rey le ha ordenado a Pu que mate a su padre, así que no hay nada que discutir."[7]

7 BERGMAN, I. (1990): *Niños del domingo*, op.cit., pp. 78-79.

Sabemos, por el psicoanálisis, que en la psicosis se produce una falla en el mecanismo fundador del proceso de simbolización a partir de la cual lo rechazado –lo radicalmente expulsado o forcluido[8]– retorna del exterior. Y tal es, precisamente, lo que sucede al comienzo de *Fanny y Alexander*: que el tercero rechazado, retorna, reaparece. ¿Cómo? De la forma más paradigmática posible: con la llegada de la navidad, interpretando a San José, el padre terrenal.

8 Algo primordial en lo tocante al ser del sujeto es rechazado, forcluido, no entra en la simbolización general que estructura al sujeto: una falla en el significante primordial –que no es sino el significante padre– lleva necesariamente al sujeto a poner en tela de juicio el conjunto del significante. ¿De que se trata –se interroga Lacan– cuando hablo de Verwerfung? Se trata del rechazo, de la expulsión, de un significante primordial a las tinieblas exteriores, significante que a partir de entonces faltará en ese nivel. LACAN, J.: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las Psicosis* (1955-1956), Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 217.

De modo que es la realidad misma la que está primero provista de un agujero, una falla, un punto de ruptura que luego el mundo fantasmático viene a colmar con la construcción de otra realidad exterior, realidad que, en Fanny y Alexander, pasa por la construcción, propiamente delirante, de otro padre, el casto esposo de María,

...al que, a pesar de todo, se le otorgan los honores del padre biológico...

–no podemos, en este sentido, dejar de advertir los claros paralelismos entre el padre de Bergman, aquel apuesto pastor del que su madre Karin se enamorara, y el obispo Edvard Vergerus.

Pero insistimos, es Oscar, metido en la piel de San José, quien comparece en tanto que padre real.

Padre que, si atendemos al relato evangélico, no fue tal, pues según reza el evangelio de San Mateo, la Virgen María quedó encinta por la acción carismática de la virtualidad divina:

> "La concepción de Jesús fue así: estando desposada María, su madre, con José, antes de que conviviesen, se halló haber concebido María del Espíritu Santo. José, su esposo, siendo justo, no quiso denunciarla y resolvió repudiarla en secreto. Mientras reflexionaba sobre esto, he aquí que se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo."[9]

10 *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno NÁCAR FUSTER y Alberto COLUNGA CUETO, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970, pp. 1046-1047.

Escuchemos, a este respecto, cómo nos habla la abuela Helena de Oscar, su tercer hijo, o también, el santo padre adoptivo:

> Helena: *Carl y Gustav Adolf son demasiado sexuales. Son como su padre. Él era muy sexual. A veces pensaba que demasiado, pero nunca me negué. (…) Carl y Gustav Adolf tienen demasiado y Oscar no tiene nada. Imagina la tragedia para Emilie, una joven con la sangre caliente. Pobre chica.*

He aquí los términos que estructuran está mágica y misteriosa construcción alucinatoria: que Oscar, al igual que San José, no tuvo parte alguna en la concepción de sus hijos, es más, que tampoco luego mantuvo relaciones maritales con su esposa; que él, al decir de su madre, *no tiene nada*.

Nos encontramos, de tal suerte, inmersos en una floreciente elaboración fantasmática conformada por toda clase de existencias, sin duda improbables, cuyo sello original acaba de ser subrayado por la abuela Helena –a saber, que entre Oscar y Emilie, *la pobre Emilie*, nunca pasó nada–, pero habitada por un desgarrador núcleo de verdad: la verdad misma de la experiencia del artista –verdad de la que brota su poder de convicción, la certeza de que lo que está en juego le concierne.

Una elaboración, decimos, delirante, que viene a sustituir, aunque sólo sea por unos breves momentos, el fragmento de realidad rechazado: el gran mundo exterior.

> Oscar: *Mi único talento, si pueden llamarlo así, es que amo este pequeño mundo que existe encerrado entre estas paredes. (…) Allá fuera está el gran mundo. Algunas veces el pequeño mundo tiene éxito al reflejar al grande. Para que lo podamos comprender mejor, la gente que viene aquí tiene la oportunidad de olvidar, por un rato, por unos breves momentos, por unos breves momentos, el áspero mundo exterior.*

Y así, este pequeño mundo del teatro al que Oscar pertenece –un mundo, no tan distante, cabría pensar, a aquel circo al que Alexander fantaseaba ser vendido– se descubre extraordinariamente frágil, quebradizo.

Hamlet

Llega, entonces, la hora de los fantasmas.

Oscar interpreta al espectro del padre de Hamlet.

Nos encontramos, concretamente, en el momento en que el espectro revela a su hijo el motivo de su muerte; pero, ¿qué habría de matarle?, ¿qué sino la lujuria de una mujer, *al parecer tan casta*, pero, nos lo advirtió la abuela Helena, de sangre caliente?, ¿qué sino el fogoso deseo de su carne?

Oscar: *Mi hora ya se acerca cuando yo a las sulfurosas llamas me he de entregar de nuevo. ¡Ah, ingenio inicuo, que tiene el poder de seducir! Ganó a su vergonzosa lujuria la voluntad de mi esposa, al parecer tan casta.*

Alexander, excitado, con los ojos clavados en el espectro, se identifica con Hamlet,

… ve a su padre caer, desmayarse y, días después, sin poder pronunciar palabra alguna, morir,

… momento, a partir del cual, el espectro de éste se le aparecerá en repetidas ocasiones.

Pero, ¿y acaso no se trataba de eso desde el principio? De un fantasma, concretamente, del fantasma de aquel padre imaginario del que el pequeño Bergman hablara entusiasmado a Märta, su primer amor, tal y como relata en sus memorias:

> "Le contaba que mi padre no era mi padre de verdad, que yo era hijo de un famoso actor que se llamaba Anders de Wahl. El pastor Bergman me odiaba y me perseguía constantemente, cosa comprensible. Mi madre amaba todavía a Anders de Wahl y asistía a todos sus estrenos. (…) Anders de Wahl es mi padre y yo, cuando termine la escuela, seré un actor del Teatro Dramático."[10]

10 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 90.

Segundas nupcias

A la muerte de Oscar, Emilie se une, en segundas nupcias, con un extraño, un advenedizo, un absoluto desconocido; tal es la lógica del delirio que el film moviliza: "este no es mi padre, viene de fuera, así que yo –Alexander Ekhdal / Pu / Ingmar Bergman– nada tengo que ver con él."

Ahora bien, ¿cuál es la índole de esta segunda unión?

Escuchemos al obispo, su petición, su único deseo:

Obispo: *Tengo un deseo. Un solo deseo, pero es importante. (…) Quiero que vengas a casa sin posesiones. Quiero que abandones tu casa, tu ropa, joyas, muebles, tus objetos de valor, tus amigos, hábitos y pensamientos. Quiero que abandones tu vida anterior por completo.*

La quiere sólo para él, desnuda, sin posesiones. Pero ella, como su Dios, es inaccesible, inalcanzable.

Emilie: *Dices que tu Dios es el dios del amor. (…) Mi dios es tan diferente, Edvard. Él es como yo, sin forma ni cuerpo. Soy una actriz, suelo llevar máscaras. Mi dios usa cientos de máscaras. Nunca muestra su cara real, y nunca puedo mostrarle a él o a ti mi verdadero rostro.*

Lo acabamos de escuchar: el Dios del obispo es el Dios del amor, que no es sino el Dios padre –el Nombre del Padre supremo–, un Dios nunca integrado, es decir, en forma alguna simbolizado[11], mientras que el Dios de ella, o más precisamente ella, pues Él, literalmente, es su igual, es un Dios –o mejor, una Diosa– que usa cientos de máscaras sin poder nunca mostrar su verdadero rostro.

Una Diosa que ahora, ávida de gozar, y como nunca hiciera con su primer marido, se entrega al obispo:

Matar al padre

O al hombre con quien, tras desvanecerse aquella primera construcción alucinatoria de la imagen paterna[12], irrumpe en lo real, el padre

11 "Padre habla del Amor de Dios en la iglesia. Pero ¿aquí en casa? ¿Qué pasó con nosotros? ¿Cómo nos las arreglamos con el corazón escindido, con el odio reprimido?" BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 301.

12 Y es que, ¿qué ocurre si se produce cierta falta en la función formadora del padre? ¿Qué le queda, plantea Lacan, al sujeto que vive la imposibilidad de asumir la realización del significante padre a nivel simbólico? "Le queda la imagen a la que se reduce la función paterna. Es una imagen que no se inscribe en ninguna dialéctica triangular, pero, cuya función de modelo, de alienación especular, le da pese a todo al sujeto un punto de enganche, y le permite aprehenderse en el plano imaginario." LACAN, J.: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 3. Las Psicosis* (1955-1956), op. cit., p. 291.

rehusado, excluido: se inicia, entonces, una lucha a muerte primera y esencial.

Rabia y odio invaden a Alexander sin compasión: su súplica, entre la maldición y el agradecimiento, reza con abatida y tumultuosa desesperación:

Alexander: ¿Por qué no vas con Dios y le dices que mate al obispo? ¿O acaso a Dios le importa un bledo lo que nos pase a nosotros? ¿Has visto a Dios del otro lado?

… "si es que Dios existe, y si es que le importo, que baje y mate al obispo."

Y la espera no se alargará por mucho tiempo.

A la rivalidad inicial, jamás simbolizada, le sigue una fase de activa transformación: el mundo se reordena de nuevo.

El obispo azota severamente a Alexander y le encierra en el ático.

"No lloré, pero sentí odio: ese maldito chulo que siempre anda sacudiendo, lo voy a matar, no lo perdonaré, no, en cuanto

lleguemos a casa pensaré una forma bien dolorosa de matarlo, va a suplicar que me compadezca. Tengo que escucharle gritar de horror."[13]

13 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 286.

Cuando Emilie regresa, el obispo le explica el motivo del castigo:

Obispo: *Alexander y yo tuvimos una pequeña lección esta tarde. Lo de siempre: no podía distinguir la fantasía de la realidad. Pero ya hemos clarificado los conceptos.*

Una vez más, realidad e imaginación se han fundido en robusta aleación.

Entonces, ella intercede.

Emilie: *Abusaste de Alexander. (…) Lo encerraste en el ático. Sabes que le teme a la oscuridad.*
Obispo: *Las noches son brillantes en esta época del año, y aquellos con la conciencia clara no tienen nada que temer.*
Emilie: *Podría matarte.*

Pero, ¿quién sino ella, la Diosa, podía quitar del medio al representante de la función paterna en su significación simbólica esencial?,

… ¿quién sino la madre que en su momento no le dio su lugar, tal y como queda escrito en *Las mejores intenciones*[14], novela en la que Bergman revive la relación entre su dirigente madre y su inerme padre?,

… y, por cierto, ¿quién sino la reina Gertrud estuvo tras la muerte del padre de Hamlet?

Y bien, ahora que el obispo ha muerto, el fantasma paterno sufre una transfiguración esencial: Oscar, el santo padre adoptivo, resplandeciente, benevolente y protector, se desdobla en su justo reverso, el obispo, sombrío, cruel y castigador.

Obispo: *No puedes escapar de mí.*

Alexander camina distraído y, como ocurriera con su primer padre, el fantasma del obispo se le aparece. Le golpea. Alexander cae al suelo. Se incorpora. Y antes de desaparecer, el obispo le advierte: *no puedes escapar de mí.*

Pero, ¿de quién no puede escapar?, ¿qué potencia fantasmática le apresa inexorablemente? O también, ¿cuál es el fantasma central que habita, no sólo *Fanny y Alexander*, sino toda la filmografía del cineasta?

14 BERGMAN I. (1991): *Las mejores intenciones*, Tusquets Editores: Barcelona, 1992.

Pues uno que el texto perfilará inmediatamente con sorprendente e inesperada precisión: ahora que el Dios padre, cual marioneta, ha caído definitivamente,

… son ellas, las Diosas madres, quienes tienen el control.

Helena y Emilie, claras figuraciones de la feminidad adorada e invencible que gobierna el universo bergmaniano, se retiran satisfechas tras decidir volver juntas al teatro para interpretar *Sueño*, de August Strindberg:

Helena: *¿De qué te ríes?*
Emilie: *Ahora tenemos el control.*

Cuando Emilie se aleja…

… su vestido granate invade la totalidad de la pantalla…

… y descubrimos entonces que se trataba de ella.

Pero ¿quién sino ella, la más poderosa, la más temida y, sin duda alguna, la más amada, iba a latir tras la figura paterna?, ¿quién sino la digna, gélida e invulnerable madre del pequeño Alexander / Pu / Ingmar?

La Diosa madre

Bergman confiesa al comienzo de la *Linterna mágica* cuál fue la gran pasión de su vida: su madre.

> "Me inclino sobre fotografías de la infancia y estudio el rostro de mi madre con una lupa en un intento de penetrar a través de sentimientos podridos. (…)"
> "Mi corazón de cuatro años se consumía en un amor fiel como el de un perro."
> "La relación, sin embargo, no carecía de complicaciones: mi devoción la molestaba e irritaba, mis muestras de ternura y mis violentos arrebatos la inquietaban. Muchas veces ella me alejaba con un tono fríamente irónico. (…)"[15]

15 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 11.

Una madre, así pues, infinitamente fría, deslumbrante, inaccesible,

… que ora aparece,

… ora se desvanece.

En una ocasión, cuando la madre de Bergman se encontraba, como la madre de *Persona*, ingresada en un hospital, él le confesó la adoración que por ella había sentido y ella reconoció que eso la había atormentado:

> "Muchos años después, cuando mi madre estaba en el hospital (…), nos pusimos a hablar de nosotros y de nuestras vidas. Le conté la pasión de mi infancia y ella reconoció que eso la había atormentado, pero no de la manera que yo había creído. Preocupada por mí, se había confiado a un famoso pediatra que la había puesto en guardia en términos muy serios y le había aconsejado rechazar con firmeza mis, según él, «acercamientos enfermizos». Cualquier condescendencia podría dañarme para toda la vida."[16]

16 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., p. 12.

Y así, dañado, Bergman se pregunta muchos años después:

> "¿Y su amor? ¿Para quién fue su amor, madre?"
>
> "Ella vuelve el rostro hacia la luz de la lámpara y veo su oscura mirada, esa mirada imposible de devolver y de soportar."
>
> "-Ya sé -digo precipitadamente con un estremecimiento que me cuesta dominar. Las flores se daban bien, las enredaderas trepaban, los brotes nuevos retoñaban. Las flores se daban bien, pero ¿y nosotros? ¿Por qué salió todo tan mal? ¿Fue por la paralización, por la incapacidad de los Bergman o fue por otra cosa?"
> (…)
>
> "¿Por qué se hizo un inválido de mi hermano, por qué fue aplastada mi hermana hasta romperse en un grito, por qué tuve que vivir yo con una herida infectada que atravesaba todo mi ser y que nunca cicatrizó?"[17]

17 BERGMAN, I. (1987): *Linterna mágica*, op. cit., pp. 301-302.

Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva

BÉNÉDICTE BRÉMARD
Université du Littoral- Côte d'Opale

Please, tell me what happened in those unsettled times: The historical truth experienced through TV fiction

Abstract
The present paper focuses on some of the most successful serials of Spanish TV fiction. They all have in common the hope to "tell the factual History", that is, the hope to tell the truth. However, do all these serials really want to tell what happened or, rather, they settle for fostering a bittersweet flavour viewers are fully aware of and take pleasure in?
By looking at the recently broadcast serials *Cuéntame cómo pasó* (*Tell Me What happened*) and *Amar en tiempos revueltos* (*Loving in Unsettled Times*) as well as at their ancestor *Chronicle of a Village*, the author discusses how the plots, in different settings, of such TV fiction serials are built on. Also, he tries to answer some questions arising from this topic.

Key words: TV serials. History. Memory. Archives.

Resumen
Estudiamos aquí varios de los casos más famosos y exitosos de las ficciones televisivas españolas que afirman "hacer historia", en otras palabras, ser verdad. ¿Es realmente lo que pretenden, y lo que en ellas busca el telespectador, o más bien se conforman con cultivar ese agridulce sabor a verdad, del que el telespectador sería plenamente consciente y del que obtendría placer? Desde las recientes *Cuéntame cómo pasó* y *Amar en tiempos revueltos* hasta su antepasada *Crónicas de un pueblo*, podremos ver qué tramas de la verdad nos proponen, en contextos distintos, las ficciones televisivas, al mismo tiempo que intentaremos contestar dichas preguntas.

Palabras claves: Series, historia, memoria, archivos.

"Una serie de las que hacen historia": así se describe *Cuéntame cómo pasó* en la portada del dvd de la primera temporada. Tal afirmación no puede sino dar lugar a preguntas. ¿Puede una serie de ficción *hacer* historia? La búsqueda de la apariencia, de la trama de la verdad (con el recurso a imágenes de archivo, con el juego con la memoria colectiva y popular de la época –en los decorados, el vestuario, las canciones, las películas, las noticias–, ¿puede convertirse en la verdad misma? ¿O tan sólo sabe a verdad, como la magdalena proustiana? Para llevar a cabo esta reflexión, estudiaremos varios de los casos más famosos y exitosos de las ficciones televisivas españolas que cultivan este sabor a verdad,

desde las recientes *Cuéntame cómo pasó* y *Amar en tiempos revueltos* hasta su antepasada *Crónicas de un pueblo*[1].

Cuéntame cómo pasó

Desde la difusión de su primer capítulo, el 13 de septiembre de 2001, la serie de T.V.E. *Cuéntame cómo pasó* lleva a la pantalla la vida cotidiana de una familia de clase media, los Alcántara, durante los últimos años de la dictadura (1968 y siguientes). Cada capítulo viene introducido y concluido por la voz fuera de campo de Carlos, el hijo menor de la familia Alcántara, quien se dirige al telespectador desde la época actual y con su voz de adulto. En esta crónica de un pasado reciente, las imágenes de época desempeñan un papel de primer orden, ya que el gran acontecimiento del primer capítulo es la compra del primer televisor de la familia. Como el aparato que pretendía ser una ventana abierta al mundo, la serie sería, pues, una ventana abierta al tiempo (por ello encontramos muchos planos de la familia reunida en la mesa a la hora de comer o cenar, viendo la televisión y filmada desde el aparato –F1). Pero una de las particularidades de la serie es que cuenta las grandes etapas político-sociales del período mediante un lenguaje moderno. Por ejemplo, uno de los procedimientos recurrentes de la serie consiste en hacer que se codeen los personajes ficticios de *Cuéntame*... con personajes o acontecimientos verdaderos mediante la manipulación de imágenes de archivo[2].

F1

Si el procedimiento recurre a las técnicas más modernas, el principio no es nada nuevo: "ya se hacía en cine mudo", como dicen en la web de la serie. Sin ir tan lejos, Forrest (Tom Hanks) le apretaba la mano a Kennedy en *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1993) y Kane a Hitler en *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941). La secuencia del quinto capítulo de *Cuéntame*... que pone en escena a Antonio Alcántara (Imanol Arias) y a su mujer Mercedes (Ana Duato), acogidos en el palacio del Pardo por Franco (F2), sigue, pues, el mismo principio, excepto que este encuentro entre seres de celuloide y seres reales, presentado como real en *Citizen Kane* y *Forrest Gump*, no es más que un sueño de Antonio en *Cuéntame*... Curiosamente, los directores de la serie confiesan abandonar a veces la verosimilitud a favor de cierto realismo mágico que representa el mundo interior de los personajes (sueños o pesadillas despiertos o dormidos). Esta paradoja anhela según ellos: "colocar al personaje dentro de la Historia y la Historia dentro del personaje", aunque "los personajes se dan la mano con la historia... cambiada[3]".

F2

1 Tenemos que añadir que si *Cuéntame*... y *Crónicas*... existen en dvd, no es el caso por ahora de *Amar*..., lo que explica que nuestro estudio de ésta última esté menos desarrollado y se limite a los capítulos que pudimos ver en su difusión televisiva.

2 La serie se distingue también por haber recurrido en varias ocasiones a la forma híbrida del docudrama que mezcla testimonios reales, imágenes de archivo y secuencias de la serie o de otras ficciones, como en el capítulo 113, " El comienzo del fin ", dedicado a la muerte de Carrero Blanco.

3 www.cuentamecomopaso.net, consultada en noviembre de 2007.

4 Aquí hablamos de promesa en el sentido definido por Jesús González Requena como "forma de juramento que afirma como verdad que

Resulta difícil, pues, saber cuál de ambas promesas[4] –verídica u onírica-surrealista– es la que atrae a veces a más de 7 millones de espectadores delante de la pequeña pantalla. Lo cierto es que, aunque las imágenes utilizadas sean reales, todo está hecho para hacerlas parecer irreales. Así, en el ejemplo ya mencionado, la repentina aparición del blanco y negro y del No-Do dentro del capítulo nos indica claramente que estamos fuera del universo cotidiano de la familia Alcántara[5]. Luego, aunque este encuentro entre Antonio, Mercedes y el dictador haya sido concebido gracias a la mezcla de distintos archivos y a las técnicas más perfeccionadas, el espectador de hoy sabe que se trata de un encuentro ficticio, e incluso antes del final de la secuencia y del despertar de Antonio de su pesadilla, nunca llega a tener la ilusión de la verdad. Se trata de lo que Christian Metz definió como el truco "perceptible no visible":

> "El espectador no podría decir cómo fue realizado, ni en qué punto exacto se encuentra, porque no se ve (mientras que se ve un flou o una sobreimpresión); pero es perceptible, porque se percibe su presencia, porque se "siente". (...) Cierta duplicidad se asocia a la noción misma del truco. Hay en él algo que permanece escondido (...) y al mismo tiempo algo que se exhibe, ya que importa que los poderes del cine se vean acreditados por esta sorpresa de los sentidos"[6].

Es un fenómeno que ya señaló Jesús González Requena a propósito de la información en televisión: la "tendencia cada vez más acusada a hacer explícita la manipulación de la imagen (y por tanto, el carácter de ésta como imagen, lo que la separa del contexto referencial al que remite) por medio de una amplia retórica de efectos generados por ordenador[7]". El telespectador notará así que los bebés de Antonio y Mercedes son meros paquetes de ropa sin cuerpo visible. Además, nada está hecho para que el telespectador comparta la preocupación de Antonio (suda mucho, intenta explicar al Caudillo que no tiene con qué criar a tantos hijos): la actitud del dictador, al que su discurso muestra obsesionado por la natalidad, su risa incesante, lo hacen más ridículo que terrorífico[8].

Todos estos elementos nos llevan a una primera conclusión: lo importante en *Cuéntame*..., lo que atrae a los telespectadores, no es tanto la posibilidad de ver la verdad, como el placer de reconocer su engañosa trama, la complicidad que une a creadores y telespectadores en este engaño deseado. O sea, como ha escrito Jesús González Requena:

> "El cinematográfico "efecto de realidad" ha sido sustituido por el efecto de espectacularidad televisivo. Lo que importa no es ya que sea verdad lo que la televisión dice, sino que lo que es nombrado por televisión es materia relevante de espectáculo. Sea verdad o mentira, es relevante"[9].

habrá una verdad en el futuro", o "ficción destinada a realizarse"; recordemos también su definición de la palabra verdadera como "palabra que introduce en el mundo algo que, antes de ella, no estaba" (GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "Teoría de la verdad", *Trama y Fondo, nº14*, pp. 75-94.)

5 He aquí la transcripción de dicho extracto: Antonio Alcántara se acuesta con la angustia de tener que criar a un hijo más –su esposa, Mercedes, estaría embarazada. La secuencia siguiente, en blanco y negro, muestra a Antonio y Mercedes como protagonistas del noticiario de la época (el No-Do). Dice la tradicional voz en off:

"En el Palacio del Pardo son presentados a su Excelencia el Jefe del Estado, con el Presidente del Instituto Nacional de Previsión, los prolíficos matrimonios que han sido galardonados con los premios nacionales correspondientes a este año." Plano americano de Antonio y Franco apretándose la mano y diálogo entre los dos en campo/contracampo (Antonio tiene a un bebé en los brazos): "–Les felicito. ¡ Qué ejemplo para la patria! –Muchas gracias, Excelencia. Estamos muy contentos. –España necesita reproductores como ustedes que traigan trillizos." (Antonio se gira entonces hacia Mercedes que se quedó a su lado y se da cuenta de que lleva a dos bebés en los brazos): "–Trillizos y más trillizos. Entre todos alcanzaremos 40 millones. Esa es la meta a la que aspiramos. 40 millones, esa es la meta, 40 millones (risa). –Pero, Excelencia, es que trillizos, con los ingresos que tengo..., no nos llega. –No se preocupe, Dios proveerá. Pero no descansen. Engendren, engendren, engendren (risa)" (Rápido travelling de retroceso en picado; habitación de Antonio y Mercedes, en color. Antonio despierta en un sobresalto). Cuando Mercedes le pregunta lo que le pasa, contesta: "Estaba soñando... con eso del niño... que se me borraban las letras del abecedario de la imprenta".

6 METZ, Christian (1972): "Trucage et cinéma", *Essais sur la signification au cinéma,* Klincksieck : Paris tome II, pp. 180-181; la traducción es nuestra.

Y es que la verdad presentada en *Cuéntame*... busca ante todo ser una verdad consensual. Por eso tres generaciones (casi cuatro, dada la diferencia de edad entre los hijos Alcántara) están representadas con igual duración de protagonismo a través de los personajes, respetando así la conocida regla de las subtramas[10]. Por otra parte, *Cuéntame*... se inscribe claramente en el género de la crónica. Cada capítulo menciona el mes o temporada y año en que se desarrolla la historia y los extractos de los noticiarios de la época elegidos presentan más bien la actualidad social (aparición de bienes de consumo como la lavadora, …) y cultural que política. Con unos títulos de capítulos que imitan los de las series, películas o libros populares de la época ("El fugitivo", "Las invasoras", "Últimas tardes con Minerva"), *Cuéntame*... despierta la memoria de los telespectadores y la nostalgia suscitada por la constante referencia a una cultura común[11]. Los productos derivados de la serie (libros, discos, página web) explotan dicha veta nostálgica. A través de los personajes de Toni Alcántara y Eugenio (el joven cura), ambos antifranquistas, resurge también la cultura censurada de la época: las canciones de Paco Ibáñez, Lluís Llach y Joan Manuel Serrat...

La mirada a posteriori propuesta en *Cuéntame*... también explica que la visión sobre la época pueda ser deformada por la distancia temporal. Las moralejas de algunos capítulos sobre la necesidad de tener memoria histórica, la pérdida del miedo y la vuelta de las esperanzas vehiculan un punto de vista postransición que puede rozar lo anacrónico cuando se ponen en boca de la abuela (Herminia) o del padre (Antonio). Otros ejemplos muestran claramente que *Cuéntame*… a veces nos habla más del presente que del pasado. Así, pensemos en el anuncio del juancarlismo del pueblo español en boca de don Pablo (José Sancho) en octubre de 1975 (capítulo 148), en la conversación entre Antonio (Imanol Arias) y su hermano Miguel (Juan Echanove) a propósito de justicia y perdón en el mismo capítulo, emitido en pleno debate sobre la Ley de Memoria histórica. También citaremos la alusión que hace Herminia (María Galiana) a las "Trece Rosas" (capítulo 150), justo cuando el espectador se enteró de su historia porque acababa de ser llevada al cine[12].

Si la verdad histórica representada en *Cuéntame*... parece tan polifacética, puede ser sencillamente porque se trata de una verdad plural. En efecto, *Cuéntame*... es creación de un equipo compuesto por individuos de trayectorias y miradas distintas[13]. El productor, Miguel Ángel Bernardeau, es de la generación de Carlos, la de los testigos impotentes de la dictadura. En cuanto a los guionistas, uno (Eduardo Ladrón de Guevara), nacido en 1942, también dramaturgo, es un ex militante del Partido Comunista y de la Liga Comunista Revolucionaria y otro (Patrick Buc-

7 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1999): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Signo e imagen: Madrid p. 94.

8 Mucho más temibles son a veces los personajes ficticios cercanos a los Alcántara, como, por ejemplo, su jefe, don Pablo (interpretado por José Sancho). Sin embargo, algunas secuencias de manifestaciones mezclan imágenes de archivo y reconstituciones con cámara subjetiva para enfatizar la violencia de la represión policíaca (cap. 3 y 7). Véase a este respecto Brémard, Bénédicte, "L'image de la dictature dans le feuilleton Cuéntame cómo pasó", Image et pouvoir (Actes du 4è Congrès International du G.R.I.M.H.), Université Lumière-Lyon II (2006), pp. 601-609 y " Les représentations de la résistance dans Cuéntame cómo pasó ", Résistances et exils, Regards n° 8 (Chaput, Marie-Claude y Sicot, Bernard, editores), Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Groupe de Recherches Résistances et Exils, Université Paris X-Nanterre (2005), pp. 225-237. Nótese que en el capítulo 39, "Los caudillos también se rascan", se repite dicha hazaña visual del encuentro entre Franco y Antonio Alcántara. Si en este caso, es presentado como real, durante una caza, el tono es claramente burlesco. El caudillo abandona rápidamente la caza, molestado por picores… causados por los piojos que, sin saberlo, le pegó Antonio, contagiado él mismo por su hijo Carlos. La conclusión del capítulo, hecha en voz en off por Carlos adulto con tono enfático, sobre la importancia de este hecho que los historiadores nunca llegaron a conocer, hace patente el carácter surrealista (como nota, Franco era medio calvo) de esta nueva aparición del caudillo en *Cuéntame*…

9 GONZÁLEZ REQUENA: *op. cit.*, p. 138.

10 Según lo que nos indicó el guionista Eduardo Ladrón de Guevara, en la primera versión del guión no aparecían los amigos de Carlos (entrevista que tuvo lugar en Madrid el 10 de septiembre de 2004).

kley), es un ex periodista, hijo del autor del famoso libro *Vida y muerte de la República española*[14]. Curiosamente, el proyecto de *Cuéntame*... se enfrentó con el rechazo de todas las cadenas de televisión durante unos diez años antes de ser comprado por T.V.E. durante la presidencia del P.P. Todos esos elementos explican por qué la trama de *Cuéntame*... oscila entre la recopilación de archivos de época, la crónica, el melodrama, etc. El título del quinto capítulo de *Cuéntame*... "Paz, amor y fantasía", alusión a la película de Comencini *Pan, amor y fantasía* (1953), puede proporcionarnos una clave de lo que pretende ser la serie. La película de Comencini, comedia costumbrista ambientada en un contexto histórico preciso, pudo, en efecto, ser presentada como parte de la corriente llamada realismo idílico o neorrealismo rosa. Como demostramos en otro trabajo, Cuéntame... corresponde perfectamente a la mezcla de géneros que Raphaëlle Moine describió como una "(fusión federadora) de ideologías contradictorias", ilustrada por las películas llamadas por Robin Wood "textos incoherentes". A partir de otros ejemplos, Raphaëlle Moine muestra hasta qué punto dichos "textos" son ambiguos, "capaces de llegar a dos públicos mutuamente exclusivos gracias a un grand écart ideológico" y reveladores de un conflicto cultural[15].

Este consenso buscado en la ficción, como hace notar Paul Julian Smith, no significa, sin embargo, olvido. O si no, como se pregunta éste, ¿por qué se dedicarían tantas horas a recordar el pasado[16]?

Amar en tiempos revueltos

Emitida a partir de septiembre de 2005 en TVE 1 con una audiencia media de 2 millones de espectadores, *Amar en tiempos revueltos*, inspirada en la serie de TV3 *Temps de silenci*[17], pone en escena historias de amor en el contexto agitado de los años 1936-1948. *Amar en tiempos revueltos*, como *Cuéntame cómo pasó*, construyó su campaña de promoción a partir de su valor de espejo de la realidad histórica. En la presentación de la segunda temporada, Rodolf Sirera, coordinador de los guionistas, no dudó en remitir a Balzac calificando la serie de "nuestra pequeña *Comedia Humana* (...) contando una época de la historia de España pero a través de las historias particulares de un grupo de personajes". Juan Banacolocha, productor ejecutivo de Diagonal TV añade que es "un recuerdo de la historia de nuestro país". Otro miembro de Diagonal TV, Lluis Maria Guell, habla de "telenovela diferente en la que los mayores recuerdan una época que vivieron y los jóvenes la descubren[18]". En resumidas cuentas, los creadores y productores de la serie promueven el tradicional enseñar deleitando: una telenovela puede, a través de su expresión romántica y

11 F. Jost señala que la referencia cada vez más frecuente a la cultura televisiva es una de las vías elegidas por la televisión para hablarnos de nosotros, "como si, para saborear la ficción, el telespectador tuviera que ser fiel" (JOST, François (1999): *Introduction à l'analyse de la télévision*, Ellipses, col. "Infocom", Paris p. 119; la traducción es nuestra). Al uso que hace *Cuéntame*... de los archivos de TVE lo llama Paul Julian Smith "acceso directo a la íntima autobiografía televisiva de los telespectadores" (SMITH, Paul Julian (2006): *Television in Spain, from Franco to Almodóvar*, Tamesis: Woodbridge p. 17 (la traducción es nuestra).

12 Evidentemente, se justifican plenamente dichas alusiones cuando las pronuncia la voz de Carlos adulto.

13 El reparto refleja esta pluralidad y esta mezcla de continuidad y ruptura con las representaciones de la identidad nacional, ya que abarca desde los veteranos actores Fernando Fernán Gómez, Luis Cuenca y Toni Leblanc, hasta la estrella del cine de la democracia que es Imanol Arias.

14 Ambos guionistas afirman que el personaje al que se sienten más cercano, aunque sólo sea por la generación, es Toni, el hijo Alcántara, periodista y resistente (agradecemos las entrevistas concedidas por E. Ladrón de Guevara el 10/09/2004 y Patrick Buckley por correo electrónico en octubre de 2004).

15 MOINE, Raphaëlle (2002): *Les Genres du cinéma*, Nathan Cinéma : Paris pp. 105-106. Evocamos las polémicas despertadas por la difícil interpretación ideológica de la serie en nuestros trabajos mencionados anteriormente.

16 SMITH: *op. cit.*, p. 78.

17 La principal diferencia entre *Amar*... y la serie catalana en que se inspiró es que la historia de *Temps de silenci* se desarrolla entre 1935 y 1998. Incluye, pues, acontecimientos de otras épocas históricas que la posguerra, como los de la crisis de la industria textil de los 70, de la Transición democrática (con el 23F) o los Juegos Olímpicos del 92.

exaltada de los sentimientos, enseñar (en todos los sentidos del término) la historia.

Amar en tiempos revueltos y *Cuéntame cómo pasó* tienen la misma paradoja en común: para hacer sentir la verdad de tiempos pasados, recurren a las técnicas más actuales. Así, una de las características formales de *Amar en tiempos revueltos* consiste en fundir el inicio o el final de las secuencias con imágenes de archivo (F3 y F4). Además de los títulos de crédito que presentan fotos en color de los protagonistas en un fondo blanco y negro azulado, varias secuencias de cada capítulo empiezan con trozos de películas de época. En general, son vistas de Madrid que permiten situar temporalmente la acción gracias a su contenido –coches antiguos, trajes...– y a la trama de la película –irregularidades en la imagen, blanco y negro, velocidad peculiar de la banda, ruido de la banda desfilando, etc. A veces también se escribe la fecha en estas imágenes con ruido de máquina de escribir. Estos detalles, a la vez que pretenden imitar la trama de la verdad, revelan su carácter artificial al denunciar la presencia de una entidad narradora (escritor o proyeccionista).

F3

F4

Sin embargo, aparte de estos cromos, pocas referencias hay en *Amar*... a los acontecimientos políticos de la época. La intriga se centra en los problemas particulares y sentimentales de los personajes y sólo utiliza sus eventuales compromisos políticos como resortes dramáticos (el encarcelamiento de Marcos (Manu Fullola), por ejemplo, porque se encontraron panfletos comunistas en su casa, y que le separa oportunamente de su amada Elisa (Inma Cuesta), en clara imitación del Conde de Montecristo). En este sentido, *Amar*... se diferencia mucho de la crónica político-social que es *Cuéntame*…, aunque la última temporada podría marcar un cambio de tono. En un capítulo reciente, un cartel que llamaba al voto afirmativo sobre la Ley de Sucesión (1947) aparecía de modo recurrente, y el tema incluso provocaba una discusión entre el joven cura y su superior. Unos fragmentos del No-Do vienen a veces insertados entre secuencias. Sin embargo, no hay vínculo explícito con la intriga del capítulo.

Crónicas de un pueblo

Podemos considerar *Crónicas de un pueblo* como un antepasado de estas series actuales ambientadas en un contexto histórico. En efecto, desde el momento de su creación y difusión (1971-1974), *Crónicas*... podía ser considerada como una serie histórica: en una España en pleno proce-

18 "Llega a TVE la segunda temporada de *Amar en tiempos revueltos*", www.rtve.es, 7/09/2006, consultada en julio de 2007.

so de urbanización y de éxodo rural, esta serie que se desarrolla enteramente en un pueblo hablaba a los españoles recién llegados a la ciudad de su nostalgia por un pasado reciente. Con el tiempo, además, la serie pasaría a la historia, entre otros motivos por haber sido la primera serie española en ambientarse en la contemporaneidad y la primera serie popular en España[19]. Compuesta por 113 capítulos de 25 minutos, contó con unos directores que se convertirían en los más reconocidos autores de cine posteriormente, como Antonio Mercero o Miguel Picazo. Sin duda, fue lo que permitió que esta serie de encargo, por no decir de propaganda –ya que su propósito inicial era explicar mediante la ficción el Fuero de los españoles– alcanzara el éxito popular. Otra vez, la contradicción es lo que reina en la concepción de la serie y más precisamente en sus vínculos con la verdad. Si su ambición era alcanzar la identificación del público con los personajes –por eso se eligió a actores no demasiado famosos y el rodaje en exteriores– ¿por qué, entonces, situar la acción en un pueblo imaginario, Puebla Nueva del Rey Sancho[20]? Del mismo modo, si su contenido anuncia los valores de la Transición ("igualdad de la relación hombre-mujer, resolución de los conflictos por el diálogo, trabajo colectivo al margen de las discrepancias[21]"), ¿por qué situar la acción en una aldea idílica poco representativa de la España en plena urbanización? Manuel Vázquez Montalbán, en su *Libro gris de Televisión española*, fue sin duda el crítico más severo de la serie. Denunciaba un lenguaje positivo que remitía, según él, al de la publicidad: no hay lluvia, no hay minifalda, no hay desorden, no hay suciedad:

> "Ni un papel en las calles, ni un chorrete en los rostros, ni una melena, ni una chaqueta derruida. Hay, pues, una propuesta inicial de pacificación visual. (...) Los conflictos suelen venir vía forastero o vía demonios familiares: siempre tienen un inductor no ligado con los personajes, ideas y estructuras esenciales del pueblo pulcro y quintasenciado"[22].

Cabe reconocer, sin embargo, en defensa de dicha serie, que parece una proeza que haya conseguido, en parte gracias a su éxito, alejarse del propósito inicial de lo que se le pidió. Dentro de la misma ficción, el joven alcalde llega así a quejarse del tono moralista del maestro mayor, que "convierte al pueblo entero en clase", en un capítulo irónicamente titulado "Cuento con moraleja". Además, capítulos como "La media naranja" o "La boda" no presentan ninguna referencia al Fuero de los españoles. Desarrollan la intriga de la relación amorosa entre la farmacéutica y el alcalde, relación que culminará en boda. En esta ocasión, como en otras, la serie se aleja, pues, de una trama histórica, para buscar referentes en la ficción más que en la realidad. Así, mientras los protagonistas se confiesan su amor al lado de un río que necesita depuradora

19 GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002): *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*, Gedisa: Barcelona, p. 66.

20 Todo un oxímoron, como nota P. J. SMITH (*op. cit.*, p. 71).

21 PALACIO, Manuel (ed.) (2006): *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*, RTVE-Universidad Carlos III, Madrid, p. 44.

22 VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1973): *El libro gris de Televisión española*, Edición 99, Madrid, p. 193. P. J. Smith señala algunos ejemplos de dichos conflictos traídos al pueblo por forasteros (ladrones..., *op. cit.*, p. 70).

(contrapunto de una comicidad irreverente), sus palabras se superponen a la música compuesta por Nino Rota para la película *Romeo y Julieta* de Franco Zeffirelli (1968). Del mismo modo, en el capítulo "Juanito y sus detectives", el anuncio de la búsqueda por la Interpol de un criminal fugitivo, está acompañado por una música que imita el estilo de las películas de Alfred Hitchcock[23]. Hace falta también recordar que no todo es idílico en Puebla Nueva del Rey Sancho: el maestro se muestra a veces melancólico por la pérdida de su hijo; hay un pordiosero que hace trabajar a su hijo; en estos detalles del guión aflora ya la sensibilidad de un director cuya obra revelaría luego un peculiar interés por la psicología infantil y los dramas que pueden sufrir los niños (pensemos en películas como *La guerra de Papá* o *Planta 4*). Por fin, desde el primer capítulo, la intriga se toma ciertas libertades respecto a la letra del Fuero de los españoles, libertades al servicio de la vena tierna y humorística de la serie. Así, el maestro reconoce que el pequeño y travieso Juanito no viola el Fuero cuando come las manzanas de un vecino, ya que puede hacerlo sin penetrar en el domicilio ajeno (las ramas del árbol le permiten coger las manzanas desde la calle –F5):

23 Los nombres de los personajes (Goyo, Dionisio) también merecerían un estudio aparte por su patente carácter simbólico.

F5

> "Ya veo. No te has tenido que saltar la valla ni tampoco el fuero. Muy bien. Hombre, no deja de ser un problema de interpretación. Bueno chico, si eso es así, no creo que haya ya la menor duda."

Y el maestro muerde de buen corazón en la manzana regalada por Juanito.

Una serie de la televisión pública no presenta así la trama de una verdad únívoca, la del Estado que la encargó. Es preciso recordar que en televisión también hay autores[24]. No cabe duda de que Mercero es uno de ellos, si tomamos en cuenta la larga y exitosa obra que dirigió después, tanto para la televisión (*La cabina*, *Verano azul*, *Farmacia de guardia*) como para el cine. También cabe señalar que fue cuando él ya no participaba en *Crónicas de un pueblo* cuando decayó la popularidad de la serie[25].

24 Como precisa Mario GARCÍA DE CASTRO, la televisión de autor nace a finales de los 1950 con el teleteatro y las adaptaciones de Juan Guerrero Zamora (*op. cit.*, p. 26). Recordemos que entre los guionistas de Amar en tiempos revueltos figura el dramaturgo Josep M. Benet i Jornet.

25 GARCÍA DE CASTRO, op. cit., p. 68.

Conclusión

Con estas tres series, *Cuéntame cómo pasó*, *Amar en tiempos revueltos* y *Crónicas de un pueblo*, estamos ante tres contextos políticos distintos para TVE (la era de Aznar, la de Zapatero, la de Carrero Blanco), tres modalidades distintas de representación de la verdad histórica, o sea, tres tramas distintas, y un mismo resultado. Estas series no pueden, aunque lo pretendan, convertirse en la verdad histórica, ni pueden volver atrás y

romper el pacto de olvido. No son más que la representación de la verdad histórica por la Televisión pública española y los creadores a los que contrata[26].

Sin embargo, detrás de la engañosa apariencia de verdad histórica que utilizan estas series, sí que se esconde otra trama de otra verdad. Tienen el poder de revelarnos cosas sobre un presente –tan revuelto, a su manera, como el pasado. Más que la historia, nos enseñan la historia de TVE y sus relaciones con el poder y los creadores, y la historia de los telespectadores. Nos hablan de la visión idílica del pueblo español que quería presentar el tardofranquismo, de la audacia de los jóvenes directores de la época, y del interés del público por unos personajes entrañables más que por el Fuero de los españoles (*Crónicas de un pueblo*). Nos dicen que el primer gobierno socialista no se atrevía a contar la crónica de la dictadura, mientras que al PP le pareció interesante hacerlo. Nos dicen que la generación de la posguerra (los hijos de los vencidos y los hijos de los vencedores) comparte los mismos recuerdos de juventud (*Cuéntame cómo pasó*[27]). Nos dicen que los espectadores tienen ganas de descubrir (para los más jóvenes) o volver a vivir (para los mayores) aquellos años de miedos y esperanzas. A lo mejor nos transmiten también el –imposible de satisfacer– anhelo de los españoles de creer que, si es engañoso decir que "España va bien", también cabe recordar que ha sido capaz en el pasado de superar situaciones mucho más inciertas[28]. Tal vez los recurrentes planos que mencionamos anteriormente sobre la familia Alcántara reunida con la mirada dirigida al televisor nos digan hacia dónde mirar para sacar mayor provecho y más verdad: no tanto al espectáculo de sombras ofrecido por la caverna platónica (la pequeña pantalla), ni a los artífices que lo ponen en escena (los canales y los autores), sino a los hombres que lo están mirando[29].

26 "La pedagogía a veces se acerca a la propaganda", dice Paul Julian SMITH (en este caso se refiere a propaganda antifranquista por parte del guionista, op. cit., p. 20; la traducción es nuestra). Advierte Vicente Sánchez-Biosca de los peligros de estas tramas de la verdad: "Estas apelaciones a la memoria aclimatadas mediante un estilo de pasado (nostálgico, melodramático, familiar, despolitizado o, más precisamente, desdramatizado) (...) están amenazando con imponer una visión del franquismo dulce y acariciante, que se ampara en la boga de la memoria para hacerse inmune a las críticas de ahistoricidad y frivolidad. No se trata (...) de que (...) persigan una identificación política con el franquismo; mucho menos de que argumenten su defensa. Se trata de que tornan impertinente su comprensión y su análisis racional a fuerza de incidir en lo afectivo" (SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, "La memoria impuesta. Notas sobre el consumo actual de imágenes del franquismo", *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, Universidad de Valencia, primavera 2003, p. 43-49).

27 A este respecto, Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot señalan que los ex manifestantes de 1956 que se identifican con el personaje de Toni son a menudo hoy más bien de derechas... Cf. CHAPUT, Marie-Claude y SICOT, Bernard (2005) "Avant-Propos", in *Résistances et exils*, *Regards* n° 8 (Chaput, Marie-Claude y Sicot, Bernard, editores), Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Groupe de Recherches Résistances et Exils, Université Paris X-Nanterre, pp. 5-9.

28 No es casual que los primeros capítulos de la nueva temporada de *Cuéntame*... se hayan emitido justo antes de un programa documental sobre la Transición.

29 Sobre la idea de la pequeña pantalla como espejo, véase GONZÁLEZ REQUENA: *op. cit.*, p. 97.

Ruido

Pesadilla

Avsked

Clanger

Reseñas

Noventa años después

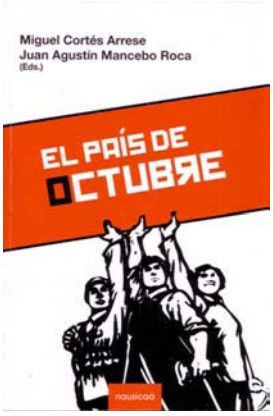
BASILIO CASANOVA
Trama y Fondo

El país de Octubre.
Miguel Cortés Arrese y Juan Agustín Mancebo Roca (Eds.)
Nausícaa, Murcia, 2007.

El país de Octubre es, además de una colección de veinte historias cortas escritas por Ray Bradbury, el título de un libro que recoge las seis ponencias que en el curso monográfico sobre la Revolución rusa de 1917 celebrado en Albacete primero y en Ciudad Real después, impartieron los profesores Juan Bravo Castillo, Alicia-E. Blas Brunel, Miguel Cortés Arrese, Juan Agustín Mancebo Roca, Román Gubern Garriga-Nogués y Jesús González Requena.

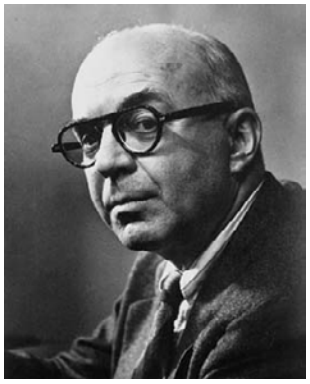
Juan Bravo Castillo resume en *La influencia de Tolstói en la Revolución rusa*, la vida y la obra del escritor ruso a partir de la "crisis existencial" en la que entró cumplidos los cincuenta años y que le llevó a cambiar completamente de vida. En *Confesión del conde L. N. Tolstói*, éste hace un balance desencantado de su pasado, al que siguen una serie de ensayos en los que, tras someter a crítica aquellos dogmas y doctrinas de la Iglesia ortodoxa que él creía contrarios al sentido común, termina por formular una nueva fe. Al mismo tiempo, Tolstói abandona su título de conde y decide vivir como un campesino. Inspirándose en temas y estilos del folklore ruso, escribe a partir de 1885 una serie de cuentos que son apólogos impregnados del espíritu del Evangelio. Nace así una nueva doctrina, el *tolstoísmo*, que es también, en palabras de Bravo Castillo, una "fórmula de acción". Su novela de esta época llevará el título de *Resurrección*.

Calificado por Lenin de "ideología de régimen oriental, asiático", el *tolstoísmo* tuvo en Gandhi a un "humilde adepto". Tolstói escribe: *"Que por lo menos los hermanos de Asia puedan comprender que no se puede resistir al mal con el mal"*. Muere el escritor el 7 de noviembre de 1910. Bravo Castillo destaca al final de su ensayo que no se le puede negar a parte de la obra de Tolstói el papel de fermento de la revolución.



Alicia-E. Blas Brunel en *Amazonas del espacio. Mujeres y diseño escénico en el octubre teatral que comenzó en marzo*, escribe: "Las amazonas, con su diosa Artemisa a la cabeza, demostraron que las fronteras de la polis griega, centrada sobre el ser humano masculino, adulto ciudadano libre, eran delimitadas desde la diferencia periférica. Desde lo que éste no era: mujer, extranjera, salvaje, casi animal". A continuación la autora hace un repaso por las que considera *amazonas* de la revolución: Natalia Goncharova, colaboradora de Diaghilev para los Ballets Rusos y pintora radical, que en 1917-18 hablaba con entusiasmo de la revolución, pero en la década de 1930 lamentaba el "diabólico cambio de postura de la misma". Su interés por lo instantáneo, lo efímero y lo inacabado, la llevaron a acercarse a la "cultura de masas" –el cine, el ilusionismo y las ferias. Su objetivo principal era reflejar el "dinamismo universal".

"Amazona del espacio" fue también la escenógrafa Alexandra Exter. En el capítulo titulado *Decapitación y Fragmentación* podemos leer que Exter llegó a la pintura no objetiva de modo gradual y que su obra fue calificada de extraña e inquietante, y sus formas multicolores de frías, puras e inhumanas. Dice Blas Brunel que quién mejor que Salomé puede metaforizar el nuevo arte revolucionario, lleno de ilusiones, desmembramientos y decapitaciones.



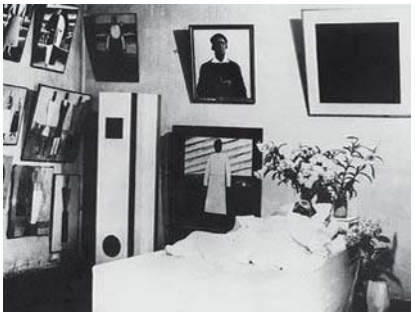
Emerge así Salomé, su moda en este período revolucionario, como "mujer fálica por excelencia", como "símbolo de la anarquía sexual" y de la "nueva mujer castradora". Exter diseñó el espacio escénico de la *Salomé* de Oscar Wilde para el Teatro de Cámara de Moscú en 1917, una vez levantada la prohibición de representar esta obra en los escenarios de Rusia.

Miguel Cortés Arrese realiza en *Un viaje al país de los Soviets. Impresiones artísticas*, un recorrido por las impresiones de varios observadores privilegiados que, como en el caso del escritor norteamericano John Rodrigo Dos Passos y de los españoles Sofía Casanova, Fernando de los Ríos, Isidoro Acevedo y Ángel Pestaña, visitaron Rusia durante o tras –entonces ya Unión Soviética– la revolución de 1917. Tienen en común estas cinco impresiones cierto aire de decepción, resultado del abismo que va de la imagen anhelada, a la realidad observada. Como Dos Passos, que al describir la impresión que le produjo un café, habla de "sucio microcosmos del mundo capitalista", o Sofía Casanova, que describe a Lenin como "insignificante en cuanto al tipo, mal ataviado, en los ojos la claridad de una idea fija... un temperamento nervioso". A Isidoro Acevedo le llamó la atención el "fervor religioso que en España no existe" y Fernando de los Ríos, alojado en casa de Máximo Gorki, elogia la belleza de los templos rusos, de influjo bizantino, al tiempo que habla, a propósito de ciudades como Petrogrado, de una "sensación de catástrofe". El anarquista Ángel Pestaña describe el paisaje ruso como "monótono y triste", el estado de Petrogrado lamentable, mientras que habla de la presencia de iconos y de pequeñas capillas en muchas estaciones.

Juan Agustín Mancebo Roca nos da su visión en *Vanguardia y realismo socialista* de los movimientos artísticos que proliferaron en Rusia en la época de la revo-

lución, y entre los que, a su entender, destacaron el *suprematismo*, cuyo principal representante fue Kasimir Malevich, y el *constructivismo*, con Vladimir Tatlin a la cabeza. A la eclosión vanguardista le siguió, con la llegada de Yosif Stalin al poder en 1928, el establecimiento del "estilo del realismo socialista en base a unos preceptos sospechosamente cercanos a sus antagonistas nacionalsocialistas".

El arte moderno había desaparecido de la Unión Soviética en 1936. Mancebo Roca señala al final de su ensayo cómo el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich, obra de la vanguardia, constituyó "el símbolo de una premonición", "un espejo siniestro incapaz de aprehender la imagen de una época condenada", "el testimonio –al igual que la imagen última de su creador– del horror", "filtrado a través de la mirada".



Román Gubern Garriga-Nogués aborda en *El cartelismo soviético* el auge que, desde el triunfo de la revolución hasta 1928, experimentaron los carteles de propaganda –y de los cartelistas o publicistas, que pasarían a llamarse "constructores de publicidad". Habla Gubern Garriga-Nogués de la eclosión de creatividad colectiva que abarca desde el *Kino-Pravda* que dirigía Dziga Vertov, hasta la escuela formalista liderada por Roman Jakobson, pasando por los fotomontajes de Rodchenko o la poesía de Maiakovski. Años pues tumultuosos y experimentales en los que el arte se debatía entre ser un "santuario" o una "fábrica". Acabó por triunfar la segunda opción, de manera que "el arte se sometía inapelablemente a las necesidades de la política". Un ejemplo de ello lo constituyó la promulgación en marzo de 1931 del decreto titulado "Sobre la literatura de cartel".

En los carteles políticos se fundían la *información* y la *inflamación*, mientras que los carteles de cine utilizaron recursos de la técnica cinematográfica como los primeros planos, las angulaciones en picado y contrapicado, los escorzos, etc.

El realismo socialista, concluye el autor, reinstauró el naturalismo burgués del siglo XIX y promovió el culto a la personalidad, del que surgieron las gigantografías, que Stalin compartió con Mussolini y con Mao. Y la llamada "Gran Guerra Патriótica" fue una lucha por la supervivencia de la "Madre Rusia".

Jesús González Requena hace en *La madre: Una llave de acceso al delirio soviético*, un análisis textual del film de Vsevolod Pudovkin *La madre*. Minucioso análisis que permite a González Requena aislar con precisión la emergencia de ese fantasma materno mortífero, presente ya antes del advenimiento en los años 30 del realismo socialista, que parece estar en el núcleo mismo del delirio que habrá de regir el destino del Estado soviético.

Como señala el autor, la violencia que emerge en el seno de la familia retratada en el film, no es para nada la violencia propia de una sociedad patriarcal, sino una que "emerge como resultado

del desmoronamiento de la cultura patriarcal". La presencia de un padre derrumbado da paso a la aparición de un universo incestuoso, loco y muy violento. El abrazo, casi al final del film, de la madre al hijo, se convierte así en un abrazo letal.

Esa caída del padre –derrumbe de la función paterna– de la que también diera precisa cuenta S. M. Eisenstein –recuérdese la secuencia del desmantelamiento de la estatua hueca del zar en *Octubre*, analizada también por González Requena en otro lugar[1]–, y la muerte del hijo, tiene su contrapartida en esa apoteosis loca de la imagen de la madre –de "la virginidad mítica de la madre"– que se funde con la imagen de la bandera que aquélla abraza y de la que emergerá, cerrando el film, "una nueva nación de acero, antigua y moderna a la vez, fortificada e invencible".

1 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: 2005: "Eisenstein. Un amanecer de pesadilla", en *El camino del cine europeo II, cuatro miradas*, Artyco, Pamplona.

El paisaje de la Figura procede: el *re*nacer del melodrama en *La ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007)

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ
Trama y Fondo

Para Mónica, que se acordó de mí.

Diríase que tras la experiencia extrema e inaudita de *Tren de sombras* (1997), arqueología deseante, buceo romántico y melancólico en ese rostro femenino que se perdía *inexistente* desde el fondo de los años idos, y después asimismo de adentrarse a la búsqueda de la verdad del instante y del azar documental en su no menos fascinante *En construcción* (2002), el cineasta, al confrontar ahora el entorno y la Figura, se diese de bruces –felizmente epifánicas en tiempos tan poco proclives a las epifanías– con el quizás inesperado pero a la postre inevitable *re*nacer del melodrama.

Trascendental pieza de la singular cadencia creativa gueriniana, de la que pasa a ocupar, en su humilde luminosidad, lugar preferencial, *La ciudad de Sylvia* se alza como consecuencia, *de nuevo* trágica e inevitable, de los destinos de la mirada masculina. No le falta razón a Jaime Pena cuando señala que –a diferencia de la no menos excepcional *Unas fotos…* (José Luis Guerín, 2005)– es ésta una película no sólo sobre los objetos mirados, sino, y *especialmente*, sobre los efectos de éstos en el sujeto que mira[1]. Y la mirada –sus desoladores avatares deseantes– es, en último término, la matriz esencial del melodrama. Claro está que se trata, aquí, de un melodrama *nuevo*, surgido no de un "argumento" previo sujeto a las casi siempre desgastadas y convencionales retóricas del *género*,

1 PENA, J., "Contracampo", *El amante* (2007).

Herr Professor

Un nuevo juego

Tiempo muerto

SEPARATA

Debido a un error en la gestión de los ficheros de imágenes, el artículo de Manuel Canga del número anterior de Trama y Fondo, no apareció correctamente ilustrado. Por ello, repetimos su publicación en esta separata, con la correspondiente petición de disculpas al autor y a nuestros amables lectores.

Buñuel y la historia de San Simón

MANUEL CANGA
Universidad de Valladolid

Buñuel and the story of St. Simon

Abstract
By a procedure based on Text Theory postulates, we focus on questioning the dialectic interplay between good and evil as shown in the film by Luis Buñuel *Simón del Desierto* (1965) in order to establish how certain symbols take shape and subsequently they vanish during the avant-garde period, notably in the context of Surrealism.

Key words: Buñuel, Simón, Surrealism, Sanctity, Parody

Resumen
El objetivo de este artículo es interrogar, mediante un procedimiento de análisis basado en los postulados de la Teoría del Texto, la dialéctica que se establece entre el bien y el mal en la película *Simón del desierto* (1965), de Luis Buñuel, para dar cuenta del proceso de configuración de ciertos símbolos y su desvanecimiento posterior durante la época de las vanguardias, especialmente en el contexto del Surrealismo.

Palabras clave: Buñuel, Simón, Surrealismo, Santidad, Parodia

Podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la historia de la civilización es la historia de un combate que resuena muchas veces en las producciones artísticas de los grandes maestros, aunque, por supuesto, a una escala más reducida y de menor alcance. La obra de arte es el resultado de una combinación de fuerzas contradictorias, de tensiones dirigidas y potencias enfrentadas que la enriquecen y le dan al mismo tiempo todo el color y todo el dramatismo que le es propio.

Durante la Edad Media y el Renacimiento se hicieron en Europa muchas obras destinadas a ilustrar el proceso de un combate singular protagonizado por los hombres más ilustres de la Historia Sagrada, que se veían en la necesidad de protegerse ante los ataques de unas fuerzas tenebrosas. En las tablas de Matías Grünewald (1470-1528) o el Bosco (1450?-1516) podemos ver a un buen número de personajes luchando contra un ejército de animales fabulosos que parecen salidos de las peo-

res pesadillas, y que podrían ser pensados como la representación gráfica de una fuerza destructiva cuyo origen desconocemos. Sin embargo, no es menos cierto que, al lado de esos seres polimorfos, encontramos muchas veces a otras figuras que han entrado en escena para ayudar a los hombres y contener la violencia indómita de tales fuerzas .

De manera que muchas de esas pinturas nos ofrecen el espectáculo de una lucha entre las fuerzas que tiran hacia abajo y las que tiran hacia arriba, el peso y el contrapeso[1]; dos fuerzas antagónicas que bien podríamos identificar, de manera esquemática, como la fuerza del «deseo» y la fuerza de la «pulsión»[2]. Estamos, por tanto, en el contexto de una representación que establece diferencias y oposiciones, y que pone en juego el sentido simbólico de motivos tales como la báscula, que funciona como una metáfora de esa lucha interna que desgarra a los hombres desde que nacen hasta que mueren[3]. La balanza era utilizada durante la Baja Edad Media para ilustrar el viejo tema de la *Psicostasis*: el pesaje que separa a los elegidos de los condenados. Casi todas estas representaciones contienen un mensaje esperanzador, puesto que el Arcángel consigue hacer que las buenas obras pesen más que las malas, garantizando así la salvación eterna de los hombres.

Durante el s. XV, los artistas más destacados del norte de Italia se inspiraron también en los mitos griegos para realizar imágenes de contenido alegórico, que hacían referencia a la necesidad de luchar contra las tendencias destructivas que habitan en el fondo del ser humano. Así lo demuestra un famoso cuadro de Sandro Botticelli (1444-1510) que repre-

1 En sus *Confesiones*, escribía San Agustín que el peso de sus miserias le hacia caer en las cosas terrenas, quedando cautivo de ellas, y que cada uno es movido por su peso. Su peso, añadía, es su amor, un amor que le lleva a todas partes (cf. *Obras Completas*, II, BAC, Madrid, 1998, 449, 561). Más tarde, volvería a insistir en la misma idea, diciendo en *La ciudad de Dios* que son *como amores de los cuerpos la fuerza de sus pesos, ya tiendan hacia abajo por la gravedad, ya hacia arriba por la levedad. En efecto, como el alma es llevada por el amor adondequiera que es llevada, así lo es también el cuerpo por el peso* (*Obras Completas*, 1º, XVI, BAC, Madrid, 2000, 738).

2 Siguiendo la propuesta de González Requena, podríamos definir el «deseo» como pulsión articulada, ligada a un orden simbólico que permite su drenaje. Lo que determina *la configuración misma del deseo*, afirmaba el autor, es *la represión de la pulsión* (cf. «La Edad de Oro», *Trama y Fondo*, nº 11, 2001, 32; «Del soberano Bien», *Trama y Fondo*, nº 15, 2003, 31-52).

3 Ortega y Gasset afirmaba que el hombre es *esa extraña criatura que va por el mundo llevando siempre dentro un reo y un juez, los cuales ambos son él mismo* (*Una interpretación de la historia universal, Obras Completas*, IX, Madrid, Revista de Occidente, 1960, 14).

senta a Minerva –la diosa armada de la Razón y la actividad intelectual– coronada con las ramas de laurel, tan hermosa como la Primavera, agarrando por los pelos a un centauro: un ser fantástico que representaba a la concupiscencia, al hombre que es dominado por las partes bajas de su cuerpo. En el cuadro de Botticelli –realizado hacia 1482 para la familia Médici, simbolizada por los tres anillos enlazados que decoran el vestido–, vemos a la diosa pintada como una mujer armada que está tratando de contener y domesticar las pasiones desbocadas de un semental[4].

Los artistas del pasado se sirvieron de conceptos y figuras que no solo permitían escenificar los combates más desgarradores, sino que, además, también permitían visualizar la presencia de la «represión»; una represión positiva –si podemos decirlo así– que permite contener y administrar la violencia del sujeto. El trabajo silencioso de la represión garantiza la tensión del acto creativo y permite contener la dispersión automática y natural de dicho acto. El lenguaje críptico y hermético en el cual se mueve lo mejor de nuestra literatura barroca, por ejemplo, debe su fuerza poética a la presencia de la represión, sin la cual no existirían las metáforas floridas de escritores como Góngora, Quevedo o Cervantes.

El desarrollo histórico de la cultura occidental nos demuestra, sin embargo, que a partir del Romanticismo empezó a producirse como una suerte de fractura en el sistema de valores que condujo a un cuestionamiento radical de las instancias represoras, y que en los casos más extremos llevó a algunos artistas a realizar una apología del crimen y la locura. Tal es el caso del Surrealismo, en cuyas filas militaron los grandes maestros del humor negro[5]. De manera que ese proceso de articulación de la pulsión al que antes nos referíamos comienza a ser reemplazado, a partir sobre todo de las vanguardias, por un proceso de deconstrucción que tiende a cuestionar la productividad simbólica de los grandes relatos.

Para hablar de ese proceso hemos tomado como referencia un mediometraje de Luis Buñuel (1900-1983) titulado *Simón del desierto*, que cuenta la historia del famoso anacoreta sirio que se pasó cuarenta años subido a una columna para no mancharse con los males del mundo. La película fue rodada en México en 1965, dos años después de que Buñuel rodase en Francia *Diario de una camarera* (*Le journal d´une femme de chambre*) y uno antes de *Belle de Jour*. De manera que, desde el punto de vista crono-

4 Decía Freud en una nota de su artículo sobre «La organización genital infantil» que Palas Atenea, la diosa griega que inspiró a Minerva, era la *mujer imposible cuya visión ahoga toda idea de aproximación sexual*, puesto que llevaba en su armadura la cabeza de Medusa (cf. *Obras Completas*, VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 2700).

5 Como decía González Requena, los surrealistas veían los ideales de Occidente como una hipócrita mascarada, ácidamente burlesca («*La Edad de Oro*», op. cit., 31; «Occidente: lo transparente y lo siniestro», *Trama y Fondo*, nº 4, 1998, 7-31).

lógico, al menos, la historia de San Simón aparece situada entre la historia de una sirvienta y la de una prostituta francesa.

Según los datos que han llegado hasta nosotros[6], Simón había nacido en los confines de Siria hacia el año 389 en el seno de una familia cristiana, y pronto sintió la llamada del Señor, hasta el punto de abandonarlo todo y abrazar la vida monástica. Tras vivir con unos ascetas, ingresó en un monasterio y, más tarde, abandonó la comunidad para irse a vivir en una cisterna vacía. Poco después, pasó una temporada atado con una cadena en un monte, hasta que se fue a malvivir a una celda situada en las afueras de Antioquía. Para evitar el contacto con el prójimo, se le ocurrió la brillante idea de subirse a una columna, aunque en opinión de algunos apologistas su acción estuvo motivada por el deseo de volar al cielo y abandonar la morada terrena. Finalmente, murió en el año 459 en acto de servicio, completamente solo.

6 GARCÍA M. COLOMBÁS: *El monacato primitivo*, BAC, Madrid, 2004, 127 ss. Aunque la práctica del ascetismo ha formado parte de los usos y costumbres de muchas religiones, lo propio del ascetismo cristiano es la búsqueda de Dios en soledad. De ahí la palabra «anacoreta», que procede del vocablo *anachóresis* (separación), y «monacato», que procede de *monos* (solo).

La «columna» es un motivo iconográfico basado en la piedra erguida, que es tal vez la manifestación más antigua de la escultura, como así lo demuestran los menhires prehistóricos, los monolitos, los obeliscos, las estelas funerarias y las primeras estatuas. Pero resulta que, además de servir como testigo de la presencia humana y funcionar como un elemento arquitectónico de primera magnitud, además también de introducir un punto de referencia para la comunidad y establecer diferencias espaciales, la columna ha sido utilizada como emblema de la fuerza y el poder. Un buen ejemplo de ello nos lo ofrece la Columna Trajana, que había sido concebida para ser colocada sobre la tumba del emperador y dar testimonio de su potencia más allá de la muerte. La significación sexual de la columna, que está implícita en el ejemplo citado, se hace más evidente en el caso de los *Lingam* hindúes, que representaban la fuerza productora del falo[7].

Algunos eremitas se castigaban a sí mismos cargándose de cadenas, otros nunca se sentaban y había algunos que trataban de mantenerse despiertos para no caer en la tentación mientras dormían. Algunos monjes del desierto llegaban incluso a mezclar su alimento con ceniza para dejar constancia de su humilde condición, como si quisieran llegar a lo más alto mediante el contacto con lo más bajo. San Simón se nos presenta en la historia como una figura carismática, que ha pasado toda la vida luchando contra las fuerzas del mal en lo alto de una columna y que ha renunciado a todo contacto con el cuerpo del otro: al deseo, la violencia y la reproducción.

7 DULAURE, J. A.: *Culto al falo*, MRA, Barcelona, 2000, 51 ss. Según el autor, desde la época de Vitrubio, *se da el nombre de* phalae *a las torres redondas cuyo extremo representa un huevo. Las torres que servían de defensa de los campos y de las ciudades también llevaban, durante la Edad Media, el mismo nombre.*

En cierto sentido, podríamos ver a Simón como la encarnación de una represión excesiva que ha llegado a convertirlo en un ser inhumano, tan duro e inflexible como una piedra, lo cual supondría la puesta en práctica de algunos principios tomados del estoicismo, aquella tendencia que redujo la filosofía a la ética y la práctica de la virtud. Marco Aurelio (121-180), por ejemplo, había expresado la voluntad de borrar la imaginación y apagar el deseo para llegar a ser como esa roca contra la cual se estrellan las olas del mar, el mar enloquecido de las pasiones, guardando en su interior la presencia del *daímon* o guía divino que nos orienta en la búsqueda del Bien[8].

Tal vez por ello, por su afán de renuncia y desprecio radical de los placeres mundanos, por su forma de castigar el cuerpo[9], la figura de San Simón se prestaba fácilmente a convertirse en objeto de burla para los surrealistas, que estaban siempre al acecho y no perdían la ocasión de atacar cualquier cosa que formara parte del sistema de valores judeocristiano. De hecho, el desarrollo de la película nos invita a contemplar el proceso de resistencia de Simón mediante la introducción de una serie de escenas paródicas que deforman y pervierten el sentido religioso de su historia.

En un determinado momento, al principio de la película, Simón –interpretado por Claudio Brook– consigue hacer un milagro ante la multitud de fervientes seguidores que rodean su columna, haciendo que el Señor le devuelva a un tullido sus manos, con las cuales va a golpear a su hija allí presente nada más recuperarlas, como si fuera lo más normal del mundo. Posteriormente, vemos a Simón bendiciendo las nubes (*¡Para que fecundéis la tierra* –dice– *que da el alimento al pobre y no descarguéis granizo!*) y un insecto (*¡Yo te bendigo porque eres una criatura inocente y para que cantes las glorias del Señor!*), añadiendo a continuación con tono jocoso: *¡Esto de las bendiciones, además de santo ejercicio, es muy entretenido, y con ello no ofendo a nadie!*

En otra secuencia, tras acusar injustamente a Simón de engañar a la comunidad y burlar su penitencia, vemos al hermano Trifón cayendo al

8 El emperador pasó a la historia de la filosofía por haber dejado escritas sus reflexiones mientras combatía a los bárbaros en el *limes* del Danubio, siguiendo a pensadores como Séneca y Epícteto (cf. *Meditaciones*, Gredos, Madrid, 1999).

9 Según E. R. Dodds, durante los siglos II y III, el Imperio romano se vio anegado por una oleada de pesimismo relacionado con la difusión del gnosticismo, cuyos representantes llegaron a comparar la vida con una «pesadilla» y pensaban que la materia había sido hecha por un creador malévolo. Para Dodds, el *desprecio al cuerpo* era una *enfermedad endémica*, cuyas manifestaciones más extremas se dieron entre gnósticos y cristianos, pero también entre paganos de formación helénica (cf. *Paganos y cristianos en una época de angustia*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975).

suelo y echando espuma por la boca como si hubiera sido forzado por el mismo Satanás, después de haber quedado paralizado cuando iba a santiguarse. La escena adquiere un sentido humorístico al hacernos comprender que algunos monjes desconocen los conceptos teológicos atacados por Trifón[10], el cual se declara a favor de la *Apocatástasis* y rechaza la *Anástasis*, la *Hipóstasis* y a la *Madre putativa del Santísimo Sacramento*, provocando con su ataque la confusión entre los hermanos.

Desde la primera secuencia se pone de manifiesto la proximidad entre el mal y la santidad, ya que el arranque de la película contiene una referencia implícita al demonio, puesta en boca del abad que pronuncia el número de la Bestia, seiscientos sesenta y seis (Ap 13,18), en relación directa al tiempo que lleva Simón edificando a todos los presentes con sus sacrificios. El abad dice: *¡Seis años, seis semanas y seis días llevas de pie en esa columna, Simón, edificando a todos con tu ascesis!*

Pero sucede que, además de hacerse notar en los discursos de los monjes y las blasfemias, el diablo se manifiesta también bajo la forma de una hermosa mujer, interpretada por Silvia Pinal, que tendrá un protagonismo especial a lo largo del film. El diablo aparece en escena, por primera vez, bajo la forma de una mujer que avanza con paso firme por el desierto con un cántaro de agua al hombro, pero que no puede esconder sus garras afiladas de dragón. Por algo decían los anacoretas que la belleza es la trampa del diablo.

La segunda vez que aparece lo vemos disfrazado como una colegiala, justo después de ver a Simón soñando con su madre, en un momento de flaqueza espiritual. El diablo se aparece bajo la forma de una tierna adolescente uniformada que se distrae jugando por el desierto con un aro, hasta que interpela directamente al santo y se entabla entre ellos una conversación absurda, no exenta de cierta comicidad:

– ¿Qué vienes a hacer aquí?
– ¡A jugar!
– ¿De dónde vienes?
– ¡De allí!

10 En esta secuencia, Buñuel se hace eco de la controversia relativa a la Trinidad, que dio lugar a la condenación en los concilios de Nicea (325) y Constantinopla (381) de las tesis de Arrio, un presbítero alejandrino que negaba la coeternidad y la comunión ontológica entre el Hijo y el Padre. Sobre estas cuestiones, que tanto peso tuvieron en la formación del dogma cristiano, véase: ALBERIGO, Giuseppe (ed.): *Historia de los concilios ecuménicos*, Sígueme, Salamanca, 2004, 19-95.

– ¿Y a dónde vas?
– ¡Allá!

Pero, entonces, tras decir que no es más que una niña inocente, el diablo se quita la máscara y tienta a Simón exhibiendo sus encantos de mujer fatal, para ponerse luego a interpretar versiones desafinadas de los cánticos religiosos –¡*En tu reino, Señor, ni son todos los que están, ni están todos los que son!*–, y subirse de repente a la columna para atormentarle: *¡Simón! ¡Mira mi lengua! ¡Qué larga!*

En esta breve secuencia encontramos algunos planos sugestivos que enriquecen el sentido de la escena y confirman la sorprendente capacidad de Buñuel para introducir imágenes preñadas, que expresan más de lo que muestran. El primero está relacionado con el desvelamiento del sexo femenino, que se presenta bajo la falda del uniforme como el verdadero punto de ignición de la escena, puesto que la mujer aparece sentada sobre la leña, como si estuviera a punto de arder, mientras que el segundo –los citamos en orden inverso– es un plano que muestra a la falsa colegiala alzando el aro sobre su cabeza para encerrar a Simón en el círculo del deseo; un deseo que podría aniquilarle. La imagen plantea una oposición entre el círculo, asociado a lo diabólico, y la línea recta, que en este caso podría simbolizar la firmeza del santo y su rectitud moral.

11 En el panel central de *El jardín de las delicias*, un tríptico realizado por el Bosco hacia 1500 que se conserva en el Museo del Prado, vemos a los hombres cabalgando alrededor de un grupo de mujeres desnudas situadas en un estanque circular. Se trata de una imagen que establece una conexión entre el pecado de la lujuria y los movimientos circulares del deseo.

Como es sabido, la significación de los motivos iconográficos varía en función del contexto. Y así ocurre con algunas figuras geométricas como el círculo, esa línea cerrada sobre sí misma, sin principio ni fin, que en ocasiones ha estado asociada al carácter fatalista del tiempo, a la imagen del infierno[11] –según aparece descrita en la primera parte de la *Divina Comedia*– e incluso a ciertas divinidades orientales como Shiva. Pero no es menos cierto que el círculo también ha estado asociado en nuestra cultura a la perfección de Dios, como bien demuestra la decoración del Baptisterio de Padua, realizado por Giusto de Menabuoi hacia 1376 para representar el reino de los cielos mediante un sistema de círculos concéntricos, o la tabla de los Siete Pecados Capitales del Bosco, en cuyo interior aparece representado

el ojo de la conciencia, alrededor del cual podemos leer la frase: *Cave, Cave, Dominus Videt*.

De repente, mientras se encuentra hablando con el Señor en íntimo diálogo, Simón advierte la presencia de un pastor al que confunde con el mismísimo Jesucristo y exclama: *¡He aquí, Señor, al más humilde de tus siervos!* Pero, en realidad, se trata de una nueva encarnación de Satanás, que se presenta ahora disfrazado con la máscara del Buen Pastor para hacerle creer a Simón que es su hijo predilecto, que su ascesis es sublime y que habla por su boca. El cineasta ha usado aquí una referencia iconográfica tomada del arte paleocristiano, que a veces representaba a Jesucristo como un pastor adolescente, en alusión al concepto teológico del guía o conductor de almas. Como buen surrealista que era, Buñuel disfrutaba deformando y triturando los tópicos de la tradición, dejando claro, no obstante, que el mal tiene la capacidad de transformarse y cambiar de aspecto.

Pero sucede que nuestro falso pastor se quita enseguida la máscara y comienza a provocar a Simón, animándole para que vuelva al «mundo» y se entregue al desenfreno, a la locura del goce, a fin de alcanzar una suerte de extraña y paradójica ataraxia. Tras arrojar de su seno al cordero y golpearle con desprecio –en un acto que supone un ataque directo contra Jesucristo–, señala el falso pastor que, de ese modo, acabará sintiendo asco al escuchar la palabra «placer»[12]: *¡Baja de esa columna! ¡Vuelve al mundo! ¡Hastíate de goces! ¡Así lograrás que el solo nombre del placer te dé nauseas! ¡Entonces, en verdad te digo que estarás cerca de mí!*

La cuarta vez que aparece, lo hace en el interior de un ataúd que se va desplazando por la arena del desierto. Cuando llega al pie de la columna,

12 La idea aquí formulada podría estar inspirada en ciertos pasajes del marqués de Sade, cuyos personajes especulan a veces sobre los límites del goce y la apatía. Al respecto véase: KLOSSOWSKI, Pierre: *Sade mi prójimo*, Arena Libros, Madrid, 2005; BATAILLE, Georges: *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992; *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1987.

el ataúd se abre y vemos en su interior a una mujer semidesnuda, la cual se incorpora como un muerto viviente para dirigirse a Simón: *¡Te prometí que volvería, y esta vez es la última!* Nuestro santo trata entonces de alejar al demonio diciéndole: *¡Vade retro, Satán!* Pero ella le da una respuesta imprevista que vuelve a acusar el tono paródico de la escena: *¡Ni vade, ni retro, ni nada! ¡Prepárate Simón! ¡Vamos a hacer un viaje largo, muy largo!* Enseguida, la mujer vuelve a subir a la columna para tentarle y decirle que es inútil resistirse. *¡Simón del desierto* –exclama–, *aunque te asombre, tú y yo nos diferenciamos muy poco. Yo creo, como tú, en Dios Padre todopoderoso. He gozado de su presencia y, en cuanto a su único Hijo* –nueva alusión burlesca–, *tendríamos mucho que hablar...!*

Constatamos así que las tentaciones acosan a Simón a plena luz del día, bajo una luz muy potente que realza el juego de luces y sombras. Podría afirmarse, entonces, que todas estas escenas de seducción –que llegan a su momento álgido cuando ella le invita al *Sabbath* para contemplar *las heridas rojas de la carne*– podrían ser pensadas como fantasías o «sueños diurnos», en el sentido freudiano del término, puesto que se trata de imágenes producidas en estado de vigilia, mientras el santo permanece despierto. Estaríamos así ante una serie de producciones fantasmáticas condicionadas por los largos y excesivos periodos de abstinencia, puesto que la intensidad de la tentación aumenta bajo la presión de las constantes privaciones. No en vano, decía Freud en un pasaje de *El malestar en la cultura*[13] que los hombres virtuosos suelen verse atacados severamente por el *super-yo*, y que aquellos que han llegado más lejos en el camino de la santidad suelen acusarse a sí mismos de ser los mayores pecadores, en parte debido a la intensidad de las tentaciones que deben soportar.

13 Cf. *Obras Completas*, VIII, 3055.

En cualquier caso, ya se trate de fantasías diurnas o de cualquier otra cosa, lo cierto es que nuestro santo aparece en varias secuencias dialogando con el mal, como si estuviera siempre en contacto, muy cerca de aquello que, paradójicamente, podría abrasarlo. De igual modo que San Wolfgang en un cuadro de Michael Pacher (1430?-98) fechado hacia 1480, donde vemos al santo obligando al demonio a sostenerle el misal. A pesar de que la palabra «diálogo» tiene un parentesco etimológico con la palabra «diablo», puesto que ambos términos comparten la misma raíz, que se opone a la raíz de «símbolo»[14], parece más bien que el santo no está dialogando, sino que está llevando a cabo un exorcismo. El gesto de la bendición pone de manifiesto la acción de la palabra bien-dicha, bendita, confirmando así que la palabra obra milagros y es capaz de someter a las fuerzas del Maligno, aunque sean muy poderosas.

Como decíamos, el diablo sigue provocando a Simón para que se aleje de Dios y le promete grandes goces, el goce de las orgías satánicas, hasta que, en un determinado momento, tras advertir que ya vienen a buscarlos, el diablo mira hacia arriba, fuera de campo, y saltamos por corte directo al plano general de un avión que está surcando el cielo, como si volara por encima de sus cabezas. El siguiente plano nos muestra la columna vacía, que se va desenfocando poco a poco para pasar, mediante un fundido encadenado, a la imagen de una gran ciudad repleta de rascacielos: Manhattan, el puente de Brooklyn y Wall Street.

Gracias a los trucos del montaje, el cineasta ha logrado que ambos personajes den un salto en el tiempo y cambien de ubicación, pasando de las tórridas arenas de Siria a las grandes ciudades de Norteamérica, del espacio abierto y silencioso al espacio cerrado y ruidoso de las salas nocturnas, de lo sagrado a lo profano. Mediante este pequeño artificio, el cineasta indica que la lucha entre el bien y el mal rebasa las fronteras del tiempo y el espacio, y que el mal habita ahora en las oficinas y tugurios de Nueva York.

En el interior de la sala de fiestas, vemos luego a Simón y al diablo conversando en una mesa, como si fueran una pareja más, vestidos con el atuendo propio de 1965, mientras un montón de jóvenes se retuerce en la pista al compás de una música estridente. Nuestro santo, que se mantiene cabizbajo y pensativo, pregunta a su pareja el nombre del baile, y ella responde que se llama *Carne radioactiva*, añadiendo a renglón seguido que es *el último baile*, *el baile final*. Y, así, tras dejar a Simón en la mesa, la mujer se introduce en la pista para entregarse a un baile frenético, espasmódico, marcado por el ritmo de la pulsión, hasta que desaparece entre la multitud y emerge la palabra «Fin» sobre la mancha de unos cuerpos desenfocados. De manera que, en la última escena de la película, la cámara se desentiende por completo de nuestro santo –que termina como un convidado de piedra–, para centrar su atención en la imagen de una mujer diabólica que nos invita a buscar la experiencia del goce mientras llega el fin del mundo.

14 Según Eugenio Trías, la forma verbal de la palabra «símbolo» procede del griego *sym-bállein*, cuyo significado expresa la acción de lanzar a la vez dos fragmentos de una moneda o medalla dividida que estipulan, a modo de contraseña, una alianza. El símbolo sería una unidad (*sym-bálica*) que presupone una escisión. Lo *sym-bálico* se opone a lo *dia-bálico* (*dia-bállo*), que significa desavenir, calumniar (cf. *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 1994, 19 ss).

Celebración

El día del Señor

El heredero

El regreso

sino que, tenue, más bien se presenta, *aparece*, como *efecto* de pronto e improviso, en un punto inevitable de ese camino insobornable de rearme ético y formal al que Guerin *somete* el cinematógrafo; en el instante exacto en el que la mirada masculina se convierte en personaje, y busca, tan vana como obsesivamente, la Figura luminosa, la imagen-pedestal ("fabricada" a partir de imágenes psíquicas vinculadas a la *primera Figura*), capaz de ocultar, siquiera de manera temporal, el horror de lo real[2].

Sin ataduras genéricas –pero marcado a fuego por un interminable hilo de referencias *románticas* (de Dante a Poe, de Keats a Breton y a Hitchcock)–, manteniendo viva una hermosísima *tensión documental* en la que el azar urbano nunca deja de acechar unos planos (necesariamente) más calculados, Guerín sitúa a su personaje –al modo de un Scottie paseante y observador, sin Elster a quien rendir cuentas– ante la desgarradora constatación de la falla última del deseo masculino: la inexistencia de la Mujer, una y otra vez perdida y reencontrada, la carencia última de objeto. No es de extrañar, por ello, que el protagonista reviva una vez más su triste caminar "de representación en representación", su repetitivo *shock* pasional (antaño sufrido ante la fugaz Sylvia) en la joven sin nombre a la que persigue, reencuadrándola sin fin, perdiéndola después, aproximándose y hablándole fugazmente en la inolvidable secuencia del tranvía, para perderla de nuevo. Antes, sin embargo –en el corazón mismo del film, en su justa mitad–, la persecución lo ha llevado a *fantasearla* secándose *su* bella melena ante una ventana –como antes en un vestido vacío, aireándose, liberándose de otros posibles (y vanos) deseos– mientras el espectador la ve, *reflejada a sus espaldas*, nueva Madeleine en el fraudulento espejo de la floristería. Anunciando así un error, una imposibilidad, que ya presagiaban –ante la *lógica* ceguera del *voyeur*– la negrura del café sobre el mapa, borrando los caminos, o el excremento de paloma sobre el dibujo imposible, sólo y permanentemente *esbozado*, triste y final página en blanco.

Todavía, claro, un paisaje, revisitado, iluminado y doloroso por el halo de la ausencia. Tranvías, terrazas, grafitos, rostros… Planos "vaciados", teñidos por la melancolía, ganados para la ficción. Porque si el paisaje goza de su plena autonomía en ausencia de la Figura, sólo existe en cambio de los destellos dejados por aquella[3]. De ahí que la melancolía esté muy cerca del paisaje, y que de él surja, *siempre*, el melodrama.

Una melancolía que crece en tanto el paisaje se vacía hasta alcanzar el fondo, la ausencia de figura, la absoluta y desgarradora herida negra de un fondo sin imagen.

2 El retorno, *de algún modo*, de aquella trascendental introducción de la mirada que, como señalara Bonitzer, habría de convertir el film primitivo, hasta entonces fruto "*d'une sorte de'Eden cinématographe*", en otro, clásico, obsesionado y fetichista, deseante y perverso (BONITZER, Pascal, "It's only a film ou la face de néant", en VV. AA., *Alfred Hitchcock*, París, Éditions de L'Étoile-Cahiers du cinèma, 1980, págs. 11-18). Sobre el concepto de imagen-pedestal, cfr. NASIO, Juan David, *El libro del dolor y del amor*, Gedisa, 1998.

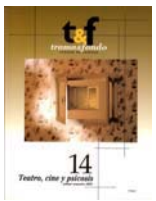
3 GONZÁLEZ REQUENA Jesús: *El paisaje: entre la figura y el fondo*, Valencia, Eutopías, 1995.

Números anteriores

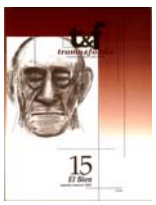
Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse pidiéndolo al Apartado de Correos 202 (28901, Getafe) o a través del Boletín de Suscripción.

12 **La Representación y el Horror:** J. González Requena: *11 de Septiembre: escenarios de la posmodernidad*. G. Imbert: *Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno*. L. Martín Arias: *Tauromaquia, o cómo plantarle cara al Horror*. M. Canga: *La Imagen y el Dolor. Comentario sobre Sade.* S. Torres: *La Guerra, esa violencia ¿ajena?* B. Casanova: Jumanji. *El grado cero de la aventura*. J. Díaz-Cuesta: *El hombre frente al terror en* Duel *de Steven Spielberg*. L. Torres: *El ave sin red*. A. Ortiz de Zárate: *Imágenes con Halo*. L. Moreno: Mulholland Drive, *de David Lynch*. M. Sanz: *Del amor y la Muerte. Grabados.*

13 **Arte y psicosis:** J. González Requena: *El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto*. A. Ortiz de Zárate: *Van Gogh, el sembrador de sueños*. P. García Castillejo: *Nijinsky: la fragilidad de un genio.* S. Parrabera: *Música y Psicoanálisis: Rachmaninoff.* B. Casanova: *Lo Siniestro en* Los elixires del diablo *de E.T.A. Hoffmann.* M. Sanz: El jardín del paraíso, *de Hans Christian Andersen.* O. Martín Díaz: *Goya. Pinturas negras*. J. Bermejo y P. Couderchon: *Cine, género e identidad: encuentros y "desencuentros".*



14 **Teatro, cine y psicosis:** M. Canga: *Lectura de* Macbeth. R. Hernández Garrido: Woyzeck. *Texto Teatral Contemporáneo, Vanguardia y Psicosis*. L. Moreno Cardenal: *Las representaciones de "Mr. Replay"*. E. Parrondo Coppel: *André Bazin: ¿un teórico del horror?* J. Abreu González: *La Enunciación y el Horror: la cámara en el cine posclásico.* B. Z. Moya: *Blue Velvet, o el ansia como eje de un título.* A. Berenstein: *Introducción a una teoría de las pulsiones*. J. González Requena: *Teoría de la verdad.* G. Kozameh Bianco*: El cine y el espectador que "mira"*. A. Garrido*: Ventanas, Papeles y el Hombre del Saco.*



15 **El Bien:** C. Castrodeza: *Una historia natural del Bien*. J. Moya Santoyo: *El bien y el mal: ejes del desarrollo y final del universo.* J. González Requena: *Del soberano Bien.* F. Baena: *Notas para un ensayo de la fotografía lograda.* L. Torres: *Lectura textual de* Cuento de Tokio *desde la perspectiva del Bien.* B. Casanova: *Lacan y la esencia de Antígona.* J. L. López Calle: *Del sentido al síntoma del sinsentido en Umberto Eco.* J. Camón Pascual: *Caín y Abel: Génesis del Bien.* V. Brasil: *El lugar del Amado.* V. Lope Salvador: Exótica *de Atom Egoyan.* G. Cabello: *La cámara y el espejo en* Carretera Perdida. M. Romo: *Entre lo obsceno y lo sublime: Witkin.* I. Torres: Himnos a la noche *de Novalis: muerte, amor y poesía.* L. Moreno: *Los tres Reyes Magos*. A. Ortiz de Zárate: *Geometría del acto.*

16 **La diferencia sexual:** J. González Requena: *El Héroe y la Mujer*. L. Martín Arias: *La construcción de la diferencia sexual en la fiesta de los toros.* A. Berenstein: *La familia sexual.* V. Lope: Caravana de mujeres*: la mirada de los hombres fotografiados.* M. Canga: *La puerta roja de* Roma *(Fellini, 1972).* J. Rubio: *La identidad sexual de los jóvenes en la publicidad de Bacardi.* J. L. Gimeno: *El origen común de la diferenciación: la matriz humana.* P. Poyato: *La relación Francisco de Asís-Clara en el texto fílmico.* J. Díaz-Cuesta: *A la atención de las dinosaurias y los dinosaurios que ha dirigido Steven Spielberg.* V. Sánchez Martínez: Sherlock Junior. *Diferencia sexual y relación de objeto en la obra de Keaton.* J. Abreu: *La diferencia sexual en* Tigre y Dragón. F. Baena: *Donna Haraway. De la representación a la articulación.*

17 **La mujer y el goce:** J. González Requena: *Escribir la diferencia*. M. Vidal Estévez: *Influencia de la intemperie simbólica.* Tristana*: Triste Ana, triste mundo.* M.-C. Estada: *Se juega aquí: en mi cuerpo.* L. Torres: *La utopía sexual en* Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar *(Salvador Dalí, 1944).* A. Ortiz de Zárate: *El deseo femenino y la muerte en* El amante *de Marguerite Duras.* B. Casanova: *El alma enamorada del Verbo: lo femenino y lo masculino en el texto místico.* L. Moreno Cardenal: *Coplas del Absoluto.* M. Sanz: *Cenicienta.* G. Kozameh Bianco: *Un disfraz para la verdad.* E. Parrondo: *Cine y diferencia sexual. Apuntes feministas.* J. Camón Pascual: *Todo lo que usted quiso saber sobre los ángeles pero nunca se atrevió a preguntar o de por qué los ángeles son sin-sexo.* J. Bermejo Berros*: Los relatos de seducción: identificadores de la diferencia sexual.* F. Cordero*: Cuando vayas con mujeres no olvides el látigo.*

Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

Lo sagrado: E. Gavilán: *El hechizo de Semana Santa. Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid*. L. Martín Arias: *"¡Dios te bendiga!": utopía y anamnesis en* Casablanca. F. Cordero: *El terror a la historia y el compromiso con lo sagrado. El último suspiro de Derrida*. J. González Requena: *El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico*. M. Canga: *El martirio de S. Bartolomé*. L. Torres: *Liberty Valance y Howard Beale: espacios sagrados*. B. Casanova: Sacrificio*, de Andrei Tarkovski*. C. Marqués Rodilla: *Guerras de religión, guerra de sexos y goce estético*. J. Camón Pascual: *Schönberg unplugged: la mujer en la espesura*. A. P. Ruiz Jiménez: *Mystic Box. A propósito de* Million Dollar Baby. B. Siles Ojeda*: Una mirada heterodoxa sobre el relato cinematográfico.*

18

Deconstrucción/Reconstrución: P. Bertetto: *La lágrima y el reflejo. Del análisis a la teoría del film*. M.C. Estada: *Madre adentro*. J. González Requena: *Dios*. L. Moreno Cardenal: *Destrozo y destreza*. E. Parrondo Coppel: *Nietszche y Freud: una subversión feminista*. M.A. Lomillos: *Reconstruyendo la identidad: Agnès Varda se pasea con su cámara digital*. R. Hernández Garrido: *El pudor*. V. Sánchez Martínez: *Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin*. J. Moya Santoyo: *Deconstrucción y reconstrucción de la idea de Dios en* Honest to God. J. Camón Pascual: *Deconstruyendo a Derrida*. C. Marqués Rodilla*: El acontecimiento del amor: un gesto platónico*. T. González*: La hipertrofia del imaginario.*

19

Rastros míticos: E. Cross: *La puesta en escena de la diferencia en* Terra Nostra *de Carlos Fuentes*. L. Martín Arias: *Matrimonio, fiesta y lazo social*. M. Canga: *Freud y el problema de la verdad histórica*. J. Bermejo: *La respuesta cognitivo-emocional del espectador del film* Memento. P. Poyato: *De la construcción de un nuevo cuerpo textual, sexual y familiar en* Todo sobre mi madre*, de Almodóvar*. B. Casanova: Ordet *o la reconstrucción del Verbo*. A. Ortiz de Zárate: *El jardín secreto*. Mulholland Drive. V. Brasil: Estación Central de Brasil*: en busca de la Palabra*. M. Sanz: *De* Shrek *al cuento simbólico*. V. Lope: *La timidez del deconstructor Egoyan frente al sagrado* Ararat. J. L. Castrillón*: La reconstrucción del héroe:* El protegido*, de M. Night Shyalaman*. G. Kozameh*: Fragmentos del azar en el destino*. M. Vidal*: Yasumoto sale de la perplejidad.*

20

El Holocausto: J. González Requena: *Caligari, Hitler, Schreber*. C. Castrodeza: *Holocausto y etología (comprender, condonar, sobrevivir, responsabilizar)*. S. Torres: La lista de Schindler. *De la conciencia tomada a la toma de conciencia*. L. Blanco: *La estrategia narrativa del punto de vista en* Shoah *y* La lista de Schindler. J. L. López Calle: *Lo divino, lo humano y los holocaustos*. L. Martín Arias: *La representación y el horror*. R. Hernández*: El maestro de ceremonias Ozu Yasujiro y su muy civil acompañante Lorenzo Torres: invitación al viaje*. A. Ortiz de Zárate*: Para atravesar el goce.*

21

Símbolos e imágenes: J. González Requena: *La verdad está en el cofre*. A. Ortiz de Zárate: *Función simbólica y representación*. C. Marqués Rodilla: *El falo, símbolo privilegiado del psicoanálisis*. F. Bernete: *Lecturas y usos de las viñetas sobre el Islam*. V. Lope: *Algunas alucinaciones cinematográficas*. V. García Escrivá: *Jungla, Fuego, Hélice. Análisis de tres significantes nucleares en* Apocalypse Now. L. Blanco*: Del espacio euclidiano al ciberespacio. ¿Una nueva simbólica?* L. Moreno*: Pasión. Adoración. Narcisismo.La pareja de baile en tres películas*. M.A. Lomillos: *Mito y símbolo en un cine (digital) emergente*. J. Díaz-Cuesta: *Avances pre-textuales de* War of the Worlds *(Spielberg, 2005)*. V. Sánchez: *Imagen y símbolo cómico: el yelmo de Mambrino*. D. Aparicio: *El hombre invisible: enemigos y quiebra del símbolo*. D. Font: *Carta breve para un largo adiós*. B. Siles Ojeda: *Una nueva lectura del relato*. J.M. Gómez Acosta: *las ventanas de Greenaway.*

22

Estructuras simbólicas: E. Cros: *El Buscón como sociodrama segoviano*. L. Martín Arias: *El lenguaje y el mundo. Consideraciones en torno al relativismo*. B. Casanova: *México en Eisenstein. Figuras de la muerte*. L. Torres: *Europa, la ballena y lo demoníaco*. G. Kozameh: *Dibujar la sombra del objeto*. J. Bermejo: *Las imágenes y los símbolos en la construcción de la conciencia y la teoría del texto artístico*. M. Canga*: Buñuel y la historia de San Simón*. R. Hernández Garrido*: La escritura de Bronwyn*. V. Brasil: *De la obra de arte al anuncio publicitario: la disolución de lo simbólico en puro placer imaginario*. T. González: The Adjuster*: el desplazamiento del padre*. J.L. Castrillón: El Bosque*, de M. Night Shyamalan: sobre la ingeniería social y las comunidades puras*. F. Cordero: *Por qué no soy feliz, padre. Una investigación sobre la figura del maldito*. J. Moya: *La novela mucho mejor que la película*. J. Gordo: *La muerte invisible*. J.L. López Calle: *El Buscón como sociodrama de E. Cros.*

23

t&f

trama&fondo

www.tramayfondo.com

OFERTA DE SUSCRIPCIÓN

Por cada nueva suscripción a *Trama y Fondo* (4 numeros mínimo) regalo de un libro a elegir entre los siguientes, que se enviará a su domicilio según existencias (marcar por orden de preferencia del 1 al 3):

El cine de Víctor Erice + vídeo de "El espíritu de la colmena" (de José L. Castrillón e Ignacio Martín). Nº de preferencia:

El cine en el cine: Vida en sombras + vídeo de "Vida en sombras" de Llobet Gracia (de Basilio Casanova). Nº de preferencia:

El cine como experiencia estética (de Luis Martín Arias). Nº de preferencia:

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Cortar o copiar este Boletín y enviarlo por correo postal al Apartado de Correos 73 – 40080, Segovia, o por correo electrónico a *tyf@tramayfondo.com*

☐ Deseo recibir en mi domicilio el/los número/s..... de Trama y Fondo al precio de 8 euros c/u., gastos de envío incluidos.

☐ Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).

España: 28 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 4 euros de gastos de envío).

Europa: 32 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 8 euros de gastos de envío).

América: 37 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 13 euros de gastos de envío).

Para pedidos desde Sudamérica, contactar con Vanessa Brasil: vanessabrasil.rodriguez@gmail.com

El pago correspondiente se hará efectivo mediante la fórmula señalada:

1 **Transferencia bancaria a nombre de Trama y Fondo:** Banco de Santander- Central Hispano (BSCH), nº de cuenta: **0049 4679 11 2993015873 (Adjuntar comprobante).**

2 **Talón nominativo a favor de Trama y Fondo**

3 **Domiciliación Bancaria**:

Autorización Bancaria

Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre les sean presentados para su cobro por *Trama y Fondo* por la cantidad de ..... euros.

NOMBRE Y APELLIDOS D.N.I.

DIRECCIÓN C.P.

POBLACIÓN PROVINCIA

TELÉFONO FAX E-MAIL

NÚMERO DE CUENTA

BANCO O CAJA DE AHORROS DOMICILIO AGENCIA

Fecha y Firma