

La fiesta de los antropófagos: sobre *La hora del lobo* (Bergman, 1968)

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO
Universidad Europea de Madrid

The party of the Anthropophagi: on *Hour of the wolf*

Abstract

This paper propounds a reading of the party that takes place in the film *Hour of the wolf* (*Vargtimmen*, 1968). The party is read as a privileged space where the protagonist's psychosis is very clearly articulated. The aim of the paper is to analyze the way the film constructs a connection between Foucault's heterotopia (festivity as a parallel space in which a new Law can be assumed) and the crisis in the masculine subject, a subject who is unable to escape from the demands of his own desire.

Key words: Ingmar Bergman. Anthropophagi. Party. Masculinity.

Resumen

Proponemos una lectura de la fiesta en la cinta *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968) como un espacio privilegiado en el que se articula con total claridad la psicosis de su protagonista. Nuestro objetivo será analizar cómo se construye la conexión entre la heterotopía foucaultiana (la fiesta como espacio paralelo en el que podemos asumir una nueva Ley) y la crisis del sujeto masculino incapaz de escapar de las demandas de su propio deseo.

Palabras clave: Ingmar Bergman. Antropófagos. Fiesta. Masculinidad.

La solemne fiesta de la destrucción

Nos gustaría comenzar proponiendo una primera idea: la de la fiesta como heteropía foucaultiana, como espacio-tiempo privilegiado para lo que no debería estar allí, y sin embargo, nos acoge con su propia normativa simbólica¹. Al hilo de la teoría propuesta por Foucault podemos establecer una doble posibilidad: que toda heteropía actúa como una transgresión de las leyes del sistema que la acoge, y a su vez, que ese mismo sistema se encuentra reforzado por la existencia de esos espacios imposibles en los que acoger todas esas excepciones incómodas que subyacen bajo la estructura de la Ley.

¹ FOUCAULT, M. (1967): "Espacios diferentes", *Estética, ética, hermenéutica*, Editorial Paidós, 1999.

Sin embargo, y pese a lo que podría parecer, participar en una fiesta (o en cualquier otra heterotopía) no es sinónimo de prescindir de la Ley, sino antes bien, de trocarla levemente por otra, modificarla hasta llegar incluso a invertirla por completo. Especialmente en aquellos casos en los que podríamos encontrar una inversión radical de las normas que vertebran la fiesta², siempre subyace la promesa de que la fiesta es efímera y el reinado de la Ley será apropiadamente suplantado.

² Baste como ejemplo la descripción de la inversión normativa en la Saturnalia disponible en FRAZER, J.: *La rama dorada* (1890), Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, (1981), pp. 657-661.

El que toma parte en ese juego de representaciones y conductas lo sabe: está en un territorio intermedio entre dos mandatos, en un espacio donde corre el peligro de dejar de ser lo-que-es-para-la-Ley y convertirse así en otra cosa. En un seguidor de otro mandato, por ejemplo. Haga lo que haga (y por muy inocentes o blindadas que parezcan las “excepciones” permitidas en el terreno de la fiesta) ese sujeto sabe que está construyendo un significado para sí, pero también para el Otro que se debate entre las mismas dos leyes.

Ahora bien, si hemos decidido hablar de *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968) de Ingmar Bergman en relación con la idea misma de la fiesta es, en primer lugar, porque supone un ejemplo privilegiado de lo que podríamos pensar como la máxima heterotopía bergmaniana: la de la Isla. Ese espacio hermético, asfixiante, en cierta medida relacionado con la tradición de la modernidad fílmica, en el que los personajes bergmanianos se dislocan contra la llamada angustiada del vacío, de la desintegración:

Los films de la época demostrarán la importancia de la isla no sólo como espacio físico, sino también como un símbolo. Al contrario de las descripciones del propio Bergman que convertían a Fåro en un espacio bucólico, sus retratos de la isla serán los de un mundo que se descompone progresivamente, una pesadilla. El concepto de la identidad se desvanece, el universo estalla en un caos que resulta incomprensible³.

³ GADO, F. (1996): *The passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, pp. 315.

Heterotopía *de crisis*, siniestra, una coordenada macabra en la que la fiesta sólo puede ser entendida como un carnaval satánico, como una saturnalia que celebra la presencia de esa diosa fantasmal y demente que recorre, insomne, la Isla de Bergman.

⁴ En lo sucesivo, y siguiendo la propia terminología bergmaniana, nos referiremos a los demonios que pueblan la isla como “antropófagos”. Se puede consultar el origen del término en BERGMAN, I. (1992): *Imágenes*, Tusquets, Barcelona, (2001) pp.29.

Dos fiestas son celebradas en *La hora del lobo*. En las dos hay ciertos elementos comunes que las conectan subterránea, inquietantemente: los invitados delirantes⁴, las meta-representaciones, la presencia del horror. Pero ante todo, las dos fiestas actúan en el interior

del relato como potentes resortes narrativos que provocan el cambio, puntos de giro bergmanianos que levantan el acta de desintegración de esa Ley que, al principio del relato, aseguraba la paz del universo diegético.

La extraña paz en la isla

En cierto sentido, *La hora del lobo* puede ser leída como una variación bergmaniana de lo que Balló y Pérez denominaron, a grandes rasgos, el argumento fundacional del “intruso destructor”⁵. Su descripción no podría ser más clara:

El reverso más exacto del relato mesiánico es la intromisión de unos seres malignos en una comunidad plácida hasta aquel momento (...) Un personaje atractivo, asociado a las tinieblas y surgido de un submundo de penumbras y misterio⁶.

⁵ BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1997): *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*, Editorial Anagrama, Barcelona, pp.73-88.

⁶ BALLÓ y PÉREZ: *op. cit.*, p.73.

El caso que nos ocupa es, ciertamente, una brutal inversión de la figura mesiánica. Los demonios que esperan al pintor Johan Borg y a su esposa en el interior de la Isla no tienen una Buena Nueva, ni una Ley que el sujeto pueda transitar, sino antes bien personifican –como tendremos ocasión de analizar en breve– la tentación misma de la desintegración, la abolición de la identidad y la caída en la locura.

El pequeño núcleo compuesto por Johan y Alma Borg apenas está esbozado por el director, y sin embargo, en él resuena la intuición de la felicidad. Expulsados por un mar imposible (un mar quemado por la fotografía contrastada de las grandes pesadillas bergmanianas), los protagonistas llegan a la pequeña casa, atravesando inmensos parajes naturales donde parece latir la amenaza de lo real. Su pequeño hogar apenas está rodeado por una pequeña muralla casi improvisada. Frontera simbólica, ya que de nada podría servir sino para delimitar un espacio: el espacio habitable, el de la familia, en el que puede articularse la Ley.

En el interior del pequeño recinto, el frágil árbol que franquea la entrada ha dado sus frutos, como demuestra el gesto cariñoso que Alma le dedica a su llegada. Como si se quisiera subrayar la habitabilidad de aquel espacio, su calma, el hombre y la mujer se abrazan exactamente en ese espacio del plano en el que las ramas, florecidas, parecen cruzarse con el cielo. Están literalmente re-encuadrados en el espacio de la fertilidad, del equilibrio.



Se trata, por supuesto, de una simple construcción metafórica: Alma está embarazada. Como ese árbol que crece frente a la puerta de la residencia, parece haber encontrado un suelo sobre el que aposentarse para florecer. La ilusión se mantendrá todavía durante la siguiente escena en la que, durante un largo plano fijo, Bergman nos muestra cómo Johan intenta dibujar un retrato de la mujer bajo el sol de la isla:



⁷ CAMPBELL, J. (1949): *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México (1972).

⁸ Y tampoco sabremos nada de la inversión de este dibujo: el retrato de Verónica Vogler que corona la habitación de la baronesa. Bergman, en un inquietante movimiento, decidirá colocar la cámara exactamente allí donde debería encontrarse "la mejor obra del artista".

El estadio inicial (lo que podríamos llamar, siguiendo a Campbell, el "mundo ordinario"⁷), está configurado en esa diagonal que cruza el espacio (árbol en flor/mujer/pintor): Triada donde el nacimiento, el equilibrio y la creatividad se vertebran entre sí. O incluso, nos gustaría sugerir: en la que el sujeto creador es capaz de ejercer la acción gracias precisamente a la mujer que, literalmente, ha florecido frente a la entrada de su casa. Nada, sin embargo, sabremos de ese dibujo⁸.

Preparativos para una fiesta macabra

La cinta no tardará mucho en mostrarnos las fisuras del matrimonio. Johan, como corresponde a tantos otros personajes psicóticos del cine de las últimas décadas, será incapaz de dormir. Como señaló González Requena al referirse a ese protagonista psicótico e insomne que protagonizaba *El club de la lucha*:

En el inicio de su vivencia de desrealización, se encontraba en la incapacidad de dormir y, con ella, el desdibujamiento del límite entre el sueño y la vigilia (...) Algo falla en el lugar del que proceden sus sueños, es decir, en el inconsciente. Si padece de insomnio, si no logra dormir es porque el inconsciente, esa máquina de simbolizar de la que proceden los sueños, no funciona⁹.

⁹ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2008): *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*, Editorial Caja España, Valladolid.

Los antropófagos de Johan no son sino personajes terroríficos que, desde lo más profundo de su miedo –pero también desde lo más profundo de su deseo– acabaran tomando corporeidad y presencia, invadiendo su vida y la de su esposa. El primero de ellos, como no podría ser de otra manera, es ese Destinator violento e inquietante que le dará a Alma la clave para comenzar a intuir lo que está ocurriendo en el interior de su marido y que, a la postre, nos llevará a la primera fiesta celebrada en *La hora del lobo*: le indica la existencia de un “diario secreto”.



Y hay, por cierto, ciertas contradicciones con los símbolos que hemos analizado en el epígrafe anterior. En primer lugar, el árbol parece haberse desplazado violentamente, haber sido situado más allá de las lindes del espacio del hogar: la tierra removida sobre la que se asienta así lo confirma. Del mismo modo, ha perdido sus flores hasta convertirse en un tronco combado, estéril. En segundo lugar, ahora es ese extraño fantasma el que se interpone entre la casa y el exterior. Hay, incluso, un cierto juego irónico entre el lugar que ocupaba en la mujer (en la vida de Johan, en el espacio familiar) y el inquietante fantasma por el que ha sido reemplazado.



Verónica Vogler

Sin embargo, en el centro mismo de la psicosis de Johan, lo que en realidad parece habitar es una mujer. El diario del pintor parece hablar con gran claridad:

Mi obsesión por Verónica se convirtió en un tormento para los dos. La seguía a todas partes y la espiaba loco de celos. Mi gran pasión la estimulaba, pero ella era pasiva e indecisa (...) Cumplíamos al pie de la letra las palabras de la Biblia: "Hombre y mujer son de una misma carne". Entonces su esposo apareció y se la llevó. A mí me internaron en un hospital y dejamos de vernos durante varios años.

Luego su pasión hacia Verónica Vogler era enfermiza, tan espantosa en su demanda que acabó incluso por conducirlo al umbral mismo de la locura. Era, sin duda, una relación en la que el deseo alcanzaba su grado más intolerable: deseo de Verónica, pero también deseo de fusionarse (¿quizá de fagocitar?) a la mujer para cumplir esa Palabra escrita en la Biblia, una Palabra imposible de cumplir puesto que otra Ley –la del matrimonio– hacía imposible que Johan pudiera cumplir su objetivo. Verónica era "pasiva e indecisa", a decir de Johan. Y, sin embargo, en el momento en el que la mujer regresa, convertida ya en fantasma, su conducta parece contradecir esa somera descripción.

De hecho, una de las constantes contradicciones que pueblan *La hora del lobo* (esas extrañas dislocaciones narrativas que parecen difuminar aún más las fronteras del sueño y la vigilia) es esa segunda anotación en el diario protagonizada por el fantasma de Verónica. Johan, contra toda lógica cronológica –después de todo, los fantasmas no suelen respetar especialmente la cronología– recuerda/inventa uno de esos extraños encuentros en la Isla.

En mitad de esa terrible crisis artística que parece sufrir, conjurada por su ademán de hastío, se manifiesta –incompleto– el cuerpo deseable de la mujer. Mientras el negro hermético del jersey de Johan parece extirparle, protegerle incluso de esa tierra blanca y cegadora que invade la Isla, el fantasma llega hasta nosotros en una leve transparencia que apenas deja entrever la piel tras el vestido. Ella, como si quisiera confirmar su vinculación con la tierra que pisa, se arrodilla en un extraño ademán y le ofrece al hombre la contemplación de su cuerpo amoratado, marcado por el deseo.



Johan, sin embargo, nada dice ante ese cuerpo que se le ofrece. No hay palabra para pronunciar frente a la extraña cháchara de la mujer que habla de vestidos, fiestas, brocados, cartas recibidas.., sucesos lejanísimos y borrosos en la memoria del hombre que contempla el fantasma. No queda sino el silencio o el acto de desnudar a la mujer. Sobre la geografía efímera del cuerpo de Verónica Vogler se percibe ese mordisco, esa huella del placer –pero también de la posesión– que sin duda la convirtió, durante apenas unos segundos, en esa personalidad “pasiva e indecisa” a la que se refería en la carta. Sin embargo, y como sabremos al llegar al final de nuestro artículo, ese macabro fantasma que parece ofrecerse aquí en su plena corporeidad para el hombre, acabará siendo la reina de la más macabra fiesta bergmaniana.

La primera fiesta: actos sociales para antropófagos

Así, tras las tres apariciones fantasmales recogidas en el cuaderno de Johan, el matrimonio protagonista se acercará a su primera fiesta, una pequeña reunión social en el castillo de los antropófagos. Bergman describe con todo cuidado el extraño rito, la inquietante heterotopía a la que los personajes se someten voluntariamente.

1. La llegada al castillo

La presentación de la troupe de los antropófagos se realiza mediante lo que a primera vista podría parecer un plano subjetivo. En realidad, la cámara no corresponde a ningún personaje: los antropófagos, cuando saludan a los recién llegados, no hacen sino mirar a izquierda y derecha, resultando así imposible que el eje de su mirada se cruce con la nuestra sino casual, tangencialmente:



Y sin embargo, el punto de vista señala con total precisión cuál es nuestra posición en tanto espectadores: estamos invitados a participar en aquella asfixiante reunión, y en concreto, estamos ocupando ese lugar ficticio entre la pareja, ese espacio en el que la distancia entre Alma y Johan se hace intolerable. Después de todo, toda esta fiesta no deja de ser una excusa para que tanto Alma como nosotros seamos capaces de *conocer*, de someternos a la presencia de esas criaturas que surgen de la mente psicótica de Johan.

Sus rostros están tensados por esa extraña mezcla de cortesía y agresividad que podríamos reconocer fácilmente en cualquier evento social, (¿quizá en cualquier heterotopía?). Johan –en su calidad de artista consagrado– es en realidad un objeto curioso, un elemento pintoresco destinado a poner una chispa de exotismo en esa decadente reunión burguesa/vampírica. Alma, por su parte, es la portadora de esa Ley que reina fuera de la heterotopía, la Ley del matrimonio –sellado en la presencia de su hijo todavía nonato– y de la que nada parecen saber los antropófagos. El contracampo que no nos es dado a contemplar –en el que nos encontramos Johan, Alma y nosotros mismos– es el territorio en el que habita una cordura que ya ha recibido su primera intuición del abismo, en el que ya late la seducción de la autodestrucción.

2. La cena

La construcción espacial en la cena de *La hora del lobo* tiene, sin lugar a dudas, una intencionalidad absolutamente demente. Basta contemplar cómo Bergman tensa los movimientos de cámara mediante una dualidad interior/exterior construida mediante lo que parece sugerir una extraña espiral en la que se confunden los rostros y los cuerpos. Así, de manera introductoria, en un primer momento estamos invitados a contemplar los cuerpos de los invitados desde el exterior de la mesa:



Se trata, ciertamente, de un espacio extrañamente reducido para cenar, una superficie mínima en la que el contacto con el otro no puede ser abolido, ni maquillado. Las palabras saturan el ambiente en una cháchara intraducible, un ruido casi primigenio despojado de cualquier significado. Nada allí parece ser capaz de ser articulado con claridad. Y algo más: no hay alimento alguno. Bruscamente, y contra cualquier tipo de lógica, nuestro punto de vista se sitúa en el interior de esa espiral que describía la cámara anteriormente, allí donde debería estar ese florero, pero también en el centro mismo de ese extraño altar. Y, del mismo modo, debido a los precisos efectos de la iluminación de Sven Nykvist, parecería que todos los personajes (a excepción, por supuesto, de Alma) han perdido su mirada, sus ojos, han quedado reducidos a una expresión cadavérica:



Nuestra cercanía con los antropófagos es, por lo tanto, inquietante. Se dirigen directamente hacia nosotros, nos hacen partícipes de sus confesiones y de sus miserias en ese parloteo infernal, impenetrable. Hasta nosotros llegan los ecos distantes de sus conversaciones, frases que parecen escanciadas del corpus general bergmaniano y que configuran un crisol de humillaciones, insinuaciones y chistes macabros a medio terminar. Sin embargo, y pese a lo no-lineal del discurso, si que nos gustaría señalar dos ejes temáticos sobre los que parecen deslizarse los fragmentos de los personajes: la decadencia (física y económica) que acompaña el paso del tiempo, la humillación que permanece imborrable en lo más oculto del sujeto. Así, en una extraña comparsa en la que se mezclan el deseo y

la angustia, la cámara parece saltar de rostro a rostro, compulsivamente, como si se sintiera incapaz de encontrar el saber que parece esconderse, caprichoso, tras las frases entrecortadas. Lo único que hace que todo el mundo guarde silencio es, por cierto, un nombre: Verónica Vogler.

3. La biblioteca

En la biblioteca de los antropófagos tiene lugar el que quizá sea uno de los momentos más hermosos de la filmografía del director: la representación de un fragmento de *La flauta mágica* en lo que parece un pequeño teatro de títeres. Entre los dos textos se establece una precisa complicidad que acabará desembocando en una violenta sátira. Sin embargo, lo que al director le interesa mostrar no es tanto la representación en sí del fragmento, sino el extraño e hipnótico efecto que despierta en sus espectadores¹⁰:



¹⁰ Resulta interesante recordar que cuando el propio Bergman decida años después realizar la versión televisiva de la ópera de Mozart (*Trollflöjten*, 1975), utilizará una estrategia similar en la obertura, al proponer un montaje en tono musical de los distintos rostros de los espectadores que, se supone, se disponen a contemplar la propia pieza representada.

¹¹ Hemos manejado la traducción de la ópera propuesta por Kareol (www.kareol.es), que recoge con bastante exactitud la versión manejada por Bergman en el texto fílmico. La única diferencia reseñable es la repetición que el coro realiza del nombre Pamina, como si quisiera señalar la importancia de ese personaje fantasmal, todavía no muerto.

Quizá por primera y única vez en toda la película, todos los personajes parecen hermanados frente al texto: víctimas, verdugos, criaturas horribles y salvadores, guardan un respetuoso silencio como si entre ellos fuera capaz de entablarse una desoladora camaradería. Pero la ópera, sin embargo, también es susceptible de ofrecer un reverso macabro al trasluz de lo que ocurrirá en la segunda fiesta de la cinta, una suerte de ironía anticipativa. Pensemos en el momento exacto que Bergman decide citar de la obra bergmaniana: Tamino, frente al templo de la sabiduría, cree que Pamina ha muerto:

TAMINO: ¡Oh, noche eterna! ¿Cuándo te disiparás? ¿Cuándo encontrarán mis ojos la luz? (...) ¿Pamina vive aún?

CORO: Pamina... Pamina... vive aún¹¹

Lo que en *La flauta mágica* aparece como un milagro maravilloso (Pamina vive, el amor de Tamino le permitirá demostrar su valía en los distintos ritos iniciáticos a los que Sarastro le someterá), en *La hora del lobo* tendrá una inversión siniestra, inquietante. Dejemos aquí esta sugerencia para retomarla más adelante.

Johan, como veremos a continuación, traspasa la línea de no-retorno una vez que sale de esa asfixiante fiesta. Ha escuchado esa interpelación macabra (*Pamina* está viva) que el coro de *La flauta mágica* le ha destinado desde ese espacio de ultratumba, ese espacio vetado que hasta el propio Mozart escondió celosamente en la ópera original: el espacio de lo sagrado. Sin embargo, lo que espera a nuestro protagonista en su segunda fiesta no tiene nada que ver con la celebración romántica de los amantes mozartianos. Y es que, no por primera vez, encontramos una contradicción entre las memorias de Bergman y lo que sus propios textos señalan. Pensemos en lo que señaló respecto a esta breve escena:

La cámara pasa por los rostros de todos. El ritmo del texto es un código: *Pa-mi*-na significa amor. ¿Todavía está vivo el amor? *Pamina lebet noch*, sí, el amor todavía está vivo. La cámara enfoca a Liv: es una doble declaración de amor. Liv estaba embarazada de Linn. Linn nació el mismo día en que filmábamos la entrada de Tamino en el patio de palacio¹².

Ciertamente, lo que la fórmula mozartiana encierra en el interior de la segunda fiesta, nada tiene que ver con esa conmovedora declaración de amor.

12 BERGMAN, I.: *op. cit.*, p.

La segunda fiesta: *Pamina lebet noch*

El espacio comprendido entre las dos fiestas en *La hora del lobo* parece destinado a mostrarnos con precisión cómo la enfermedad mental de Johan no sólo se manifiesta irreversible, sino que además reviste de los síntomas típicos bergmanianos: la humillación sufrida en la infancia (mediante una reformulación del ya famoso castigo de armario), el deseo del asesinato del hijo que Alma lleva en su vientre... un brazo invisible parece separar de manera irremediable a los dos amantes, como si desde el interior del castillo una presencia demoníaca atrajera al pintor hacia su interior, hacia la destrucción absoluta. La apertura del abismo se hará evidente cuando uno de los antropófagos irrumpa en la vivienda del matrimonio con dos regalos. El primero de ellos, es la invitación para la celebración de la nueva fiesta. El segundo de ellos es una pistola.

Antropófago: Vamos a dar una pequeña fiesta. Nada especial, únicamente para entretener a esa pobre gente (...). Verónica Vogler asistirá.



De igual manera que la anciana antropófaga había traído, de manera indirecta, la primera invitación en forma del diario secreto de Johan, el segundo deposita el revólver encima de la mesa, como si se tratara de la invitación misma. Invitación a acudir en solitario, sin Alma, invitación para despeñarse definitivamente en brazos de ese inquietante fantasma. Y, siguiendo el mandato de esa diosa infernal, Johan dispara contra su mujer, pero antes, pronuncia: “Ve a la puerta... no, no vayas, ya no está oscuro”. Se trata, en efecto, de una referencia directa al fragmento citado de *La flauta mágica*. Si recordamos las primeras palabras de Tamino (“¡Oh, noche eterna! ¿Cuándo te disiparás? ¿Cuándo encontrarán mis ojos la luz?”), parece que por fin se ha articulado una respuesta. Ahora bien, no se trata de la luz de la sabiduría, ni de la luz del conocimiento, sino de esa luz quemada e implacable con la que Bergman rodó sus más famosas pesadillas fílmicas. La luz que estalla al apretar el gatillo. Luz que se manifiesta con toda su crudeza en el verso *Pamina leben nacht* y que es (re)leída por Johan: Verónica Vogler todavía vive. Verónica Vogler acudirá a la fiesta.

Sin embargo, para que Johan pueda acceder al espacio de su deseo, todavía tendrá que atravesar un confuso laberinto, una suerte de descenso hacia el infierno en el que los distintos antropófagos comparecen para tentarlo, para humillarlo, para amenazarlo. Los cuerpos hablan de un deseo insostenible. Una conducta que remite tanto a la inversión literal del sujeto incapaz de tolerar sus pasiones:



Pero también al sujeto en descomposición, un sujeto en el que hasta su propio cuerpo parece deshacerse irremediabilmente:



Así, y retomando lo que señalamos al principio del artículo, la naturaleza siniestra de la fiesta llega hasta nosotros con su naturaleza absolutamente descarnada, radical: inversión, mascarada, descomposición. Sin embargo, en el periplo de Johan no hay nada celebrativo ni gozoso. Sólo queda esa pulsión intolerable, destructiva, una voz que le arrastra al interior del miedo, a la re-interpretación irónica de esa “resurrección del amor” mozartiana. Su papel en todo este inquietante juego de rol que los demonios han trenzado a su alrededor es, literalmente, el de payaso.



Un payaso afeminado que camina, confuso, entre legiones de pájaros. En realidad, su proceso de transformación es necesario para que pueda acceder al núcleo del goce, a ese espacio privilegiado en el que su deseo –por lo demás, ya completamente psicótico– sea capaz de consumarse. En su confusa y patética figura no sólo reverbera el fracaso de esa masculinidad que ya no sabe cómo acceder al goce, sino también su mascarada, su reducción desde el héroe que transitaba el Eje de la Ley hasta ese bufón semidesnudo, sexualmente inclasificable, y por eso mismo, inapelablemente condenado a la locura.

Y es que, en el final del trayecto que ese hombre destrozado realiza hacia su objeto de deseo psicótico, espera la incómoda presencia de un cuerpo muerto. Un cuerpo congelado en su belleza desnuda, sumisa, y por eso mismo, un cuerpo que Johan no tarda en acariciar, en recorrer, como si las fronteras de la piel misma pudieran otorgarle ese instante de pasión que tanto desea. Bajo una bombilla huérfana, desnuda, el ademán del pintor sobre ese cuerpo –ahora sí, pasivo, tal y cómo el propio Johan deseaba– se confunde y se vuelve intraducible, extraño. Después de todo, ningún goce podría articularse allí donde lo real se está manifestando con toda brutalidad, sin posibilidad alguna de ser atravesado por el símbolo. Sin embargo, Johan acaricia.

Como Tamino, ha sido guiado –en este caso, por los antropófagos– hasta el corazón de ese “templo de la sabiduría” invertido que resulta ser



la cámara de la muerte de Verónica. Nada hay que pueda saberse allí donde sólo hay un cuerpo muerto bajo una bombilla. Y, también como Tamino, recibirá la sorpresa de que Pamina vive. Ahora bien, en su estructura delirante, la fórmula Veronica Lebet Nocht no le traerá la esperanza ni será parte de su forja heroica. En el despertar de la amada sólo queda el horror, la demanda de un goce que no puede satisfacerse –y del que los antropófagos ríen, desquiciados– la conclusión última de que ese payaso cuya sexualidad se desdibuja sólo puede arrojarse en la desoladora calma del vacío.

