Consejo Editorial
Director: Juan Carlos González
Director adjunto: Francisco Pimentel
Secretario de Redacción: Manuel Canga
Coordinador técnico: Francisco Baena
Jefe de Prensa y Publicidad: Luisa Moreno

Consejo de Redacción
Manuel Abeledo, Vanessa Brasil, Enrique Castelló, Gema Fernández, Jesús González Requena, José Miguel Gutiérrez, Antía López, Luis Martín Arias, Amaya Ortiz de Zárate, Pedro Poyato, Ana Paula Ruiz Jiménez y Pedro Joaquín del Rey

Diseño y Maquetación
Francisco Baena

Documentación
Pedro J. del Rey

Edita
Asociación cultural Trama

Redacción, suscripciones y Publicidad
Toledo 64, 3º centro, 28005 Madrid

Depósito Legal

Corresponsales
Santiago Beraza (Almería), Jorge Gabriel Arquimbau (Barcelona), Octavio Trueba (Bilbao), Silvia Motta (Bogotá), Eva Parrondo (Glasgow), Ana P. Ruiz Jiménez (Granada), Basilio Casanova (Lugo), Teresa Manzano (Murcia), Angel Losada (Salamanca)

La pintura de la portada y las viñetas de las páginas 52, 92 y 126 son obras realizadas expresamente para **Trama y Fondo** por Santiago Beraza.

El Consejo Editorial agradece a Gonzalo Fernández su inestimable asistencia a la realización de la revista.

Trama & Fondo
Revista y medio del Texto
nº 1

Sumario

Editorial p.2

El texto: tres registros y una dimensión, por Jesús González Requena p. 3

The quiet man: sujeto y texto fílmico clásico, por Luis Martín Arias p. 33

Nota a una nota pre-póstuma (A propósito de *La cámara lúcida*), por Francisco Baena p. 59

Seducción y desvanecimiento de la realidad en el espot publicitario, por Amaya Ortiz de Zárate p. 93

Reseñas:

Tierra, por Francisco Pimentel p. 111
Adosados, por Gema Fernández p. 112
Cosas que nunca te dije, por Juan Carlos González p. 113
Mapa del sentimiento humano, por Luisa Moreno p. 115
Una mitología imprescindible, por Vanessa Brasil p. 116
Caja de muñecas, por Manuel Canga p. 118
Tiempo de vivir, tiempo de revivir, por Pedro J. del Rey p. 119
Sobre la exposición de Luis Buñuel, por Manuel Canga p. 122
PARÁBOLA DEL ESCRIBIDOR, por Jenaro Talens p. 127

Trama y Fondo agradece y patrocina el envío de originales que desarrollen o discutan los presupuestos que la rigen. Pero, cara a una posible publicación, pide que se ajusten a unas pautas mínimas, a saber: el texto se remitirá en papel y diskete Macintosh o compatible (encareciendo a los que se avengan a hacerlo en documento Quarkxpress -versión 3.1-), las notas irán al final y el aparato bibliográfico se citará a la manera usual.

Dep. Legal: M-39590-1996

EDITORIAL

Una hendidura atraviesa nuestra contemporaneidad. Conformada cada vez más acentuadamente por los discursos de la razón científica, instrumental y tecnológica, no conociendo, por eso mismo, otros valores que los de la objetividad, la eficacia y la transparencia, se vuelve cada vez más refractaria a la subjetividad de los individuos que la habitan.

Vaciada de mitos, ausente de religiones y enmudecida la filosofía —o convertida en una filosofía de la razón que ha negado la pregunta por el ser del sujeto que la constituyera—, sólo los espacios —convertidos en guetos— de las artes ofrecen a los sujetos lugares donde articular su interrogación. Espacios éstos, entonces, de supervivencia, pero totalmente refractados por aquellos otros, dominantes, donde los hombres y mujeres de nuestro tiempo deben sin embargo vivir su cotidianeidad volviéndose objetivos, eficaces y transparentes —es decir, después de todo: económicamente rentables, pues no otra cosa que el dinero da la medida de su objetividad y su eficacia, y puesto que el dinero, valor de cambio sin densidad, parece devolver la única referencia de su identidad—, carentes de toda opacidad, de todo misterio, de toda interioridad.

Y así, ese vaciado de la subjetividad que ha llevado a la Modernidad a la cúspide de su esplendor racionalizador ha supuesto, simultáneamente, el vaciado de todo horizonte histórico: ha sido entonces cuando se ha comenzado a hablar de posmodernidad.

Pero porque el fondo de pasión que habita al sujeto no cesa a pesar de ello de seguir ahí presente, a la vez que se le excluyen las vías —las tramas— simbólicas que permitan su articulación, su inscripción en el espacio social, la amenaza de la barbarie se muestra una y otra vez latente entre las sombras de esa posmodernidad.

Trama y Fondo nace de la voluntad de pensar esa hendidura de nuestro presente, de hacer frente a esa quiebra de la subjetividad que nos instala en la dialéctica del vacío y la barbarie.

Nace, por eso, de la voluntad de pensar nuestro presente a través de sus textos. Reivindicando, en esa tarea, el rigor de la razón, pero el de una que, lejos de dar la espalda al sujeto, se alimente de su pasión y sea, por ello mismo, capaz de oír su interrogación.

Jesús González Requena

El Texto: Tres Registros y una Dimensión

Semiótica

Greimas define con precisión la semiótica como *teoría de la significación* (*). Donde la significación, a su vez, es concebida como *la creación y/o la aprehensión de las «diferencias»*:

> *La teoría semiótica... es... una teoría de la significación [...] su preocupación [...] [consiste en] explicitar [...] las condiciones de la aprehensión y de la producción del sentido [...] la significación es la creación y/o la aprehensión de las «diferencias».* (1)

> *Reservaremos el término significación para lo que nos parece esencial, a saber, la «diferencia» (la producción y aprehensión de las distinciones) que define, según Saussure, la naturaleza misma del lenguaje. Entendida así, como el emplazamiento o como la aprehensión de las relaciones, la significación se inscribe, en cuanto «sentido articulado», en la dicotomía sentido/significación...* (2)

Esta definición tiene buen cuidado en excluir la noción de sentido de la de significación: el sentido aparece, así, como un más allá de la significación que queda excluido del territorio semiótico. Se trata, por lo demás, de una exclusión que se inscribe en la tradición wittgensteiniana: esa tierra de nadie que escapa al orden de lo razonablemente decible, es decir, de lo positivamente definible:

(*) Este texto, bajo el título "Los tres registros del texto", fue presentado como ponencia en el IV Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual, Bilbao, 14-12-92.

(1) Greimas, A.J., Courtés, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982, p. 371.

(2) Greimas, A.J., Courtés, J.op. cit., p. 374.

el concepto de sentido es indefinible. Intuitiva o ingenuamente, son posibles dos acceso al sentido: puede ser considerado ya sea como lo que permite las operaciones de paráfrasis o de transcodificación, ya como lo que fundamenta la actividad humana en cuanto intencionalidad. Antes de su manifestación, bajo la forma de significación articulada, nada podría decirse del sentido, a menos que se hicieran intervenir presupuestos metafísicos de graves consecuencias. (3)

Una cierta hendidura queda, sin embargo, latiendo en la definición greimasiana de la semiótica. Pues, con todo, esa teoría de la significación que es la teoría semiótica, se ha dicho, se ocupa de *explicitar... las condiciones de la aprehensión y de la producción del sentido*. Pues ¿cómo es posible hablar de *la aprehensión y de la producción* de algo indefinible?

Cabe, sin duda, hablar de imprecisión, o quizás de un lapsus de escritura: donde dice *sentido*, podría argüirse, debería decir *significación*. En cualquier caso, la semiótica, en tanto teoría de la significación, habrá de ocuparse de *la aprehensión de las «diferencias»*.

Sentido, sujeto

Tal es, entonces, lo que, en esta concepción, queda excluido del territorio semiótico: eso que nombra la palabra *sentido*, y que es descrito como *lo que fundamenta la actividad humana en cuanto intencionalidad*. Resulta evidente que lo que, de manera ingenua, Greimas nombra como *intencionalidad*, se refiere a la problemática del sujeto, que, se piensa, debe quedar excluida del ámbito de la semiótica. Pues ocuparse de ello supondría, a lo que parece necesariamente, incurrir en el ámbito de la *metafísica*. Lo que, se nos advierte, podría tener *graves consecuencias* —se trata, insistamos en ello, de la advertencia, al estilo Wittgenstein, de ir más allá de lo lógicamente articulable.

Tal es, por tanto, lo que, con el sentido, aparece en ese más allá de la semiótica y de la significación: el sujeto. El sujeto, bien entendido, en tanto que otra cosa que esas figuras de enunciador y de enunciatario que se articulan en el discurso a través del juego de su propia diferencialidad. Es decir, el sujeto de experiencia. O si ustedes prefieren: el sujeto del deseo.

Ese sujeto que soy, esos sujetos que son ustedes, aquí y ahora, afrontando estos instantes, irrepetibles,de nuestra experiencia (y quizás por eso, también, preguntándose si deberían estar aquí: no coinciden, no al menos totalmente, con las figuras semióticas del enunciador y del enunciatario).

La episteme comunicativa (las ciencias de la significación)

En cualquier caso, nada puede objetarse al rigor de la definición greimasiana de lo semiótico como el orden de la significación. Se trata, sin duda, de una coherente afirmación de la tesis saussuriana de que la lengua debía ser concebida como un sistema de puras diferencias.

En el fondo, todo es psicológico en la lengua, decía Saussure (4). Es decir: todo, en la lengua, en su doble plano, es cognitivo:

Mientras que el lenguaje es heterogéneo [Heterogéneo quiere decir aquí: no sólo psíquico, sino también sonoro, matérico...], *la lengua [...] es de naturaleza homogénea; es un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica, y en el que las dos partes del signo son igualmente psíquicas.* (5)

En favor de este carácter psíquico de la lengua, Saussure argüía que:

la lengua... es un sistema basado en la oposición psíquica de esas impresiones acústicas, de igual modo que una tapicería es una obra de arte producida por la oposición visual entre hilos de colores diversos; ahora bien, lo importante para el análisis es el juego de esas oposiciones, no los procedimientos por los que se han obtenido los colores. (7)

Así, la lingüística fundada por Saussure definía a la lengua, en tanto sistema estructurado de diferencias, como su objeto:

¿Qué es la lengua? Para nosotros no se confunde con el lenguaje; no es más que una parte determinada de él, cierto que esencial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos. (6)

La fecundidad de esta fundación estructural de la lingüística había de tener un precio: el de una autolimitación epistemológica que excluía de su ámbito toda la región del lenguaje constituida por el habla:

la lengua, distinta del habla, es un objeto que se puede estudiar separadamente [...] La ciencia de la lengua no sólo puede prescindir de los demás elementos del lenguaje, sino que sólo es posible a condición de que esos otros elementos no intervengan. (7)

A ello se debe el que la semiótica, en su encrucijada presente, se encuentre cada vez más cerca de la lógica (de hecho los esfuerzos de formalización del propio Greimas condujeron a la definición del cuadrado semiótico) y de la psicología cognitiva. La semiótica, en tanto se ocupa de los usos cotidianos del lenguaje, se aparta de la lógica que se ocupa de la logicidad —de la semanticidad— de los discursos rigurosamente formalizados, pero participa de comunes procedimientos sistémicos. Y es más: permite reconocer, en las estructuras de los lenguajes, lo que hace posible el proyecto lógico mismo. Algo equivalente sucede, por lo demás, con la psicología cognitiva: la semiótica permite dilucidar lo que en esas instituciones llamadas lenguajes prefigura las operaciones

(3) GREIMAS, A.J., COURTÉS, J.op. cit., p. 372.

(4) SAUSSURE, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 1980, p. 31.

(5) SAUSSURE: op. cit., p. 41. La plena conciencia de este carácter psíquico, es decir cognitivo, de la lengua conduce a Saussure a identificar la semiología como una parte de la psicología social: Puede por tanto concebirse una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría una parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; la denominaremos semiología... La lingüística no es más que una parte de esa ciencia general... (SAUSSURE: op. cit., p.43).

(6) SAUSSURE: op. cit., p. 62.

(6bis) SAUSSURE: op. cit., p.35.

(7) SAUSSURE: op. cit., p. 106.

cognitivas de los sujetos.

Lógica, Semiótica, Psicología Cognitiva: he aquí diversas regiones de una misma episteme a la que puede convenir el nombre de episteme comunicativa. Pues todas ellas conciben los fenómenos que estudian en términos de procesos de significación que pueden ser reconocidos en tanto pueden ser transmitidos y/o traducidos. De ahí las exigencias de definibilidad (transmisibilidad y confirmación) y de pertinencia (sustento de la diferencialidad).

Y advirtámoslo: los recientes esfuerzos de la escuela greimasiana identificados como *semiótica de las pasiones*, no por ocuparse de las manifestaciones emocionales del lenguaje se apartan de esa común episteme cognitivo-comunicativa. Cuando las categorías semánticas que nombran al deseo se articulan en el cuadrado semiótico se obtiene la red de significaciones que nombran el deseo. Nada más que eso. Pues el deseo, en cualquier caso, es otra cosa: es un vector que, por ese procedimiento, queda borrado en los signos que lo nombran.

En cualquier caso, tan fructífera ha sido la expansión del paradigma comunicativo que hemos llegado a fabricar el ordenador. La lógica y la psicología cognitiva ya no pueden prescindir de él. Y el que la semiótica todavía sólo sepa utilizarlo como procesador de texto es sólo una de las manifestaciones de su anacronismo continental. Todas estas disciplinas, en todo caso, están destinadas a converger en la gran investigación pendiente de la ciencia occidental: la inteligencia artificial. Porque, después de todo, el ordenador es una máquina lógica, semiótica, cognitiva.

Teoría del Lenguaje = teoría semiótica general

Pero conviene recordar el gran desafío que en su momento hubo de formularse la semiótica moderna: el de la recuperación de ese otro ámbito del lenguaje que, en términos de Saussure, escapaba a la lengua: el ámbito del habla.

> *Al separar la lengua del habla se separa al mismo tiempo: 1 lo que es social de lo que es individual; 2 lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental.*
>
> *La lengua no es una función del sujeto hablante, es el producto que el individuo registra pasivamente; no supone jamás premeditación...* (8)

Había buenos motivos para relativizar el corte tan tajante que Saussure había trazado entre el ámbito —sistemático, social— de la lengua, y el ámbito individual, accidental, del habla. Pues si, en términos epistemológicos, ese corte había sido esencial para la construcción misma del concepto de lengua como sistema estructurado e independiente de los individuos, tendía a velar cierto ámbito de estructuras del lenguaje que presentan una notable autonomía con respecto a la lengua: nos referimos, evidentemente, a las estructuras discursivas.

(8) SAUSSURE: op. cit., p. 40.

Fue Benveniste (9) quien puso la cuestión sobre la mesa: junto a la lengua, como el sistema que definía el paradigma de los enunciados que podían realizarse, se hacía necesario abrir la discusión sobre el ámbito del discurso, en tanto configurado por un encadenamiento de enunciados que ya no resultaba reductible a la gramática de la lengua. Quedaba así abierta la cuestión de la enunciación en tanto dimensión de inscripción de los sujetos en el acto lingüístico.

Ahora bien, esto habría de reabrir inevitablemente el debate sobre eso a lo que Saussure había renunciado expresamente, es decir, la formulación de una Teoría General del Lenguaje.

Y esa fue la tarea que hizo suya Greimas: formular una Teoría General del Lenguaje sobre criterios estrictamente saussurianos... pero al precio de contravenir a Saussure, renunciando a la autolimitación teórica que éste se había impuesto. Es conocida la forma del abordaje greimasiano: asumir el ámbito abierto por Benveniste introduciendo la problemática de la enunciación, pero filtrando el discurso de Benveniste, a través del presupuesto generativo chomskiano, de aquellos flecos que desbordaban la exigencia de inmanencia saussuriana. Muy en concreto: las cuestiones filosóficas y psicoanalíticas que Benveniste había anotado como inevitables (10). Dice Greimas:

> *la forma generativa que, en nuestra opinión, conviene dar [al] desarrollo [de la teoría semiótica], entendiéndose por ello la investigación de la definición del objeto semiótico concebido según su modo de producción. Esta empresa —que lleva de lo más simple a lo más complejo y de lo más abstracto a lo más concreto— tiene la ventaja de permitir introducir [...] las problemáticas relativas a la «lengua» (Benveniste) y a la «competencia» (Chomsky), pero también , a la articulación de las estructuras en niveles según sus modos de existencia virtual, actual o realizada. Así, la generación semiótica de un discurso será representada en forma de un recorrido generativo...* (11)
>
> *La segunda de nuestras opciones consiste en introducir en la teoría semiótica la cuestión de la enunciación, el poner en discurso la lengua (Benveniste) [...] A las estructuras semióticas profundas situadas «en lengua» y de las que se nutre la «competencia», nos hemos visto conducidos a añadir las estructuras menos profundas, discursivas, tal como se construyen al pasar por ese filtro constituido por la instancia de la enunciación. — La teoría semiótica debe ser más que una teoría del enunciado... y más que una semiótica de la enunciación; debe conciliar lo que a primera vista parece*

(9) BENVENISTE, Emile: *Problemas de lingüística general*. II vols., siglo XXI, México, 1971.

(10) Nos hemos ocupado de ello en "Enunciación, punto de vista, sujeto", en *Contracampo* nº 42, 1987, pp. 6-61.

(11) GREIMAS, A.J., COURTES, J: op. cit., p. 371.

inconciliable: integrarlas en una teoría semiótica general. (12)

Así, en términos semióticos, el discurso quedaba concebido como el ámbito de manifestación de estructuras semióticas, es decir, de estructuras de significación. Como espacio de significación, en suma.

La restricción epistemológica saussuriana

Aplicación, pues, rigurosa de la metodología saussuriana, de su principio nuclear de inmanencia (13), pero que conduce a aquello mismo que Saussure consideraba inalcanzable a la lingüística —y a la semiología por él definida—: el constituirse en una Teoría General del Lenguaje.

Pensamos, en cambio, que la restricción epistemológica saussuriana debe ser oída en toda su relevancia. Entiéndasenos bien: no cuestionamos con ello el proyecto greimasiano, la semiótica que sobre esos presupuestos ha construido, sino tan sólo su pretensión de constituirse en teoría general del Lenguaje. Pero creemos necesario discutir el concepto de Lenguaje que se deduce de la identificación de la Semiótica, tal y como ha sido construida por Greimas, con la Teoría (General) del Lenguaje. Frente a ello, reivindicamos la advertencia de Saussure: la extensión del Lenguaje es mucho mayor. Pues la proposición greimasiana —punto de llegada lógico de la episteme comunicativa que anima necesariamente a la semiótica— conduce a reducir la problemática del lenguaje al campo exclusivo de la significación.

Pensamos que afrontar en profundidad la problemática abierta por el estudio de la enunciación, es decir, la del paso de lo virtual a lo realizado, del sistema al acto, de la competencia a la ejecución, exige reintroducir en profundidad la cuestión del sujeto. Pues la enunciación supone necesariamente el encuentro del sistema semiótico con un cuerpo singular, anclado en el tiempo y en el espacio: los discursos realmente existentes sólo se generan en la encrucijada definida por ese entrecruzamiento.

Creemos, por ello, que la teoría general del lenguaje debe ser también teoría de la experiencia humana del lenguaje. Lo que exige no sólo la consideración de esas otras estructuras semióticas que son los discursos, sino también de esos otros ámbitos que constituyen las hablas en su manifestación más radical, tal y como el propio Saussure las definiera:

> *El estudio del lenguaje entraña, por tanto, dos partes: una esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico; la otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, el habla con la fonación incluida; esta parte es psico-física.* (14)

Pues la experiencia, por serlo, es siempre individual, al igual que el acto de habla supone una fonación en la que el cuerpo singular del que habla manifiesta su huella.

Lo que en nada tiene porqué contradecir al presupuesto nuclear saussuriano según el cual

> *hay que situarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla por norma de todas las demás manifestaciones del lenguaje.* (15)

Pero, eso sí, siempre que nos apartemos de la interpretaciones que de este presupuesto han realizado las teorías semióticas del lenguaje —la greimasiana ha sido, seguramente, la más relevante en la pasada década—, según las cuales ***la lengua*** constituye la ***norma de todas las demás manifestaciones del lenguaje***. Pues considerándola acertada, la reconocemos igualmente insuficiente o, más exactamente, nada dialéctica. Pues ese presupuesto puede también ser interpretado así: que la lengua constituye lo que hace norma en el lenguaje, es decir, lo que constituye el ámbito mismo de las normas que afectan a todas las demás manifestaciones del lenguaje; pero que ese sistema de normas opera en un campo dialéctico, confrontado con aquellos otros aspectos del lenguaje -- matéricos, subjetivos, singulares— que se le resisten.

Pues, después de todo, si no atendemos a esos focos de resistencia se hace imposible pensar la experiencia del sujeto en su confrontación con —que es también su inmersión en— el Lenguaje.

La Teoría del Lenguaje debe por ello mismo no sólo conformarse como una teoría de la significación —es decir, como una semiótica—, sino también como una teoría de la experiencia del sujeto en el lenguaje, es decir, como una Teoría del Texto.

Teoría del Texto: experiencia (entender/saber)

¿Qué es el texto? Propondremos una primera definición: el texto es el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma.

Queremos decir: la Teoría General del Lenguaje, para poder serlo, debe hacerse cargo del sujeto de la experiencia. Es decir, si ustedes prefieren, del sujeto del deseo.

¿Qué es la experiencia? Se nos acusará, seguramente, de metafísicos, de especulativos y de ontologistas. Sin embargo, creemos que es posible una definición estrictamente teórica —y operativa— de la experiencia.

12) GREIMAS, A.J., COURTES, J:op. cit., p. 372.

((13) SAUSSURE: op. cit., p. 51: *la lingüística interna... no admite una disposición cualquiera; la lengua es un sistema que no reconoce más que su propio orden. Una comparación con el juego de ajedrez lo hará comprender mejor... el hecho de que haya pasado de Persia a Europa es de orden externo; es interno, por el contrario, todo lo que concierne al sistema y a las reglas. Si sustituyo las piezas de madera por piezas de marfil, el cambio es indiferente para el sistema; pero si aumento o disminuyo el número de piezas, tal cambio afecta profundamente a la "gramática" del juego... es interno todo lo que cambia el sistema en un grado cualquiera.*

(14) SAUSSURE: op. cit., p. 46.

(15) SAUSSURE: op. cit., p. 35.

La experiencia es eso que no puede articularse como significación. O si se prefiere: lo que no puede transmitirse en un proceso de comunicación. También, por ello mismo: lo que no puede ser entendido, pero que es objeto de saber.

De la experiencia, saben todos ustedes: es precisamente eso que en un momento dado han querido decir a otros y no han podido, aquello ante lo que fracasaban todos sus mensajes, eso que, ustedes lo sentían, no podían hacer entender al otro. Eso de lo que, sin embargo, ustedes sabían.

Es decir, yo, cada uno de ustedes, se, saben, sienten, saborean, saben del sabor de algo que no pueden codificar, articular como significación, transmitir a los otros.

Me dirán en seguida, hace años que vienen objetándomelo un buen montón de colegas: de eso no puede decirse nada —Wittgenstein. Pero pienso que se equivocan: el que yo no pueda decir mi experiencia, ni la de ustedes, ni la de nadie, no quiere decir que, como analista, no pueda concederle una magnitud en un discurso teórico.

Pues se trata de una magnitud que puede ser detectada a través de los efectos, de polarización o de quiebra, que produce en los espacios constituidos de significación, es decir, en los discursos. Y una magnitud, por cierto, que se puede incluso medir, en la medida en que desempeña un papel nuclear en el proceso de la enunciación. Debiéramos, por eso, aprender de los físicos, de los químicos, de los astrónomos: ellos no sólo operan con locus, con estructuras, sino también con tensiones, con magnitudes tensionales. Resulta, a este propósito, notable que muchos semióticos parezcan no haber oído nada de algo que debe interesarles epistemológicamente tanto como la teoría de los sistemas. Pero es un hecho que la semiótica, en tanto disciplina estructural, o sea espacial, se resiste a pensar en términos tensionales. Sin embargo, la enunciación, en tanto proceso, constituye propiamente una magnitud tensional. Y ésta es la prueba: la experiencia genera discursos, discursos que no pueden procesar como significación esa fuerza, esa magnitud que los ha generado.

Pongamos, por ejemplo, a un hombre en un lugar donde tiene todo lo que necesita pero rodeado de gente que no puede entender ninguno de sus lenguajes, ni siquiera los gestuales: ese hombre acabará, a pesar de todo, es cuestión de tiempo, hablándoles. Aun cuando ninguna significación pueda hacer circular con ello. Y bien, si se puede medir eso, incluso con un reloj, no parece coherente afirmar que de ello no puede decirse nada.

¿Y no deberíamos pensar los textos artísticos desde un punto de vista semejante? Es decir: como el resultado de ese extraño acto de lenguaje —pues tal es— que conduce a tratar de escribir la experiencia. Escribir o leer, decimos, no comunicar: la noción de escritura aguarda ser recuperada en esta dimensión.

Pero lo que en el campo del arte se hace más relevante no es, después de todo, su patrimonio exclusivo. El texto no puede por más tiempo seguir siendo identificado con —reducido a— discurso: el texto, repitámoslo, es el espacio de la experiencia del lenguaje para el sujeto.

Si el discurso puede ser definido como la realización de las virtualidades del sistema semiótico, el texto, en cambio, aun cuando, sin duda, se configura como discurso en una de sus dimensiones, es también un espacio donde otras cosas se manifiestan imponiendo su resistencia a lo que en él es significación discursiva. Por ello, reducir el texto a discurso supone reducirlo a lo que en él hace posible su comunicabilidad, su inteligibilidad... Ahora bien, ¿es que todos los textos son inteligibles?

Tanto más analizable es un texto para la semiótica cuanto más evidente es su función comunicativa. Es decir, su identidad semiótica. Ahora bien, ¿qué hace, del texto que constituyen la cadena de palabras que yo ahora profiero, un objeto semiótico? Ni más ni menos que ésto: que alguien pueda repetirlas. No puede repetir mi aparato fónico, mi sonoridad, pero puede repetir los significantes que articulo.

Esto es, después de todo, un significante: algo que puede repetirse. El sistema semiótico encuentra su fundamento en esa repetibilidad —y por ello mismo, también, en la transmisibilidad, la comunicabilidad que hace posible. Si ustedes tratan ahora de oir la materia de mi cuerpo, la textura de mi voz, seguramente dejarán de entender lo que les digo. Pues el significante, entonces, se pierde tras la textura, resistente, que lo soporta. Igualmente, si ustedes atienden a la deseabilidad o indeseabilidad de mi imagen, dejarán también de entender lo que les digo —nadie entiende lo que le dice la mujer deseable a la que se quiere conquistar, o el hombre indeseable del que uno quiere desembarazarse.

Pues bien, el texto, además de depósito de significación, debe ser concebido como el espacio de ese encuentro con ciertas imagos, deseables o indeseables pero que en cualquier caso confrontan nuestro deseo y resultan en sí mismas inarticulables —recuérdese a este propósito el fracaso de la literatura ante la belleza: los mejores escritores, cuando describen a la *mujer bella*, tras agotar las paráfrasis inútiles, terminan siempre por postular tautológicamente su belleza: *ella era bella*, y, en ese mismo momento, a pesar de todo, cierta imagen de belleza emerge en nosotros.

Y el texto es, también, el espacio de ese duro encuentro del significante, la pura diferencialidad, con la materia, resistente, en la que ha de encarnarse —¿han oído ustedes hablar a alguien que tras una operación ha debido refuncionalizar su aparato fónico? Esa materia que ahí se hace oír, ¿no está muy cerca de lo que hace texto en la música o en el canto?

En *De la imperfección* (16), Greimas, a la zaga de Barthes (17), llegó a aproximarse a esa resistencia (la de las palabras, la de las sonoridades, la del límite de lo articulable); ¿debemos decir que eso le colocó en el campo de la metafísica?

Existen, sin duda, textos nítidamente comunicativos (semióticos), plenamente funcionales: volcados a su constitución en vehículos de transmisión de información. Pero existen, también, otro tipo de textos que apuntan hacia más allá de la significación: hacia el ámbito de la experiencia. Analizarlos tan sólo en una perspectiva semiótica supone ignorar lo que constituye su dinámica específica. Pues esa dinámica polariza o hiende la estructura del discurso, es decir, se escribe en el texto.

Los tres regristros del Texto

Esto es pues lo que pretendemos: formular una teoría general del texto que pueda rendir cuentas de la experiencia humana del lenguaje. Porque el texto no se agota en objeto semiótico, porque no es sin más reductible al ámbito de la significación, la Teoría del Texto debe incluir la semiótica tan sólo como una de sus regiones.

Ya lo hemos advertido: la experiencia constituye una magnitud nuclear de la teoría del texto. Y por cierto: la experiencia deviene magnitud teorizable precisamente en tanto genera texto, es decir, en tanto intenta escribirse. En cuanto tal, podemos identificarla como deseo. Y esto es, entonces, el deseo: experiencia que, porque puede escribirse, logra articularse —eso es, por lo demás, lo que diferencia al deseo de la pulsión.

No pretendemos, por tanto, hacer un popurrí multidisciplinario. Por el contrario: se trata de concebir el texto como un objeto polidimensional pero teóricamente —epistemológicamente— integrado.

Y bien, es precisamente la noción de sujeto la que nos lo permite. Pues el sujeto es parte del texto —en rigor, sólo puede reconocerse como texto a un objeto cuando éste participa de una relación, en el lenguaje, con un sujeto, que lo escribe o lo lee. Por eso, en sentido estricto, el texto es un espacio que incluye al sujeto (al que lo lee como al que lo escribe). (Y deberíamos ir más lejos, aun cuando no sea éste el momento de argumentarlo: concebimos los textos como los ámbitos materiales donde se conforman —más exactamente: donde se producen— los sujetos).

Las regiones de la teoría del texto serán por tanto los registros en las que se configura la relación del sujeto con (o su presencia en) el texto. Corresponden, por eso, a un rango tipológico común.

Han de ser, por ello mismo, registros que, en su relación con el sujeto, puedan ser definidos relacionalmente.

Postularemos, por tanto, tres registros del texto:

1. El registro de lo que en el texto se entiende, pues se reconoce, pero sin articularse, sin devenir significación: lo imaginario, eso que funda la deseabilidad de una imagen, sustentada en un juego de analogías antropomórficas. El texto, pues, como constelación de imagos.

2. El registro de lo que en el texto se entiende en tanto articulado: lo semiótico, lo que funda la inteligibilidad articulada por una red de diferencias, por una red, en suma, de significantes. El texto, entonces, como tejido de significaciones.

3. El registro de lo que en el texto se resiste a su reconocimiento y a su inteligibilidad, a su imaginaricidad y a su significabilidad. Lo que está más allá de toda forma, de toda imago y de todo significante. Lo real. El texto, finalmente, como textura real.

En Saussure encontramos, sin duda, no la articulación de estos registros, que en todo escapaban a su proyecto teórico, pero sí la posibilidad de articularlos, por la fecundidad de su exploración de la lengua.

> *[El significante lingüístico] en su esencia no es en modo alguno fónico, es incorpóreo, está constituido no por su sustancia material, sino por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás.* (18)

> *...en la lengua no hay más que diferencias... en la lengua no hay más que diferencias sin términos positivos...* (19)

> *El lazo que une el significante al significado es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante y un significado, podemos decir más sencillamente: el signo lingüístico es arbitrario.*
>
> *el principio de lo arbitrario no es impugnado por nadie; pero con frecuencia es más fácil descubrir una verdad que asignarle el lugar que le corresponde.* (20)

> *arbitrario... queremos decir que es inmotivado, es decir, arbitrario en relación al significado con el que no tiene ningún vínculo natural en la realidad.* (21)

He aquí los dos conceptos más potentes de la teoría saussuriana: la definición del significante como inmaterial y diferencial, por una parte, y como arbitrario, por otra.

Y bien, si lo semiótico se reconoce por estos rasgos, la

(16) GREIMAS, A.J.: *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux, 1987.

(17) BARTHES, Roland: *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1974; *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidos, Barcelona, 1986; *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982

(18) SAUSSURE: op. cit., p. 29.

(19) SAUSSURE: op. cit., p. 30.

(20) SAUSSURE: op. cit., p. 104.

(21) SAUSSURE: op. cit., p. 106.

diferencialidad inmaterial y la arbitrariedad, entonces lo imaginario puede ser definido por la negación de la arbitrariedad: es decir, por la analogía; y, a su vez, lo real puede serlo por la negación de la inmaterialidad: es decir, por la matericidad.

¿Se han dado ustedes cuenta de que si el significante es inmaterial, pura negatividad diferencial, es que, entonces, es propiamente, en el sentido literal del término, meta--físico?

Pues bien, si lo físico que la ciencia física describe está estructurado por el significante (y por el más preciso: el número), es que, entonces, está estructurado meta-físicamente. Queda, por tanto, espacio para lo físico no estructurado por el significante: lo, digámoslo así, radicalmente físico.

De manera que creemos posible la definición interrelacionada de estos tres registros (22):

1, con respecto al registro semiótico, en tanto registro de la significación —de la articulación, en suma—,

2, el registro imaginario constituye su límite inferior (la imago que se reconoce, que se entiende en su indiferencialidad especular), el más acá de la significación,

3, mientras que lo real constituye su límite superior: el más allá de la significación.

¿Ontología? Sin duda, ¿por qué no? Pero ontología definida en términos materialistas. Lo real es, en sentido propio, lo otro del significante, pero no otro significante, sino lo otro de los significantes: lo que escapa a toda categoría, a toda categorización semántica.

Lo que afecta de manera decisiva a la comprensión misma del sujeto —a partir de cierto momento, la teoría del texto y la teoría del sujeto deben confundirse de manera inevitable. Pues el sujeto (no hablamos ahora de esas figuras semióticas que son el enunciador y el enunciatario, sino del sujeto de la enunciación), y con él el sentido, deben ser situados en esa tensión entre la imago, el significante y lo real.

Intentaremos, en lo que sigue, situar estos tres registros en el proceso de constitución del sujeto. Recurriremos para ello a un modelo figurativo y, como se verá, narrativo.

Psicoanalisis: el yo y el espejo

¿Cómo obtiene el sujeto la primera imagen de sí mismo?, ¿cómo se configura su Yo?

En el contexto de su absoluta dependencia de la madre, y de una extrema

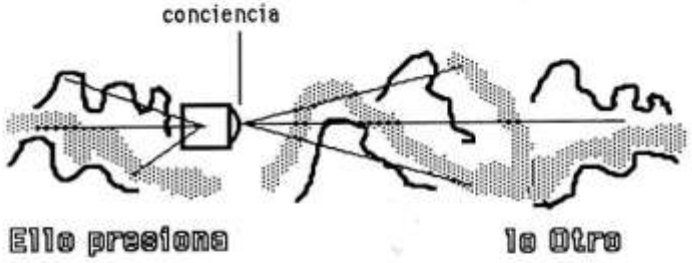
carencia de destreza motora, el niño desconoce la diferencia entre el dentro y el fuera, entre el yo y el no yo, no conoce los límites de sí.

Imaginemos, para pensar ese proceso, un ordenador situado en una cuenca fluvial y que recibe estímulos de su entorno. Un ordenador, eso sí, cuyo hardware siente, pues recibe los impactos de los estímulos que le rodean ——especialmente los generados por el caudal de las aguas que descienden por la ladera—, pero que, por carecer de software, es todavía incapaz de procesarlos para convertirlos en información operativa.

En el comienzo, pues, para ese ordenador, como para toda cría humana, es el Caos: una conciencia, en un rincón del cosmos, carente de estructura, anegada por un universo desordenado y confuso.

Pero este ordenador, esta conciencia, recordémoslo —pues eso hace que la cuestión no pueda ser totalmente explicada en términos cognitivos— siente. Conoce la angustia. O, si se prefiere (para no introducir retroactivamente una palabra donde todavía no hay ninguna), eso que el psicoanálisis denomina la vivencia del cuerpo fragmentado.

(22) En la Addenda que cierra este trabajo tratamos de rendir cuenta suscinta tanto de la filiación como de las divergencias que el modelo que proponemos establece con respecto a la obra de Jacques Lacan.



Aparece la Presa Amable

Imaginemos ahora que un segundo ordenador, asociado a una presa en un conjunto al que, por buenos motivos que se deducirán en seguida, conviene el nombre de Presa Amable, se descubre emplazado frente a nuestro pequeño ordenador y a la

cuenca fluvial a la que éste se halla conectado, haciéndose cargo de las fuerzas que la atraviesan.

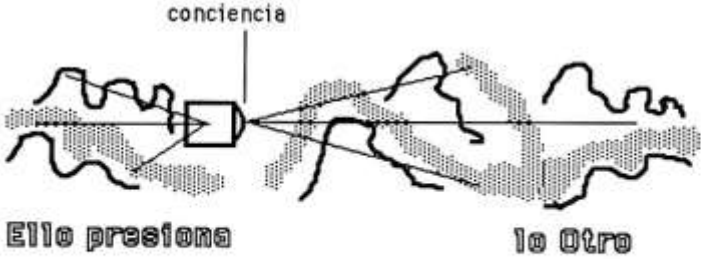
De entrada ni siquiera las regula, tan sólo las neutraliza y las absorbe. Sólo más tarde, poco a poco, comenzará a regularlas.

Desaparece la presa amable

Ahora bien, ésta es otra de las peculiaridades de nuestro modelo, la Presa Amable es capaz de desplazarse en el espacio, de manera que no se halla siempre ahí presente.

En tales momentos, dada su carencia de lenguaje y, por tanto, de todo relato, nuestro ordenador nada sabe de la supervivencia de la Presa Amable en otro lugar, y es por tanto incapaz de preveer su retorno.

De manera que esa ausencia es vivida como pérdida radical y, por tanto, como angustia extrema, como retorno del Caos.



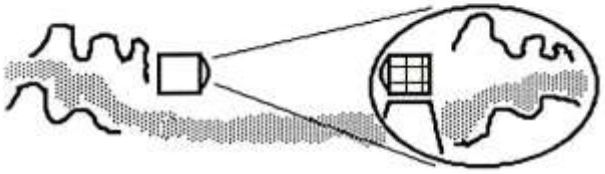
Lo que de la Presa Amable ve Yo

Pero la Presa Amable retorna, y lo hace de manera que terminará por reconocerse como constante; en esos retornos, el placer y la armonía invaden la conciencia que postulamos en nuestro pequeño ordenador.

Imaginemos ahora que, a través de los sensores de los que dispone su hardware, percibe la imagen exterior de la Presa Amable: una imagen que, por desplazarse de manera constante sobre el fondo que la rodea, se recorta nítidamente sobre él permitiendo a nuestro pequeño ordenador reconocerla como su primer objeto visual: la primera configuración, la primera gestalt relevante sobre la que se focalizan sus sensores. Y, ¿por qué no?, el primer modelo, para él, de la belleza.

Una gestalt, pues, que se separa y emerge sobre un fondo continuo y, hasta ahora, vivido como caótico. Sobre, en suma, ese Fondo de lo Otro que es vivido como el foco mismo de la angustia.

De este Objeto, para nuestro pequeño ordenador, todo depende: el alimento y el calor, el confort y el placer. Lo concibe, por eso, como autónomo, armónico y omnipotente: dotado de un esplendoroso poder muscular y motor. Capaz de un dominio aparentemente total de su entorno. El Objeto, pues, Absoluto: con su emergencia en el campo visual, cesa la angustia y se eclipsa el Fondo. Podemos denominarlo, por eso, como el otro-Todo-Objeto.



otro-Todo-Objeto

eclipse del fondo

Alternancia, dialectica de lo imaginario

De manera que nuestro pequeño ordenador se ve sometido a la alternancia de dos estados extremos y sin mediación: o bien la presencia de esa Figura, de esa Gestalt plena que es el otro-todo-Objeto, o bien su ausencia y, con ella, el retorno de lo Otro, del Fondo como Caos, vacío radical y vivencia de desintegración.

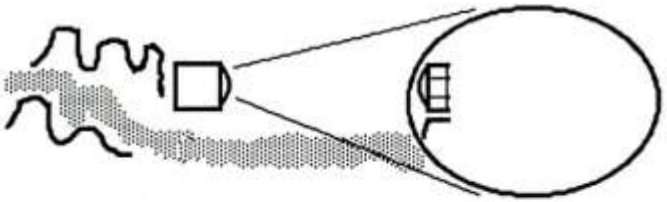
Sin duda, esta alternancia posee ya la cadencia de la estructura básica de la significación: sí/no, presencia/ausencia, encendido/apagado. Pero porque nuestro ordenador nada sabe de esa cadencia, porque nada le garantiza que la Presa Amable siga existiendo cuando desaparece de su campo visual, la vive como una dialéctica radical, carente de toda mediación. Se trata de la dialéctica de lo imaginario: o bien el esplendor del otro-Todo-Objeto, la plenitud del placer y la vivencia de integración que esa Figura que eclipsa el Fondo hace posible, o bien su ausencia, el reinado aciago de lo Otro, del Fondo sin figura, y con él la angustia generada por la amenaza de desintegración; es decir: lo informe, lo Real —la ciencia moderna ha intuido en los agujeros negros una de sus últimas metáforas.

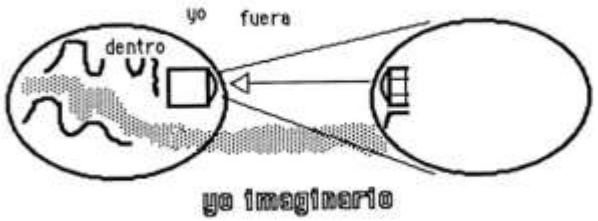
En el contexto de esta dialéctica extrema, y de acuerdo con la teoría de del espejo formulada por Jacques Lacan (23), nuestro pequeño ordenador ha de configurar la primera imagen de sí —su Yo imaginario.

La imagen de la Presa Amable activa el sensor

Podemos describir este proceso de la siguiente forma: imaginemos que el hardware de nuestro ordenador se halla configurado de tal manera que, al detectar sus sensores la imagen de la Presa Amable, inicia un proceso de configuración de índole gestáltica, utilizando la imagen de la presa amable como modelo conformador.

De manera que nuestro pequeño ordenador, hasta ahora no más que una superficie sensible a los estímulos generados por las energías que lo rodean, comienza a definir el territorio al que pertenece: el de esa cuenca fluvial en la que se halla instalado.





Nace el Yo imaginario

La conciencia de nuestro ordenador acaba de configurar su yo Imaginario.

Ahora, una vez que sabe que posee un territorio propio, es capaz de discriminar los estímulos que proceden de su interior de aquellos otros que proceden de fuera y, especialmente, los relacionados con la Presa Amable.

Narcisismo primario

Conviene insistir, como lo hace Lacan, en el carácter prematuro de esta primera imagen de sí. Podríamos formularlo así: nuestro pequeño ordenador carece aún del soft que le permita explorar su propio territorio: la imagen que posee de éste es indirecta, derivada del modelo que le ofrece esa Presa amable que ha hecho posible su primera configuración.

Es decir: el yo, por ese carácter prematuro, se configura sobre una imagen especular, propiamente imaginaria, carente de todo fundamento interno. Es pues, en sí mismo, una imagen alienada en la imagen de ese otro-Todo-Objeto al que nada puede faltarle, y por ello concebido como absoluto, pleno, carente de la menor hendidura (24) —de ahí la extrema fragilidad del yo, su siempre renovada necesidad de ser confirmado por la mirada deseante del otro. Alucinación, pues, de la omnipotencia desde la impotencia. Tal es, en suma, el proceso de lo que Freud (25) identificara como el narcisismo primario.

(23) Lacan, Jacques: *El Seminario*, Paidós, Barcelona.

(24) En otro lugar hemos tratado de mostrar cómo la seducción publicitaria trabaja básicamente sobre la reedición de ese Objeto. Cfr.: González Requena, Jesús y Ortiz de Zárate, Amaya: *El espal publicitario. Lasmetamorfosis del deseo*, Cátedra, Madrid, 1995.

25) Freud, S.: *Introducción al narcisismo*, en O.C., tomo IV, Biblioteca Nueva, Madrid 1974

Si somos precisos, deberemos afirmar que no existe todavía, propiamente, sujeto, pues el sujeto se constituye a partir de la carencia del objeto (sujeto es el que carece de objeto, el que lo desea), mientras que el narcisismo primario excluye toda carencia.

Por eso, insistamos en ello, en este ámbito que es el del narcisismo primario —el de lo imaginario exento de toda estructuración simbólica— el Yo tan sólo conoce la dialéctica letal de lo imaginario, siempre volcada a dos situaciones extremas sin mediación posible: la completitud garantizada por la presencia del otro-Todo-Objeto (o por su alucinación en el sueño (26)) o el horror del Caos, la vivencia de desintegración.

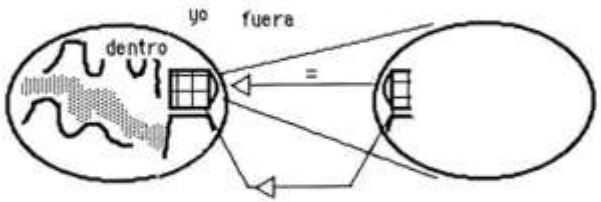
Configuración comunicativa

Y la angustia se manifiesta en el quejido, en el llanto. Pero llegará un momento en que ese llanto comenzará a articularse como lenguaje, es decir, como demanda —cuestión ésta que obliga a reconocer que, desde entonces, el lenguaje quedará para siempre ligado a la angustia y al deseo.

Podemos describir este nuevo proceso como una segunda configuración de nuestro pequeño ordenador: sus sensores reciben ciertos estímulos acústicos procedentes de la presa amable a través de los que tiene lugar, en él, la carga del software que le permitirá procesar su entorno.

Y así, con la información procedente de este nuevo ámbito, nuestro joven ordenador comienza la construcción y regulación de su propia presa, siguiendo siempre, eso sí, el modelo exterior de la Presa Amable.

Nace, así, el *yo* lingüístico, comunicativo.

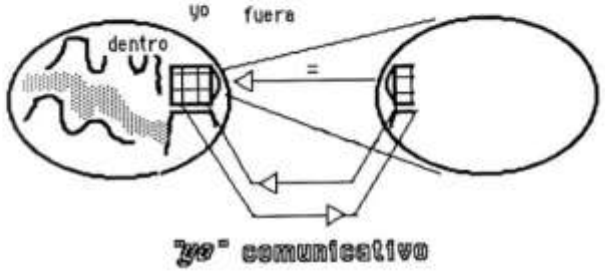


Nace el Yo semiótico

Finalmente configurado en el plano lingüístico, nuestro ordenador, su cuenca fluvial y su nueva —y todavía frágil— presa, puede ya identificarse como agente comunicativo capaz de intercambiar información con la Presa Amable, y aun con otras —pero siempre sobre el modelo de armonía interesada, es decir, de seducción, que prima en sus relaciones con aquella.

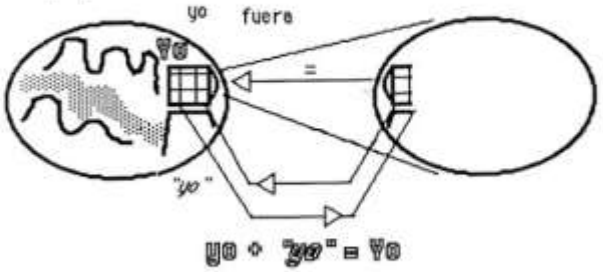
Y, así, ambas presas regulan felizmente el cauce de las aguas del valle.

((26) Freud, desde *La interpretación de los sueños*, detectó como primordial esta tendencia del Yo a alucinar la presencia del objeto de su deseo.



Yo + "yo" = Ego

Y bien, de la superposición del yo imaginario y del *yo* semiótico nace el Yo propiamente dicho.



Obturación de lo Real

Este Yo, conformado sucesivamente en el registro imaginario y el registro semiótico, inicia la exploración de su entorno: los significantes recién adquiridos guían y estructuran esa exploración. Nace así, para nuestro pequeño ordenador, esa malla que es la de la realidad. (Podemos definir la realidad, por oposición a lo Real, como el espacio amueblado de objetos (con minúscula), en los que el Yo se acomoda: objetos recortados por el significante y dotados de gestalt, es decir, de antropoforma; a la vez, por eso, formalizados y conformados).

Pues el coste de la construcción de ese sofisticado Yo del ordenador —y, simultáneamente, de la realidad en el que éste se acomoda— es la obturación de lo Real: el Fondo, recordémoslo, ha quedado eclipsado por la omnipotencia de la Figura sobre la que el Yo se ha construido. De su entorno, pues, sólo conoce la información que le llega filtrada, abstraída, categorizada, por su código.

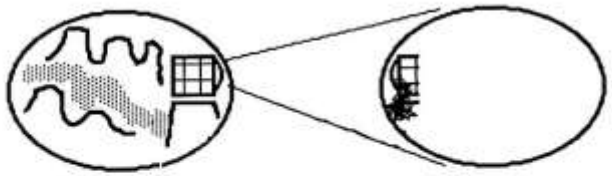
Un Yo y una realidad, pues, conformados de espaldas a lo Real, pues la experiencia —que definimos como el saber de lo real— no pasa por ese proceso comunicativo.

Por eso cuando, a pesar de todo, algunos zarpazos de lo real le alcanzan, retrocede, se contrae, abandona la exploración y renuncia a todo saber.

Con el rayo: angustia de desmembración

Pero, y ésta es otra de las peculiaridades de nuestro modelo, la cuenca fluvial de nuestro ordenador crece a la vez que se intensifican y vuelven turbulentos sus caudales, lo que no puede por menos que amenazar el equilibrio hasta ahora reinante en el valle. La Presa Amable, ella misma limitada a pesar de su aparente imagen de omnipotencia, no podrá seguir gestionándolos indefinidamente. Es decir: la relación dual, narcisista, por ser imaginaria, está destinada a perecer ante los embates de lo real. O dicho en otros términos: lo real, no por obturado, no por eclipsado, deja de estar ahí presente — a lo real de ese caudal, en tanto imprime a pesar de todo su huella sobre los sensores internos de nuestro ordenador, corresponde bien el término de pulsión.

No puede extrañar entonces que, en un cierto momento, nuestro ordenador detecte una hendidura en la Presa Amable —imaginemos, por ejemplo, que un rayo ha caído sobre ella deteriorando inexorablemente su imagen—; descubre, así, la mala forma: la forma rota, hendida, quebrada.



La diferencia de los sexos

Y bien, esa hendidura, ese agujero —por el que se atisba, tras la imagen de la Presa Amable, otra cuenca fluvial no menos caudalosa y encrespada—, no puede ser procesada —es decir: no puede ser entendida— por el software con el que cuenta nuestro ordenador; éste no puede, por eso, vivirla de otra manera que como injusta e intolerable. Pues si la imagen de su Yo procede de la de la Presa Amable, la hendidura que ha sido descubierta en ésta amenaza necesariamente a aquel.

De hecho, en el orden imaginario, narcisista, la diferencia de los sexos resulta a la vez intolerable e improcesable. Pues la imagen de plenitud narcisista sobre la que el Yo se ha asentado no tolera diferencia alguna (27): su dialéctica, que sólo conoce la sucesión del Todo y el Nada —de la Figura y el Fondo (28)— no puede procesar esa diferencia que, en forma de hendidura, devuelve una figura imperfecta, quebrada, que ya no siendo Todo sigue, sin embargo, siendo algo.

El encuentro con la diferencia de los sexos se presenta pues como una interrogación que invade el campo visual. Constituye un misterio estrictamente insondable, opaco, inaccesible, ininteligible —ver, en este ámbito, nunca será suficiente, pues ya para siempre lo que se ve no podrá corresponder a lo que se espera ver.

Y añadámoslo: lo que no se entiende es también lo que duele. Por eso, de ello, se sabe.

El descubrimiento del sexo, el encuentro con la geografía corporal inexorablemente distinta del otro supone por eso, necesariamente,

(27) Es aquí donde debe situarse la testaruda negativa del niño a reconocer la diferencia sexual.

(28) Nos hemos ocupado más detenidamente de la definición de estos dos conceptos en "El Paisaje: entre la Figura y el Fondo", en *Eutopías*, 2ª época, vol. 91, 1995. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1995.

una cita inapelable con lo real —y precisamente: con lo real del otro: con eso que lo hace diferente a mi. Retorna, así, el Fondo, lo Otro, lo Real.

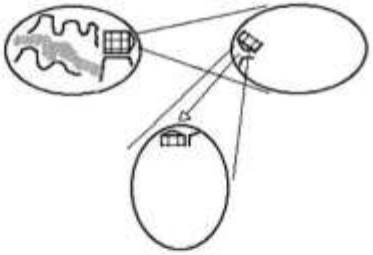
Todo parece indicar que, para que el buen orden del valle pueda sobrevivir, nuestro ordenador ha de fortalecer y poner en funcionamiento su propia presa.

Angustia provocada por el competidor

Por lo demás, la configuración de nuestro ordenador (y del entorno de la presa, por tanto), por estar alienada en la imagen del otro del que procede, necesita permanentemente ser realimentada desde el exterior, tanto en términos de imago como en términos de información. No puede, por tanto, prescindir de la Presa Amable.

Sin embargo, la Presa Amable —porque también ella fue, una vez, una presita— para seguir funcionando, necesita, a su vez, ser alimentada por una tercera presa.

Y bien, cuando la Presa Amable apunta su mirada en otra dirección, retorna, para nuestra presita, la crisis de angustia —en la que siempre late la memoria del caos originario.



La Ley

Sólo hay una salida para los marasmos de la relación imaginaria: hace falta sacar al deseo del sujeto del otro-Todo-Objeto para que, así, pueda sobrevivir a su estallido.

Es necesaria la Ley. Los medios para ello existen: se encuentran en la lengua materna de la que el individuo ya tiene un cierto manejo. Pero ahora es necesario que en el fluido juego comunicativo entre los dos ordenadores, habitualmente confirmado por la feliz gestión de sus caudales, se introduzca la prohibición: el

cierre de las compuertas. Es decir: la palabra *no*. Sólo entonces se revela el aspecto más áspero del significante: el principio de corte, de oposición, de alteridad radical —también: de separación del otro; pues si la palabra *sí* pertenece a la estela de la fusión imaginaria, debe introducirse ahora el *no* radical, inapelable: el *no* simbólico.

Nos encontramos ante la tercera y decisiva etapa de la configuración de nuestro ordenador, que habrá de realizarse a través de las palabras que enuncian (que construyen) la Ley Simbólica. Su plena incorporación debe por eso estar ligada a un momento radical de desimaginarización, de desligamiento de la imago de la Presa Amable. Frente a la palabra materna, siempre asociada a su Figura y, por eso, imaginarizada, vinculada a la constelación figurativa de lo analógico, la palabra simbólica hace visible el carácter absolutamente no imaginario, no analógico, arbitrario, del significante.

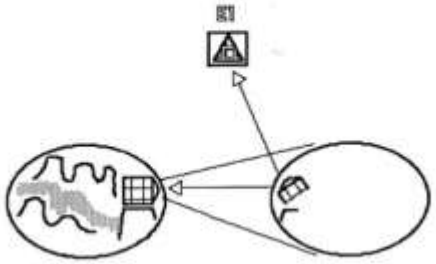
Debe, por eso, para alcanzar su plena eficacia, ser introducida desde el exterior al eje imaginario que vincula a nuestro ordenador con la Presa Amable. Pues si *no* procede de la Presa Amable sólo puede ser vivido por nuestro pequeño ordenador como intolerable y aniquilador, ya que es el *no* del Objeto, y entonces nada.

Porque es necesario un *no* que no aniquile, uno que, por el contrario, sea capaz de fundar la estructura simbólica del sujeto, deberá proceder, entonces, de un lugar tercero.

PA le mira a El

¿Hacia donde mira ahora la Presa Amable? No hacia otra presa amable. En cualquier caso, la angustia invade de nuevo a nuestro ordenador, en tanto que ya no se ve realimentado por la mirada de aquélla.

Una referencia tercera queda así constituida: Ni *Yo*, ni *Tú* : *El*. Entra en acción, así, esa tercera persona que constituye el fundamento estructural del relato.



El es mi amo

Para que dos puedan ser diferentes, para que no se confundan en uno por la vía de la identificación imaginaria, hace falta un tercero: una referencia tercera heterogénea —arbitraria— no identificatoria.

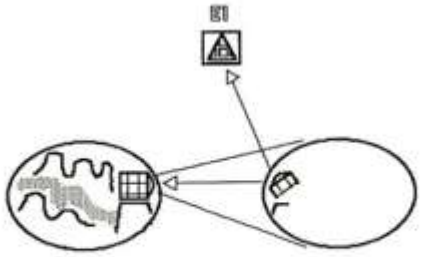
Ese tercero, si cumple su función simbólica, comparece entonces como un no-Yo (alguien cuya presencia hace que la mirada de la madre se aparte de Yo, alguien, también, que no constituye una imagen especular); un significante: el amo de la madre —aquel a quien la madre dice amo.

Desde entonces, el *no*, ya no es el aniquilador *no* del Objeto, sino el de un tercero que se interpone entre el sujeto y su Objeto: ese *no* supone, por tanto, no la ausencia del Objeto, sino su constancia más allá de determinada línea de prohibición —la prohibición del incesto.

Sin duda, esto es vivido con una intensa angustia por el niño: pues el amo de la madre se la lleva más allá de una puerta que permanece cerrada durante la noche. Se ve así confrontado al hecho de que la madre tiene (dice) amo, descubriéndose, por tanto, como un ser incompleto, ya no soberano.

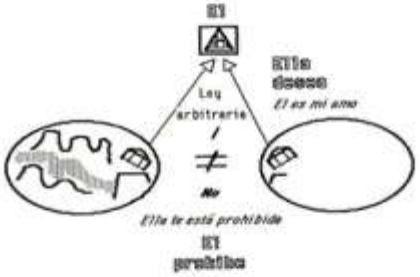
El tercero no es pues un objeto: por el contrario, es quien tiene lo que desea quien encarnó al otro-Todo-Objeto. El es el amo (del deseo de la madre), él dicta la Ley (que exige la separación de la madre, trazando la barrera que impide el acceso a su cuerpo). Y por muy razonable que esta ley pueda resultar en la teoría, es siempre vivida por el Yo que debe acatarla como ominosamente arbitraria.

He aquí, pues, el doble sentido que la palabra ***arbitrario*** alcanza en nuestro modelo: nombra, por una parte, lo no analógico, lo que no se modela sobre la imago (antropomórfica) del deseo, y, por otra, lo que el Yo vive como una agresión injusta a su identidad narcisista.



Padre Simbólico

Porque la madre mira hacia ese otro lugar, obliga al niño a oír una voz que viene del Fondo. Se trata de la voz del padre en tanto que pronuncia y sustenta la palabra del Padre Simbólico —pero sólo, evidentemente, si el sujeto tiene esa suerte, si hay ahí un padre que dé la talla, que esté dispuesto a dar la cara... en vez de marcharse a comprar tabaco.



El nombra

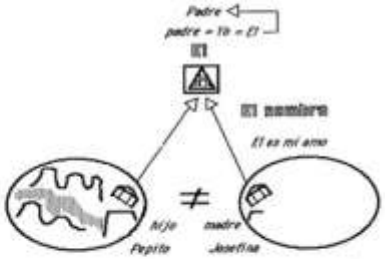
El precio de la constitución —simbólica— del sujeto, de su acceso al ser, es, pues, la prohibición del incesto, es decir, la prohibición, a partir de un momento dado, de la prolongación de la fusión especular. Se trata, propiamente, del paso por la castración: el sujeto nace de un cierto desgarro, el de la pérdida de la totalidad, el del fin de la completitud narcisista.

Pero la tarea del tercero no es sólo la de instaurar la ley , la de quitar y prohibir el objeto. Pues también nombra: da su apellido —el Nombre del Padre, que le ubica en la cadena simbólica—, y un nuevo nombre —el Nombre Propio: que le permitirá localizar su singularidad. Su palabra, en sí misma, no es inteligible ni predicativa, sino opaca y fundadora; pues fundamenta, da al individuo un fundamento que, por primera vez, no está ya alienado en la imago del otro especular. Es decir: al ser por ella nombrado, el sujeto puede por primera vez reconocerse como otra cosa, como algo más que espejismo. Pues esa palabra nominadora funda simultáneamente, para el sujeto, los lugares, las posiciones diferenciales: padre/madre/hijo. Y así, porque existen los lugares —porque el significante es en sí mismo diferencia—, frente al *Yo=Tú* imaginario, *El* introduce la diferencia simbólica: el hijo se descubre *hijo*, es decir, diferente de la ***madre***:

hijo/madre, Pepito/Josefina.

Así, la palabra del padre penetra en el individuo, se deposita en su interior constituyendo en él, por ese mismo movimiento, un espacio interior. Se trata, propiamente, de la fundación del sujeto —del inconsciente—, que le permite ser (otra cosa que espejo): ser diferente, es decir, ser en la diferencia, dotado de un fundamento interior (ya no exterior-especular-alienado).

Pero añadamos algo más que no debería olvidarse: la eficacia de esa palabra simbólica, procedente del padre, sólo es posible si es sustentada por el deseo de la madre.



Sutura simbólica

Esta palabra del padre, que funda el interior y la profundidad y que se escribe en la superficie como Nombre —Nombre Propio y Apellido, Nombre del Padre— podría ser enunciada así: *Tú no eres quien crees ser* —ese Yo narcisista que, fundido con el otro-Todo-Objeto se vivía pleno, omnipotente, carente de la menor hendidura—. *Tú eres diferente. Tu diferencia es tu sino.* El sino de la diferencia radical, incomunicable —y también, por eso mismo, incomprensible—, que constituye al sujeto en su singularidad —tal es el drama humano de la soledad.

Por eso, esa voz que retumba desde ese abismo limita el eclipse y hace perceptible el Fondo, tras todo objeto de deseo.

Así, el dolor inherente a la herida producida por la prohibición —pues, recordémoslo, la prohibición de la fusión con el Objeto supone inexorablemente una herida narcisista, una hendidura en el Yo, en tanto imaginario— conoce así su sutura simbólica —una sutura, es decir, una cicatriz, que se manifiesta a su vez en la superficie como diferencia sexual. Y, así, el Yo queda anclado en el recién

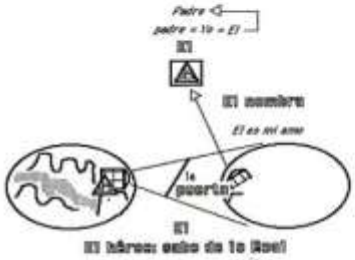
constituido sujeto del inconsciente. De la solidez de esta sutura dependerá su posibilidad de escapar al delirio —de poseer un destino, de no estallar, ante los embates de lo real, en un proceso psicótico.

También podemos decirlo de otra manera: desde este momento nuestro pequeño ordenador es ya algo más que una imagen, pues posee una cifra secreta, una palabra cifrada, propiamente simbólica.

La residencia del goce

¿Qué hay más allá de ese límite, detrás de esa puerta que, junto al *no* del padre y al ***amo*** de la madre materializan, encarnan —textualizan— el significante en su intervención nuclear? Sin duda, el cuerpo como real, como materia donde cesa todo significado y toda figura, toda imago: no, desde luego, el ámbito del placer, sino el lugar —la residencia— del goce.

Pero un goce habitado por la palabra simbólica —en otro lugar hemos tratado de abordarlo a partir de ese texto asombroso que es el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (29).



La dimensión del sujeto

El texto: espacio de experiencia de la interrogación del sujeto.

Pensar el texto, afrontarlo como espacio de constitución del sujeto, exige pues introducir una cuarta Dimensión: la dimensión del sujeto, de la que depende la articulación simbólica de las otras

(29) "La posición femenina en el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz", conferencia impartida en las Jornadas sobre la imagen de la Mujer en la Ficción, Universidad Carlos III, Madrid, 25-4-1995.

tres —la imaginaria, la semiótica y la real. Pues en el texto, junto a su tejido de signos, a su constelación de imagos y a la textura real que impone su resistencia, está el sujeto: sólo hay texto en la medida en que la interrogación del sujeto se ve movilizada ahí, en el juego de esos tres registros.

La Dimensión simbólica es pues la de la interrogación que la palabra introduce en el mundo. Podríamos, pues, definir así el texto como el lugar donde se formula la interrogación por la palabra. Por la palabra que afronta lo real. Es decir: el texto es un espacio simbólico.

Pero esto es poco todavía: el texto es el espacio simbólico. Pues, después de todo, ¿existe otro?

Addenda

La Teoría del Texto que venimos de proponer y que lo concibe como configurado en tres registros —imaginario, semiótico y real— y una dimensión —la dimensión simbólica— se inspira abiertamente en la teoría lacaniana de los tres registros (simbólico, imaginario, real), pero se aparta de ella en los siguientes puntos:

1. Adoptamos la teoría lacaniana de la fase del espejo a partir de la cual lo imaginario es definido como el campo del deseo en tanto vinculado a la imagen conformadora del otro.

La confrontación de esta teoría con la teoría de la Gestalt nos conduce a proponer la hipótesis 1:

Hipótesis 1: existiría un específico de las imágenes: lo imaginario: lo que sólo existe en ellas: lo que es pura imagen, la imagen, la gestalt del objeto de deseo (para la que no hay equivalente empírico).

Hipótesis complementaria 1.1: la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, el vídeo y la publicidad han trabajado técnicas que denominamos de imaginarización de la imagen, y que permiten la investigación de lo imaginario más allá tanto del ámbito clínico como del de la psicología evolutiva: en el ámbito, entonces, de las imágenes empíricas que configuran nuestro paisaje social.

2. La revisión de la teoría lacaniana de lo simbólico, en tanto teoría del lenguaje, nos ha conducido a formular la

Hipótesis 2: resultaría necesario reconocer, en el ámbito de lo que Lacan identifica como el registro de lo simbólico, y que nosotros identificaremos como el del Lenguaje (con mayúscula: el conformado por todos los lenguajes, códigos y discursos de los que dispone una civilización), dos ámbitos diferenciables: un registro semiótico y una dimensión simbólica.

La diferenciación conceptual que así proponemos responde, en su origen, a la detección de una contradicción que se deduce de la reflexión lacaniana sobre la psicosis, entendida como resultado del fracaso del acceso del individuo al orden simbólico. Pues nos parece evidente que ese fracaso no supone sin embargo una imposibilidad de manejo del lenguaje en tanto sistema semiótico: el psicótico habla, y muchos de ellos lo hacen extraordinariamente bien.

Resulta así, en nuestra opinión, necesario diferenciar, en el campo del Lenguaje, un orden semiótico, lógico-comunicativo, que el psicótico maneja perfectamente (el mejor ejemplo nos lo suministra el paranoico) y un orden simbólico al que este no tiene acceso.

El registro semiótico es el ámbito de los significantes (en su sentido saussuriano, pues lo que Lacan identifica como tal recubre de manera confusa el significante semiótico con la palabra simbólica), de los signos, de la significación. De todo, en suma, lo que puede operar como significante, es decir, como diferencia codificada. El campo, también, de la sintáctica de la enunciación (de la conformación de las figuras discursivas del enunciador y del enunciatario).

La dimensión simbólica, en cambio, es la dimensión de la fundación del sujeto por la palabra. El ámbito, pues, del Nombre del Padre y de todo lo que se configura en la estela dejada por su huella. Especialmente: el Relato como matriz simbólica, el Sentido y el Sujeto de la Enunciación (en tanto sujeto del deseo inconsciente).

3. Revisamos la teoría lacaniana de lo Real a partir de San Juan de la Cruz, Kant, Nietzsche, Freud, Barthes, Bazin, Eisenstein.

Proponemos una definición de lo Real a partir de los dos registros anteriores tal y como han sido redefinidos:

Hipótesis 3: lo real como lo que escapa al orden de lo imaginario y de lo semiótico: lo que no se reconoce como gestalt, como forma conformada, y lo que escapa a toda significación: lo asignificante. Lo real como Lo Otro (no confundir con El Otro).

Hipótesis complementaria 3.1: podemos aislar, contra la opinión lacaniana, lo real en el texto, como su materia en tanto que hace resistencia a la forma (a lo conformado, a la gestalt) y al significante (lo formalizado): la materia, pues, en tanto se resiste en su singularidad y azarosidad.

Hipótesis 4: la diferenciación interna al ámbito del lenguaje entre un registro semiótico y una dimensión simbólica obliga, finalmente, a redefinir la relación de lo simbólico con lo real. Pues si lo semiótico se configura como un orden lógico de inteligibilidad que excluye, por su propia lógica interna, toda inscripción de lo

real, lo simbólico, por el contrario, es precisamente ese otro campo de lenguaje, ese lenguaje del inconsciente que marca la vía, que hace surco al encuentro con lo real —a un encuentro con lo real que, a diferencia de lo que se deduce una y otra vez del discurso lacaniano, no será inevitablemente vivido de manera siniestra, sino que podrá ser incluso, y no deberíamos perder esta perspectiva si queremos sobrevivir como civilización, sublime.

Luis Martín Arias

THE QUIET MAN: *SUJETO Y TEXTO FILMICO CLASICO*

1. Introducción: el Yo, el Sujeto.

El objetivo fundamental de este trabajo es poner de manifiesto, mediante el análisis de un texto concreto, la diferencia entre dos importantes conceptos teóricos. Nos referimos a las nociones de Yo y de Sujeto, que pretendemos caracterizar a partir del análisis textual de algunos fragmentos de un filme clásico: *El hombre tranquilo* (The Quiet Man), dirigido por John Ford y estrenado en 1952.

Es habitual que los análisis estrictamente semióticos de un texto artístico de carácter narrativo-representativo, como es el filme clásico, se planteen a partir del equívoco de que, por una parte, existe un Yo que mira, escucha y comprende (el lector-espectador, el narratario/enunciatario), mientras que frente a él, de modo simétrico, en posición especular, se sitúa (o se ha situado, en el momento del rodaje-montaje) otro Yo (el escritor-director-autor, el narrador/enunciador) que le da a ver y oir, que le cuenta la historia, mediante una determinada puesta en escena. Es así como, para los análisis semióticos, lo yoico (en tanto que construcción semiótico-imaginaria que pretende gobernar la realidad) impera en el texto, reducido de este modo a discurso o mensaje que circula entre dos polos comunicativos (emisor-receptor).

Sin embargo, el texto clásico necesariamente suscita, más allá de su contenido discursivo, el problema de la experiencia estética; experiencia que se resiste, en su opacidad, en su misterio, a los procesos comunicacionales conscientes. Tal y como ha planteado Requena (1), allí donde la semiótica sólo percibe en el texto *operadores de lenguaje* (enunciadores, enunciatarios) que configuran un dispositivo comunicativo, es necesario señalar la presencia de determinadas *inscripciones de la subjetividad*.

Puesto que dichos *operadores de lenguaje* remiten al *Yo consciente, cartesiano, que se afirma en el entender-se, ese dispositivo psíquico a la vez imaginario (modelado a partir de la imagen deseable del otro) y cognitivo, es decir, discursivo*; los conceptos semióticos de enunciador y enunciatario acaban imponiendo el dominio de un Yo que, finalmente, *tiende a obturar la experiencia, a silenciarla bajo su categorización funcional*. Por eso, hay que insistir en la necesidad de trascender los análisis meramente semióticos, aventurándonos a percibir, y sentir, todo aquello que, en el texto artístico, remite al ámbito de la experiencia, a *eso que no puede ser configurado comoinformación susceptible de objetivarse en mensaje y circular entre los agentes comunicativos*. Es así como *el texto artístico devuelve a su lector -que es otra cosa que su destinatario comunicativo- no una información, sino una interrogación* situándole *en la incertidumbre*; aunque para Requena *incertidumbre* se relaciona todavía en exceso con el registro comunicacional, por lo cual *es necesario hablar de angustia*, si bien *la angustia de la que aquí hablamos -a diferencia de tantas otras- no es un fenómeno exterior al lenguaje, sino uno que se sit?a en el plano mismo de toda semántica*, ya que se trata de *angustia ante la palabra que aguarda, y de la que participarán, en tiempos casi siempre diferentes... escritor y lector* (1).

Inmersos en el ámbito de la experiencia, que no es el del Yo, se plantea entonces la pregunta por el Sujeto. Y para situarla adecuadamente, Requena equipara al texto artístico con el sueño, caracterizándolo como *texto onírico*, ya que, frente al texto artístico, *el escritor, como el lector, se encuentra en posición semejante a la del Yo consciente ante el sueño: algo que tiene que ver con él, algo que en su interior habla, pero que no controla*, pues *Yo no sueño. Yo no sueña, el sueño me llega ... En él alguien, o más bien algo, habla, ... algo que no es Yo ... el sujeto de la enunciación del sueño no tiene forma de enunciador, no es ning?n Yo*. De este modo, *la interrogación que el texto artístico devuelve a su escritor, como a su lector, es la interrogación por ese sujeto, cuya voz esperan oir* (1).

2. Un tren llega.

Situados respecto al marco teórico que nos interesa, pongámonos ahora manos a la obra. Estamos en los comienzos de *The Quiet Man*, una vez que han concluido los títulos de crédito (ese segmento también llamado Genérico). Es el inicio de la narración propiamente dicha, de una historia que arranca con esta escena; escena que transcurre en una pequeña estación rural de Irlanda, en los primeros años del siglo XX. Aparece ante el espectador, tras el fundido en negro del final del Genérico, un encuadre que, en escala de Plano General (PG), nos muestra el andén de la estación y un tren de vapor que llega. Una mujer entra en campo por la izquierda del encuadre, tal y como podemos observar en la Foto 1 (F1).

Se trata de un encuadre evidentemente descriptivo, que abre la narración, mostrándonos un escenario, un espacio de representación (la pequeña estación de pueblo, un tren antiguo que se acerca). Por otro lado, cabe señalar que nos encontramos ante un punto de vista, en tanto que lugar desde el que se mira, no atribuible a personaje alguno como figura que, en el texto, se haga cargo de esa mirada.

¿Es, entonces, la cámara, desprovista de toda coartada, la que dice, abiertamente, que está mirando, que está focalizando ese encuadre? A este respecto, la manera en la que está filmada la llegada del tren no puede dejar de recordarnos a la imagen más famosa del nacimiento del cine, a esa *Llegada del tren a la estación de la Ciotat* de los hermanos Lumière, emblemática como ninguna del origen primero. Y son muchas las similitudes entre una y otra escena: el mismo ángulo de toma, parecido encuadre, similar entrada en campo de los personajes, semejanza del decorado, etc. Aunque existe una significativa diferencia: la dirección del tren en la pantalla (de izquierda a derecha) es en este caso simétrica y opuesta a la del tren de la película de los Lumière (de derecha a izquierda). Por otra parte, justo al final y haciendo raccord apoyado "en el movimiento" con la llegada del tren y la aproximación hacia él de la mujer, hay un pequeño movimiento de cámara, una suave panorámica hacia arriba que produce un efecto de reencuadre; movimiento de cámara que, por su levedad y por quedar enmascarado en el doble raccord apoyado, pasa desapercibido para el espectador.

A partir de las diferencias estructurales señaladas podemos pensar que, más allá de la "cita" que supone una llegada de tren respecto a la otra, entre ambas escenas existe una considerable distancia, pues tienen lugar en el interior de textos fílmicos completamente distintos. En el filme de los Lumière se trataba de manifestar la

(1) GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Texto artístico, espacio simbólico", en *Gramáticas del signo* nº1. Nerja, 1995.

potencia del aparato, de ese tomavistas–proyector que inauguraba una nueva visualidad, abierta a la pulsión escópica, a un ver más allá de toda mirada empírica anterior; de ahí el vértigo experimentado por los primeros espectadores de *La llegada del tren a la estación de La Ciotat*: su mirada espectatorial se colocaba en el mismo vértice de una experiencia escópica, en un lugar imposible, donde no cabía situar a una persona (pues daba la impresión de que, con esa cercanía, corría peligro de ser arrollada por el tren) sino a una máquina, algo inhumano que, no obstante, ofrecía una nueva manera de ver, una proximidad a las cosas casi obscena. Se producía una identificación elemental, básica, entre la mirada del espectador y la de una máquina (el cinematógrafo) y, por consiguiente, se inauguraba una determinada posibilidad de goce escópico, de ver aquello que antes no se podía ver, accediendo a un más allá de la mirada; goce escópico que será el motor del "cinematógrafo primitivo".

En el filme de los Lumière el punto de vista es, por tanto, claramente no humano y ofrece, por ello, un lugar desde el que experimentar el vértigo de lo real, pues en el cinematógrafo, en tanto que pura mostración, se da sobre todo una ausencia de articulación discursiva al tiempo que un desplazamiento del espectador: el cine primitivo *no sólo no concede un lugar donde mi Yo pueda acomodarse, sino que, en ese lugar del que se me excluye, se hace presente un artefacto –una máquina– inquietantemente inhumana* (2).

Sin embargo, el encuadre inicial de *The Quiet Man* se inscribe en el modelo narrativo–representativo del cine clásico, un sistema que se basa, en primer lugar, en el hecho de que la identificación es siempre antropomórfica (3). Por eso, en este momento inicial de *The Quiet Man* el espectador no se identifica con la cámara–proyector, pues esta ha sufrido ya, al menos desde Griffith, un *proceso de represión* (3) que está en la base de la construcción del sistema narrativo del cine clásico.

Luego en F1 la identificación no puede ser con la máquina, con la cámara. Ahora bien, al espectador se le ofrece un lugar privilegiado desde el que mirar, un punto de vista excepcional, a partir del cual puede observar mejor el transcurso de la narración. Se constituye, por tanto, un lugar, pero, ¿a partir de qué proceso de identificación? Los análisis semióticos del cine hablan, en estos casos, de un *enunciador implícito* o, simplemente, *enunciador* (4), estableciendo una división artificial con los otros planos que enuncian puntos de vistas atribuibles a las miradas de los personajes (colocados así en posición de *enunciatarios*, o representantes implícitos en el interior del discurso del espectador empírico). Este enfoque semiótico propicia una falsa desestructuración del relato, repartiendo las miradas entre figuras que no dejan de ser, por muy sofisticada que parezca la terminología, referencias directas a los dos polos del proceso comunicacional: el autor – emisor – narrador – enunciador, por un lado, y el espectador – receptor – narratario – enunciatario, por otro, con lo que, finalmente, todo vuelve a ser remitido al esquema de la comunicación, donde los que funcionan son procesos cognitivos conscientes; planteándose así una supuesta circulación de discursos que, a modo de mensajes, van de un Yo que controla, en tanto que codifica (el autor) a otro Yo, el del espectador, que también es capaz de controlar el proceso, si está capacitado para descodificar adecuadamente dichos discursos.

Por contraposición a este tipo de análisis semióticos, el análisis textual que pretendemos realizar considera al relato que pone en pie el cine clásico como un todo relacionado con una experiencia subjetiva. De este modo, para nosotros los diversos encuadres o fragmentos del filme (planos) se refieren los unos a los otros, merced a la planificación y al montaje (que conforman un sistema en el que podemos incluir los raccords, las reglas de los ejes, la prohibición de la mirada a cámara, la estructura campo / contracampo...). De este modo, la sucesión secuencial de fragmentos (planos), restituye un espacio narrativo simbólico; un espacio autónomo respecto al Yo consciente del espectador ya que, en tanto espacio simbólico, remite a una determinada subjetividad, que no es el Yo consciente del autor ni el del espectador, pues aquello que articula y, al mismo tiempo, es producto del texto, como relato, es el Sujeto de la Enunciación como Sujeto del Inconsciente, radicalmente distinto del Yo.

El punto de vista, visual y narrativo, que se manifiesta en F1 parece decir que, a cierto nivel, la narración se cuenta a sí misma y, en todo caso, convendría insistir en que dicho punto de vista ha de ser siempre puesto en relación con el conjunto de miradas y posiciones narrativas que conforman el relato. De este modo, F1 manifiesta la emergencia de una subjetividad, pero ni más ni menos que el resto de los encuadres del filme; una subjetividad que adquirirá sentido en tanto que el relato sea capaz de construir, dándole cabida en su interior, la experiencia de un Sujeto que es otra cosa que ese Yo que reconoce, que controla, que cree dominar el discurso: será precisamente lo que en el texto se resista a ese Yo lo que constituya la experiencia de subjetividad a la que nos referimos.

Nos interesa resaltar, por tanto, de qué modo en F1 se manifiesta

(2) GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Nell'asse del reale: carnevale, fotografia, cinematografo", en *Cinema&Cinema* nº 63, Editrice Cineb. Bologna, Enero-abril 1992.

(3) GONZALEZ REQUENA, Jesús: "La gestión de la huella: del vértigo escópico (la feria) a la atención narrativa (el relato)", en el XXIII Curso de Cinematografía. Universidad de Valladolid. 7-8 agosto 1996 (inédito).

(4) CASETTI, Francesco: *El film y su espectador*, Cátedra. Madrid, 1989.

la existencia de una *tercera temporalidad* (3), que no es la del espectador en el presente mismo de la contemplación del filme, ni la del director en el pasado concreto del rodaje–montaje. Esta tercera temporalidad, que rompe la relación dual imaginaria espectador–autor, es la del "Erase una vez..." del cuento y el relato popular, en tanto que ese tipo de narración mítica es de transmisión oral y autor desconocido.

"Un tren llega...", un relato comienza a contarse a sí mismo en F1, y esto nos puede servir para diferenciar dos conceptos que suelen ser confundidos: el punto de vista visual y el punto de vista narrativo. En F1 resulta difícil situar un personaje como observador al cual, desde la perspectiva de una reconstrucción verosímil de la escena, pueda ser atribuible esa mirada; pero desde el punto de vista narrativo F1 remite no al "Yo narro" sino a ese arranque mítico del "Era–se una vez...", donde lo que emerge es el "se" de un sujeto que comienza a trazar--se.

Dicho esto, se trataría de ir poniendo en evidencia, a través del análisis textual, la radical distinción que es necesario establecer entre el Yo y el Sujeto. Volvamos, para ello, al inicio de *The Quiet Man* y su relación con el filme pionero de los hermanos Lumière. Aquella imagen primera de los Lumière vino a significar la salida al mundo exterior, la emergencia del cinematógrafo, mientras que esta "cita" de *The Quiet Man*, al rimar con aquella, parece querer decir que el relato se encamina hacia un viaje al interior mismo de los orígenes: del cine, del propio Ford y del espectador. La llegada del tren se constituye en metáfora de ese indudable aire infantil, como de cuento de niños para adultos, que el filme propicia tanto a través de la puesta en escena (gracias al uso de colores brillantes y contrastados, por ejemplo) como a partir de la articulación del relato, en el que un personaje, Sean (John Wayne), vuelve a los paisajes de su infancia. En cuanto a la puesta en escena, el primitivismo "pictórico" aparece con frecuencia en el filme: a modo de "tableau" popular en el Genérico o como cuadro pre–rafaelista de tonos populares románticos en la segunda escena, la del encuentro de Sean con Mary Kate Danaher (Maureen O'Hara).Primitivismo que remite directamente al teatro popular y, sobre todo, al cine mudo, en el saludo de los personajes (mediante una puesta en escena que evidencia su condición de actores) al final del filme, algo que si no rompe la verosimilitud de una película realizada en 1952 es precisamente porque enmarca, con precisión, ese contexto fílmico infantil de vuelta a los orígenes. En resumen, las referencias más o menos metafóricas al cine primitivo y al cine del periodo mudo, a las estampas y representaciones populares y, sobre todo, a los cuentos, produce un efecto textual, muy pertinente, que entremezcla el primitivismo cinematográfico y la vuelta a la infancia, de Ford, en cuanto Yo interpelado desde la subjetividad, junto con el retorno, también, del propio espectador – lector; interpelación subjetiva, esta última, que tiene lugar en

el presente concreto de cada proyección – lectura de la película.

Para establecer esta relación hemos hablado de la imagen que da a ver la escena inicial de *El hombre tranquilo*, pero también conviene estar atentos a lo que ocurre en la banda sonido: junto al ruido del tren, sonido por tanto diegético, verosímil, aparece la música, sonido no diegetizado, pues su fuente de emisión no aparece en campo ni puede ser justificada narrativamente, pero que sin embargo juega un importante papel como efecto textual metafórico. El tema musical que suena es el mismo que ha aparecido, al final de cada uno de los dos fragmentos (dos planos enlazados mediante fundidos encadenados) del Genérico, subrayando la sobreimpresión de las palabras *John Ford*, como co–productor en el primer caso y como director en el segundo. Un tema musical que, además, corresponde a la gran pelea final, ese ritual magnífico en el que convergen todos los puntos de vista del filme, y a partir del cual será posible articular los diversos conflictos que configuran la trama del relato. Podemos señalar así un trayecto, que transforma, al establecer la asociación, lo que la semiótica reconocería como el subrayado de la presencia del enunciador (John Ford, director, productor) en el enunciado (los títulos de crédito) en una articulación final de múltiples puntos de vista que, merced al montaje y al relato, remiten a la emergencia de una subjetividad que no es yoica, en tanto que se apoya en los innumerables personajes; cada uno con su posición frente al conflicto, cada uno con su deseo, tramando y dando forma a esa colectividad que participa y hace posible el ritual final.

El tema musical evoca, también, uno de los significados del relato: un pasajero que vuelve a la tierra de su juventud. Este nivel poético–retórico del discurso enlaza con el carácter conscientemente autobiográfico que Ford (en tanto que Yo) pretende dar al relato. Avala esta intención el hecho de que los pueblos donde se rodó el filme y que, por tanto, contribuyen a crear el Inisfree cinematográfico, están en el mismo Condado en el cual nacieron y vivieron los propios padres de Ford hasta su marcha a los EEUU como emigrantes. Además, el rodaje de los exteriores se realizó en el Condado de Galway, en la verdadera Irlanda. Haciendo un aparte, es curioso constatar cómo, a pesarde este referente "realista" el paisaje aparece en el filme con un irrealismo manifiesto, algo que ha hecho decir a Jean Mitry: ***El filme ha sido rodado allí, el pueblo es auténtico, pero por encantadora y particularmente conseguida que sea esta obrita yo la daría por cualquier fragmento de*** El delator ***y su Dublín de estudio.*** Lo cual no hace sino confirmar que verosimilitud y verdad son dos cosas diferentes, y que si una película rodada enteramente en estudio puede resultar muy verosímil, otra, como *The Quiet Man*, cuyo referente es prácticamente documental, resulta poco verosímil a un analista como Mitry, quizá precisamente porque ese espacio se pone en escena acentuando sus aspectos simbólicos, provocando la resistencia de Mitry en tanto que Yo ideológicamente prevenido, y más dispuesto a identificarse

con los marcados, y evidentes, aspectos discursivos de *El delator* (5). Y es que la verosimilitud tiene que ver con la fluidez y la eficacia pragmática, discursiva, mientras que la verdad, en cuanto construcción simbólica y dramática (pues el par oposicional verdad/mentira remite a dos categorías simbólicas), predomina en el texto fílmico clásico sobre la verosimilitud. Finalmente, el filme clásico, en tanto que texto, constituye un espacio simbólico para la cultura que lo produce; un espacio donde todo acto de lenguaje es un acto ético, acto que probablemente Mitry rechaza a partir de un prejuicio ideológico.

Pero volviendo a la presencia de Ford en la historia, podemos también rastrearla a otro nivel: el de los nombres. El nombre verdadero de John Ford, Sean O'Fienne, está repartido entre dos personajes, el protagonista Sean Thornton (John Wayne) y Feeney (Jack MacGowran), el pequeño adulador de Red Will Danaher (Victor McLaglen), el cuñado matón de Sean. Es un reparto del nombre y el apellido no exento de ironía, que enlazaría con el hecho de que Dan Tobin, el viejo de largas barbas blancas, esté interpretado por Francis Ford, hermano de John, mayor que él. Francis Ford empezó a dirigir películas mudas, incluso trabajó con Méliès seg?n algunos autores, y fue el que introdujo a John en Hollywood, interviniendo luego como actor en muchas películas de su hermano (la de *The Quiet Man* sería su penúltima aparición en una de ellas). Fue el hermano mayor el que adoptó el nombre de Francis Ford, al sustituir a un actor de ese nombre, que no pudo actuar, según cuentan las biografías, por encontrarse borracho. Al llegar el hermano pequeño a Hollywood sería conocido por el apellido "prestado" y con él se convertiría en un famoso realizador del periodo mudo del western. En todo caso, no deja de ser significativo que el nombre empírico del "autor" se divida y reparta entre los personajes, metaforizando ese trayecto que va desde cierta eclipsación del Yo a la emergencia del Sujeto mientras que, por otro lado, este juego más o menos consciente del filme no hace sino subrayar la enorme importancia que el nombre tiene para el texto clásico.

En resumen: respecto al regreso, tanto en la prehistoria del filme que supone el rodaje como en la retórica del discurso, de Ford a Irlanda, hemos sugerido la cadena de relaciones que se establece, a través del tema musical, entre Ford director y co-productor (en el Genérico), la llegada del pasajero que anuncia el arranque de la primera secuencia (F1) y la desatada violencia simbolizada como ritual social de la pelea final, lugar y momento de catarsis y sublimación. Por otro lado, hemos señalado como cierta referencia al nombre se establece en esa disolución del Yo en diversos personajes con cuyos deseos y conflictos el espectador ha de identificarse. Pero estas afirmaciones, sugeridas tan sólo al comienzo del filme, deben ser contrastadas y verificadas en el análisis del conjunto de la escena, y de otras posteriores.

3. El Héroe y el Coro o ¿dónde está el narrador?

(5) Mitry, Jean: *John Ford*. Ed. Rialp. Madrid, 1960.

Del PG inicial (F1), que nos muestra a ese tren que llega, pasamos a un encuadre en escala de Plano Medio Corto (PMC) de Sean (John Wayne) que realiza una mirada-off (dirigida al fuera de campo) a derecha e izquierda del encuadre, tal y como puede observarse en las fotos 2 y 3 (F2 y F3). Al mismo tiempo, mezclándose con los ruidos de la llegada del tren, se oye decir en off (es decir, mediante una voz cuya fuente de emisión no se encuentra en campo) la siguiente frase: *Bien, aquí estamos*. Es la voz de un personaje-narrador, es decir que según los análisis semióticos nos encontraríamos frente al narrador, ese *personaje que cuenta la historia que está viviendo* y que, por tanto, es una figura diferente a la del, ya mencionado, supuesto enunciador de F1, que no sería sino *instancia abstracta, implícita en el texto* (4).

Un narrador que en este momento (F2-F3) es exterior a la escena representada, la cual va describiendo, subrayando lo que vemos. La escena, de este modo, se convierte en ilustración, a modo de flash-back, de una historia que ya ha ocurrido tiempo atrás. Además, esta voz en off, por lo que dice, introduce un interesado equívoco: nos hace pensar que Sean, el personaje que vemos, es al mismo tiempo el protagonista (al ser focalizado muy cerca, en PMC) y el narrador cuya voz escuchamos (ya que el equívoco se refuerza por la ambigüedad del *...aquí estamos*). Si esto fuera así, nos encontraríamos en F2-F3 frente a un relato en primera persona.

Relato en primera persona (si la voz que oímos en off se correspondiera con la de Sean) que se sustentaría además en la representación del punto de vista visual del protagonista, ya que en F2-F3 parece comenzar la puesta en escena de una mirada subjetiva de Sean, en tanto que dicha subjetividad del personaje se representa en el cine clásico mediante una serie sucesiva de planos, serie conformada por la siguiente estructura: plano que muestra al personaje mirando (de este tipo parece ser F2-F3) y, antes o después, plano que ofrece al espectador lo mirado, es decir lo mismo que se supone que está viendo el personaje en ese momento, siendo este el tipo de focalización que los manuales llaman en exclusividad "plano subjetivo" (PS). En todo caso, conviene subrayar cómo la identificación del espectador con la mirada subjetiva de un personaje debe siempre construirse a partir

de esta estructura que acabamos de describir, que muestra tanto lo mirado (el PS de manual) como al personaje que mira. No haber tenido esto en cuenta quizá explique el fracaso de experimentos como *La dama del lago* (Lady in the Lake, dirigida por Robert Montgomery en 1946), película toda ella construida en PS, de tal modo que todas las escenas se corresponden con la mirada del detective protagonista, Philip Marlowe, y que, sin embargo, no refuerza la identificación del espectador con él, todo lo contrario, ya que curiosamente se produce un efecto de distanciamiento y, en muchos espectadores, de rechazo.

Luego tenemos, en cuanto a coincidencia de punto de vista, que el texto sugiere lo siguiente: **narrador (voz en off) = Sean**.

Por otra parte, Sean mira ostensiblemente a ambos lados de la ventanilla. Se formula así un cierta interrogación por lo que busca el protagonista; una pregunta por su deseo (¿qué es aquello que le conduce hasta ese lugar?, ¿qué desea encontrar allí?) y, al mismo tiempo, se produce la emergencia del deseo del espectador (por conocer el origen de la fuerza que mueve al personaje, por saber lo que va a ocurrir). En todo caso, el interrogante se dirige al espacio off, al campo ausente que se corresponde con lo que, imaginariamente, se sitúa más allá de los dos lados del encuadre; espacio imaginado, que no es otro, para Sean, que el punto de llegada, el pueblecito y su paisaje, los escenarios de su infancia, esa "madre patria" a la que retorna; un lugar de destino que parece movilizar con apremio el deseo de Sean, pues asoma ostensiblemente su cuerpo por la ventanilla, sin esperar a abrir la puerta del vagón.

A continuación vienen dos planos en los que se opera, de nuevo, un cambio escalar: los personajes (el revisor del tren y un obrero ferroviario en F4–F5 y el jefe de estación en F6) quedan cortados por el encuadre en escala de Plano Medio Largo (PML), escala que podría remitir a un cierto código de la importancia (narrativa y dramática) del personaje según el tamaño que ocupa en campo en ese momento. Sin embargo, la disminución de tamaño queda compensada por dos hechos: se trata de un conjunto de personajes, que, además, poseen la capacidad de mirar al campo ausente (allí donde se encuentra Sean).

El viajero recién llegado ha pasado de ser personaje que mira (y que desea) en F2–F3, a personaje mirado en F4–F5–F6: lo reafirma el hecho de que su mirada sea devuelta primero desde la izquierda del campo imaginado, cuando el plano anterior concluía con Sean mirando justo al lado contrario, a la derecha del encuadre. De este modo, la mirada del revisor del tren (F4) se realiza sobrela nuca de Sean (en la reconstrucción imaginada del campo ausente). Es decir, no se trata de un cruce de miradas, como en la dialéctica del campo/contracampo (o plano/contraplano), en la que los personajes miran y son mirados.

En cualquier caso, ¿quién mira, desde qué punto de vista visual está focalizándose

la escena? En principio, a partir de Sean (F2–3), supuestamente en coincidencia también con su punto de vista narrativo, a través de esa voz en off que parece pertenecerle; pero inmediatamente después los acontecimientos pasan a ser visualizados desde la posición de los otros personajes (F4–5–6) que, de este modo, convierten a Sean en objeto de mirada (F7).

Si, desde F4, ya no es Sean el personaje que mira, este desplazamiento también se da a operar respecto al punto de vista narrativo que parece explicitar la voz en off; voz en off que ahora dice lo siguiente: *Empezaré por el principio. Un hermoso día de primavera....el tren llegó a Castletown con el usual retraso.* Dos cosas hay que resaltar: el tono de narrador de cuento popular de la primera frase y la ambigüedad de la segunda, que desliza el punto de vista narrativo desde Sean hacia los que están en la estación, en coherencia con la inversión operada en la posición de Sean, que ha dejado de ser personaje que mira (F2–3), para llegar a ser lo mirado que permanece en fuera de campo (F4–5–6), hasta F7, donde es directamente representado como objeto de la mirada de los otros personajes. La voz en off parece de este modo no corresponder ya a Sean, porque el viajero que llega, que rápidamente es identificado como forastero, difícilmente puede saber si el retraso es usual o no.

Tanto el punto de vista visual como el narrativo ha pasado de un lado a otro, (desde Sean hasta los que están en la estación o bajan del tren) creando una compleja implicación para el espectador: mira/es mirado con Sean, al tiempo que Sean se convierte en objeto de mirada, pues también la mirada del espectador es vehiculizada por los personajes de la estación. Hay pues dos miradas:

SEAN———mirada———> Comunidad / naturaleza = madre (patria)

---

comunidad——mirada——> SEAN

Dos miradas que no se entrecruzan, que no se interpelan la una a la otra según la consabida estructura del plano/contraplano; dos miradas además muy diferentes: la de Sean está electrizada por su deseo en lo imaginario, la de los otros personajes formula la interrogación: "¿este señor qué hará aquí?". En todo caso el espectador se coloca alternativamente en las dos, en tanto que son posiciones subjetivas: el Yo se escinde, se eclipsa; altiempo que emerge, construyéndose punto al relato, otra instancia, desde la cual no es contradictorio identificarse (visual y narrativamente) con Sean y con los demás personajes a la vez y alternativamente, configurando ya una trama (de miradas, de deseos, de interrogaciones).

Como hemos sugerido, en F7 se refuerza ese deslizamiento del punto de vista (desde Sean a los demás) que empezaba a operarse en los planos anteriores.

Indudablemente se trata de representar el punto de vista de los personajes de la estación (los que estaban en el andén y los que han bajado del tren, todos ellos conformando eso que hemos llamado la "comunidad"): representarlo visualmente, ya que son ellos los que miran descaradamente, mientras que Sean es mostrado como objeto de mirada (sin que devuelva la mirada, situándose en el centro exacto del encuadre y de espaldas a ellos); pero también representando el punto de vista narrativo de estos personajes (sus gestos, sus miradas fijas dicen claramente: "¿quién será este recién llegado?").

La voz en off concluye el tránsito iniciado en los dos planos anteriores: ...*y él se apeó. No tenía aspecto de turista americano, ni cámara, ni siquiera caña de pescar.* El narrador (su voz en off) se sitúa, pues, al otro lado, rompiendo ya abiertamente la aparente coincidencia con Sean que parecía sugerirse en F2–3. Luego, cabría pensar que el narrador es alguien situado entre los personajes de la estación, ya que, además, nos describe la impresión que tuvo al ver a Sean. El narrador puede ser, perfectamente, el jefe de estación (con lo que en F7 estaríamos ante un PS suyo): **narrador (voz en off) = Jefe de Estación**.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que lo primero que saca Sean del compartimento es el saco de dormir, objeto sobre el que se condensan y cruzan m?ltiples cadenas significantes a lo largo y ancho del texto: en primer lugar, el saco de dormir señala la provisionalidad y el desarraigo de Sean, pero también marcará el conflicto Sean–Mary Kate expresado a través de la dialéctica saco de dormir/inmensa cama matrimonial de madera, conectando con la connotación anterior a través de las asociaciones: saco de dormir = mundo moderno/cama de madera = mundo tradicional; o, saco de dormir = América/cama = Irlanda o, lo que viene a ser lo mismo, el conflicto de adaptación de un personaje que proviene del exterior en un universo en el que no cumple las normas establecidas, arbitrarias (como cualesquiera otras) pero necesarias para establecer el lazo social. La impostura del saco en este ambiente será convenientemente subrayada a lo largo de todo el filme, sobre todo por parte de Michaeleen Flynn (Barry Fitzgerald). La voz en off comienza en F7 ese subrayado al señalarnos, precisamente, los objetos (cámara, caña de pescar) que no traía.

El plano siguiente, Foto 8 (F8), se trata de un PMC con unaligera angulación en contrapicado, que parece introducir una cierta magnificación del personaje, la cual sugiere, de nuevo, la identidad narrador = jefe de estación; supuesta identidad reforzada al dejar de oirse la voz en off y oirse en cambio la suya (la primera que se diegetiviza). Sin embargo, hay algo distante en lo que dice: *Castletown* (una redundancia) y en la composición, un tanto forzada, del encuadre, que hace que su cabeza no sea otra cosa que una letra más del cartel, perfectamente encajada entre la A y la T (y, por tanto, este personaje pasa a ser

uno más entre los del pueblo").

Al moverse el jefe de estación, dará paso a un raccord apoyado en un movimiento que enlaza perfectamente con los maquinistas que salen. Los maquinistas, avanzando de derecha a izquierda del encuadre, cierran esta parte del campo representado, confluyendo hasta el espacio focalizado en F7 y abrochándolo: en F7 la izquierda del encuadre era ocupada por el resto de la "comunidad", mientras que a la derecha quedaba un hueco que, ahora, será ocupado por los maquinistas y el jefe de estación: todos confluyen sobre Sean, se apiñan en torno a él; entremezclándose y hablando a la vez (F9).

¿Qué ha sido del narrador, donde está, pues su voz en off ya no se escucha? En F9 parece cumplirse el dicho de *que todos los irlandeses son actores, narradores y cantantes* (6) de tal modo que, al haberse apropiado del texto un narrador coral, se anuncia ya como el filme ...*parece un encadenamiento casi arbitrario de campechanas disgresiones, con la libertad de incisos, circunloquios y retroceso que caracterizan los relatos orales, las narraciones de leyendas*... (6).

Al mismo tiempo, y sin que esto sea contradictorio con lo que acabamos de decir, al situarnos en F9 compartimos (de nuevo) el punto de vista narrativo de Sean, pues la puesta en escena expresa su incomodidad y su conflicto (desea ir a Innisfree, pero nadie sabe decirle cómo). Pues bien, en este preciso momento se produce un significatico cambio de punto de vista visual: nos colocamos en el contracampo de F9, a la espalda de los personajes (F10). ¿Quién mira, qué punto de vista es enunciado en F10? Parece que se trata de un plano que expresa el punto de vista visual de un personaje desconocido, que estaba observándolo todo desde ahí atrás, y cuya mirada ahora se actualiza; un personaje que puede ser Michaeleen, ya que su inmediata entrada en campo, por la derecha del encuadre, parece reforzar esa suposición; suposición que nos lleva a pensar, además, que, ¡por fin!, la voz en off del narrador ha encontrado a su personaje. Frente a los otros personajes, Michaeleen no habla sino que act?a, sacando a Sean de su incómoda situación: se llevará el equipaje de Sean, ante su atónita mirada, saliendo de campo por el mismo sitio por el que había entrado (F11). Luego: **narrador = Michaeleen**.

(6) MARIAS, Miguel: "El hombre tranquilo y sus raíces", en *Revista Viriñana nº 3*. Madrid, 1992.

Si bien esta nueva posición (F10–11) puede ser atribuida al punto de vista visual y, sobre todo, narrativo de Michaeleen, el estatismo del encuadre a lo largo de todo el plano (F10–11) marca una cierta fractura: al no moverse la cámara el texto marca la distancia entre el comienzo del plano (que puede ser considerado un PS de Michaeleen) y su posterior entrada y salida en campo sin que se modifique el ángulo de toma. Fractura que anticipa cómo tampoco en Michaeleen se da la coincidencia absoluta narrador = personaje.

Este plano (F10–11) describe con gran precisión cual va a ser la singular función textual de Michaeleen: un personaje que calificaríamos como nada deseable en lo imaginario, que se sitúa físicamente en posición de tercero, ya que es una especie de duende que hace y sabe lo que otros no hacen ni saben, localizándose la fuente de ese saber hacer en un lugar enigmático y, acaso, inconsciente. Por eso su extraña manera de entrar en campo le hace comparecer como alguien que ha sido enviado expresamente desde el "exterior" para posibilitar que el relato siga. Parece como si Michaeleen "saliera" de la cámara, pues viene del espacio fuera de campo central, anterior, donde la máquina (empíricamente) se encuentra, en vez del fuera de campo situado a la derecha del encuadre, como es más habitual en el modelo narrativo–representativo hollywoodense. Pero hay que insistir que en el sistema clásico de Hollywood, ese ya no es el sitio donde se localiza a la cámara (como ocurría en el cinematógrafo Lumière), pues esta ha sido desplazada, siendo su lugar ocupado por el Sujeto, de la enunciación y, a la vez, del inconsciente; de ese inconsciente del que parece provenir Michaeleen.

A continuación, el cochero–casamentero, es focalizado mediante un encuadre (F12) que recupera literalmente el punto de vista visual de Sean. El cochero le indica con un gesto explícito el camino que debe seguir (F12), de tal forma que, de nuevo, el espectador mira con Sean y, desde su posición narrativa, se interroga también sobre Michaeleen (¿de donde ha salido, cómo es que conoce el camino que desea seguir el viajero?). Sean saldrá por la misma parte del encuadre por la que salió de campo el cochero, siguiendo con exactitud el camino marcado, hasta que entra en el hall de la estación. Allí, un PMC (F13) nos lo mostrará mirando de una forma equivalente a como lo hacía en F2–F3: mirada a ambos lados del encuadre, falta de seguridad, parándose obstensiblemente para mirar. Mirada, por tanto, dispersa; que nos sugiere cómo su objeto de deseo no es una parte (recortada) del campo ausente sino todo el campo ausente.

El siguiente es un PGS de Sean (F14) de especial importancia, ya que se trata del primer PS del filme, un plano en el que coinciden literalmente los dos aspectos de la enunciación fílmica: mirada y punto de vista narrativo. La composición del encuadre, muy bella, ha hecho decir a J. McBride y M. Wilmington: ...*vemos, bajo el punto de vista de Sean, en plano encuadrado através de la ventana de la estación, una imagen tan delicadamente simétrica como un grabado de Hörstler* (7). La ventana como metáfora del cine de Ford, pero no una ventana que anule la separación entre cine y "realidad", sino una ventana que articula, permitiendo ver a su través, los escenarios de la ficción, constituidos en espacio simbólico.

El espectador está, en este momento (F12–13–14) como en F2–3, mirando e interrogándose con Sean, compartiendo su posición, que ahora adquiere el carácter de duda, de vacilación: al detenerse en el hall (F13) se sitúa en una especie de frontera, ya que tiene tras de sí el tren en sentido izquierda – derecha (se observa al fondo del campo representado en F13) y frente a él el coche de caballos mirando en dirección contraria, apuntando en sentido opuesto (F14). Es del sentido del trayecto, de la búsqueda que emprende ese héroe que empieza a construir el relato, de lo que aquí se trata. En ese momento, el universo que anuncia F14, el paisaje verde y fértil del fondo, no se le (nos) aparece directamente, sino a través de un cristal. Cuando ese cristal sea traspasado con su mirada (y la nuestra) y, más tarde con su propio cuerpo, comenzará el sueño, a veces dramático, de la realización – construcción de su (nuestro) deseo en lo simbólico, un deseo que hasta ahora sólo se ha expresado por una mirada que vaga, perdida por el fuera de campo.

El héroe se ha detenido en el interior del hall, en el límite que separa dos medios de transporte que pertenecen a mundos distintos (el tren, la modernidad; el coche de caballos, el pasado), pero inmediatamente se decide a traspasar esa distancia, dirigiéndose al coche de caballos que le espera, mientras que la cámara permanecerá en el hall quieta, hasta que acabe de salir. Este plano parece clausurar la primera secuencia, y acaba mostrando una posición visual que remite a una mirada de origen desconocido (es decir, que parece que estamos de nuevo ante lo que la semiótica llamaría la emergencia de un "enunciador").

Al llegar aquí, ¿cuál es el punto de vista visual que está siendo enunciado? No hay que olvidar que acaba de ser "subjetivizada", mediante un PS (F14), la mirada de Sean, y que todo este segmento (F12–13–14) está contado desde su posición (narrativa y visual). El manual diría que, tras la puesta en escena de una focalización realizada por un personaje (el PS de F14), lo lógico sería que a continuación sobreviniera la focalización sobre ese

(7) McBride, J.M. y Wilmington, M: *John Ford*. Ed. JC. Madrid, 1984.

mismo personaje: el protagonista es aquel que la cámara aisla y sigue. Sin embargo, el plano siguiente nos muestra a todos los personajes de la estación mirando, apoyados en un muro que una panorámica va recorriendo (F15). Luego, el punto de vista desconocido, con el que acababa el plano anterior, puede ser atribuido retrospectivamente a la mirada de este grupo de personajes. Una mirada grupal que queda subraya por la puesta en escena, con esa especie de palco en que se constituye el muro; palco cuyo carácter queda reforzado por el hecho de que no aparezca nigún tipo de decorado naturalista al fondo (en un plano sin profundidad de campo). También el significativo movimiento de la cámara, que nos va mostrando al conjunto de personajes (una panorámica, un recurso estilístico que en el cine de Ford sólo aparece en contadas ocasiones) refuerza esa idea sugerida de mirada compartida, comunitaria.

En definitiva, en F15, que es realmente el plano que cierra esta primera secuencia, el punto de vista visual es el de estos protagonistas corales, que también ocupan la posición narrativa dominante, en tanto que formulan una interrogación que establece un suspense narrativo, una incógnita sobre el héroe: "¿Qué irá a hacer un hombre en Inisfree?". Dicen esto mientras mueven la cabeza, con lo cual están produciendo un efecto de predestinación narrativa, al dotar de sexo al personaje ("un hombre" y no, por ejemplo o, incluso, este hombre). Estos personajes se constituyen así en una suerte de grupo que dinamiza el relato, y que remite directamente al Coro de la Tragedia griega clásica.

Como conclusión, podemos decir que en el arranque de *The Quiet Man* se hace presente desde el principio un supuesto narrador mediante la voz en off, aunque, en un juego de círculos concéntricos, dicha voz en off va siendo atribuida, falsamente, a los diversos personajes: primero a Sean, después a alguno de los que están en la estación y más tarde a Michaeleen. Al tiempo que se ha ido situando el supuesto narrador del lado de cada uno de los diferentes tipos de personaje, estos han ido adquiriendo un estatus específico: Sean, como protagonista, mira y es mirado, aunque su mirada off delata un deseo no fijado en objeto, que se pierde en el campo ausente; los personajes de la estación son el Coro de la Tragedia, y su función será movilizada a lo largo del relato, a través de la presencia de los habitantes del pueblo y la comarca en múltiples escenas (cuando Sean llega al pueblo, en el ritual del noviazgo, en la pelea final...); mientras que Michaeleen desarrollará una función muy interesante, la que corresponde a un personaje en posición tercera, entre el hombre (Sean) y la mujer (Mary), entre los protagonistas y el pueblo-coro.

El texto plantea un cierto enigma en torno a la figura del narrador y, también, acerca del héroe, de su deseo y, más adelante, respecto de su pasado. Junto a la enunciación de estos enigmas se ha desplegado un conjunto de dudas y preguntas

concretas, cada una a partir de una posición narrativa, que van entrelazándose con una diversidad de puntos de vista visuales. Ahora bien, ¿con cual de ellos, con quién, se identifica el espectador? Con todos a la vez, pues a partir de ese entrecruzamiento comienza a configurarse la trama, como red de conflictos, y es con la trama, en su conjunto, con lo que se produce la identificación del espectador, como Sujeto: *el espectador participa del relato en tanto reconoce los deseos de todos (los) personajes. Pero estos deseos son contradictorios, es decir, están tramados* (8).

4. El encuentro, el choque hombre/mujer.

Tras el fundido encadenado que ponía fin a la escena anterior en F15, aparece un PG de compleja factura. Se trata de un PG de composición muy "fordiana" (F16) que recuerda a la puesta en escena de muchos de sus westerns (el tren que llega a Shibone al comienzo de *El hombre que mató a Liberty Valance*, por ejemplo). La composición hace que la presencia del cielo cobre una gran importancia, junto al registro del movimiento (en la línea del horizonte) del tren, movimiento que dota al plano de profundidad de campo en contraste con unas formas "pictóricas" que dan al encuadre una sensación de estatismo y planitud.

El tren va en dirección contraria a como le dejamos en la estación (derecha– izquierda del encuadre) con lo cual, o bien se trata de otro tren idéntico al anterior y con el cual se ha cruzado, o se trataría de un "salto" en la disposición de los elementos de la escena que destruye la continuidad espacial empírica con respecto a la escena anterior. Poco importa que sea una cosa u otra, el hecho es que en este filme, como en general ocurre en todo el cine clásico, se supeditan las supuestas reglas a la obtención de determinados efectos de sentido, que se producen en tanto que el texto es capaz de poner en pie un espacio simbólico que no tiene nada que ver, como a menudo tiende a pensarse, con la reconstrucción "realista" de un supuesto referente verosímil.

Y es que, al entrecruzarse de esta manera el movimiento del tren con el del carruaje, justo en el momento en el que este pasa por debajo de las vías, atravesando el tunel, se percibe de nuevo el espesor simbólico de la metáfora: tren que regresa al mundo exterior tras haber dejado a su pasajero (y que recupera la dirección que le dieron los Lumière) haciendo oposición y

(8) GONZALEZ REQUENA, Jesús: "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial de King Vidor", en GONZALEZ REQUENA, Jesús (comp.): *El análisis cinematográfico. Modelos teóricos, metodologías, ejercicios de análisis*. Ed. Complutense. Madrid, 1995.

contraste con el carruaje que se introduce en el interior de un mundo de ficción, fijado en un pasado que Sean tratará de reencontrar. La metáfora refuerza aquí el efecto de sentido sugerido en la escena del hall de la estación (otra especie de tunel que Sean atraviesa) como pasaje a otro universo (el del deseo, pero también el del encuentro con lo real del sexo, que el relato articulará simbólicamente).

Decididamente introducidos en este mundo del relato observaremos a Sean y Michaeleen en su viaje mediante un PMC (F17). Michaeleen ha asumido la interrogación que enunciaron los personajes de la estación (F15) así como su curiosidad por saber quién es el forastero, interesándose por su estatura (referencia que subrayará Sean al encender una cerilla en la suela de su zapato) así como por el pasado de su vida en los EEUU, pregunta que Sean contestará de forma alusiva con su frase sobre los hornos y la fundición. En definitiva, en el texto emerge la cuestión del héroe como poseedor de (y poseido por) un enigma, el cual tiene que ver con el "fuego" que "abrasa", con lo real de la muerte. Junto a dicha cuestión, se formula también la pertinente interrogación por la "estatura" (la talla) del héroe.

Cuando Sean baja del carruaje y se sienta en un muro de piedra (F18) estamos inmersos ya en un paisaje en el que el efecto de inverosimilitud producido por el color y los decorados es notable. Comienza a sonar un arpa. Sean mira de nuevo a ambos lados del encuadre (como en F2-3 y F13), tras lo que fijará su mirada en el campo ausente.

Mediante un PGS (F19) observaremos, a través de la mirada de Sean, un paisaje con una casa, en el que la ladera dibuja una diagonal que divide en dos zonas equivalentes el cuadro: el cielo y la tierra. Refuerza la subjetividad del plano con respecto a Sean, el hecho de que oigamos en off la voz de su madre muerta: *Recuerda Sean* (en diminutivo), *cómo era...*, mientras las arpas comienzan a interpretar el romántico tema musical *The Isle of Inisfree*.

Sean mientras tanto vuelve a mirar a ambos lados del encuadre, de nuevo como en F2-3 y F13, al tiempo que se nos ofrece otro PS del paisaje. Lo que la forma de mirar de Sean ha puesto de manifiesto hasta ahora podría resumirse como una mirada que apunta a un deseo difuminado, "panteísta", que se pierde en el campo ausente, pero que por un instante se ha polarizado a partir de la visión de la casa materna:

miradas off a ambos lados del campo ausente ————-----> el paisaje =
la madre patria ———> casa materna

Michaeleen tratará de devolver a Sean a la realidad: *Es sólo una casita...*

Tras unos PG de transición, que nos van describiendo el viaje, de nuevo surgirá la sorpresa respecto al narrador, cuya voz en off escuchamos en la secuencia

interior. En un PG en el que observamos el carruaje al fondo y un personaje que camina de espaldas (F20), volvemos a oir dicha voz en off, la del narrador: *Y ahora, aparezco yo, ahí, el que pasea...* Un nuevo círculo concéntrico se abre. Otra vez el supuesto narrador da un salto, situándose en el lugar de un personaje que aún no conocíamos, y que resulta ser el cura, el padre Lonergan (Ward Bond): **narrador = padre Lonergan**.

Al igual que Michaeleen, el cura desempeña un rol de intermediario entre los personajes que forman el coro (los habitantes del pueblo y la comarca) y los dos personajes protagonistas, Sean y Mary. El hecho de que el padre Lonergan se describa a sí mismo tal y como se ve en la pantalla introduce unadistancia entre el narrador y lo narrado, que pone una vez más de manifiesto lo que de representación narrada al estilo de una historia popular de transmisión oral tiene este filme.

El enigmático narrador, simulando estar en la posición de los diversos personajes, perdido entre la proliferación de círculos concéntricos que él mismo va creando, quedará finalmente oculto tras el padre Lonergan (pues a partir de este momento no volvemos a escuchar la voz en off en toda la película), si bien hay que resaltar como la equiparación entre el cura y la voz en off que oíamos al principio en la estación es problemática, desde el punto de vista de una reconstrucción exclusivamente verosímil de la historia: es imposible que lo que nos describía al principio pudiera corresponder a su punto de vista visual, porque ahora se hace evidente que no se encontraba allí, en la estación, cuando el tren llegó con Sean.

El texto plantea un cierto enigma sobre el héroe, en tanto que portador de un secreto (¿qué vendra a buscar a Inisfree? y, más adelante, ¿qué hay en su pasado que le impide enfrentarse al hermano de Mary?), al mismo tiempo que construye otro enigma sobre el narrador de la historia, de tal forma que el análisis de estas escenas nos va conduciendo desde la posición del supuesto enunciador explícito, que se pierde y oculta en numerosas figuras, entre los diversos personajes, al tema de la enunciación. Un trayecto que va desde el Yo (enunciador/enunciatario) al Sujeto de la Enunciación como instancia oculta, enigmática e inconsciente que se produce a partir de la articulación simbólica, en el texto clásico, de las miradas y las posiciones narrativas de los diversos personajes.

En primer lugar, este ocultamiento del supuesto narrador entre los diversos personajes ha ido conduciendo al espectador, a su Yo, a un proceso de identificación con el texto, pues en el sistema narrativo clásico, el espectador participa de un proceso de identificación, guiado por las miradas de esas figuras que son los personajes, de tal modo que su pulsión escópica es articulada, como deseo. Hay que señalar que, de entrada, lo que todo encuadre manifiesta es un punto de vista inhumano, el de una máquina, la cámara. Pero lo que el sistema

narrativo clásico va a hacer posible es que, parafraseando a Freud, el Yo del espectador esté donde Ello (la cámara) estuvo, es decir que la conciencia logre estar donde ha estado la pulsión escópica (3). De este modo, aunque el espectador esté deslocalizado espacial y temporalmente (quien estuvo allí, en su momento, fue la cámara), el sistema narrativo clásico le ofrece la posibilidad al Yo de colocarse en una serie de lugares, de tal modo que cada personaje es un espejo de su deseo.

El cura y Michaellen se pondrán a hablar, obligando a que Sean se baje del coche, produciéndose de este modo su encuentro con Mary Kate. De esta forma se establece una relación de causalidad entrela aparición del cura y el encuentro con Mary Kate, pues volvemos a insistir en el estatus casi "mágico", marcadamente del lado del inconsciente, del lado del Sujeto de la Enunciación, de estos personajes, el padre Lonergan y, sobre todo, Michaeleen.

En F21 vemos cómo Sean repite el gesto de encender la cerilla en el zapato (gesto que remite al asunto de su estatura). Sin embargo, su tamaño queda empequeñecido por la imponente masa del árbol colocado a la derecha del encuadre. Es esta una cadena significante que conecta una serie de momentos del texto en los que se juega la oposición grande/pequeño o grande/grande (el enfrentamiento final entre los dos pesos pesados, Sean y su cuñado Red). De nuevo Sean mira al fuera de campo (F22) pero esta vez con una importante variación: fija su mirada sin mover la cabeza a ambos lados del encuadre (hay un proceso de focalización de la mirada). El objeto de deseo que fija la mirada de Sean será contemplado por nosotros a través de un PGS (F23): una mujer que entra en campo por la derecha del encuadre. Se situará en el centro del campo (F23) en una composición, como ya hemos mencionado, de sabor pictóricamente pre–rafaelista, muy popular, en la que los colores chillones (rojo y azul del vestido de Mary sobre el fondo verde intenso del paisaje), junto a las ovejas y otros elementos de la puesta en escena (por ejemplo ella se sube a una piedra–pedestal, con un matorral delante, componiendo una figura que recuerda a una virginal aparición), contribuye a reforzar ese tono ingenuo – romántico de la iconografía del plano.

Mientras tanto escuchamos el tema musical, tras un comienzo con flautas, de sabor pastoril. Se trata de nuevo de *The Isle of Inisfree*, el mismo tema que escuchábamos en F19 acompañando el recuerdo de la voz de la madre. Una conexión une, a través de la música, al PS de Sean contemplando la casa (F19) con este otro PS mediante el que focaliza a Mary Kate (F23):

Mirada de Sean —> naturaleza —> casa —> Mary Kate

Un cambio escalar de PG a PMC (F24) intensifica la emotividad del PS, mostrándonos mucho más cerca a la atractiva mujer que polariza por completo la

mirada de Sean (y, a su través, la del espectador). Pero lo más significativo es el cambio en la angulación: Mary Kate será focalizada en contrapicado (F24), mientras sigue sonando, ininterrumpidamente, el tema musical (que se convertirá a partir de ahora en el tema de la pareja).

El contrapicado enlaza perfectamente con la conexión que acabamos de establecer, porque (y no olvidemos que se trata de un PS de Sean) pone en escena la mirada de un niño: la cámara se sitúa a la altura (metafórica) de los ojos infantiles de Sean. Sean niño, que mira a Mary; una mirada atrapada en un espejismo fascinante, en lo imaginario. Ahora se puede reescribir de otra manera la composición de masas en F21, pues la "pequeñez" de Sean frente a la enormidad del árbol cobra un nuevo sentido.

En F23–24 estamos de nuevo mirando a través de los ojos de Sean, compartiendo su mirada, como en F14 y en F19: son estos tres momentos que enmarcan la mirada deseante, en lo imaginario, de Sean; pero se trata de tres situaciones que progresivamente van introduciendo entre ellas una determinada intensidad, ya que hemos pasado del paisaje de la madre patria (F14), a la casa materna (F19) para, finalmente, llegar a la contemplación de una imagen fascinante de mujer (F23–24).

No obstante, y esta es una variación esencial, en F24 se produce una transformación: Mary devuelve la mirada a Sean, de tal forma que las miradas de ambos se cruzan, se enfrentan (F22/ F24). Es un cambio notable pues, recordémoslo, en la estación las miradas del coro se dirigían a la nunca de Sean (F17); de igual modo que la posición de Michaeleen en el carruaje daba a su mirada una dirección parecida: miraba a Sean desde atrás (F17).

La estructura de campo/contracampo aparece, por primera vez nítidamente como tal en el filme, en F22-F24: es el choque de lo masculino contra lo femenino. Sean mira a Mary (F22) de derecha a izquierda (<——) y Mary devuelve esa mirada (F24), de izquierda a derecha (——>): *es así como las miradas del hombre y las de la mujer chocan en la bisagra que articula el plano con el contraplano ... Ahí es situado eso de lo real que en el sexo aguarda ... no en el plano ni en el contraplano, sino en el punto donde ellos chocan y que permanece siempre fuera de campo* (8).

El espectador, en tanto Sujeto, se sitúa precisamente en el punto de choque, identificándose con el conflicto, con el encuentro entre lo masculino y lo femenino, de tal modo que *encuentra su lugar no en uno u otro de los personajes, pues participa de la mirada –y del deseo– de ambos, sino en el eje mismo donde chocan, en ese lugar nunca mostrado, siempre en fuera de campo, en el que las miradas se encuentran, se abrasan....* (8).

La mirada de Sean está inscrita en lo imaginario, su escala (F21) y el contrapicado (F24) así lo delatan; pero inmediatamente esa mirada es interpelada en lo real del goce, en el choque mismo (F22 / F24): que dé la talla o no, frente a ese encuentro, es de lo que el trayecto que sigue en el texto trata.

F 1

F 2

F 3

F 4

F 5

F 6

F 7

F 8

F 9

F 10

F 11

F 12

F 13

F 14

F 15

F 16

F 17

F 18

F 19

F 20

F 21

F 22

F 23

F 24

Francisco Baena Díaz

Nota a una nota pre-póstuma. (A propósito de La cámara lúcida*).*

colgado en plena pausa, arrebatado

I.Z.

Preliminares

I

El artículo de González Requena que abre este primer número de *Trama y Fondo* presenta suficientemente la teoría que enmarca la lectura que sigue. Pero, con todo, nos permitimos insistir en el cuidado discernimiento que procura de los tres niveles de análisis pertinentes en el texto, pues la estructura que conforman de consuno puede ayudar a aclarar el estatuto de la imagen. Y para ello lo primero que se recomienda es que no se hable de la imagen. No conviene esa categoría por su extrema laxitud, que puede dar cobijo a los objetos más disímiles. Será más ventajoso hablar de imágenes. Y es excelente la taxonomía que de ellas cabe desprendida de la Teoría General del Texto que esgrimimos, que es la que

advierte, desde su mismo título, el capítulo 8 de *El espectáculo informativo* (Akal, Madrid 1989, p.50): "La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario".

Se distinguen en esas páginas tres tipos de imágenes, en función de su respectiva proximidad a cada uno de los registros textuales. Y se habla allí de imágenes "icónicas", "especulares" y "delirantes".

Las últimas, propias de lo imaginario, deben su nombre a que, aunque, como los signos, *mienten* en tanto *remiten a algo que no está ahí presente*, sobrepasan a los signos en tanto *mienten demasiado bien, hasta el extremo de crear la certeza de la presencia de lo ausente*. O sea, a que nos hacen delirar. Es una forma de decir que la imagen delirante (o, como la llamara después Requena para insistir en su carácter, "imaginaria") remite a algo que no existe, crea la ilusión de un objeto referencial que es falso, pues todo lo que despierta esa imagen se agota en ella. ¿Cómo puede ocurrir tal? Porque la imagen delirante nos cautiva, excita nuestro deseo y lo hace alucinar. De modo que a lo que mueve es a la identificación imaginaria.

Las imágenes *icónicas* por su parte, propias de lo semiótico, son las únicas que pueden en rigor considerarse signos: mienten en tanto remiten a algo que no está ahí presente, pero *a la vez, acreditan su ausencia*. O sea, *no presentan nada* [como harán los otros dos tipos, cada uno a un nivel diferente] *sino que representan..., nombran, generan realidad*. Ahora bien, para que de una imagen pueda decirse que es un signo, ha de cumplir las condiciones de posibilidad de éste, y por tanto ha de ser, en algún grado, arbitraria (1). A lo que mueve este tipo de imagen es a su descodificación, al procesamiento de la información que contiene, a su intelección, a la aprehensión de su significación. La diferencia de su economía con la de la imagen delirante es uno de los temas que más ha ocupado el trabajo de Requena, y una de sus aportaciones más celebradas por la Semiótica menos fundamentalista. El artículo "Los límites de lo visible" (2) puede citarse como un clásico en este sentido.

Las imágenes *especulares*, en fin, propias de lo real, no son todavía signos (pues no es su naturaleza la de re-presentar), pero tampoco son *imaginarias*. Lo que presentan: lo real. Probablemente lo que mejor las diga es la noción de huella. ¿Por qué, entonces, no servirse de este concepto para nombrarlas, y en vez de eso denominarlas *especulares*? Porque Requena tiene especialmente en mientes la *imagen retiniana*, ese *pequeño espejo* que algo *refleja aunque nadie lo mire*, tal como sucede en los ojos de los muertos. Nosotros, sin embargo, preferimos la idea de huella. Primero por diferenciar este plano del imaginario al que fatalmente remite el espejo desde su proclamación como emblema del narcisismo, y después porque este nivel se aleja al final de la idea de imagen, que en cambio tiende a impedir ver lo que en él se juega (3). Pues lo cierto es que, así como los otros dos

tipos de imagen son más o menos discernibles con cierta claridad, estas terceras resultan más difíciles de detectar. A decir verdad, más que predicar un tipo puro de imagen especular, habrá que hablar de un registro especular (real) en las (en algunas) imágenes (4)(en aquellas que testimonien de una cierta materialidad no reducible a lo icónico ni subsumible en lo imaginario, en aquellas que presenten la huella de una determinada singularidad). Pero, en todo caso, ¿a qué mueve este registro de la "imagen"? Pues bien, cuando tal se recibe (lo que no siempre ocurre aunque el texto lo manifieste con estridencia, pues de común somos, procuramos permanecer, indemnes a la significancia de las cosas (5)), cuando, como escribe Requena, *contra toda previsión, chocamos con ello*, lo que se moviliza es un cierto goce, un vértigo: el que produce acusar los límites de la red semiótica y las figuras que la pueblan (que además se viven entonces como inanes), un escozor, una llamada de la pulsión. Requena se refiere a este plano como el de *lo radical fotográfico*.

Y bien, damos, por abreviar, un signo a cada uno de los tres registros de la imagen: al delirante **i** (de imaginario), al icónico **s** (de semiótico) y al "especular" **h** (de huella).

II

Sería pertinente, por otra parte, poner en el horizonte de la lectura de *La cámara lúcida* un libro que no es citado sino acaso oblicuamente, *El placer del texto*, a la razón la obra que sanciona la apuesta barthesiana en pos de una decidida subjetivización. Y de aquel libro convendría ante todo retener una oposición fundamental, la que será su matriz y de la que *La cámara lúcida* pareciera una aplicación al caso de la fotografía: la dualidad placer/goce. El placer dará, sobre todo, cuenta de lo semiótico-imaginario, y allí habrá que poner el *studium*. Pero el mayor valor del último Barthes hay que cifrarlo en su buceo en el goce de la fotografía, vale decir, más allá de lo

1. Esto abre el problema de la analogía, de su reducción a la arbitrariedad para lo icónico. Requena insiste en que ésta pierde consistencia si la relación no se establece entre signo y objeto, sino entre signo e *imagen retiniana*. El tema de la imagen retiniana encierra una complejidad que aquí se aborra, mas la obviaremos por ahora. En definitiva, lo que sostiene Requena es que el signo icónico, en tanto signo, tiene algo de arbitrario, y en tanto icónico, algo de analógico: *si fuera del todo arbitrario, carecería de sentido hablar de signo icónico, pues ya a ningún nivel se diferenciaría de los signos de modalidad lingüística o equivalentes, y si fuera del todo analógico ya no sería, a fin de cuentas, un signo.* (*Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación* (Ed. Paulinas, Madrid 1991)

2. Tenido a raíz de las I Jornadas Internacionales de Semiótica de Bilbao en 1990, e inédito tanto en nuestras letras (tras años de estar *en prensa*) como en otras que iban a hacerse cargo de él: a pesar de la primera petición que hiciera la revista *Versus* para su publicación, finalmente se inhibieron.

3. En todo caso Requena, para justificar la ambivalencia de lo especular dentro de *El espectáculo informativo*, dedica el último apartado del cap.8 a subrayar la diferencia de los dos espejos, el real y el del narcisismo.

4. Pero eso mismo es aplicable a los otros registros. Más que hablar de *tipos de imagen* habrá que hablar, pensando la imagen como texto, de niveles de análisis distintos dentro de cada imagen.

5. De hecho son las nuevas técnicas de representación visual las que han posibilitado este tipo de "imágenes", ha sido la fotografía la que ha recuperado una huella por lo demás ignota, perdida completamente antes (la de la *imagen retiniana*). Previamente a la irrupción del dispositivo fotográfico, los objetos que más se asemejarían a sus productos no se gestionaban como *imágenes*, sino como *restos*: de otras culturas, de otros Tiempos (así los fósiles).

semiótico-imaginario, en lo real (el *punctum*).

y III

Dice Joaquim Sala-Sanahuja en la introducción (6): *es necesario hacer mención de algo que en* La cámara lúcida *es inseparable de la muerte: el amor y la nostalgia. De cada página emana la nostalgia del amor materno.* Tal dato es una prueba del deseo que guía a Barthes. Mas tal deseo, como se irá evidenciando, es básicamente imaginario, de modo que evitará a la postre la pulsión, y desestimará el embate de **h** (7). A tal deseo lo que le interesará de la fotografía es la búsqueda que supuestamente permitiría del algo que ella ofrece del Objeto perdido. Y muy oportuna, entonces, se demuestra la elección de la foto que se toma como estrella en el camino. Pero el prologuista no lo advierte, como se nota cuando apunta: *La escritura curiosamente encuentra uno de sus polos en la foto de la madre de Roland Barthes.* En efecto, en vez de *curiosamente* debería haber anotado: "pero era necesario".

La introducción, por lo demás, acaba con ese fin: *someterse... al placer de la nostalgia.* Es así: finalmente se descubrirá que es éste el que se impone a lo que en principio se presentaba como una iniciación al goce. Lo iremos viendo.

En todo caso, tal deseo es fundamental para explicar la penetración de Barthes. Se trata de una vía de ingreso, de un método que resultó adecuado para acceder a la esencia de la fotografía: el melancólico. Pues la melancolía sucede a (o produce) la pérdida de Objeto. Y hay allí, en ese estado morboso, un goce, sí. En *El placer del texto* se decía que puede escribirse toda una tipología de la lectura atendiendo a la posición del sujeto lector. En el caso de la fotografía, acaso una histérica o un obsesivo no fuesen tan sensibles a eso que ella trae. Acaso el mejor lector de la fotografía es el melancólico. O, de todas formas, es el que, históricamente, se ha revelado más pertinente. Es muy probable que el método de acceso a lo que luego Requena llamó radical fotográfico no requiera para el lector una necesaria predisposición melancólica, ni que la precise el método en sí mismo. Pero, atendiendo a la Historia, es un tal enfoque contra otros el que ha permitido un avance más serio. Del Roland Barthes científico en un sentido más positivo (o sea, del Roland Barthes obsesivo) al segundo, al de la *ciencia del sujeto*, es éste último el que va más allá de las consecuencias del primero, que quedaba preso del registro semiótico las más de las veces, o en todo caso del studium, del placer, sin acceder al goce. La consecuencia que habrá de sacar una teoría de la fotografía de ese movimiento es la necesidad de ampliar el horizonte semiótico por intermedio de una ciencia del sujeto (y la más desarrollada es el psicoanálisis) para poder tratar el goce al que su objeto apunta.

De la cámara que arde de pura luz

1. (El arrebato)

El primer párrafo de *La cámara lúcida* compendia en una anécdota las coordenadas que ceñirán el discurso postrer. Comienza con un temprano recuerdo autobiográfico: la fotografía del último hermano de Napoleón, que marcó al autor con la intensidad del shock: *Me dije entonces, con un asombro que nunca he podido despejar: veo los ojos que han visto al emperador.* Barthes habló a los otros de su pasmo, pero obtuvo, por toda respuesta, un silencio, de modo que, no encontrando el espacio que albergarlo, se conminó a olvidar. En ello vemos un determinante epistémico: la época no daba para poder hacerse cargo de lo que le golpeó. Y ese sujeto, con el dolor presente que aquello le produjo, hubo de amoldarse a lo que el tiempo le permitía para explicar, y así hacer manejable, la dolencia: *Mi interés por la fotografía tomó un cariz más cultural.* Mas no bastaba: *La cuestión permanecía.*

Aquel asombro le marcó lo suficiente como para signar indeleblemente lo que sería su posterior apetito en este campo: *Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo ontológico: quería, costase lo que costase, saber lo que aquella era en sí, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes. Tal deseo quería decir que en el fondo... yo no estaba seguro de que la fotografía existiese.* Esto es, tan sensible se nos presenta a aquella conmoción, a la intuición a la que le forzó y a su negación epocal, que Barthes declara que dudaba de lo que se llamaba "fotografía" si es que no permitía lo que él gozó de ella.

2. (El deslizamiento)

Pero si la apertura del libro es un pronunciamiento del sujeto ante su realidad (y aun ante lo real que acusa bajo ella), el punto 2 introduce una serie de nociones en cuyo desarrollo consistirá buena parte de la investigación, y, lo que es fundamental para nosotros, una serie de errores que autorizarán la maniobra dominante producida a continuación por otros en su nombre (o a partir de su ejemplo).

En página tan pronta como la tercera del texto desliza Barthes

6. Hemos usado la versión de Paidós, Barcelona 1987.
7. Para sentar la diferencia entre deseo imaginario y real, diremos que lo que en ambos casos los articula es nuestra naturaleza de seres hablados, pues la articulación del deseo responde de la estructuración (del) significante; y lo que los contrapone es su fin, en un caso conocido en el Campo Freudiano como objeto del deseo y en el otro como objeto-causa. El deseo I se pierde en lo imaginario, no hace sino rebotar sin fin de reflejo en reflejo, en pos de una fusión supuesta en el espejo que no puede alcanzarse, pues no existe más que como ilusión. El deseo R atraviesa eso imaginario para buscar el fondo en el que disolverse. Pudiera parecer, entonces, el deseo R un nuevo nombre para la pulsión (en sentido requeniano). Pero no: si hablamos de él es para diferenciarlo: el deseo R se hace cargo de la pulsión articulándola en palabra. Ambos persiguen el encuentro con lo real. Pero la pulsión sin tarela simbólica o, aún mejor, a través de sus ruinas, lo ha de experimentar en (in)forma siniestra, en tanto el deseo R, siguiendo y haciendo camino humano en lo real, podrá saberlo en forma sublime o mística.

una siembra de malentendidos que no tardarán en germinar, y que se resumen todos en la adscripción semiótica de la foto. Vamos a verlo.

Identificado el deseo ontológico, se pregunta quien lo padece dónde hallará una guía, y detecta un desorden grave en la teoría. Sensible como era, en relación con su goce, a la Novedad de la fotografía (8), se apercibió en seguida de su pérdida en las diversas clasificaciones que se habían practicado, todas *exteriores al objeto, sin relación con su esencia*. Ahora bien, a despecho de esa laguna teórica en lo concerniente a lo buscado, Barthes puede cifrar para acceder a la esencia de la foto una primera evidencia: *La Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente*. Y más: *es el Particular absoluto, la Contingencia soberana... el Tal (tal foto, y no La Foto)... la Tyche, la Ocasión, el Encuentro, lo Real* (y por si hubiera dudas de a qué se refiere, anota la referencia al margen: Lacan). Hasta aquí, entonces, mantiene la indagación en los límites estrictos de nuestra huella. Pero a continuación inicia la siembra de confusión: *La fotografía dice: esto, es esto* (p.32). Basta esa frase. Todo el mal está ahí. Y no hay más que ver cómo la han prodigado los que "continuaron" a su autor (p.ej., Pierre Dubois en *El acto fotográfico*). Pues en efecto abre la tematización de la naturaleza indicial de la foto.

Es el *esto* lo que introduce la equivocación, ya que, como deíctico que es y se reivindica, se asimila al signo.

La frase, por lo demás, tiene una historia: ya se esgrimió en diversas ocasiones a lo largo de *El placer del texto* el *es esto*, allí como juicio crítico o mera reacción (de placer, que no de goce) ante los textos literarios. No en vano Barthes fue el que promulgó la translingüística, lo que explica no menos que sus logros sus limitaciones. Ante la foto, siendo tan sensible como a ella es, no logra, y lo vamos a ir viendo desde ahora, llegar a predicar lo suyo propio (**h**) sino es transido de lenguaje. De ahí la particular tensión de *La cámara lúcida*, que se condensa en ese grito: *¡es esto!*.

Barthes está forzado, por su posición (por su formación, por su herencia teórica), a poner *esto*, para ruina de la cabal comprensión de la huella de que se trata allí. Pero lo sorprendente es que alguien como Schaeffer, tan crítico respecto del dominio lingüístico y tan preciso como para distinguir, en el campo fotográfico, el dispositivo de la modalización (9), no separara ambos en la frase de Barthes. Lo que ocurre es que entre tanto se estableció sin discusión el sentido indicial que se desprendía de la propuesta.

Ahora bien, a renglón seguido de la infortunada proposición añade Barthes: *una foto no puede ser... dicha..., está enteramente lastrada por la contingencia*. Es decir, no se oculta el sujeto, lo vemos preso de la contradicción que vertebra su libro aunque parezca que él no alcance a percibirla.

En rigor, el *es esto* lo que dice es, por utilizar los eficaces términos de Schaeffer, el dispositivo ya modalizado analógicamente. Pero si antes de esa cumplida realización distinguimos los dos momentos que la posibilitan, obtenemos: el dispositivo (*es*) + la modalización analógica (*esto*). Entre uno y otro media el trayecto que media entre lo real y la realidad.

De modo que para no perder de vista lo real que trae la foto hay que atender, en su desnudez, el ser **h** con independencia de su cristalización en el ente **i**, que es lo que no hacen ni Barthes ni sus comentaristas, y la razón por la que no pueden escapar a una tematización en términos semióticos de la naturaleza de su objeto de análisis. "Referente" será la palabra que no cesen de escribir; otra: "significante fotográfico".

Por lo tanto, de aquí en adelante habremos de leer estrábicamente para atender en el texto barthesiano a dos cosas distintas: una estructura descrita que es (más o menos) correcta, pero en unos términos descriptivos incorrectos, que producen confusión por no distinguir lo anterior. Además, en tal lectura habrá que estar atentos a las consecuencias, que se irán revelando capitales, de mantener ante la foto una escucha translingüística, no abordándola, allí donde aquella escuece, fuera del significante.

3. (La perplejidad y el método)

Aislada entonces la primera evidencia (y el rosario de errores que su formulación contiene), Barthes retorna al punto precedente, el de la perplejidad ante el desorden en las clasificaciones emprendidas de las fotos. Y lo hace para concluir la imposibilidad de la empresa:

> *La Fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para marcar una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo, lo cual le permitiría acceder a la dignidad de una Lengua; pero para que haya signo es necesario que haya marca; privadas de un principio de marcado, las fotos son signos que no cuajan, que se cortan, como la leche.*

Es, como ha quedado dicho, el movimiento característico de *La cámara lúcida*: tras asimilar la fotografía al deíctico, niega tal extremo. Y es, precisamente, lo interesante: observar la dialéctica barthesiana, constatar cómo no está firmemente establecida en su *Nota sobre la fotografía* la naturaleza indicial que sus encomiastas apuntalarían, sino que se niega en ocasiones. Por lo demás, tal es

8. *El placer del texto* (pp. 66-67): *Mi goce sólo puede llegar con lo nuevo absoluto, pues sólo lo nuevo transforma (enferma) la conciencia... Para escapar a la alienación de la sociedad presente no existe más que este medio: la fuga hacia adelante: todo lenguaje antiguo está inmediatamente comprometido, y todo lenguaje deviene antiguo desde el momento en que es repetido. El lenguaje encrítico (el que se produce y se extiende bajo la protección del poder) es estatutariamente un lenguaje de repetición... el estereotipo es un hecho político, la figura mayor de la ideología. Por el contrario, lo Nuevo es el goce.*

9. En *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra, Madrid 1990.

el objeto de la presente comunicación. No nos demoraremos por lo tanto en los ricos meandros de un discurso con muchos afluentes, sino que seguiremos ese curso.

En fin, así como una vez hubo de claudicar ante la época, eleva su protesta ahora a la teoría, que es la que no deja a su goce sitio: *yo persistía; otra voz, la más fuerte, me impulsaba a negar el comentario sociológico*. Sabemos que la voz más fuerte es, precisamente, la superyoica, es decir, aquella que grita "goza". Y es, en efecto, su goce lo que empuja a Barthes a superar el confinamiento en el que los distintos discursos tenían un objeto del que él sabía algo que les quedaba fuera.

A continuación pues, y sintiéndose arrinconado por las doctrinas de su tiempo, Barthes inicia en el punto 3 una serie de consideraciones metodológicas para ubicar su empeño subjetivo sin renunciar a la ciencia. Se trata de proseguir el camino que acabara de formular en *El placer del texto*: ***convertir en razón mi protesta de singularidad***. Con lo que concluye partir de sí para, a través del movimiento de su subjetividad, formular la esencia de la Fotografía.

Método ese con gloriosos precedentes que entronca con una episteme radicalmente inactual, visto que el paradigma científico hoy en boga es el cognitivo o positivo o pansemiótico, es decir, el que apuesta por la anulación del sujeto que a Barthes interesa.

¿Qué es lo que sabe mi cuerpo de la fotografía? Esa es la pregunta que formula en el punto 4, a la que da respuesta distinguiendo la foto como objeto de tres prácticas: hacer, experimentar, mirar. Y descartado el estudio de la primera, se retienen las experiencias del sujeto mirado y del mirante.

Por lo que respecta al primero, Barthes narra tanto el deseo narcisista como su frustración por la foto. No puede ser de otra forma: lo real (es su condición) decepciona (las ilusiones imaginarias), y la fotografía (el propio autor lo dijo) tiene mucho que ver con lo real. Lo que hace entonces es poner en escena los "dos espejos" que diría Requena (el imaginario y el real) combatiendo de esta guisa: contrariando nuestras expectativas yoicas, siempre hallamos una "imagen" excesiva, que en el extremo perdemos como **i** para enfrentar como **h**: la huella densa del cuerpo. Barthes lo sabe: *mi cuerpo jamás encuentra su grado cero, nadie se lo da (¿quizá tan sólo mi madre?). Pues no es la indiferencia lo que quita peso a la imagen -no hay nada como una foto objetiva, del tipo Photomatón, para hacer de usted un individuo penal, acechado por la policía-, es el amor, el amor extremo*. Efectivamente: la foto, en tanto huella de lo real, lo que hace es poner peso; mientras que lo que ha de quitarlo se juega en su polo opuesto, en el espejo amable que el Objeto es.

Ahora bien, a partir de estas evidencias Barthes se inquiere porqué no se ha

...ado en el trastorno (de civilización) que este acto nuevo anuncia... Pues la ...rafía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la ...ncia de identidad. Pero para marcar con la potencia debida la circunstancia ...que rectificar: como adviene el yo no es como otro sino como Otro (y no en ...ntido de el Otro lacaniano -"el tesoro del significante"-, sino en el de Lo ... tal como nosotros lo entendemos -el fondo, lo real-). Pero mejor: la foto es ...desaparición del yo, que deja de comparecer fagocitado por lo Otro. Y es por el ...rario antes de la foto cuando de uno había otros (en los retratos pintados).

...lo demás, el mismo efecto descrito por Barthes se obtiene en ocasiones, como ...ó Requena en *El espectáculo audiovisual*, mirándonos al espejo; pero es más ... la sensación que acusa Barthes, ya que definitivamente no son nuestros ojos ... sí son los que miran al espejo) quienes entonces nos "miraron".

...refiere también de pasada al doble y habla de *la locura profunda de la ...ografía*. Volverá sobre ella. Ahora basta indicar que tal locura se entiende no a ...manera de la característica paranoia de la ciencia (el no querer saber de lo real, y ... esa dirección el delirar), sino como los lacanianos la mixtifican (en tanto está ...ontacto con la "verdad" tal como la conciben: lo real para el sujeto).

> *Imaginariamente, la Fotografía... representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no ...y ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro. El Fotógrafo lo sabe perfectamente y él mismo tiene miedo... el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la fotografía no sea la Muerte.*

...nuevo se constata la distancia del yo al dispositivo. El dispositivo, por sí solo, ... devuelve lo real. El fotógrafo que opera con él, ya con una determinada ...alización a su favor, se esfuerza por filtrar cuanto **h** tiene de desestabilizador, ...de, en vez de sucumbir al vértigo de lo real, edificar realidad. Eso en el caso ... retrato es muy pertinentemente observado por Barthes. Pero en cambio no ...emos olvidar que hay otros géneros en los que el hacer del fotógrafo es ...luso opuesto al que aquí se propugna al trabajar para la Muerte, para su ...ceno espectáculo, y esto lo quiera o no, lo sepa o no.

...lo concerniente al sujeto mirante, se detiene sólo en las fotos que le interesan, ... las que detecta *algunas que provocaban en mí un júbilo contenido, como si ...iesen a un centro oculto, a un caudal erótico o desgarrador escondido en el ...do de mí*, y otras que de suscitar la indiferencia progresaban hasta suscitar la ...ación. El progreso en una u otra dirección no se regía por las categorías de la ...ura. Pero entonces ¿cómo explicar la atracción? Barthes se vale ...visionalmente de la palabra "aventura":

> *Tal foto me adviene, tal otra no. El principio de aventura me permite hacer existir la Fotografía. Inversamente, sin aventura no hay foto... Tal foto, de golpe, me llega a las manos; me animo y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una animación. La*

foto, de por sí, no es animada..., pero me anima: es lo que hace toda aventura.

Goce latiendo cerca. Circuito pulsional. Pero este territorio se hurta de común a la teoría, que suele resbalar llegando a él, y confundir la realidad con lo real. Barthes, precavido, se acerca con sigilo, y enuncia en términos paradójicos que sabe y no reprime: *por una parte las ganas de poder nombrar al fin una esencia de la Fotografía y esbozar así el movimiento de una ciencia cidética de la Foto; y por otra parte el sentimiento irreductible de que la Fotografía, esencialmente, si así puede decirse (contradicción en los términos), no es más que contingencia, singularidad, aventura.* Habría que decir, hoy, que la ciencia, más que nombrar, matematiza (10). Pero habrá también que conceder que es legítima la *paradoja* a la base de la teoría de un objeto en sí mismo paradójico. La paradoja, de hecho, descubre la fotografía. Hay que partir de allí y ver en cambio cómo las diversas teorías tratan de reducir la aporía que es la foto, ese imposible en sentido lacaniano.

Barthes toma entonces términos prestados de la fenomenología, mas confesando su infidelidad: *aceptaba comprometerse con una fuerza, el afecto; el afecto era lo que yo no quería reducir.* Ahí radicó su fuerza, la que dió con el método que históricamente permitiría aprehender la anhelada esencia (porque daba acceso al goce, esto es, ponía en contacto con lo real que resistía al discurso sobre la fotografía): *sólo me interesaba por la Fotografía por sentimiento; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso.*

La cámara lúcida es, en este sentido, una obra de metodología. Metodología ensayada ya robustamente en *El placer del texto* que, una vez enunciada de nuevo, pone a prueba: desde allí comienza su autor a interrogar fotos de probada existencia para él como sujeto. Y encuentra una razón a su aventura: *la copresencia de dos elementos discontinuos.* Razón que es presentada como *una regla estructural (a la medida de mi propia mirada).* Barthes la verifica en otras fotos, comprueba su eficacia, y nombra los elementos concurrentes. El primero, *tiene la extensión de un campo, que yo percibo bastante familiarmente en función de mi saber, de mi cultura... Millones de fotos están hechas con este campo, y por estas fotos puedo sentir desde luego una especie de interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura moral y política. Lo que yo siento por esas fotos descuella de un afecto mediano, casi de un adiestramiento.* Barthes lo llama studium y a través de él, dice, *es culturalmente (esta connotación está presente en el studium) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones.*

El segundo elemento *viene a dividir (o escandir) el studium. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo..., es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para denominar esta herida, este pinchazo, esta marca,* es el punctum: *pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza).*

4. (studium vs punctum)

La caracterización del studium permite asimilarlo (pero no superponerlo) al placer de *El placer del texto.*

Es cierto es que la mayoría de las fotos que existen para Barthes sólo provocan en él *un interés general y por decirlo así educado: ningún punctum en ellas: me gustan o me disgustan sin punzarme... El studium es el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: me gusta/no me gusta.* Hallarlo es dar con las intenciones del autor, comprender, pues el studium depende de la cultura, reconocer los mitos del Fotógrafo. *Estos mitos tienden evidentemente (el mito sirve para esto) a reconciliar la Fotografía y la sociedad (¿es necesario? -Pues bien, sí: la Foto es peligrosa), dotándola de funciones, que son para el Fotógrafo otras tantas coartadas. Estas funciones son: informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas. En cuanto a mí, Spectator, las reconozco con más o menos placer: dedico a ello mi studium (que nunca es mi goce o mi dolor).*

Nótese que, exceptuando una función dedicada a despertar el deseo (o sea, a la entrega a lo imaginario) y otra debida a la busca de "la sorpresa", el resto se refiere a la discursivización de las fotos, es decir, a su integración a lo semiótico. Es ilustrativo a este respecto anotar los verbos que se predican en el punto 12 de la foto o su recepción: "revelar", "enseñar", "notar", "observar" y finalmente "la Fotografía puede decírmelo". En ese decir, hablar, comunicar de la fotografía, está el vasto campo del studium. La excepción, así pues, a la operación de poner la foto al servicio de la Realidad, es la función de "sorprender". Pero pronto retoma la cuestión el semiólogo, en el punto 14.

Esa finalidad sorpresiva asombra porque, lejos de parecer entregarse como las otras a reducir *el peligro* de la foto (h) ya sea a la significación (s) ya al deseo (i), más bien invita a declarar la guerra a la Realidad, a reclamar su subversión merced a la amenaza de la huella. Y, como intuyéndolo, discurre Barthes con

10. El problema del Nombre tiene un horizonte más vasto que el del nuema. Básicamente, se trata de un horizonte simbólico, y, si éste lo preside, es rigor no incurre en contradicción el Nombre con el ser de lo nombrado, ni lo tapa al modo del semblante lacaniano. Lo simbólico a lo que nos referimos se gobierna por una lógica distinta a la que Lacan remite, que al fin sólo es semiótica, y distinta, por lo mismo, a la de la ciencia positiva.

brevedad para discernir entre ese efecto y el punctum, del que semeja ser homólogo en principio. *El choque fotográfico (muy distinto del punctum) no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba que hasta el propio actor lo ignoraba o no tenía conciencia de ello.* Cabe toda una gama de "sorpresas". Pero lo importante para Barthes es diferenciar ambos fenómenos: el trauma del shock va asociado a un goce subjetivo, la revelación no (necesariamente). Más allá de él, nosotros tenemos que admitir que en ambos casos se trata de Encuentro con lo real.

Barthes enumera las "sorpresas": lo *raro*, el *momento decisivo*, la *proeza*, las *contorsiones de la técnica*, el *hallazgo*. Nosotros, después de su goce, debemos hacer un hueco a este campo como manifestación de **h** al igual que el punctum. Pero es que lo prueba el propio autor: *Todas estas sorpresas obedecen a un principio de desafío... el fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible.*

Barthes sin embargo no sucumbe a ese tour de force, no le permite arrogarse idénticos derechos que el punctum. Y no porque no puede dejar de ejercer de crítico: *En un primer tiempo, la Fotografía, para sorprender, fotografía lo notable; pero muy pronto, por una reacción conocida, decreta notable lo que ella fotografía.* Cierto. Pero esto, que es así, debe decirnos algo, más allá de suscitar nuestra aversión, o justamente, y dando paso a la subjetividad, en tanto nos irrita. ¿Por qué? ¿A qué se debe la irritación que suscita esa operación (la de la banalización de los efectos de shock que permite la fotografía, la de la explotación indiscriminada de esos que culmina en efectismo reprobable, en retórica de la más baja ralea)? Esto tiene que ver con la conversión de la información en espectáculo: lo noticiable (lo notable) deja de ser el valor (en rigor) informativo para pasar a ser el valor espectacular: un suicidio de alguien sin importancia pública no tiene valor a no ser que de él se tenga la imagen-huella. Aunque más bien el crítico francés se refiere a otra cosa que, empero, no deja de estar relacionada con esto: a la trivialización, a la obscena asimilación que lleva a cabo la cultura de masas de todo en lo que se intuya beneficio, a su impúdica industrialización y perversión de todo cuanto alumbraba la posibilidad, la esperanza de "algo más". No se permite respiro a la inocencia o Novedad. Y hay que armarse contra la colonización del artificio y la de la ideología de la repetición, y hay que extender la sospecha. La foto garantiza, en razón de su naturaleza, el brillo (la posibilidad del brillo) de **h**... sí, pero... no es oro todo lo que reluce. Barthes alerta contra los impostores.

En el punto 15 introduce, se diría que al hilo de estas consideraciones, una interesante cuestión semiótica: *Puesto que toda fotografía es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara.* Debemos leer con literalidad, y remitirnos al semblante lacaniano. *La máscara es el sentido, en tanto que absolutamente puro (tal como estaba en el teatro antiguo). Es por ello que los grandes artistas son grandes mitólogos.* Los que configuran la realidad (el sentido) a partir de lo real. Sin embargo conviene recordar, respecto al sentido, la diferencia entre el que por tal entienden los lacanianos (básicamente imaginario) y el que en cambio, partiendo de ese sustrato, pero conquistando en lo simbólico un lugar distinto, no deja de asgrimir Requena. No es cosa de regalarles la palabra a quienes, por no querer saber de él, lo imaginarizan, y por eso aquí se reivindica su usufructo, desmarcado radicalmente del rumbo que para el psicoanálisis ha tomado la voz. Barthes no usa tampoco la diferencia, por lo que oscilará su uso del término entre una concepción y la posibilidad de la otra, amén de una más obvia también diferente del uso que hacemos nosotros del término: la significación.

En todo caso es claro lo que supone mantener que la foto sólo signifique *adoptando una máscara*: que, como tal (en tanto **h**), está al margen del sentido, como del significado. Y que ha de trabajarse para, a partir de su naturaleza simple, anajar cualquiera de esas dos entidades -en primer lugar con la modalización, que ya es buena figura de la máscara, y después...

Pero Barthes encuentra también, en este polo en verdad ajeno al dispositivo como tal (del que antes predicó su peligrosidad, conjurada precisamente con *mitos, funciones, sentido*), en este velo, una capacidad subversiva: *la sociedad, según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo haga menos agudo.* Por ello, *si exceptuamos el ámbito de la Publicidad, en el que el sentido sólo debe ser claro y distinto en razón de su naturaleza mercantil, la semiología de la Fotografía se limita pues a los resultados admirables de unos pocos retratistas.* Todo lo que podrá decirse del resto de *buenas fotos* es que *induce, vagamente, a pensar.* Pero *incluso esto corre el riesgo de ser olfateado como peligroso. En último término, nada de sentido en absoluto, es más seguro... En el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa.*

Operan, pues, dos niveles distintos: el peligro primero (que es el del dispositivo) es el de la irrupción de lo real conmoviendo la realidad, el segundo (que está ya no sólo en la modalización sino aun en un determinado investimento simbólico o semiótico de ésta), es un peligro subversivo para determinadas instituciones de la realidad, pero desde la realidad misma. Se trata en este segundo caso de una subversión revolucionaria como gustaba de decir Lacan, o sea, rescatando de este adjetivo su sentido etimológico: un movimiento en círculo, pero que no sale del tal (su mejor ilustración sigue siendo aquel ready-made que tanto irritó, y no sin razón, a Beuys).

En el punto 17 pasa revista de nuevo a su estructura:

el studium, mientras no sea atravesado, fustigado, rayado por un detalle (punctum) que me atrae o me lastima, engendraba un tipo de foto muy difundido... que podríamos llamar fotografía unaria... La Fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la "realidad" sin desdoblarla, sin hacerla vacilar (el énfasis es una fuerza de cohesión): ningún dual, ningún indirecto, ninguna disturbancia... Las fotos de reportaje son muy a menudo fotografías unarias... Nada de punctum en esas imágenes: choque sí -la letra puede traumatizar-, pero nada de trastorno; la foto puede gritar, nunca herir.

Mantiene así los términos de su anterior diferencia punctum/sorpresa. Y dice en fin de las fotos en la senda de la segunda: *Las hojeo, no las rememoro; jamás un detalle... acude a interrumpir mi lectura*. Predicar aquí la rememoración no es baladí, y en breve volverá Barthes a ello. Rememorar algo es representárselo. De modo que se requiere del lenguaje para leer el punctum. Poco a poco toma cuerpo la sospecha que enunciamos al inicio, lo que también se ve cuando, a continuación de la denuncia de la foto unaria (la del studium sin punctum) como la que no permite la rememoración, da otro ejemplo de foto unaria: la pornográfica. Para nosotros, en cambio, la foto porno es clara manifestación de **h**. Pero Barthes no lo alcanza, porque no hace sitio al goce de lo siniestro (es sintomático cómo en el punto anterior se esforzaba por conjurar su sombra, llegando a escribir en una misma frase, casi sin distancia entre una y otra expresión, lo mismo: *heimlich* y *en modo alguno inquietante*). Lo cual sin duda tendrá que ver con su anunciado pudor, o mejor, con lo que con el reconocimiento de éste se vela.

Dice de la foto porno que es unaria porque *está enteramente constituida por la presentación de una sola cosa, el sexo: jamás un objeto secundario, intempestivo, que aparezca tapando a medias, retrasando o distrayendo*. Así es, la foto unaria era la no atravesada por ninguna disturbancia, la que atendía a la unidad de la composición. Pero antes que eso la *foto unaria* es la que no atenta contra la realidad, mientras que la porno tiene en su *simplicidad* la virtualidad de lo real más peligroso, o, menos radicalmente, de la realidad más subversiva. La virtualidad. Pero ocurre que, contrariamente a lo que prescribe Barthes (*una foto siempre ingenua, sin intención y sin cálculo*), la foto porno está sometida a un cuidado guión que depurando las asperezas de lo real tiende cada vez más al fantasma (11).

En fin, algo aquí nos advierte de la limitación del francés respecto de la esencia de la foto. Se desarrolla en distinta forma lo que ya vimos en el punto 2, la incapacidad para dar cuenta de **h** como tal. Y eso porque de la fotografía cifra la esencia Barthes en el punctum, y predica de él que no tiene cabida en la *foto unaria* (a la que asimila el porno y de la que establece que impide la rememoración, circunstancia a la sazón característica de lo radical fotográfico que es la esencia real -dicho sea así, paradójicamente- de la fotografía). Por así decir, el punctum se va a ir revelando como uno de los accesos al ser de la foto, y un acceso privilegiado pues por medio de la palabra, pero ni con mucho el único. Por el contrario, los más comunes a las gentes serán otros: los que recusan el lenguaje.

Pero es en el punto 18 cuando comienza propiamente a tratar el punctum. Dice Barthes: *No es posible establecer una regla de enlace entre el studium y el punctum... Se trata de una copresencia, es todo lo que se puede decir*. Pero no, se puede decir más, y el propio ejemplo que da el autor invita quizá a ello. Se puede enunciar una regla del punctum: es algo disturbando el discurso, el orden de la realidad.

Barthes no llega a tanto, pero se quema: *el detalle es dado por suerte y gratuitamente; el cuadro no tiene nada de compuesto*. Y escribe que, sin regla, *para percibir el punctum ningún análisis me sería, pues, útil*. Pero con la nuestra, en realidad madurada en su texto, acaso pudiera decirse: reconocida la realidad representada en la foto, búsquese para gozarla si algo en ella la amenaza. Ahora bien, no puede decirse (o no es fácil) "búsquese lo real", ya lo hemos visto. Esto, más bien, ocurre. El punctum sería el encuentro. Y no hemos de olvidar que en todo caso tampoco es ésta la vía más adecuada, pues busca (y además) en **i**, cuando lo mejor para acceder a lo real será quedar (en **h**). Es por lo que el *detalle* al que Barthes remite aquí confunde.

Barthes sabe que dar ejemplos de punctum es entregarse. Pero está dispuesto a ello: se nos ofrece en pos de la ciencia subjetiva que pretende, ahora entregada a la Foto. No nos detendremos en sus ejemplos. Pero sí rescataremos en cambio algunas expresiones con las que los comenta.

Escribe: *ese suplemento de vista que es algo así como el don, la gracia del punctum*. Tales dos atributos nos dicen bien la postura que vamos viendo que Barthes sostiene ante lo real que trae la foto: habla de lo amable, y no deja de adjetivar la **h** apenas asoma. También habla de lo heimlich, que no de lo unheimlich. Y además dice: *el punctum tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica*.

El punctum tiene, entonces, *fuerza metonímica*. Pero ésta es la del significante. De modo que el punctum a él se debe. Estupefacción es lo que Derrida confesaba ante este "salto" según citaba Dubois. Lo que con él se obtiene es una suerte de goce débil (mejor decir: placer) que pasa por lo imaginario. "Goce", el

11. Así, el porno está en realidad muy codificado. En "El texto: tres registros y una dimensión", en estas mismas páginas, hemos visto cómo la pulsión se subsumía primariamente en I por ser si no insoportable. Ahora bien, en el acto sexual I se rebasa, se pierde la gestalt, el deseo se eclipta, etc. Pero no es ahí donde se instala masivamente el porno, no donde quería Céline, no en el acecho de la quiebra de I. Por el contrario: toda vez que se produce primariamente para alimentar I, no deja de patrocinar la pregnancia de las formas, tanto con el concurso de unos cuerpos entregados a su imagen, de los que trata de filtrarse en buena parte **h**, como con la evacuación de toda resistencia por parte de los personajes, siempre disponibles y entregados (cfr., para ver cómo se dispone ese "espacio" fantasmático, Gubern, R.: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid 1989).

de Barthes, muy distinto al siniestro que anega toda operación significante (p.ej. en la foto radical pornográfica). Barthes necesita al menos dos elementos (no hay punctum en la foto unaria). Para que se inaugure la metonimia. Para derivar, para perderse al fin en el mar de las ensoñaciones, para extraviarse en lo imaginario.

5. (Los límites del punctum)

Hay que distinguir la **h** (producto de la naturaleza del mecanismo -y empleamos conjuntamente dos términos que pueden connotarse antagónicos por mejor cifrar la aporía de la foto-) del punctum (producto de la metonimia). Distinción fundamental para informar de nuestra diferencia de partida con Barthes. La metonimia desde la que él se entrega al punctum está ganada para lo imaginario, y no deja posibilidad a lo Otro (en ninguno de sus sentidos: ni cobrando aspecto siniestro ni sublime). El mecanismo, en cambio, sí que trae (una huella de) lo Otro, sin perjuicio del cariz que tome su recepción.

Escribe Barthes del punctum: *este ojo que piensa y me hace añadir algo a la foto.* No "ojo que goza", aun cuando es la misma situación (el ojo ante lo real más allá del lenguaje y la cultura). Y no porque en definitiva en Barthes ese goce lo es de "pensamiento" (y habrá que entender más allá del studium, más allá de su realidad: en el delirio).

En el punto 20 nos advierte, retomando la cuestión, de la impostura del artificio: *Ciertos detalles podrían punzarme. Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos allí intencionalmente por el fotógrafo.* Como decimos, esto tiene que ver con su anterior denuncia de la sorpresa (de lo notable a lo vulgar), con su Novedad de *El placer del texto*, y con el proceso de la incorporación a la realidad (bajo las especies del "estilo" o los "efectos") de lo radical fotográfico. Tema muy comentado por posmodernos en su vertiente baudrillardiana, en los que es común oír hablar de hiperrealismo y simulacro (de la sustitución de **h** por una falsa **h** merced al montaje, a la puesta en escena, a la imagen sintética, etc). Lo cual, aunque de hecho concurra, nada puede contra lo que moviliza **h**, sino que, al levantar una cortina de humo que dificulta saber si es **h** o no, sólo alcanza a atacar a las instituciones discursivas que se sirven del texto fotográfico, pero nunca al texto mismo, cuando lo es.

De modo que, predica Barthes, frente a lo intencional, el *detalle* que le interesa *aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito; no testifica obligatoriamente sobre el arte del fotógrafo, dice tan sólo o bien que el fotógrafo se encontraba allí, o bien más pobremente aún, que no podía dejar de fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total.* Es lo necesario, lo fatal. Pero claro, no hay que olvidar, en relación con la asimilación de lo radical fotográfico, que se puede hacer de la necesidad virtud. Y no por ello deja eso necesario de ser tal, y de testimoniar entonces (hasta en las "peores" especies de efectismos) de lo que Barthes le niega a tales casos.

Siguiendo su caracterización del punctum, ensaya ahora otra fórmula:

> *ese algo... ha provocado en mí un pequeño estremecimiento, un satori, el paso de un vacío... Esto asemeja la Fotografía... al Haiku... todo viene dado, sin provocar deseos o incluso la posibilidad de expansión retórica... una explosión deja una pequeña estrella en el cristal del texto o de la foto: ni el Haiku ni la Foto hacen soñar.*

Es nuevamente el shock, lo que golpea y no puede asimilarse, la roca dura, lo no simbolizable, el ombligo del sueño (12). Y lo contrario a cuanto acababa de decir (la fuerza de expansión metonímica).

En el punto 22 leemos: *El studium está siempre en definitiva codificado, el punctum no lo está.* "Codificado" querrá decir retóricamente, por la connotación, y no lingüísticamente. Es decir, esto no autoriza a hablar en rigor de signos. Pero en todo caso sirve para subrayar, por diferencia con esa "comunicación sin código" sentada en sus anteriores trabajos sobre la foto, la Novedad de *La cámara lúcida*: el punctum, el goce de la fotografía, que es lo que siempre raptó a Barthes.

Para insistir en la cuestión, se vale de una foto en la que un determinado detalle pudiera ser susceptible de ser calificado como punctum. *Y, sin embargo, no lo es; pues cifro* un cierto *significado* o sentido en él. *Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme.* Y a la inversa: *La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno.*

En otra foto percibe algo que le punza sin poder situarlo: *el efecto es seguro, pero ilocalizable, no encuentra su signo, su nombre; es tajante, y sin embargo recala en una zona incierta de mí mismo; es agudo y reprimido, grita en silencio.* De donde infiere que a veces sólo aparece después, *cuando estando la foto lejos de mi vista, pienso en ella de nuevo... Puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo.* Podríamos decir entonces que la vista a la que se refiere, y de la cual ha de

12. Cfr., para esto, su bonito libro del 73 sobre el Japón: *El imperio de los signos* (en Mondadori, Madrid 1991). Y compárense las tesis que en uno y otro volumen se sostienen del haiku: mientras en *La cámara lúcida* se evoca desde la constatación de la suspensión que provoca **h** de la cháchara (aunque vayamos viendo que nunca se alcanza en el libro la disolución del lenguaje a que a veces apunta, sino que por el contrario no cesa éste de reclamarse para por su medio lograr la experiencia del punctum), en *El imperio de los signos* no parece operar la intuición que en ciertos pasajes del texto sobre la fotografía se manifiesta de la diferencia entre real y realidad, por lo que no se trata de que lo real cortocircuite el signo o el lenguaje, sino del cumplimiento por parte de éste de un trabajo de desestimación del sentido, de una cura de adelgazamiento en aras a obtener el vaciado del significado, pero con el significante remanente. En definitiva, lo que se escribía a comienzos de los setenta era un tema muy de época, y heredado masivamente del formalismo ruso (lo que Kristeva explotó y popularizó con la noción de significancia). El haiku, desde esa perspectiva, es lo más cercano al puro significante (desligado tanto de referencia como de significado), sólo atento a otros significantes. Ni metáfora ni sentido: el imperio de la metonimia. Puro cambio. No es de extrañar, entonces, la rápida conversión en potencia capitalista mundial que protagonizó el Japón, donde, paralelamente, habría de sentirse cómo perecía "el hombre" y hasta "el mundo" (productos o efectos más bien de la metáfora). Es la imagen estereotipada que se tiene de ellos (y véase al respecto nuestra nota 7), y a la que no escapa Barthes: perfectamente alienados en la tecnología y el trabajo no para la escritura de lo humano, sino de lo semiótico.

estar lejos para localizar (en el pensamiento) el punctum, es la de la percepción, la de la realidad, a la que lo real como tal escapa. Y que puede en cambio éste grabarse como un shock (el "block maravilloso" de Freud, a pesar de las reticencias del propio Barthes ante el "choque", pero ya vimos que distinguía dos, y admitía para el punctum el del trastorno), y despertarse eso después en el recuerdo. Pero, a partir de una palabra que introduce más abajo, sospechamos de la pertinencia en Barthes de esta dirección. Y es que de otra foto en la que creía haber localizado el punctum dice: *pero esa foto ha fermentado en mí* (por lo cual comprendió después que otro que el que primero creyó era el punctum que en la foto se jugaba). Entonces, ¿no será al revés de lo anterior? ¿no será que nos hemos dejado llevar por el autor a su camino, o sea, acallando o ignorando lo unheimlich? ¿No es la fermentación, como la supuración, una reacción a la herida, al fermento? Y el propio ejemplo escogido por Barthes prueba de algún modo esta sospecha, pues ¿no se trata ya en él de una discursivización, de una anámnesis, de una construcción narrada, relatada, ante lo que le hería? O sea, cierto que la percepción informa lo real, y que lo radical fotográfico puede aflorar después, pero es que en Barthes sólo se da verbalizando. Así localiza (y evita, en fin) lo real en juego para él. El nuevo punctum fermentado en su pensamiento se explica en un detalle autobiográfico (y sabemos que la biografía lo es masivamente del yo), es una metonimia de otra cosa, la cual explica su "goce". Esa es su vía, que se caracteriza por perder el lado oscuro de la cámara (y, programáticamente, desde el título). Barthes va tendiendo cada vez más a la mirada (como tal, siempre dirigida a objetos o signos), perdiendo la visión (del fondo). Aquella expresión, *ojo que piensa*, se nos va descubriendo más que premonitoria. No *ojo que ve*, sino que idea:

> *En el fondo -o en el límite- para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos*
>
> *cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio*
>
> *la foto me conmueve si la retiro de su charlatero ordinario...: no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva.*

Usando un adjetivo harto elocuente de *El placer del texto*, diremos que lo que Barthes hace es acolchar lo que con **h** se cernía.

El punto 23 obsequia con una proposición muy ilustrativa de la diferencia entre la postura de Barthes y la nuestra. Habla del punctum como suplemento, y dice: *es lo que añado a la foto y que sin embargo está ya en ella*. Barthes está en el *añado* (en el punctum debido a la metonimia); nosotros, en el *está ya* (en la **h** como producto de la naturaleza del mecanismo).

El studium, dice, no le permite añadir, pues *la codificación lo expresa antes que yo, toma mi sitio, me impide hablar*. El punctum es, pues, lo que el sujeto agrega, *el detalle* (y ya vimos que eso lo terminará alejando vía i de **h**).

Pero para terminar de matizar la diferencia entre la **h** y el punctum, leamos la que predica Bartes entre la fotografía porno y la erótica: *La pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil* [y esto aquí quiere decir: irreductible al significante: **h**]... *no hay punctum en la imagen pornográfica; a lo sumo me divierte (y aún: el tedio aparece pronto). La foto erótica, por el contrario... no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo; arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo a la foto y ella me anima a mí.* Hará falta recordar que en *El placer del texto* se trata el aburrimiento como una de las manifestaciones del goce, de lo opuesto al placer, que es el del deseo, el del sentido imaginario, el de la metonimia, el del movimiento? Después, incluso, distingue Barthes *el deseo pesado, el de la pornografía, del deseo ligero, del buen deseo, el del erotismo*. Frente al cuerpo erótico, que se ofrece condescendiente, *el cuerpo pornográfico, compacto, se muestra, no se da, no hay ninguna generosidad en él*. El erotismo necesita *el buen momento, el kairós del deseo*. En la pornografía, y esto no lo dice Barthes pero se colige de su discurso, no hay ni siquiera "momento", y en lo, digamos, radical pornográfico, tampoco hay deseo, sino puro goce. Para dar un ejemplo: lo radical porno sería el snuff. O las películas que toma Henry de sus crímenes (en el film *Henry, retrato de un asesino*): ningún deseo posible, ninguna identificación ni siquiera fantasmática posible, al contrario: repulsión; pero los ojos están magnetizados. No se moviliza entonces el deseo del fotógrafo sino llanamente la pulsión, como también hemos visto en su ciega actividad por el registro de la muerte en directo.

El punto 24 clausura la primera parte. Y lo hace con aire de frustración, más que de decepción, pues el fracaso no se debe al choque con lo real sino a un daño imaginario. Descubre en la base de su método una cierta carencia. Pero nosotros más bien la vemos no en su base tal como la enunció sino en su realización, dado que es es necesario el sujeto reclamado, pero es que sólo ha movilizado de él el deseo al fin imaginario, y más, el placer: *había visto quizá cómo andaba mi deseo, pero no había descubierto la naturaleza (el eidós) de la Fotografía. Había de convenir en que mi placer era un mediador imperfecto, y que una subjetividad reducida a su proyecto hedonista no podía reconocer lo universal.*

Pues es que, desde que comenzó a ilustrar el punctum, pareció producirse un deslizamiento, una deriva del goce que anotó que habría de ser al placer en que se convirtió. Cuando dejó establecido el par, la oposición era clara, pero el goce como dolor anunciado en aquellas páginas se fue paulatinamente diluyendo. Lo cual acaso fuera inevitable desde que se le dió a lo metonímico el protagonismo. Y antes, no al *es*, sino al *esto*.

Con su *cerrar los ojos*, Barthes dejó de ver (otra cosa, o mejor, Otra cosa -lo radical fotográfico-). En este punto, entonces, hace pública su palinodia, que

creemos ha de referirse a esa realización "desviada", y trata (según el espíritu de su primera intención) de retomar las cosas como debieron desde el principio de haberlo sido. Lo cual se tratará de emprender en la segunda parte.

y 6. (De h a i)

Que empieza con la muerte de su madre, y la meditación acerca de la posibilidad o no de reencontrarla en la Fotografía.

En las varias fotos que de ella conservaba lo más que llegaba era a reconocerla *por fragmentos*, pero *no la reencontraba*. A decir verdad, las fotos le devolvían lo contrario de lo que él buscaba en ellas. Pues lo que buscaba era *la esencia de su identidad*. Y en cambio la *descubrió*. ¿Cómo? *Volviendo atrás poco a poco en el tiempo con ella, buscando la verdad del rostro que yo había amado*. Rememorando. Pero en una dirección particular. Su modelo es Proust allí donde éste más bien desnarrativiza -en sentido fuerte- la novela para inundar su texto con una escritura derivante. De modo que Barthes huye de lo que encuentra para entregarse a la pura ensoñación, se aleja de lo real que le golpea al negarle su objeto de deseo (mostrándole la ilusión en que se basa). Pero ¿cómo, si no, iba a acceder a la buscada "identidad" (entre comillas porque imaginaria)? A quien la quiere así sólo le queda fabular, fantasear, literaturizar. Y así, esa *verdad reencontrada* la nombra la afirmación de una dulzura. Ahora bien, sólo podrá decirla con "palabras", pero jamás con una huella, jamás con una foto. Y si se empeña no obstante en servirse de ésta, sólo podrá esgrimir la de la bruma más lejana: ¿qué mejor imagen de ese espejismo que una de la madre-niña?

Nunca me hizo una sola observación. Esta circunstancia extrema y particular, tan abstracta en relación con una imagen [y cuánto más en relación con una huella], *estaba no obstante presente en el rostro que tenía en la fotografía que yo acababa de encontrar*. Es importante este punto, y es importante porque es en esa foto donde cifrará la buscada esencia, con lo que vemos que tal se juega en i, no en **h** (y ni siquiera en **s**). Y más: en una cierta relación con **i**, en la que Barthes llama la *pensatividad*. De modo que no escapa a lo que acusamos al final de la primera parte. Sigue, en suma, poniendo su "goce" del lado de lo imaginario. Y deja escapar la verdadera esencia de la foto (que no es la que buscaba sino **h**).

Tanto es así, tan necesario le es el lenguaje (pero en un uso básicamente narcisista), que de esa prueba fundamental de la esencia de la foto sólo tenemos el nombre y montañas de palabras (escritura proustiana que no ciñe la h, que por eso no acaba), pero no la huella misma. Lo cual no sería una prueba en contra si esa operación abstracta sirviera para incidir en **h** (que como tal es más fácil discernir con razonamientos, o sea por lógica, que buscando apoyo en **i**, la cual con su fuerza de seducción termina negando lo real), mas no es esa la razón que esgrime Barthes, que en cambio justifica su postura asegurando que para nosotros nada significaría esa foto. Y en fin ve allí *una verdad*, que está muy lejos de la huella que es la foto: *esta fotografía reunía todos los predicados posibles que constituían la esencia de mi madre*. No se trata tampoco pues de lo asignificante que caracteriza a la huella fotográfica, sino de lo imaginario.

Frente a aquella foto, las demás le dejaban *insatisfecho*. Pero la pregunta que hemos de hacernos es demasiado obvia: ¿no habrá más bien que buscar en esas otras la fotografía? La decepción es una buena prueba, pues propio de lo real es suscitarla. ¿No será esta búsqueda de la "verdad" que en cambio protagoniza Barthes (y que es más la de su madre en tanto Objeto perdido que la de la foto) borrar las huellas? Es su deseo. Pero la dificultad que le depara el campo escogido para llevarlo a cabo ¿no testimonia más bien de que es más propio de él lo Otro? Es, en definitiva, serio cifrar la esencia de la fotografía en una sola que más que foto es un nombre o, aún mejor, una ensoñación, en vez de en las miles, en los millones de fotos que *decepcionan*? Para justificar su renuncia a mostrarla dice: *Esta Foto sólo existe para mí solo. Para vosotros sólo sería una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo cualquiera*. Hagamos al paso una observación: si el *para mí* había venido sirviendo para abrir el campo de la fotografía al goce, ¿no lo empezamos a oír, no lo oímos ya como lo opuesto al *para sí*, que tendría la virtud de caracterizar mejor lo real? Lo real, en tanto que no-para-mí, para mí sería indistinto, esto es, asignificante.

La vía de Barthes, dijimos, es fundamental, porque pone en escena al sujeto con su goce. Y lo que la fotografía trae de Nuevo ha de estar por ahí. Pero la conclusión que hay que hacer de su periplo es negativa: la foto, por sí misma, no atañe a la verdad ni al sentido ni al discurso. Estuvo más acertado Barthes escribiendo que sólo como máscara podía significar.

Sin embargo, aunque su trayecto no alcanza la esencia de la foto en tanto es **h**, sí que permite, superándolo, tematizar su posibilidad simbólica, pues de lo que se trata es de leer tal **h** (no interpretarla ni reconocerla, ni tampoco, como hará él, perderse en su evocación, fantasearla). Es lo que quiso desde el principio: no tanto establecer **h** cuanto leerla desde su subjetividad. Aunque no alcanzara a una lectura como la que proponemos, pues no movilizaba para ella, finalmente y aunque él no lo aceptase, sino la cháchara, el rumor, el murmullo, el chapoteo en lo imaginario. Por eso prima el punctum (en tanto metonimia): porque es de su "lectura" de lo que se trata, aunque eso implique alejarse de todo un campo tan evidente en **h** como el del porno: no es lo que le interesa. Barthes se limita a su subjetividad. Y ésta excluye lo siniestro (no menos que lo simbólico). Es su opción. Y no deja de saberse por demás acaso completamente excepcional.

Sin embargo, a partir del punto 30 parece cambiar el rumbo según anunció al

final de la primera parte: *Había comprendido que de ahora en adelante sería preciso interrogar lo evidente de la Fotografía no ya desde el punto de vista del placer, sino en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte.* Y ahora, por fin, logra expresar con todo rigor su hallazgo. *Llamo referente fotográfico no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía... Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado.* Allí cifra, en el punto 32, *la esencia misma, el noema de la Fotografía.*

> *Lo que intencionalizo en una foto... no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía.*

Se trata del giro existencial en la teoría de la foto que a propósito de Barthes han comentado los estudiosos. No obstante, debemos insistir en la improcedencia de usar esos términos semióticos (lingüísticos), pues permiten un desplazamiento hacia lo sígnico que termina "olvidando el ser", y que ya ha sido consumado en la noción de índice. *El nombre del noema de la Fotografía será pues: Esto ha sido, o también: lo Intratable.*

Ahora, al margen del error referencialista, Barthes comienza a ser sensible a **h** como no lo había sido antes: *jamás puedo ver o volver a ver en un film a unos actores que sé que están muertos sin una especie de melancolía: la misma melancolía de la Fotografía (Experimento este mismo sentimiento al escuchar la voz de los cantantes desaparecidos).* Da más ejemplos de esta índole, en los que asistimos a la verdadera aprehensión de la naturaleza de la foto. *Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiana y la óptica de la camera obscura). Yo afirmo: no, fueron los químicos.* "La foto es literalmente una emanación" de un cuerpo real. La palabra clave es esta vez la justa: *impresión.*

Pero notamos también que en la idea de emanación asoma una vía de escape, que además gana presencia a manos llenas: *si la Fotografía perteneciese a un mundo que fuese todavía algo sensible al mito, no podríamos dejar de exultar ante la riqueza del símbolo: el cuerpo amado es inmortalizado por mediación de un metal precioso, la plata (monumento y lujo); a lo cual habría que añadir la idea de que este metal, como todos los metales de la Alquimia, es viviente.*

He aquí la trampa barthesiana: promete un símbolo, pero lo que da se antoja demasiado mixtificador, demasiado defensivo. Es decir, en el preciso momento en que se acerca a **h** como nunca y se desentiende por primera vez de **i**, e incluso del *referente*, encuentra algo así como un emblema. Pero todo es una argucia de su deseo. Pues en la pluma ya madura del autor las palabras "mito", "símbolo" o "sentido" no alcanzan el significado que les cabe. En definitiva, lo que hace es literaturizar, dejarse seducir por la deriva de una escritura manierista y entregarse

complacientemente a la ensoñación de la imagen de su madre. Es eso lo que sigue *vivo*, quizá más que nunca, un fantasma, y por eso exulta Barthes con la metáfora descrita (13).

Barthes dejó claro en *El placer del texto* que es proustiano. Pero lo interesante de la elección de Proust es lo que a ella se sacrifica. Decía Paco Jarauta, comentando una carta de Benjamin a Scholem, que la modernidad del primero se contrasta en su conciencia de la necesidad de Kafka ante el dilema que la época escribía entre éste y Proust. Benjamin amaba al francés, y añoraba su tiempo. Pero lo sabía tan perdido como lo enunciara el escritor, por lo que era menester optar por el vienés. Barthes entonces, con su elección, se equivoca de época. Y no dejará de dar testimonio de la conciencia de su inactualidad. Que es la que *La cámara lúcida* dibuja nítidamente, con su incapacidad para ver lo siniestro que ya anunciara Kafka y se ha realizado, así como con su facilidad para la rememoración al estilo de Proust. Y sin embargo, cuando más parecía inclinarse por ésta en tanto custodia del punctum, se aleja de ella: *La Fotografía no rememora el pasado... El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido... sino el testimonio de que lo que veo ha sido.* Y lo hace por su proximidad a **h**.

Pero, así como en el punto anterior (en las páginas más sensibles a este campo) inventaba un "símbolo", aquí prosigue una orientación similar: *no hay nada que hacer: la Fotografía tiene algo que ver con la resurrección: ¿no podemos acaso decir de ella lo mismo que los bizantinos decían de la imagen de Cristo impresa en el Sudario de Turín, que no estaba hecha por la mano del hombre, acheiropoietos?*

La comparación es antigua, y al menos André Bazin ya hizo uso de ella (14). Pero es que esa recurrencia, esa repetición, ese contínuo retorno a tal evidencia no es en balde. Hay que decir esto desmarcándonos de Barthes y más bien atendiendo a la globalidad de cuanto, a lo largo de la Historia, se ha escrito, sobre todo desde terrenos estéticos, de la foto. Y bien, este lugar común, este punto de eterno retorno, es la puerta privilegiada a lo simbólico del texto fotográfico. Barthes, en tanto inscrito en la Historia de esa repetición, e incluso aunque la posición que ante ella tome no exceda la que es común en él (para debilidad de sus hallazgos), está en lo cierto en estas páginas, más que nunca: *no*

13. También en estas páginas desarrolla una imagen que toma de la Sontag, la del *cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada.* Y ahí se ve bien el rumbo al que obedecen los pasos del redactor: el de la seducción de *lalengua* más galante.

14. En "La ontología de la imagen fotográfica", en *¿Qué es el cine?*, Rialp. Madrid 1966.

veo un recuerdo, una imaginación, una reconstitución, un trozo de la Maya, como el arte acostumbra a prodigar, sino lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo. Lo real (de lo pasado).

Así es. Y la originalidad que la foto puede aportar al campo de la estética ha de hacerse cargo de ello. No limitarse a **i** ó a **s** como era común (así no aporta Novedad alguna), sino partir de **h**. Para lo cual dispone de un privilegiado precedente en la conquista tenida en Bizancio de la especificidad de la imagen artística. Ahora bien, el valor modélico del velo de Verónica está en la estricta naturaleza material de la huella. Lo demás es exterior, significados de alguna forma postizos, e incluso, en esa senda, lo contrario a lo que señala **h**. La idea de la continuidad de la vida que Barthes propusiera en la alegoría de la plata es en rigor extraña a **h**, que más bien resta en la asunción radical de la muerte, sólo que una muerte, en el caso del vero-icono, que da sentido a la vida. Esa es la enseñanza, y lo otro débil ilusión que en el caso de Barthes es patética, pues no la cree en ningún momento.

Un breve acto cuya sacudida no puede derivar hacia el sueño (esta es quizá la definición del satori). Algo que no puede simbolizarse. El Despertar del último Lacan. Pero todo el empeño de Barthes va en cambio en pos de la supuesta simbolización: *La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo (ello no me concierne), sino porque hace pensar, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones.* Así logra capear lo radical fotográfico, con la "pensatividad". La debilidad que ésta comporta es la que dicen "mental" los lacanianos: el lenguaje oficia, sí, como semblante. Así es: vemos en estas páginas el esfuerzo de Barthes por poner en **h** algo que evite, para poder habitarlo, el *peligro* que intuyó desde el principio. Mas, como quiera que le falta la dimensión de lo simbólico, no puede poner una Palabra. Y aunque acude a los términos que en textos donde opera lo simbólico hacen las veces de ella ("mito", "símbolo", "resurrección", etc.), éstos están en él vacíos del sentido que les es propio en esos textos.

Ahora bien, a pesar del sufrimiento que le impone, persiste contumaz en preservar de su hallazgo la estricta materialidad: *La Fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido. Tal sutileza es decisiva. Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo... sino, para toda foto existente en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa.* Frente a esta certidumbre que es la de **h**, y que aquí se sostiene incluso contra su deseo, el lenguaje es desdichado si es que quiere autoautentificarse, pues es *ficcional por naturaleza.* Y es que en efecto son naturalezas opuestas las del Lenguaje y la foto (ésta no es sígnica): *para intentar convertir el lenguaje en inficcional es necesario un enorme dispositivo de medidas*, como atestigua el tormento de tantos filósofos y lógicos, pero con la Fotografía es al revés: *es la autentificación misma*, y para escapar a ésta tiene que tomar medidas. De ahí esa hermosa frase barthesiana: *la fotografía sólo es laboriosa cuando engaña.* Ella por sí misma, el dispositivo, es (**h**). Y sobre lo que a eso se añade (todo tipo de operaciones) es sobre lo que postulan los semióticos: sobre lo añadido a su naturaleza, sobre lo postizo, sobre la máscara.

Toda fotografía es un certificado de presencia. Tal es la Novedad que ha conmovido el mundo de las representaciones. *Como el ectoplasma de lo que había sido.* La fotografía aporta, con su imagen-huella, la seguridad existencial del *referente.* Y convencido de esta certeza, Barthes critica la semiótica: *La moda actual entre los comentaristas de Fotografía (sociólogos y semiólogos) tiende a la relatividad semántica: nada de real..., tan sólo artificio: Thesis y no Physis.* Impugna, pues, la maniobra dominante de cifrar su esencia en el análogon, en el sometimiento a las leyes de la perspectiva albertiana, en la codificación: *tal debate es vano: nada puede impedir que la fotografía sea analógica....* Después de Schaeffer hay que decir que eso no es cosa del dispositivo sino de su modalización, pero, una vez cumplida ésta siguiendo los patrones de la visión, la analogía es ciertamente necesaria, o sea, no dependiente de convención alguna como la perspectiva (que al fin es una ordenación simbólica), sino de las leyes de la óptica. ... *pero al mismo tiempo el noema de la fotografía no reside en modo alguno en la analogía (rasgo que comparte con toda suerte de representaciones)... Interrogarse sobre si la fotografía es analógica o codificada no es una vía adecuada para el análisis. Lo importante es que la foto posea una fuerza constatativa, y que lo constatativo de la Fotografía atañe no al objeto sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autentificación prima sobre el poder de representación.* Formulación precisa del comentado y ya canónico giro existencial que protagonizaría esta obrita por lo que hace a la teoría de la foto.

Cuando Barthes oscila hacia este lado, cuando se agarra ferozmente a la evidencia de que la huella constituye la esencia de la foto, llega a arremeter, como hemos visto, contra las tesis que le inspira el lado que la (in)viste de lenguaje y que la adorna. Otra vez aquí, en el punto 37: distinguiendo la fotografía del cine, en la primera constata que la imagen *está llena, abarrotada: no hay sitio, nada le puede ser añadido.* Ahora, ante la desnudez de **h**, la agregación que lleva a efecto el sujeto en el punctum se sabe exterior. El cine, en cambio, *no posee esta completud... Presa en un fluir la foto es empujada, estirada sin cesar hacia otras vistas.* Su referente fotográfico *se escurre, no reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia; no se agarra a mí: no es ningún espectro.* El mundo fílmico, como la realidad (pues está más cerca de ésta que de lo real) *se encuentra sostenido por la presunción de que la experiencia seguirá transcurriendo constantemente en el*

mismo estilo constitutivo; mientras que la Fotografía rompe con el estilo constitutivo... no hay futuro en ella (de ahí su patetismo, su melancolía). La foto escapa al relato, al tiempo, a las normales condiciones de la percepción, a la realidad. El cine, por el contrario, trabaja para ello: *¿qué es, pues, el cine entonces? Pues bien, el cine es simplemente normal, como la vida.*

Barthes lo dice aún de otra forma, ante Su Foto: *no puedo transformar mi dolor, no puedo dejar vagar la mirada; ninguna cultura acude a ayudarme... es por ello por lo que, a pesar de sus códigos, yo no puedo leer una foto.* Y sin embargo lo hace, como quedó claro en pasajes anteriores. Lo intenta al menos. Pero no logra hacer espacio entonces, más allá de la debilidad que le concede al lenguaje, al registro de lo real. Por lo que, viendo el déficit de la foto a ese nivel, concluye su ilegibilidad. *Nada en ella podrá transformar el dolor en duelo.* No cabe simbolizar ese goce. Y sin embargo, no es otro su esfuerzo sino justamente "simbolizarlo" pero mejor, narrativizarlo (más que narrarlo).

La Fotografía es indialéctica... es un Teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede contemplarse a sí misma, pensarse e interiorizarse... la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda catharsis. La prescripción de lo Trágico. Si traemos a memoria *El placer del texto* hemos de relacionar esa imputación con el consumo masivo de *dramáticas*: en vez de desaparición del placer y progresión del goce, la cultura actual procura lo contrario. Pero no se refiere Barthes a eso aquí. Está, vacilante pero firme, entrando, a través de su convicción de que h es la naturaleza de la foto, a lo real que allí se apunta. Y la prescripción de lo trágico quiere decir tener que vérselas con ello en ausencia de marco, enfrentarlo experimentando la inanidad de los signos, descubriéndolos semblantes para la propia desgracia). El goce nos es fatal. Empuja. Y si la cultura no está a la altura requerida para poder asumirlo, o sea, a falta de la posibilidad de incorporarlo de una u otra forma, sólo queda un acceso a su llamado inevitable: el siniestro. Es lo que empieza a verse con la prescripción de lo Trágico, pues lo Trágico era (una) disposición simbólica. Barthes está adentrándose en esa cueva, y en breve lo encontraremos declarando al respecto. Lo que hoy se explota espectacularmente son las huellas descarnadas de lo real.

Y en fin, el que se ha arriesgado en esa senda toca fondo, pues, llegando a lo radical fotográfico, va allende y contra su deseo. Aparece éste como vencido, y Barthes cede ante la evidencia de lo real que le resiste, ante *su plenitud insoportable.* Ahora sí está propiamente en **h**. Y de hecho escribe: *Me siento capaz de adorar una Imagen..., pero ¿y una foto?*

Eso, **h**, es lo que le sobrepasa, lo que no puede mirar. Ahora la descubre, más allá de **i**: *Sólo puedo situarla en un ritual... si de algún modo evito mirarla (o evito que ella me mire).* Roland Barthes se quema.

Siguiendo con la tematización a este respecto del Tiempo, proclama: *En la Fotografía, la inmovilización del tiempo sólo se da de un modo excesivo, monstruoso: el tiempo se encuentra atascado.* No fluye lo que constituye la vida, pero no es que quede trascendido simbólicamente, a la manera p.ej. de la pintura, que a su vez tiene su tiempo, sino que lo congela (recordemos a André Bazin: no eternidad estética, sino embalsamamiento).

En estas páginas se escribe más clara que nunca la esencia de la foto, y ello violentando el deseo de quien la acusa: la propia guía se siente sobrepasada. Digamos que atraviesa su fantasma, que está cumpliendo el fin de ese trayecto y encuentra, despierta a lo real. *No tan sólo la Foto no es jamás, en esencia, un recuerdo... sino que además lo bloquea, se convierte muy pronto en un contrarrecuerdo.* Es shock que conmueve los propios cimientos y nos enfrenta de golpe a un vacío. Barthes lo ilustra con una anécdota en la que contrapone esta **h**, esto real que ha hallado de golpe con toda su contundencia, al relato, a la historia, a la propia memoria. Así es: la Foto le roba la memoria. Lo desnuda y queda desamparado, sin consuelo. Y en vano en ella lo buscará, puesto que no es *nada más que la cosa exorbitada.* Barthes se resiente del choque: *La Fotografía es violenta... porque cada vez llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado.*

Muy lejos está en este momento, en esta suspensión de su deseo, de aquellas páginas en las que reclamaba como propio del punctum (en el que creía ver la esencia de la Foto) la fuerza de expansión metonímica, la invitación a la rememoración.

Y profundiza aún en este giro por lo que hace a la descripción de su objeto, y comienza tambien alejándose de cuanto postulara en otras páginas (aquellas en las que describía al fotógrafo como el que lucha para que la foto no sea la muerte). Ahora escribe: *Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte.* Ciertamente se trata de distintos actores, por más que ambos se sirvan de idéntico utensilio en su labor, pero en el punto 5 hablaba del Fotógrafo en general, no del retratista, y ya indicamos entonces que al menos faltaba algo muy característico de la fotografía. Aquí retoma Barthes lo que callaba allí. Pero es que ahora se ve abocado a hacerlo a tenor de su periplo, y entonces aún estaba sujeto a su deseo y no alcanzaba a ver más allá de él.

Y en este momento de lucidez Barthes descubre la verdad de la foto, lo que ella trajo, que no es sino el advenimiento de lo real con una contundencia inédita antes en las representaciones. Ya lo había entrevisto cuando se apercibió de que **h** se manifiesta irreductible a la memoria, contraria a la realidad, desestabilizadora de lo simbólico. Ahora añade: *Contemporánea del retroceso de los ritos, la*

Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la Muerte literal. Recordemos que sin embargo en el punto 34 imaginaba al respecto, y contra el abandono a la potencia de destrucción de esta evidencia, la posibilidad de un símbolo (el de la plata), y que aunque él no lo fraguara realmente como tal sí podría admitirse para quien supiera verlo. Pero en estas líneas Barthes escribe desde el infierno.

> *Con la Fotografía entramos en la Muerte llana. Un día, a la salida de una clase, alguien me dijo: Habla usted llanamente de la Muerte. ¡Como si el horror de la Muerte no residiese precisamente en su llaneza, en su banalidad! El horror consiste en esto: no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo sin jamás poder profundizarla, transformarla.*

Se impone, ahora sí, la huella del fondo. Y no hay manera de situarla. Esa es la angustia que vive Barthes.

Y desde ella, la subversión de los "símbolos". Si antes cantó las virtudes de la foto para rescatar de forma "sublime" los cuerpos que dejaron en la plata su huella, y que en ella todavía sobrevivían, ahora nos dirá que, por lo mismo, no dejan de estar condenados a muerte. La fotografía, *como un organismo viviente, nace a partir de los granos de plata que germinan, alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenúa, desaparece; no queda más que tirarla.* Ahí se ve cómo desestima, cómo se le escapa a Barthes, la posibilidad que apuntaba su metáfora. De ella sólo le queda, vista su incapacidad para restituirle su ilusión, el resto. Del sudario turinés, un trapo sucio y viejo. Todo/nada.

Y por contra, evoca los tiempos verdaderamente simbólicos en los que *se las arreglaban para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno y que por lo menos la cosa que decía la Muerte fuese ella misma inmortal: era el Monumento.* Pero por la fotografía, sustituta de éste, y mortal, la sociedad moderna renunció a aquél. Está en estas líneas Barthes entregado a su déficit, que se refleja doquiera posa la vista: *todo prepara hoy a nuestra especie para esta impotencia: no poder ya, muy pronto, concebir, efectiva o simbólicamente, la duración: la era de la Fotografía es también la de... las impaciencias, de todo lo que niega la madurez.* Cierto. Ahora bien, Barthes se apercibe de la inactualidad de su queja, y no deja de ponerse a sí mismo como constituyendo una excepción, una suerte de proustiano anacronismo. Y juega a hacer aquí el duelo de lo que marcha, de lo que acaso solo él ve que se va, y que no es sino el sentido. *No quedará más que la indiferente Naturaleza.* Por más que la celebración del fin del sentido y el gozo de la pura escritura sean constantes de su obra (basta con remitirnos a nuestra nota 12), aquí toma la pose decadente Roland Barthes, la de quien ve hundirse su mundo, la de quien, lastimeramente, se aqueja de ello. ¿O es que por primera vez se cae en la

cuenta de lo que significa mantener como dos campos absolutamente irreductibles el lenguaje y lo real, postular la hiancia insalvable entre ellos, no permitir la Palabra como surco en lo real? Eso era lo que toda su generación luchó por imponer. Y ahora parece rendirse melancólicamente a los indeseados efectos de sus logros.

Revisando una vez más la distinción punctum/studium, postula en el punto 39 *otro punctum (otro estigma) distinto del detalle.* Ya señalamos la dificultad que el último entrañaba para la teoría, pues entregado masivamente a **i**, podía perder de vista **h**, la verdadera esencia de la foto. Y bien, ahora, cuando tan presente se hace **h**, rectifica Barthes. *Este nuevo punctum, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo...* Es un modo de nombrar lo que se juega. Pero no logrará a pesar de todo superar sus limitaciones: *...es el desgarrador énfasis del noema (esto-ha-sido), su representación pura.* No logra desembarazarse del *esto*, ni por tanto cifrar el noema en el dispositivo antes de su modalización. Pero al menos sí que insiste en la naturaleza de la huella, bien vinculada ahora a lo que sobrepasa la imagen, lo que permite concebirla mejor, lejos de espejismos.

De lo que se trata a continuación es de relatar el fenómeno por el que se descubre que el tiempo está en (es) la Realidad, que no en lo real. Y de concluir que, en tanto la fotografía es huella de lo real, trasciende el tiempo de la realidad. Barthes lo ve en la foto de un reo condenado a muerte y hace mucho ejecutado: futuro y pasado se equivalen, vale decir, borran sus diferencias, con lo cual no hay Tiempo en la foto: ésta lo subvierte.

Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe. Eso sí es el punctum en tanto diciendo la esencia del dispositivo: la aprehensión escandalosa de una suspensión de la realidad. Y a ello se accede mejor por medio de la lógica de la huella que a partir de cualquier *detalle* de la imagen. *Ese punctum, más o menos borroso bajo la abundancia y la disparidad de las fotos de actualidad, se lee en carne viva en la fotografía histórica: en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo.* Eso es lo que significaba el embalsamamiento o congelación del tiempo tantas veces comentados respecto de la foto: *ese vértigo del tiempo anonadado.*

Por lo mismo, en la fotografía está cifrado el destino: el fondo con el que tenemos cita. *Es porque hay siempre en ella ese signo* [sería mejor decir "anuncio"] *imperioso de mi muerte futura por lo que cada foto... nos interpela a cada uno de nosotros, por separado, al margen de toda generalidad (pero no al margen de toda trascendencia).*

Pero de nuevo retrocede, pues entrevisto el límite trata de negarlo. Y así, cuando una foto le atrapa la escruta obsesivamente, pretendiendo *delimitar con el pensamiento el rostro amado,* no conformándose con la mera huella, queriendo

profundizarla, e incluso ampliándola *para conocer su verdad* confiando ingenuamente la tarea a un laboratorio. A eso le empuja su neurosis: *vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a lo que hay detrás.* Pero tan delirante anhelo se resuelve con su necesaria frustración, ya que merced a la maniobra emprendida en su afán *deshago la imagen en beneficio de su materia.* Es el efecto Blow up, que, si es movilizado por un deseo que apunte a lo real, puede vivirse con júbilo, excitantemente, pero si es movilizado por un espejismo sólo con gran dolor, pues muestra la ilusión a la que se limita **i**, su ser semblante de **h** -que es lo que resta siempre.

Así es la Foto: no sabe decir lo que da a ver.

Si se duele, si se angustia en sus esfuerzos, *es porque a veces me acerco, me quemo.* Goza. Pero otras veces se aleja. Titubea en fin. Y así prosigue, tambaleante, en ocasiones con una vecindad extrema para él a lo real, en otras emprendiendo la fuga. Le quedan aún distintas discusiones, pero nuestro paseo ha sido ya excesivo, y hemos de darlo ya por acabado. Al cabo del suyo Barthes sólo retiene la certeza material, existencial, de la huella. Pero no sabe qué hacer con ella. No sabe leerla. *Así pues, deberé redimirme ante esta ley: no puedo profundizar, horadar la Fotografía.* Es la barrera contra la que periódicamente ha chocado. La necesaria a este objeto. Pero la que no cesó de tratar de superar. Ahora quiere reconocer su fracaso. *La Fotografía es llana... esto es lo que debo admitir.* Como la Muerte en su horror, como la pornografía. Contra lo que él quería. Es que *si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia.* Ya no *de expansión*, sino *de evidencia*; ya no movimiento, dinamismo, metonimia significante, sino estancamiento, quietud, persistencia del fondo. Es el en sí o para sí, no ya el previamente tan movilizado para mí: *el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello*, certeza suprema *porque tengo oportunidad de observar la fotografía con intensidad.* Aunque por más que la observe "no me enseña nada". *Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constatando que esto [sic] ha sido.* Y punto. Es lo único que revela toda fotografía. Lo real. Es lo que había escrito ya Bazin. Y la potencia extraordinaria de tal certeza es inversamente proporcional a cuanto Barthes estima que puede postularse de ella: *no puedo decir nada.*

Sin embargo escribe todo un libro. A continuación de tocar fondo recobra el suspendido anhelo mixtificador (como por mejor huir de ese infierno): dado que la Fotografía autentifica la existencia del ser amado, *quiero volverle a encontrar enteramente, es decir, en esencia.* Es lo que parecía que no podía ser: reencontrar el Objeto Todo. Mas la búsqueda terca, constante, obsesiva (en sentido clínico, vale decir, en tanto mecanismo que se defiende de lo que lo desborda) da a Barthes su preciado fruto: obtiene un signo, una significación que allí poner (mas no un sentido o una Palabra), nombra esa ilusoria circunstancia en la que lo más material queda taponado. No afronta lo real del ser amado, su **h**, para encontrar su verdad, sino que escapa a esa vía entregándose, dejándose absorver completamente por **i**, pasando no al otro lado sino al espejo mismo. Es lo que llama *el aire*, del que dice que no es *un dato esquemático, intelectual* (cognoscitivo, semiótico), ni *tampoco una simple analogía... como lo es el parecido* (imaginario), sino *esa cosa exorbitante que hace inducir el alma bajo el cuerpo.* Querrá decir lo simbólico, pero ya advertimos de la devaluación en Barthes de algunos términos que en otros textos cotizarían como oro puro. No es sino una ensoñación lo que plantea ahora, una fantasía. Tal el solo tributo, novelesco, con que puede honrar la memoria de la madre: le inventa un "nombre", por lo demás harto ilustrativo: nada tan evanescente, tan liviano, tan exquisito y sofisticado. Nada tan débil. El donaire: la fuga imaginaria de lo real.

Y Barthes recapitula, concluído así, lo que reconoce como *camino iniciático*, y obtiene en su clausura el *fin de todo lenguaje: ¡Es esto [sic]!*. Así, en su Foto, su madre era *mucho más* que reconocida (término que se le antoja burdo en este punto, pues no en vano el yo desconoce su condición imaginaria): en ella *vuelve a encontrarla.* Es lo imposible, ¿lo real mismo? No: el delirio. Pues a él ha llegado al fin por la deriva narcisista.

El aire, así llama, pues, *la expresión de la verdad.* En la foto en que lo encuentra, *el ser que amo, que amé, no se encuentra separado de sí mismo: por fin coincide.* Frenesí imaginario: no aceptación de la división, de la "falta" constitutiva del sujeto; por el contrario: plena fusión, etc (15). Barthes lo anota en una exclamación: *oh misterio.* Pues si en otras fotos lograba ver máscaras (cuando aún estaba vigente el juicio crítico capaz de discernir **i** de **s**), en aquélla *la máscara desaparecía: quedaba un alma.*

El aire es así la sombra luminosa que acompaña al cuerpo; y si la foto no alcanza a mostrar ese aire, entonces el cuerpo es un cuerpo sin sombra... un cuerpo estéril.

Es el fotógrafo, claro, el que ha de dar esa *vida.* Y si no lo logra, *el sujeto muere para siempre.* Es el fotógrafo el que ha de alumbrar el sujeto que habita el cuerpo, lo simbólico en **h**. Y si lo logra, si consigue fijar lo que confusamente llama Barthes *el aire* (pero mejor decir: si fija su identidad), salva ese ser, que de lo contrario se pierde en lo real. El fotógrafo o un azar, es decir, un milagro.

15. Antes, también instalado en el narcisismo, no alcanzaba su comprensión, ni su relación con la fotografía, cuando escribía: *a lo sumo puedo decir que en ciertas fotos me soporto, o no, según si me encuentro conforme a la imagen que quisiera dar de mí mismo.* Como nos lo ilustrara Requena (en comunicación poersonal), *la decepción ho depende de la imagen que yo quisiera dar de mí mismo. Pues yo es, precisamente, esa imagen: la decepción depende de que no comparece en la fotografía.*

Pero como ya anotamos, todo esto tiene más que ver con el arte del retrato que con la fotografía, y así, sería más factible predicarlo igual del retrato pictórico que de, p.ej., una foto policial. Ello es así porque Barthes se empeña en lograr una estética fotográfica. La posibilidad de que en **h** se engendre el "símbolo", admitida la pura **h** como garantizada por la esencia misma del dispositivo. Es esto lo que acaso quisiere Barthes, por más que se le escapara entre las manos. Tal, en efecto, la lección de su lectura. *La cámara lúcida*, sobre todo, indicará el camino para una estética fotográfica. Será a su vez, como su objeto mismo, solo deíctico, indicador. Incapaz de andar ese camino al menos permite intuirlo, señala por dónde ha de ir. Eso es *La cámara lúcida*: no el "texto fotográfico" que dijera Dubois, sino el anuncio, desde los límites de **s**, de que tal ha de venir.

Ya vimos que el punctum hay que estudiarlo como modelo, pero no para seguirlo ciegamente, sino para aprender de él y de sus limitaciones. De lo que hay que partir no es del punctum (que es **h** tutelada por la significación, la metonimia, y que por esa vía pudiera acaso alcanzar el sentido), sino de la **h** misma. Y una estética fotográfica tendrá que saber conducirla simbólicamente, mas estando al tanto de que esa conducción no está asegurada, estando avisada de que más bien es lo común que triunfe de su ruina, la ruina de su genio, lo real, o la más inocua realidad. Lo real o el sentido imaginario de nuestros lacanianos, pero no ese sentido simbólico del que hasta Barthes predicó que nada quiere hoy saber la sociedad.

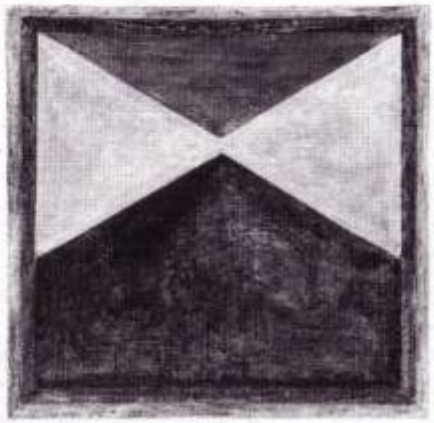
Creí comprender que existía una especie de vínculo (de nudo) entre la Fotografía, la locura y algo cuyo nombre yo desconocía. Algo que comienza llamando *sufrimiento de amor* y concluye denominando *Piedad*.

Locura, ya sabemos, en el sentido de vreal (16). En el punto final, precisamente, describe lo que la sociedad hace con esa locura que la foto trae aparejada. Y que básicamente es domesticarla, hacerle sentar la cabeza, *templar la demencia que amenaza sin cesar con estallar en el rostro de quien la mira*. Para ello discrimina dos medios: *hacer de la Fotografía un arte* y *generalizarla,... gregarizarla,... trivializarla hasta el punto de que no haya frente a ella otra imagen con relación a la cual pueda acentuar su excepcionalidad, su escándalo, su demencia*. O sea, sublimar **h** o bien filtrarla para imaginarizarla y quedar con **i** o codificarla y quedar con **s**, elevándola en ambos casos a patrón respecto de todas las imágenes. Por lo que respecta al primer mecanismo de domesticación, sorprende la escasa confianza que a Barthes le despierta a estas alturas el arte: piensa que la fotografía ingresa en él si *no hay en ella ya demencia alguna*, o si *su noema es olvidado y por consiguiente su esencia no actua más sobre mí*. El arte, así, ha dejado de ser para él modo (privilegiado) de procurar eficacia simbólica, y más bien se le antoja ornamento o dictado del mercado del ocio. Prejuicio con el que carga que por supuesto extiende al cine, y que informa bien de su camino desde *Crítica y verdad*. Y por lo que respecta al segundo, se trata de reprimir lo radical fotográfico poniendo la foto en continuidad con la comunidad entera de las representaciones visuales. Como dice Barthes, *el gozar pasa por la imagen: esta es la gran mutación*. Y sí, porque no por **h**, no por lo real, sino en lo imaginario. A decir verdad lo que se pierde es el goce. Pero éste, fatalmente, retorna. Y, a falta de marco para ubicarlo, de forma siniestra. Eso, empero, lo ignora Barthes, que sólo ve de la desquiciada economía de nuestra cultura actual la parte más paranoica, la que nada quiere saber de lo real y se entrega al puro delirio: *como si la imagen* [que no la h], *al universalizarse, produjese un mundo sin diferencias (indiferente)*. Así es: no hay diferencias en lo imaginario, donde todo es intercambiable; las diferencias sólo lo son en y por el lenguaje.

En fin, se pregunta *¿loca o cuerda?* Y contesta: cuerda si **h**, lo real, *no deja de ser relativo* [y por tanto de ser], *temperado*, y así, asumido por la realidad; loca si **h** se muestra como tal, absoluta, irreductible a la realidad, *movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, éxtasis fotográfico*.

Y Piedad. Pero es claro: ésta no puede venir de **h** (a no ser... a no ser que sea fruto de Dios mismo, o que a El se atribuya la "autoría" del mecanismo -tal acaso, o algo por el estilo, pudiera hacer un místico, y no falta quien de hecho lo asumirá-) sino de su lector, como la verdad que a ella se concede. Es el sujeto el que, en su travesía por la lectura de **h**, alcanza a ingresar, siquiera pun(c)tualmente, en lo sublime, que es el goce gobernado por lo simbólico, eso que ilustra el *genio* de la Fotografía: lo real + la verdad.

16. KRISTEVA, J., Lo vreal, en *Loca verdad*, Fundamentos, Madrid 1985.



Amaya Ortiz de Zárate

Seducción y desvanecimiento de la realidad en el espot publicitario

Liberto

1.- Color (C): Niño montado sobre una vaca que avanza, atravesando un arrozal, de derecha a izquierda del cuadro, recortado sobre luz de atardecer.

2.- C: Un arrozal en Plano General (PG): mujeres trabajando agachadas sobre el agua, la cabeza cubierta con grandes sombreros de paja.

3.- C: Arrozales en PG: dos jóvenes caminando al borde del agua: ella, que camina delante, lleva una mochila; él, una cámara.

4.- Blanco y Negro (ByN): Cámara en mano: pies de soldados con botas en contrapicado.

5.- ByN: Travelling en contrapicado sobre carteles ininteligibles, hombres armados, y finalmente un cartel en el que puede leerse: Frontier.

6.- C: Plano Detalle (PD) de documento con caracteres chinos, en el que se estampa un sello.

7.- C: La pareja de jóvenes occidentales vestidos con pantalones y cazadoras vaqueras llenan el plano verticalmente, frontalmente a la cámara. El hombre, cámara en mano, ocupa la izquierda, y la mujer la derecha. Mujeres acarreando bultos al fondo. Tropas. Actitud desafiante de los jóvenes tomados en contrapicado que, con la cabeza echada hacia atrás, miran en direcciones opuestas, hacia algún lugar del contracampo homogéneo.

8.- C: PG de la frontera: movimiento de tropas que avanzan desde el fondo hacia delante y a la derecha del cuadro, mujeres que transportan bultos hacia ambos lados de la frontera, una torre de vigilancia y palmeras.

9.- C: Dos jóvenes soldados, de perfil, a la derecha del cuadro. Una mujer, que no se percibe en principio como tal, encuadrada por otro soldado, mira hacia la cámara, con cierta señal de alarma en su rostro. Sobre él se superpone

10.- En ByN el rostro de la mujer soldado. Su mirada se dirige hacia el objetivo de la cámara que la está filmando. Se dirige sin embargo también directamente a los ojos del espectador, en el contracampo heterogéneo. Un barrido acaba con la imagen en ByN y enlaza con

11.- C: Primer Plano (PP) del rostro del joven extrajero con su cámara ocupando la parte inferior y central del cuadro y apuntando ligeramente hacia abajo. Ambigüedad de su mirada a contracampo homogéneo/heterogéneo.

12.- C: PP de joven soldado con arma. Su cara flanqueada por el extremo del fusil encadena con

13.- C: PD: las caderas de la chica rubia llenando el plano frontalmente, con el fondo y el encuadre lateral desenfocados, avanzando hacia cámara hasta llenar completamente el cuadro.

14.- C: PP del rostro de la mujer tomada de frente, echándose agua en la cara. Deja caer la cabeza hacia atrás ocupando el centro de cuadro hombros y busto.

15.- ByN: PP de la mujer tomada de perfil por la izquierda, que echa hacia atrás la cabeza y el pelo mojado; sus manos descienden por la ajustada camiseta, escotada y negra, lo que encadena con

16.- C: PD de las caderas que se giran mostrando sobre el bolsillo trasero del pantalón las letras, apenas legibles, y el contraste del amarillo sobre fondo negro que configuran la marca.

17.- C: Dos soldados en Plano Medio (PM) con las armas levantadas. El rojo de una bandera a la izquierda contrasta con el verde del fondo, intensamente vegetal. Un soldado llama la atención con un codazo a su compañero, señalando con su mirada hacia un lugar del contracampo anterior y a la derecha, simétricamente opuesto a la bandera. En su gesto hay una expresión ambigua, mezcla de desconfianza e interés.

18.- C: Plano Americano (PA) de la mujer en escorzo, agachándose hacia delante. Su trasero en PP, tomado en ligero picado por la izquierda.

19.- C: PM de los dos soldados que doblan sus cinturas hacia delante, sincrónicamente, expresando así miméticamente la atracción que sobre ellos ejerce la visión del plano anterior.

20.- C: PP del rostro de un niño que sonríe con picardía bajo un enorme sombrero resplandeciente al sol.

21.- C: PG de la joven agachándose en cuclillas para hablar con un niño.

22.- C: PM de la mujer soldado mirando con desaprobación a los dos jóvenes soldados. Los soldados recomponen una mirada fría y amenazadora.

23.- C: PM: El joven soldado apunta con su mirada hacia algún lugar frente a ellos en el contracampo homogéneo. La mujer soldado sin embargo mira en dirección opuesta.

24.- ByN: En PG la joven occidental saluda a cámara con una mano mientras sostiene en la otra la mano de un niño.

26.- C: Un militar de mediana edad, con bigote, está tumbado en una hamaca, la guerrera desabrochada y espantando moscas. Una botella vacía en primer plano. Las paredes desconchadas acribilladas por las balas.

27.- C: PM: El joven dirigiendo su prominente objetivo hacia la cámara: ambigüedad acerca del estatuto de la mirada, a contracampo homogéneo, pero también a contracampo heterogéneo.

28.- ByN: Mujeres en una tienda, descansando: dos adolescentes se ríen e intentan zafarse del seguimiento de la cámara. Las mujeres, detrás, sentadas en el suelo, forman un círculo.

29.- C: La mujer soldado sacude al militar de la hamaca, que se incorpora sobresaltado: un PD muestra el libro rojo que la mujer lleva en la mano.

30.- ByN: Salen los dos apresuradamente de un edificio bajo y destartalado. El hombre, que camina delante, recoloca al mismo tiempo sus pantalones tirando de ellos hacia arriba. Al fondo, dos soldados. Sus metralletas apuntan en direcciones opuestas.

31.- ByN: El militar se dirige hacia la cámara, con el gesto amenazador de su enorme mano abierta, hasta cubrir el objetivo por completo. Fundido en negro que da paso a

32.- C: PP de la boca del jefe militar, que se abre amenazadora enseñando los dientes.

33.- C: Niños riéndose en PA.

34.- C: La cara de pocos amigos del militar en PM.

35.- C: PD del trasero de la chica con la marca del pantalón ocupando el centro del cuadro.

36.- C: PD de los ojos desorbitados del militar, mirando furiosos hacia la izquierda.

37.- C: La marca del pantalón aproximándose en zoom hasta hacer legible por primera vez los caracteres de dos palabras: LIBERTO y (debajo) buenos. Sombras verticales lo recorren horizontalmente, de izquierda a derecha, como si se tratara de la sombra producida por unos barrotes.

38.- C: PD de las tapas rojas del libro.

39.- C: PD de una página blanca donde, en caracteres arábigos negros, puede leerse la palabra LIBERTAD en el centro del cuadro, y más abajo LIBERTADOR. El dedo del militar se detiene en LIBERTAD y recorre hacia su derecha los caracteres chinos.

40.- C: PD de los ojos desmesuradamente abiertos del militar.

41.- C: PD del libro cerrado con ímpetu, tomado desde delante, y en ligero picado.

42.- C: PD de la boca y los dientes del militar, que vocifera de forma inaudible.

43.- C: PP de la pareja de jóvenes extranjeros, increpados y amenazados por el dedo del militar.

44.- C: Gran Primer Plano (GPP) del joven occidental, con gesto sonriente y burlón.

45.- C: PM del militar con su dedo índice señalando hacia delante y hacia abajo. Ambigüedad de la mirada y el gesto amenazante respecto del objeto, en contracampo homo o heterogéneo.

46.- C: PD de las caderas masculinas dirigiendo la pelvis hacia delante con gesto provocador.

47.- C: PM del jefe militar y la mujer soldado detrás: el primero con gesto de furia mal contenida; la segunda, con actitud recriminadora e incrédula. Ambos niegan con la cabeza.

48.- C: PP del joven en escorzo, quien, con el dedo levantado, hace un gesto de negación. Su mirada a cámara se dirige tanto a los militares, en contracampo homogéneo, como a los espectadores al otro lado de la cámara.

49.- C: PP de los jóvenes que, dando media vuelta, se alejan de espaldas a la cámara.

50- C: Los dos se vuelven de frente sin de dejar de caminar hacia atrás. El joven rueda, apuntando con su objetivo directamente a cámara.

51.- ByN: PM de los dos jóvenes soldados que, evidentemente impresionados, se dirigen uno al otro.

52.- ByN: Efecto de nieve.

53.- C: PD de la marca LIBERTO escrita en amarillo sobre fondo negro encuadrado sobre tela azul , ocupando el centro de la pantalla.

54.- ByN: La marca del pantalón funde con la palabra LIBERTAD en idénticas letras de molde blancas sobre fondo negro. La película parece ahora antigua o deteriorada.

55.- ByN: fin de la imagen y fin del celuloide.

1.- Un Problema de Densidad

La densidad de una dimensión como la materia depende de la relación existente entre su peso y su volumen.

La densidad de una imagen dependerá de su carga informativa, y sabemos que ésta aumenta a medida que disminuye la probabilidad asociada a la imagen.

O, en otros términos, la densidad dependerá de la diferencia que la imagen introduzca respecto de otras imágenes posibles y, por tanto, de las exclusiones que permita operar.

De este modo lo singular, lo particular de una imagen, poseerá los más altos valores de densidad, mientras que lo semejante, lo prototípico o estereotipado, poseerá los más bajos.

Argumentaré que el encadenamiento de espots publicitarios, y por tanto cada uno de sus elementos, constituye algo semejante a una forma fractal, una figura que, debido a una innumerable sucesión de fragmentaciones, va aproximando su superficie a valores infinitos, mientras su densidad tiende a cero.

Analizaremos una pequeña parte de la cadena de espots, en realidad un sólo espot, pero en él encontraremos lo esencial a la figura completa, si, como ocurre en la geometría fractal, se cumple el principio de Autosemejanza.

Las figuras fractales se caracterizan por una infinita fragmentación arborescente que tiene lugar precisamente en los límites, en los bordes, ya que cualquier punto arbitrario de la figura se bifurca siempre en dos.

Una de sus cualidades será, por tanto, la Simetría: las progresiones son siempre dobles, se producen simétricamente.

Otra cualidad, derivada de lo anterior, es la Autosemejanza, o simetría hacia el interior de la figura misma. Esto significa que sin que exista nunca ningún elemento idéntico a otro, se repetirá la misma estructura, indefinidamente, a diferentes escalas.

La Autosemejanza significa también que las figuras fractales cumplen la propiedad lógica de la Autoinclusión.

Examinaremos en nuestro espot las propiedades relacionadas con estas características, reuniéndolas en torno a cuatro elementos: Fragmentación, Mezcla de Géneros, Pérdida del Referente, y Simetría.

Fragmentación

La Fragmentación, siendo una de las características esenciales a todo formato de programación televisiva, encuentra en el espot publicitario su forma ejemplar.

En la medida en que la programación televisiva ofrece para su consumo un texto de imágenes tendencialmente contínuo, sólo puede proceder fragmentando y alternando paquetes de imágenes diferentes.

La feroz competencia que rige las relaciones entre las distintas cadenas televisivas impone, además, la necesidad de un constante reclamo de la atención del espectador, lo que se consigue por lo general recurriendo a la sencilla fórmula de ofrecer la mayor cantidad de imágenes posible en el menor espacio de tiempo.

El espot publicitario se constituye así en el paradigma del formato televisivo, ofreciendo el mayor número de fotogramas por unidad de tiempo.

En nuestro espot, en un tiempo de emisión de 47", se encadenan 55 planos diferentes, a ritmo de rap. Semejante nivel de saturación de imágenes no equivale, sin embargo, a un aumento de la densidad del espot, ya que la única función de dichas imágenes consiste en crear estereotipos reconocibles por el espectador en una fracción temporal menor a un segundo.

Imágenes, pues, no destinadas a su contemplación, sino a su consumo, que no ofrecen ninguna resistencia al espectador, pero que tampoco permiten ninguna

experiencia particular con ellas; imágenes que no dejan huella.

Mezcla de Géneros

Las imágenes se construyen por tanto como estereotipos fácilmente reconocibles, cuya lógica de unión no es otra que una mezcla de referencias a los más diversos géneros: series televisivas, cómics, espots, películas, documentales, etc., combinando y entremezclando registros de la enunciación tan diferentes, estrategias comunicativas tan distintas como las del enunciador de un texto cómico, político, de actualidad, publicitario o de video-clip.

Tal mezcla de géneros caracteriza también la música del espot, consistente en el inicio en una melodía de ritmo lento, solemne e intemporal que a la altura del plano 10 se transforma, sin solución de continuidad, en un trepidante ritmo mezcla de rap, máquina, garaje, música electrónica, etc.

Pérdida del Referente (Autosemejanza)

Como consecuencia de esta mezcla sistemática de imágenes estereotipadas que remiten a otras imágenes, prototípicas a su vez, se produce un efecto de pérdida de todo referente real.

Las imágenes en color que componen la mayor parte del espot, así como las supuestamente más realistas, filmadas en blanco y negro, constituyen una cadena en la que una referencia reenvía a otra sin que exista nunca un límite a la reflexión, un término real -externo a la figura- en el que la referencia se detenga.

Si a lo anterior añadimos la diversidad de los géneros a los que el espot constantemente apela, encontraremos plena justificación a la manifiesta renuncia, en estas imágenes, a toda verosimilitud.

Los personajes, una pareja de rubios y atractivos viajeros que caminan a pie sin otro equipaje que una mochila y una cámara, no se pretenden en absoluto imágenes verosímiles de periodistas, y mucho menos de turistas.

Así, por ejemplo, la frontera ficticia, compuesta por las imágenes de dos postes y un larguero del que pende un cartel de signos incomprensibles, fragmentos de banderas y soldados, y un cartel en el que puede leerse la palabra *Frontier*, bien podría ser también una meta del París-Dákar, o un puesto de control en un juego de gincana.

Una múltiple referencialidad se pone en juego también por lo que respecta a la identidad del país en el que transcurre la acción. Se trata sin duda de un país oriental, y esta referencia se construye desde el principio con imágenes de arrozales, mujeres que trabajan en ellos con la cabeza cubierta por grandes

sombreros de paja, un retratro del supuesto dictador maoísta encuadrado sobre vivo fondo rojo e incluso el mítico libro rojo de Mao.

Cuando se desencadene la reacción de la autoridad, en la segunda parte del espot, se introducirá sin embargo un mando militar que nada tiene ya de oriental. (F 13)

Todo apuntaría, en cambio, a caracterizarlo como un guerrillero de selva tropical latinoamericana. En una construcción destartalada de paredes desconchadas, acribilladas por las balas, el máximo representante de la jerarquía militar en la frontera se presenta tumbado en su hamaca: la guerrera desabrochada y flanqueado por una botella vacía, toda su actividad consiste en espantar las moscas. No se trata por tanto ya de la construcción de una imagen de jerarquía corrupta, sino de la de su total ineficacia.

Simetría

Aunque el espot pone en juego la estructura de un microrelato, éste se caracteriza por la ausencia de todo recorrido temporal de sus personajes.

Se traza así una débil secuencialidad, que marca el trayecto desde la llegada de la pareja de jóvenes occidentales a un exótico país extranjero, hasta su encuentro con los representantes de la autoridad y su consiguiente retirada.

Pero no existe ningún elemento, en este encuentro, que permita suponer la travesía de una experiencia real, por cuyo efecto se operaría la transformación, el cambio irreversible de alguno de los protagonistas.

La última secuencia, en la que los jóvenes, que se alejan de espaldas a la cámara, se vuelven para seguir rodando, reinicia de alguna manera el juego de seducción, provocación e intercambio de miradas que ha constituído toda su actividad desde el inicio. (F 21)

Diríase que los jóvenes occidentales han llegado, se han hecho admirar a ellos mismos y a sus vaqueros, y se han alzado con la victoria más rotunda sobre los orientales.

Dado que en el espot los jóvenes no intercambian otra cosa que miradas -no profieren una sola palabra- y su única actividad consiste en una seducción puramente imaginaria, que no promete otra cosa que imágenes, cualquier imagen de las que componen el espot sería rigurosamente intercambiable.

Un juego seductor, el de los personajes, circular y sin salida, en el que la situación de partida es simétrica de la situación final, con lo que ambas podrían de hecho sucederse en un encadenamiento sin fin.

2.- Lo que queda del Relato: Rastros de lo Simbolico

El espot construye, o mejor habría que decir recurre, a una serie de oposiciones laboriosamente trazadas, en nuestra cultura, a través de una multitud de distintos relatos.

La significación tiene su origen siempre en los contrarios, que la obtienen así por exclusión, por negación respecto del término antitético. Así sucede con las oposiciones entre Oriente y Occidente, entre lo Masculino y lo Femenino, o entre la Ley y el Deseo.

El espot terminará introduciendo por su parte la oposición entre Libertad y Ley. Una Libertad que no es otra que la de la propia exhibición, y la de la práctica del turismo, teniendo por toda condición, unos vaqueros.

Como opuesta a esa libertad, y del otro lado de la frontera, quedarán los uniformes y el peso de las armas, el sudor y algunas opacas e incomprensibles palabras.

Oriente/Occidente

La primera oposición introducida es la de Oriente versus Occidente.

Los dos primeros planos muestran un escenario de arrozales habitado por mujeres, niños y animales que trabajan en ellos. En el primero, un niño montado sobre una vaca avanza de derecha a izquierda del cuadro, y a continuación no se da ningún desplazamiento en el segundo. (F 1)

Entran entonces en escena los protagonistas del micro-relato avanzando a pie, de izquierda a derecha. (F 2)

Esta es la dirección con la que en Occidente representamos el progreso, de izquierda a derecha. Es también la dirección en la que avanzan las manecillas del reloj y la del trayecto de nuestros ojos sobre la página en la lectura y la escritura, lo que determina que la izquierda corresponda a lo conocido, al pasado, y la derecha a lo por venir.

En contraste con la actividad de las mujeres nativas, relacionada con el trabajo agrícola y el cuidado de niños y animales, la joven viajera que camina al borde del arrozal ocupa la posición de cabeza, de avanzadilla de la expedición, introduciéndose así en lo desconocido por delante del varón.

Dado que el progreso se mide también en Occidente por la posición de relevancia alcanzada por la mujer, diríase que los jóvenes occidentales avanzan hacia el futuro, mientras se adentran, por contraste, en el territorio de una comunidad inmovilista o, lo que es lo mismo, orientada hacia el pasado.

Masculino/Femenino

La oposición entre lo Masculino y lo Femenino, nuclear en el espot, se construye menos por la oposición entre los dos protagonistas que por la oposición entre el joven soldado y la mujer.

En el plano 12 se nos muestra en Primer Plano el rostro del joven soldado con el extremo del arma flanqueando su cara. (F 5)

Se encadenan a continuación una serie de planos que despliegan la actividad seductora de la mujer: en Plano Detalle, ocupando el centro de la pantalla, las caderas femeninas que avanzan contoneantes hacia la cámara, encadenando con sus manos mientras se refresca con agua. (F 6, F 7)

En estos breves planos se entrelaza un juego de oposiciones múltiples: entre el hieratismo del soldado y los sinuosos movimientos de la mujer, entre el uniforme de uno y el escote de la otra, entre el ardiente deseo del que sólo puede mirar-y en esa posición se sitúan tanto el soldado como el espectador- y la provocadora exhibición femenina.

Fría por un lado frente al ardiente deseo masculino (como toda exhibición fundada en la más absoluta inaccesibilidad), pero también fresca y húmeda frente a la rigidez y contención del hombre.

En Blanco y Negro, el siguiente plano sustituye el punto de vista del soldado por el del joven acompañante de la mujer, lo que contribuye sin duda a configurar el lugar de ese otro para el que ella se ofrece: una posición marcadamente masculina cuya actividad fundamental consiste en capturar la imagen del cuerpo femenino. (F 8)

La mujer, por su parte, contribuye a esta tarea delimitando con sus propias manos el contorno que sin duda el soldado, el joven de la cámara y el espectador mismo, recorren con su mirada.

A continuación y tras un giro de las caderas, se muestra el trasero de la chica llenando la pantalla, y la marca *Liberto* inscrita en amarillo sobre el bolsillo del pantalón. (F 9)

La siguiente imagen muestra el gesto del soldado acusando el impacto de lo anterior, y respondiendo así al doble ofrecimiento de ella: tanto al de sus caderas como al de la marca de los jeans. (F 10)

Se inscribe aquí por primera vez la metonimia entre la mujer y el vaquero, que posibilita un desplazamiento del significado del contenido al significado del

continente, basándose en la sistemática contigüidad con la que aparecen sus imágenes.

En el siguiente plano, y doblando la cintura hacia delante, la mujer ofrecerá visualmente a la cámara su trasero en Plano Detalle. (F 11)

Los soldados, que formaban erguidos, doblan la cintura inclinándose a un tiempo hacia delante y en la misma dirección: la que marca el cuerpo femenino. (F 12)

La misma oposición entre lo Masculino y lo Femenino se construye también mediante una pareja inversa a la de los jóvenes protagonistas, la pareja que forman la mujer soldado y el mando militar. (F 20)

Por oposición a la frágil complexión del joven rubio, el militar es moreno y fornido, caminando siempre en primera posición por delante de la mujer, y detentando, ostensiblemente, toda la autoridad.

Es esta posición masculina, encarnada por el militar, la que quedará ligada al lugar de la Ley.

La Ley y el Deseo

Por oposición a la Ley, que encarna el mando militar, los jóvenes se caracterizan por su ubicación más allá de la frontera, en un lugar donde la Ley no les alcanza. (La asociación con un conocido juego infantil es inevitable).

Sólo mujeres y niños habitan ese lugar más allá de la Ley, por oposición al lugar de lo Masculino, en el que residen la Ley y el Deseo.

Se establece así una triple oposición que gira en torno a la oposición fundamental, la oposición Masculino/Femenino.

En un mismo término de la oposición se reúnen lo Masculino, la Ley y el Deseo, que se enfrentan a la ausencia de Ley, lo Femenino, y el Objeto de Deseo.

3.- Las Reglas de la Seduccion

Pero el espot, a diferencia de lo que sería propio del relato, no trazará ningún recorrido simbólico, ninguna vía de articulación de la relación -siempre difícil- entre los contrarios.

El espot recurrirá, en cambio, únicamente a la identificación imaginaria de los opuestos, borrando, mediante toda una serie de operaciones, sus límites, compensando simétricamente las diferencias que pudieran caracterizarlos como no equivalentes.

Ser Mirado: ofrecimiento para la mirada: mujer

La posición femenina en la dialéctica de los sexos se define mediante una actividad receptiva, formulada por tanto en voz pasiva: ser para el deseo y la mirada del otro, ser en el ofrecimiento de lo que el deseo demanda.

La joven del espot se sitúa consistentemente en esta posición, que es la de ofrecerse a la mirada del espectador.

Mirar y Conocer: el hombre y el espectador

La posición masculina consistiría, por el contrario, en mirar y conocer. El joven del espot ocupa ese lugar desde el principio como poseedor de la cámara y su gran objetivo.

Identificado con esta posición, el espectador participa de ella mediante su actividad principal: la de mirar y desear.

Cuando el Objeto te mira

En el plano 11 vemos en Primer Plano la cámara del joven que, con su prominente objetivo ocupando la parte central inferior del cuadro, apunta, con cierta angulación, hacia abajo.

Su mirada a cámara interpela directamente al espectador situando a éste en una posición contraria a la que hasta ahora ocupaba, es decir, pasa de ser agente de la mirada (tal como se identificaba con esta posición a través de los planos subjetivos de espectador), a ser objeto de la mirada de la cámara. (F 4)

La mirada a cámara del joven, por otro lado, viola la restricción principal que rige en la construcción de un personaje, que requeriría de éste su confinamiento en un universo narrativo propio.

Se pone así en evidencia el carácter abiertamente seductor del supuesto personaje (cuyo único propósito de seducir le aproxima más a la función del modelo que a la del actor), como seductor resulta ser también, finalmente, el dispositivo que rige la construcción de la endeble trama narrativa del espot.

En un plano posterior, veremos de nuevo al joven apuntando con su objetivo hacia la cámara, lo que introduce de nuevo la ambigüedad acerca del destinatario de su mirada: algo en contracampo homogéneo pero quizá, y al mismo tiempo, el espectador (en contracampo heterogéneo). (F 14)

Habría que preguntarse entonces qué sucede cuando el objeto, o el modelo del espot, nos miran, lo cual constituye la característica posiblemente esencial del

género publicitario. Qué sucede cuando el juego de miradas seductoras que constituyen la trama del espot, en un momento determinado, se dirigen hacia el espectador, devolviéndole, como reflejado por un espejo, su propio deseo.

Esta es sin duda la principal apuesta seductora del espot. A pesar de que el espectador sabe que no es cierto, alguien del otro lado de la pantalla, sin embargo, le mira, le desea, y le devuelve una suerte de existencia imaginaria, infinitamente frágil, sostenida sobre el deseo de alguien que, a su vez, sólo desea, del espectador, su deseo.

4.- Subduccion de lo Simbolico

Todo el deseo movilizado por las oposiciones construídas en el espot (la Ley, el Deseo y Oriente por contraposición a la seducción, el Objeto de Deseo y Occidente) acabará confluyendo sobre el objeto.

Se realizará por tanto algo así como una subducción de lo simbólico por lo imaginario.

En la medida en que las polaridades remiten unas a otras funcionando como equivalentes, el espot focalizará su estrategia seductora en la identificación de los polos Masculino y Femenino, oposición central en el espot, cuyas diferencias quedarán definitivamente anuladas mediante la identificación con el producto.

La identificación entre los polos Masculino y Femenino se introduce de hecho, desde el arranque mismo del espot, mediante una utilización simétrica de los elementos que intervienen en su construcción.

Los dos jóvenes occidentales, en efecto, no sólo van vestidos con ejemplares del producto, sino que llevan exactamente las mismas prendas: pantalón y cazadora vaqueras. Sus estaturas son también muy semejantes, así como la longitud y el color de sus cabellos, rubios, en contraste con el cabello y la tez morena de los nativos. (F 19, F 3)

La actitud desafiante con la que ambos se enfrentan a la autoridad, al espectador y a la cámara es también idéntica. La propia fragilidad física del joven hace que desaparezca, asímismo, toda posible desigualdad entre la fortaleza física masculina y femenina.

La caracterización de la Ley como arbitraria, por otra parte, restará legitimidad a la prohibición que ésta podría sustentar, instaurando así un campo simbólico. Diríamos que en el espot, contra la invasión de las miradas seductoras, se demuestra la impotencia de la ley. (F 15)

Parece entonces evidente que el único significado de la libertad que el espot nos

ofrece no es otro que el de una transacción económica que termine por convertir el deseo del espectador, una vez desvanecidas las imágenes, en el objeto de consumo, a cambio de una modesta suma en moneda de intercambio corriente.

Así también el deseo del espectador será rentabilizado por la cadena emisora del espot, que percibirá del anunciante cierta cantidad de dinero, obteniendo a cambio la posibilidad de acceder a la mirada de aquel.

5.- Figuras Imaginarias

En el espot se construye la identificación con el objeto publicitario a través de figuras imaginarias en las que se asocia la imagen de un cuerpo deseable con la imagen del producto.

Pero el objeto publicitario no funciona aquí como fetiche, como objeto subsidiario del cuerpo femenino -objeto de deseo- cuya función consiste en completar su déficit, su carencia estructural respecto del deseo que lo inviste.

El objeto publicitario sustituye por completo al cuerpo deseable, ocupando su lugar. Se metamorfosea en el objeto de deseo mismo con absoluta limpieza, sin que se produzca fricción o resistencia alguna por parte de ese cuerpo, que queda así reducido a pura imagen.

Metonimia

La figura vertebradora del espot es, sin duda, la metonímica sustitución de la mujer por el pantalón, y de éste por su marca, en virtud de la contigüidad con la que sistemáticamente se presentan. (F 16)

En lo que constituye el final del espot, aparece en efecto la marca del vaquero ocupando el mismo lugar que instantes antes ocupaba determinada parte de la anatomía femenina, para dar paso, mediante encadenado, a un último Primer Plano de la marca, por lo demás extradiegético, que servirá así para cerrar la cadena de sustituciones metonímicas: la mujer por el pantalón, y éste por su marca.

Metáfora

Una operación metafórica que participa de la misma lógica delirante tiene lugar entre la marca del pantalón, LIBERTO, y las sombras verticales proyectadas sobre él como barrotes, precisamente cuando finalmente la ira del jefe militar recae sobre el pantalón y su marca. (F 17)

Liberto es identificado así, metafóricamente, con aquello de lo que los barrotes privan a la mirada del espectador, es decir, en primer término, con el cuerpo

femenino, y en una segunda operación metafórica, con la Libertad.

Cuando en el último plano, tras un efecto de nieve, se muestra en Plano Detalle la etiqueta con la inscripción LIBERTO, se inserta un brevísimo plano, imperceptible a la velocidad normal de emisión del espot, en el que la palabra LIBERTO se ha metamorfoseado literalmente en LIBERTAD. (F 22)

Se sobreimpone a continuación la palabra LIBERTAD en caracteres tipográficos blancos sobre un fondo negro, tras una breve inserción de la imagen en negativo. La imagen se ha vuelto sucia, como si se tratara de una película antigua o de escaso nivel técnico, o más probablemente de ambas cosas a la vez. (F 23)

Las imágenes muestran a continuación el fin mismo del celuloide y, por último, la proyección del foco iluminando directamente la pantalla.

Y no se trata aquí, precisamente, de la sustitución metafórica de una palabra por otra. *Liberto* es en realidad mucho menos que una palabra, ya que su única función consiste en nominar o designar el producto, careciendo por tanto de todo valor simbólico. (F 18)

La palabra sustituída, Libertad, es en cambio una palabra de alto contenido semántico, y con una dimensión simbólica sólida y trabajosamente construída.

La metáfora de la que aquí se trata se sustenta en la semejanza formal y fonética de los signos que componen los dos términos, así como en la equivalencia de sus imágenes: se asemejan en sus proporciones y encuadres, así como en el fondo sobre el que aparecen, de color negro.

6.- El Precio del Sentido

Y, recordémoslo, no es nada más que un juego lo que se propone al espectador del espot. Un juego de identificaciones del y con el objeto fascinante, el cuerpo seductor.

Una identidad imaginaria que precisará de una constante realimentación.

Ya que nada real puede detener el juego de reflexiones del deseo que en el espot tiene lugar. Ningún cuerpo dispuesto a ser conmovido, a pagar el precio de su deseo en sufrimiento, que no es otra la moneda de la pasión.

Es el precio que históricamente ha debido pagar el hombre por su libertad, el precio de la muerte, el que actúa precisamente como fondo -negro- sobre el que la palabra Libertad adquiere su sentido. Es este altísimo coste el que ha provisto a la libertad de un valor simbólico tan denso como eficaz.

El espot realiza entonces una operación ejemplarmente publicitaria: el vaciado del contenido semántico de una palabra de fuerte carácter simbólico, y su

suplantación por la marca de un producto que puede adquirirse a voluntad y a precio de mercado.

El texto publicitario invita así, explícitamente, a consumir imágenes identificatorias, ignorando el valor de las palabras que, como representaciones abstractas de los objetos, sólo pueden actuar como mediadores hacia ellos.

Pero las palabras pueden ser también, y sin duda lo son (en su dimensión simbólica), caminos, cauces para contener la emoción del sujeto en su encuentro con lo real. Son palabras, entonces, capaces de nombrar lo esencial de la experiencia de un sujeto cuando son proferidas por otro sujeto que está en condiciones de hacerlo. Palabra que se constituye así en cadena simbólica: palabra verdadera.

La lógica publicitaria, en cambio, solicita del espectador que consuma incesantemente textos en los que nada hay que creer, y en los que nada ocurre tampoco, en términos de experiencia real, para él.

Pero es que aceptar como intermediarias a las palabras requeriría en primer lugar la renuncia a la posesión total y absoluta de los objetos. Requeriría reconocer que existe una distancia infranqueable, una diferencia radical entre el objeto de deseo, y el objeto real en sí mismo.

F 1 (Plano 1)

F 2 (Plano 3)

F 3 (Plano 7)

F 4 (Plano 11)

F 5 (Plano 12)

F 6 (Plano 13)

F7 (Plano 14)

F 8 (Plano 15)

F 9 (Plano 16)

F 10 (Plano 17)

F 11 (Plano 18)

F 12 (Plano 19)

F 13 (Plano 26)

F 14 (Plano 27)

F 15 (Plano 31)

F 16 (Plano 35)

F 17 (Plano 37)

F 18 (Plano 39)

F 19 (Plano 46)

F 20 (Plano 47)

F 21 (Plano 50)

F 22

F 23 (Plano 54)

reseñas

Tierra (Julio Medem, España 1996).

No es fácil hablar de una película como ésta. Cada vez, en esta era de postmodernidad, estamos menos acostumbrados a enfrentarnos a textos que propongan de una manera tan directa y tan desnuda la interrogación por nuestra angustia. Y *Tierra* lo hace desde el principio, con la primera imagen y con las primeras palabras, sin la menor intención por disimular cuál es su apuesta, podría decirse que sin complejos. Realmente hace falta valor para hacer algo así en estos días en los que cualquiera, ante el temor de ser acusado de reaccionario, iluminado, o simplemente pedante, no pierde un segundo en reírse, probable-mente a la defensiva, de tan descabellado empeño. Y luego está esa otra defensa; la que fabricamos cuando nos damos cuenta de que el protagonista es, literalmente, un pobre loco, y así respiramos aliviados pensando que ese desgarro que él siente en el alma no va con nosotros. Él, en su delirio, afirma que está medio vivo y medio muerto, imagina que conversa con un alter-ego invisible que ya no pertenece a este mundo. ¿Pero quién no arrastra consigo el cadáver de quien fue, del niño que ya murió, del joven que se resiste a desaparecer? ¿Quién no ha oído esa voz espontánea que, al igual que al protagonista, nos dice que estamos mintiendo? Es más, ¿quién no ha deseado oírla?

En cierta ocasión oímos al director de *Tierra* asegurar que su película era antimística aunque no materialista. No podemos estar más en desacuerdo con él. Incluso su bien entendido materialismo nos parece una prueba de sinceridad, de querer enfrentarse al problema de la existencia sin socorridos bálsamos animistas (tal vez sea esta clase de fantasías lo que el director tiene por mística). El título es suficientemente significativo en este aspecto: *Tierra*, tan opuesto -sólo en apariencia- a ese *Cielo Sobre Berlín*, del que no está tan lejos como parece. Aquí y allí se trata de jugar, sin trampas, con lo que hay: la materia, el vacío, y nosotros.

El protagonista, esa encarnación de la escisión nuclear que nos atenaza, está decidido a hacer algo y así lo afirma con entusiasmo al principio mismo de la historia. La propuesta de *Tierra* no es solamente reconocer la falta de sentido innato de las cosas, sino que el film mismo está dispuesto a hacer algo. Y esto, y no rendirse ante el fascinante vértigo del caos, ya es mucho. Qué duda cabe que al final este camino, en la película, no culmina en la restauración de la identidad plena, en la comunión con ese cosmos amenazante. Tan sólo se consigue hallar una manera digna y humana de consumar la escisión, y así, de momento, situarnos en un estado en el que podamos encontrar algo de paz, algo de ese silencio que necesitamos para emprender una nueva aventura.

Quizás, en este desenlace sin duda que precario, haya pesado demasiado la idea, insistente y brillantemente expuesta en la película, de que somos una especie insignificante para el cosmos. Cierto, pero hay algo más. Nosotros también somos cosmos.

Francisco Pimentel

Adosados (Mario Camus, España, 1995).

Aunque *Adosados*, en principio, pueda parecer una película pequeña, se desmarca en seguida del rictus comercial imperante para enfrentarse con rigor funcional al tema que la genera. En primera instancia presenta, a través de una familia convencional, las acusadas marcas de una sociedad alojada en la patética confortabilidad de las apariencias. El hecho singular de que un padre de familia "ejemplar" cometa la imprudencia de sacrificar al perro va a acentuar la neurosis de sus integrantes, equiparándola al rubor del crimen más cruel. Una tensión que in crescendo, será encerrada en los protegidos espacios de acción que la salvaguardan, el entorno unifamiliar, el mundo laboral, y el último reducto donde este grupo humano preferiblemente se relaciona: el centro comercial.

Ajenos al sujeto que los contiene y a todo orden social diferente sus protagonistas perpetuan, alentados por la ignorancia de la masa, el destape televisivo y la violencia cotidiana, un modelo social inevitablemente pesimista y diametralmente alejado del interior del indivuduo. El dispositivo vivencial de los personajes es implacablemente disfrazado por la mentira punto central del film. Y, cuando el pacto de la franqueza, el tácito compromiso de compartir aciertos y errores se rompe, algo irrecuperable se quiebra. La familia, la pareja, el amor cebados por el analgésico secretismo corroído desvirtuan la pureza de lo auténtico, la experiencia real. La reiterada traición a la verdad, que vaciada de sentido pierde su campo de acción, deja siempre el amargo sabor de la desesperación. Y es que todavía la verdad, una utopía, un escándalo, entraña el infranqueable peligro de no saber estar a su altura, un honor que sólo los valientes pueden saborear.

Gema Fernández

Cosas que nunca te dije / Things I never told you (Isabel Coixet, España/Estados Unidos, 1995).

El puzzle del corazón.

Se derraman más lágrimas por las plegarias atendidas que por las que nunca lo serán. (Teresa de Jesús).

1. En el principio una voz nos habla de la imposibilidad de finalizar los puzzles compuestos por miles de piezas de distintas formas. Y a partir de esa dificultad para saber encajar dichas piezas en el inmenso rompecabezas de la existencia humana se forja una doble metáfora, presente tanto en la historia de los personajes del film como en la construcción del propio relato, felizmente auspiciado por esta capaz directora catalana.

La fotografía de Teresa Medina y el diseño de producción de Charles Armstrong, logran conformar una estética de cierta evocación publicitaria de carácter despojado, pero con matices coloristas agradables. Y así se pergeña un paisaje urbano frío y solaz, y unos interiores vacíos humanamente y objetualmente dispersos. Objetos (imaginarios) que mediatizan los encuentros de los habitantes de esta ciudad del desencuentro y la perplejidad:

helados, polaroids, teléfonos, lavadoras, video-cámaras... todos con su huella real.

En definitiva escenarios y elementos propicios para recoger las voces y los ecos sostenidos de cierta interrogación que provoca angustias y desazones, pero sazonadas con cierto toque de humor, y que están en la línea de casi todo el cine independiente norteamericano (Jarmusch, Hartley, Rockwell...), además de en Allen, Altman, Rudolph, Wang/Auster, y en las historias de la televisiva *Doctor en Alaska*. Coixet lo recoge y acoge certeramente.

2. Melancolía singular la que se desprende de la pareja protagonista (Lily Taylor y Andrew MacCarthy). Es curioso cómo se describe en el caso de la mujer la medicación descompensada que se receta para aliviar su anemia de cariño (tras la ruptura por parte de su novio): a base de quitaesmaltes y cappuccino commotion; o cómo recurre a ese pseudo-psicoanálisis (regis-trado en presencia del ojo de la video-cámara) para tratar de decir las cosas que nunca le dijo. Representación minimalista que pone en escena el juego de la ficción, para ser capaz de decir la verdad.

El personaje masculino tiene un claro déficit en la relación paterna, y trabaja como voluntario nocturno en el teléfono de la esperanza ayudando a los demás. Pero paradójicamente es manifiesta su incapacidad para echarse una mano a sí mismo...

Este acontecer será esencial para el sentido del relato, al lograr salvar a un telepaciente paranoico a costa de recibir un balazo, punto de ignición que casi le cuesta la vida pero que logra morir/vencer a lo ima-ginario y sobrevivir a lo real.

De esa compasión con el otro hace posible el encuentro con la pasión.

3. La tarea del bricolage es compleja, por tanto, pero tiene el sentido de la experiencia. Recordemos que la cita de arriba no deja de estar en boca de los personajes a lo largo de toda la película.

Así, en ese tránsito fugaz para elaborar, no ya un discurso, sino un texto camino del relato (en definitiva del sentido), que abraza la esperanza de los sujetos, la verdad de su deseo (inconsciente) logra terminar el puzzle del corazón como un mapa que tiene destino. El horizonte de una promesa heroica, necesaria para el relato del corazón que hace posible la emoción del encuentro de verdad.

Juan Carlos González

Mapa del sentimiento humano (Vincent Ward, Gran Bretaña, Australia, Francia y Canadá, 1992).

El camino del hielo al fuego

En 1992, Vincent Ward (director neozelandés conocido también por *Navigator*, de 1988), realiza *Map of the human heart* (traducido en España como *Mapa del sentimiento humano*), que no llega a nuestras pantallas hasta 1996, en mayo a Barcelona y en agosto a Madrid, pasando fugazmante a pesar de su contundente título, y de su interés cinematográfico.

La historia narrada rescata la estructura de relato de las películas clásicas de aventuras, con una estética detrás de la cual hay un cineasta con una clara habilidad para poner en escena mapas, o lo que es lo mismo, representaciones de paisajes donde ciertos puntos claves son nombrados. Uno de los puntos que se nombran con gran precisión en este Mapa del sentimiento humano es la inocencia: un niño aparece y desaparece ante los ojos del espectador, riendo. Sus amigos le voltean sobre una manta en pleno paisaje helado. Así es feliz, hasta la llegada de Walter, un hombre blanco que, literalmente, baja del cielo para "apadrinar" al huérfano Avik, quien ahora saltará más alto, gracias al avión del cartógrafo que, por puro azar, ha venido a salvarle; incluso saltará a otro paisaje: el hospital donde habrá de curar su tuberculosis en paralelo a la de Albertine.

En un lugar donde sufre cierta marginación por su mestizaje, Avik encuentra los ojos de Albertine, la mirada de esta niña, que, como él, es huérfana y mestiza. Comparten sus juegos de espejos y secretos, hasta el momento de la separación, que se produce justo después de que Albertine muestra a Avik su cicatriz del torso. Como prenda de Albertine, Avik roba una radiografía de su tórax.

Cuando, años después, Walter vuelve al hielo en misión de guerra y se reencuentra con Avik, éste utiliza la radiografía de Albertine como salvoconducto: pide a Walter que busque a la que fue la niña Albertine y se lo entregue como prueba de amor. Al poco tiempo Avik decide participar en la guerra y marcha a Londres, donde no tardará en reencontrarse con los ojos que le miraron en el hospital de niños. Pero tampoco tardará en descubrir que Walter, al encontrar a Albertine para darle su mensaje, la conquistó y ahora están juntos. No obstante Albertine tiene ojos para ambos y mantiene varios encuentros con Avik en los cuales le manifiesta su amor. Estos encuentros suceden en las alturas, allí donde Avik es feliz (como cuando le manteaban en el

hielo): se reencuentran en la carlinga de un bombardero, se citan en la cúpula del Royal Albert hall, y por fin hacen el amor en la cima de un globo aeroestático.

A pesar de tanta situación ideal, hay un conflicto planteado: la fórmula de triángulo, donde el tercero actúa de una manera siniestra. Una vez más, Walter va a tomar una decisión que determinará el futuro de Avik: si cuando era niño lo llevó a un hospital para curar su tuberculosis, ahora no va a hacer nada por evitar que lo envíen al bombardeo de Dresde. Avik sobrevivirá a esta prueba, pero no la radiografía de Albertine, que cae sobre las brasas de la ciudad incendiada y se consume ante los ojos horrorizados de Avik.

Las imágenes de Dresde constituyen, pues, el punto de ignición del relato, después de recorrer, a través de un largo flash-back narrado por Avik, un camino que conduce del hielo al fuego. El horror de la guerra rompe la burbuja de Avik y Albertine. Avik vuelve al hielo, y allí se convierte en un melancólico al que aún le espera el encuentro con la hija engendrada sobre el globo aeroestático, que le busca para invitarle a su boda. Avik quiere acudir, pero sufre un choque en el hielo y muere congelado, alucinando el reencuentro con Albertine, en la agonía, sin haber conseguido encontrar su lugar lejos de ese paisaje blanco y frío del que ya es parte definitiva, como se nos muestra a través de un último plano cenital.

Luisa Moreno

Mitologia grega (Junito de Souza Brandao, Ed Vozes, Petrópolis 1986).

Una mitología imprescindible.

En 1986 salía a la luz uno de los estudios más importantes de la actualidad para el análisis de los mitos. Se trata de *Mitologia grega*, obra en 3 volúmenes del profesor Junito de Souza Brandao. Hoy, transcurridos 10 años desde su primera aparición en las librerías de Brasil y Portugal, es el momento oportuno para resaltar su inestimable aportación a todos los trabajos de investigación en este campo, o simplemente a aquellos paladares refinados que gustan de saborear Mitología.

Junito Brandao es profesor de Lengua y Literatura Griega y de Lengua y Literatura Latina en Brasil, e introdujo la asignatura de Mitología Griega y Latina en los cursos de Letras de la Universidad Católica de Río de Janeiro. Nunca una asignatura ligada al mito había sido impartida en una universidad brasileña. Su trabajo fue pionero en este área, y sus cursos se ampliaron de tal forma que hoy dirige un seminario en el Instituto de Psiquiatría de la Universidad de Campinas (Sao Paulo).

El estudio del mito es para el autor una investigación constante e inagotable. Bebe en las fuentes de Mircea Eliade, Freud, Lévi-Strauss, Cirlot, Chevalier y Gheerbrant y Luis da Camara Cascudo entre otros, sin abdicar del rigor de cada relato, sin perder la pasión o la emoción en el análisis. Cada mito es deletreado desde su versión griega (plasmada en los poemas y relatos antiguos) hasta sus más recientes manifestaciones en el folklore, la música, la literatura o el cine. Conviene destacar, a este propósito, otro interesante trabajo del autor: *De Homero a Jean Cocteau* (edición Bruno Buccini, Río de Janeiro 1969).

Dice Junito en la introducción de *Mitologia grega*: *No despreciamos los significantes de ningún mito, mas investigamos con afinco y persistencia su sentido*. De hecho, al final de cada capítulo y de cada mito, recorridos los múltiples senderos del relato, descubrimos que la gran aventura del héroe es la misma que nos mueve a nosotros, la de un sujeto en busca de su deseo.

El primer volumen nos introduce al universo griego de antaño, cuando el mito era el pilar de toda la cultura y vida helenas. El trayecto parte, antes que nada, de la definición de mito, rito y religión, para adentrarse en la Grecia antes de Grecia, la llegada de los indoeuropeos, los jonios, Creta, Troya y las invasiones de los dorios. El autor invoca a los poetas Homero y Hesiodo, los grandes del relato mítico, y, poco a poco, vamos conociendo las diversas generaciones divinas partiendo del caos hasta llegar a Zeus, sus descendientes y sus luchas de poder.

El volumen II nos reserva los relatos más apasionados, los de Orfeo y Eurídice, Eros y Psique o Narciso. Pero es el III, dedicado a las hazañas de los héroes, el que des-pierta más interés. Estamos con Perseo, Heracles, Teseo, los Argonautas, Ulises y Clitemnestra. Y mención especial merece Edipo. También de este volumen debemos destacar el apéndice donde se examina con originalidad el valor simbólico del omphalós (el ombligo del mundo), su carácter erótico y su importancia para la antropolgía cultural. El omphalós es el lugar nuclear, el centro magnético que hay en todo mito, en todo texto clásico o sagrado, es el punto de encuentro. Cerrando la obra, en fin, una vasta documentación iconográfica, una bibliografía excelente y un índice onomástico que facilita el recorrido del lector por los meandros del texto apasionante que precede.

Vanessa Brasil

Caja de muñecas (Gabriel Albiac, Ed. Destino, Barcelona, 1995).

Partiendo de un verso de John Keats (*pleasure is never at home*) se lanza Gabriel Albiac a ensayar una interpretación de tres textos artísticos muy diferentes, pero que convergen tanto en el planteamiento como en su fondo temático: la imagen siniestra de la mujer, concebida como aquello que materializa lo radicalmente Otro, en el sentido de la pura hostilidad de lo real, la muerte. *Lamia*, poema del citado autor, *La Eva Futura*, novela de Villiers de l'Isle Adam, y la obra monotemática del surrealista Hans Bellmer, centrada en torno a la muñeca. Se trata de una especulación sobre cierta lírica de la fatalidad, focalizada sobre la imagen evanescente y para siempre perdida (de ahí el verso de Keats) del objeto de deseo. Frente a la inaccesibilidad del objeto, que sólo podría ser dicho en negativo, se impone como alternativa la imaginarización de aquello que, en verdad, aporta consistencia al goce, es decir, el cuerpo de la mujer, convertido ahora en fetiche; medio de huida para abortar la carencia, imagen ambivalente que, al mismo tiempo que oculta, revela lo que más allá golpea: el horror en toda su pureza.

Si *Lamia* representa a la mítica serpiente metamorfoseada en piel de mujer, *Hadaly*, la Eva Científica, es la muñeca protagonista de la novela de Villiers, prótesis de lo ausente construida para eternizar el deseo masculino bajo la forma de un objeto supuestamente más perfecto que lo real; de ahí que su cuerpo no sea de carne y hueso, sino de cables y metal. El delirio de la razón se hace presente en el personaje de Edison, el electricista inventor, cuyo afán es derribar el mundo de las ilusiones y construir algo auténtico y eficaz. Así, planeando el futuro triunfo de la mecánica sobre la biología (la neutralización de la corrosión del tiempo), pretenderá reducir al hombre a fórmulas lógico-matemáticas para obtener la "ecuación del amor" que pueda suplir la inexistencia de relación sexual: *los hombres suelen olvidar siempre esta ley física ineluctable: dos átomos no pueden tocarse, y no se penetran sino en la infinita ilusión de un sueño*. El mal encuentro con el cuerpo del otro está, pues, garantizado, tanto en la imposibilidad de lo real, como en el engaño de las seducciones nacidas de la ficción.

Pero si el autómata de Villiers todavía hace posible la ambigüedad entre lo vivo y lo muerto, la muñeca de Bellmer despeja toda confusión al respecto: se trata de una cosa inerte donde la imagen cautivante del velo ha desaparecido por completo de la superficie de eso que difícilmente podríamos llamar cuerpo. La aspereza de su obra se hace mucho más patente en fotografía y escultura, donde los miembros desarticulados y reenganchados en masas amorfas, las composiciones, el empleo de la luz y la sombra, y los primeros planos de su maniquí, se conjugan para mostrarnos las figuras de lo siniestro en su más radical escenificación. Autor del libro *Pequeña anatomía del inconsciente psíquico, o la anatomía de la imagen*, Bellmer hace del espacio artístico una mesa de disección, ahí donde lo literal domina frente a cualquier proceso de representación. Sus obras, en una estricta línea sadiana (que Albiac prescinde enjuiciar, como ineludible marco de referencia), ratifican la aniquilación del cuerpo, sin dejar espacio alguno para la dimensión de lo que específicamente podríamos denominar Deseo.

Caja de Muñecas es un texto sugerente que contribuye a perfilar el ámbito en el que se mueve la estética de lo siniestro, si bien su aportación se limita a trabajar las nociones del discurso lacaniano que el autor suscribe sin cuestionar. Por ello se acomoda a un discurso (el de los mismos artistas de los que él hace la exégesis) que, si no fuese "semblante", sería un discurso imposible, de lo peor, para el que *toda nominación es exterminadora*, la palabra puro sinsentido imaginario, y el encuentro con el cuerpo de la mujer notorio fracaso; un discurso que hace de la realidad una pantalla de apariencias (*la vida es una apariencia de la muerte*), olvidando la posibilidad de pensar el texto artístico desde la perspectiva de una enunciación simbólica. Si Lacan teoriza el afecto del amor como el obstáculo del goce, Albiac no reprime su apasionamiento nihilista y dicta sentencia, de modo melancólico, al final del libro: *la muerte es la única verdad (y, pues, la belleza única y absoluta) de la filosofía. El placer no acudirá jamás a la cita.*

Manuel Canga

Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk (Antonio Drove, Filmoteca Regional de Murcia y Editora Regional de Murcia, 1995).

Más de un año hace que, con emotivo prólogo y clarificador epílogo de Víctor Erice y Miguel Marías respectivamente, apareció el volumen que recoge las entrevistas que el cineasta madrileño Antonio Drove había mantenido con su

admirado colega Douglas Sirk (Detlef Sierck en la germana nación), las cuales fueron puestas en antena, segmentadas a modo de proemio y colofón de cada una de las películas que lo integraban, a lo largo del ciclo que TVE-2, durante la temporada 1982-83, dedicó a quien, tras escénicos y luego fílmicos comienzos en la Alemania de entreguerras que terminaría abandonando, acrisoló, sobre todo en las cintas que adelante sacó de 1953 a 1959 (fecha de su despedida casi definitiva de la realización cinematográfica), unos modos de significar en el melodrama hollywoodense que descollaron dentro del relevo y sensibilidad manieristas que, con irrevocable predominio y a la sazón, postergaban al dechado del clasicismo en el celuloide.

A pesar de que no se concibieron de cara a disfrutarlos como lectura, cabe situar los sirkiano-dróvicos coloquios y anexos en el tercer vértice de un jugoso triángulo bibliográfico en torno a Sirk/Sierck/Sierk delimitado junto a otros dos libros: el de los incisivos análisis textuales de Jesús González Requena, editado por Hiperión y el Instituto de Cine y Radio-Televisión de la Universidad de Valencia, y el de Jon Halliday (cuya filmografía del de retocado nombre, completa y rigurosa, Drove reproduce y emplea con mínimas modificaciones y actualizadoras adiciones), [illegible] Fundamentos, aparentes pláticas constituidas de hecho por el cuestionario y las respuestas que por escrito el señor Sirk y Halliday intercambiaron hoy un cuarto y pico de siglo atrás. No escunde Antonio Drove que a publicar tan sugestivos diálogos lo ha empujado y convencido el intentar reparar el nada cabal olvido e ignorante desdén que la (hacia el atentísimo y ya fallecido matrimonio Sirk) ingrata Televisión Española, arrinconando un acervo de mucha valía, dispensaría a tales diálogos después de la aludida emisión, emisión que, encima, no contó con todos los imprescindibles apoyos y subsiguientes facilidades de ciertas instancias de entonces en Prado del Rey; asimismo, cree el autor que, si aún en el mundo de los mortales permaneciera quien *Tiempo de amar, tiempo de morir* firmó, el presente trasvase a imprenta hubiese merecido su aceptación y beneplácito.

Los capítulos de la obra de no conferenciada procedencia los compone Drove con unos ramilletes de párrafos, ofrecedores de pistas, en donde desarrolla comentarios acerca de los trazos expresivo-narrativos de *La golondrina cautiva* (*Zu Neuen Ufern*, 1937) y de *Obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1953) (parte IV), además de acerca de lo velazqueño parangonado con lo sirkiano -los cuadros (o similares) y espejos dentro de los [illegible] y espejos en el interior del encuadre- y algo

también con lo buñuelano (el penetrante rebasamiento y densificación por estos tres artífices de las achatadas materias temáticas acostumbradas y a ellos impuestas en las productoras y corte que les proporcionaron trabajo) (parte III), amén de una bastante prolija exposición (parte I) del proceso que al director de *La verdad sobre el caso Savalta* condujo desde su descubrimiento de Sirk en antiguas y ahora inexistentes salas hasta el apresuradísimo montaje y dificultada preparación de la serie *Directed by Douglas Sirk*, fruto televisivo de los varios días de acudir al hogar y retiro luganés de un humanista y venerable anciano a principios del verano de 1982, pasando, claro está, por lo acaecido en las inminencias y arranque de esas jornadas de feraces palabras y hablar.

La referida parte número uno, de autobiográficas e igualmente ético-catárticas esencias (en aquellos dilatados encuentros Douglas Sirk vino a ser un segundo padre para Antonio Drove), refleja, en sus motivos primordiales y muy múltiples derivaciones, el talante y las fijaciones de cinéfilo del conmovido redactor de la misma, pero si tamaño torrente no desanima al lector (obligado en y por esto a relajo y horarias holguras), incluso entrañables savias pueden dar en ungirle y llenarle, en especial a los que sin cautelas convocan a la persona/personaje que se llama Antonio Drove Shaw, y harto más en especial por cuanto que afectuosa remembranza del amigo que para siempre ha dicho adiós, o sea, aquí, de Nacho Bourgón, que con Drove compartió el hallazgo de Sirk en los trechos mozos y menos boyantes de ambos.

Al punto de la reseña concluir, muestra y huella reluzcan del pensamiento del conspicuo entrevistado -agudo percibidor de lo que la representación en liza pone, es decir, en él, el espacio y curso de un relato no con las absolutas enterezas del cine clásico, aunque sí que repleto de espirales de la ficción que acaban consumando el fluir dramático con la caída de los espejismos y con el necesario horizonte del sentido-, para lo cual, de las serenas y afables declaraciones suyas frente al devoto e inquieto interlocutor -de veras atorozonado en el inicio de la primera conversación-, entresacamos un puñado de frases que retratan la filosofía estética y vivencial del europeo que antes que Sirk se apellidó Sierck, y antes de Sierck, Sierk:

(...) *El lenguaje nunca miente si no lo haces mentir tú* (pág. 252).

Escrito sobre el viento *es un título* (...) *no* (...) *pesimista sino negativo... y todos tenemos que sobreponernos a lo negativo* (pág. 269).

Creen [los individuos, la gente] (...) *que la felicidad se les debe... y no es así. Para que la felicidad venga, debemos ser suficiente-*

mente atractivos [=buenos, dignos] *para merecerla* (...) (pág. 278).

La vida no es el arte y el arte no es la vida, pero la vida puede estar llena de arte y el arte lleno de vida (pág. 281).

Si te apegas demasiado a la realidad haces sólo naturalismo (...) *La forma debe ser configurada por el contenido y el contenido debe ser expresado por su forma* (pág. 282).

(...) *Por eso* [en *Tiempo de amar, tiempo de morir -A Time to Love and a Time to Die*, 1958-] *tenía que pintar los estertores de la guerra tan fuerte y brutalmente como fuera posible, y simultáneamente mostrar el amor siendo amado, un amor que impide el derrumbamiento de los amantes, aunque* (...) *la película acabe de manera trágica* (pág. 286).

Si huyes de tu infelicidad, el recuerdo no significa nada. Recordar sólo los buenos tiempos te debilita (...) (pág. 287).

Pedro Joaquín del Rey

Sobre la exposición de LUIS BUÑUEL. (Museo Nacional C. A. R. S., Madrid, 16 de Julio-14 de Octubre).

...Esta mancha es la única que simboliza la muerte.

Nacida con vocación subversiva, pero avalada y promovida hoy por las más altas instituciones, fue presentada la obra de Luis Buñuel, durante los meses de verano, en dos escenarios diferentes y de manera simultánea. En el primero, las salas de la Filmoteca de la calle Santa Isabel, se proyectaron todas las películas del cineasta aragonés, mientras que en el segundo, el Museo Reina Sofía acogía una recreación sintética de aquello que constituyó una experiencia artística radical, y su aportación particular al universo del cine. Bajo el título *¿Buñuel! La mirada del siglo*, y sostenida sobre tres grandes bloques temáticos, la exposición ofrecía al espectador, no sólo un repaso de la cinematografía buñuelesca, sino también un panorama concreto de lo que representó el tiempo de las vanguardias en su manifestación más extrema y turbulenta: el surrealismo. Exhibición llevada a cabo con pasión recolectora, donde se podía observar un esfuerzo por alcanzar la síntesis, allí donde la amplísima oferta de material hacía la labor compleja.

La parte fundamental estaba concentrada en dos grandes salas, mientras que en otras superficies menores el material se iba repartiendo de manera introductoria. Partiendo de una puesta en escena deslumbrante, presidida por grandes ampliaciones de fotogramas empalmados verticalmente sobre la pared, la muestra recopilaba toda clase de objetos relacionados con la estética buñuelesca y su entorno, aunque centrados, como es obvio, en la imagen fílmica, que servía de hilo conductor para justificar la presencia de otros elementos ajenos al quehacer del realizador. Ese hilo atravesaba con mucha pertinencia los tres bloques que, estableciendo la guía para el recorrido, y en alusión al texto freudiano, dividían el material según el título: I-Pulsión de la mirada, II-Pulsión del deseo, y III-Pulsión de muerte. La imagen y la pa-labra, el objeto y el sonido, se conjugaban para propiciar la atmósfera en la que el espectador quedaba cautivado. Así, pudi-mos ver, al lado de imágenes fotográficas extraídas de las películas, fragmentos de poemas de Lorca, extraños aparatos cinematográficos de principios de siglo, objetos personales del director, y obras de arte de variada procedencia.

En pocas exposiciones el espectador se ha podido sentir tan morbosamente interpelado por lo que allí se daba a ver (y subrayamos el "se daba a ver"), por lo que fueron las pasiones enfermizas de Luis Buñuel, y por extensión de una gran parte del grupo surrealista y autores cercanos: la fascinación del cuerpo erótico atravesado por los estigmas de la muerte. Y esta pasión se hizo visible en la forma de un espectáculo para la mirada. El ojo, como protagonista principal, recorría las más variadas imágenes, desde las litografías de Odilon Redon, hasta los estudios de Dalí para *Spellbound*, pasando por el famoso cartel para el "cine-ojo" de A. Rodtchenko, diversos cuadros de Picabia (*Optófono II*, de 1922-23), Magritte (*El mundo poético*, de 1926), Victor Brauner (*Adrianopole*, de 1937), Joan Miró, Picasso, o el visionario Alfred Kubin de *El ojo de la tempestad* (1906). La relación con el cuerpo gozante cobraba aquí su máximo espesor; espesor intransitable por localizarse en los juegos lúgubres de seducción y repulsión, que tenían, quizás, su más adecuado representante fílmico en la escena traumática de *Ensayo de un crimen*, o *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*, donde el caprichoso protagonista-niño ("Archi" para su mamá) quedará capturado para siempre por esa imagen del borde de la media de la bella institutriz recién asesinada, en donde muerte y erotismo se confunden. De los efectos imaginarios de esa escena se ofrecía una reconstrucción muy bien calculada que reiteradamente se proyectaba sobre una gran pantalla al ralentí. La cajita musical del fracasado criminal quizá sirva, en este caso, de acertada metáfora de aquello que cons-

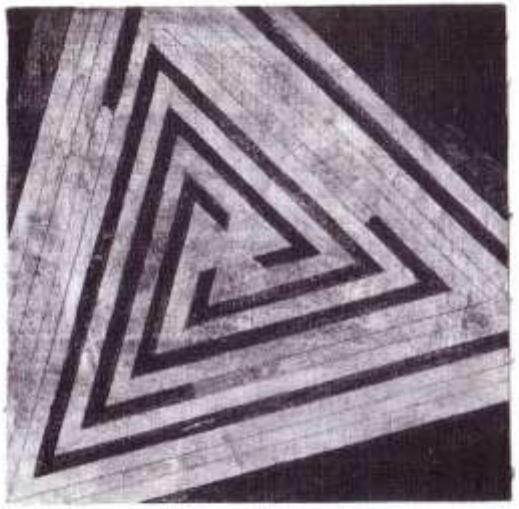
tituye la potencia del objeto de deseo, de aquello que una vez conquistado devuelve la imagen siniestra del otro: el cuerpo despedazado. Las cajas, los estuches, y los cofres, quedaron representados en la exhibición (además de por un excelente dibujo daliniano de 1937) por una serie de cajones cerrados contra la pared; otros hacían de vitrinas en las que se encontraban toda clase de objetos-fetiche. Así nos encontramos con la bellísima *colección de joyas con motivos de ojos* (lo más preciado del cuerpo del otro, el sustituto simbólico del objeto de castración), finos trabajos de artesanía, y sus correlatos del terror: los falsos ojos de cristal.

El espacio dedicado al ojo se completaba con dos estremecedoras fotografías de la marquesa Casati tomadas por Man Ray (desdoblamiento del rostro femenino que multiplica los ojos confiriéndole una apariencia angustiante), dos versiones diferentes de *Historia del Ojo* de Bataille, (firmadas con el pseudónimo Lord Auch: una edición parisina del 28 con litografías de A. Masson, y otra sevillana del 40), las fotografías de ojos aparentemente descerebrados de *La araña saltarina*, *El pulpo*, y *La cabeza de Hipocampo de Arcachón*, registrados por Jean Painlevé, o las siniestras imágenes del *Tratado de operaciones* de E. Meyer, y *Los ojos reventados* de J. A. Boiffard, donde la mirada explota en su tensión hacia el más allá; una mirada desgarrada que da fe de la muerte que está por llegar.

Y así se cerraba la exposición con una intensa escenificación de los lujos de la muerte, trazada según el molde sadiano, del que ofrecían testimonio todos los fotogramas de *La Edad de Oro* congelados para el espectador, poniendo énfasis en la secuencia final del castillo de Selliny. Sade, resucitado por la algarabía surreal, estaba presente en alguno de los mejores trabajos: el pequeño dibujo a tinta *Erupción de la ignominia final*, *Bailarina en forma de calavera*, o *Estudios de cráneos deformes* (¿inspirados, quizás, en la anamorfosis de Holbein?) de Salvador Dalí, o las fantasmagorías sexuales de Hans Bellmer en torno a la mujer, cuya *Muñeca crucificada* (1934) sintetizaba ajustadamente el perfil de su discurso atroz. Esta imagen se asemejaba a un curioso crucifijo anónimo del siglo pasado propiedad de Adou Kyrou, en el que la figura de Cristo ha sido sustituida por la de una voluptuosa mujer. Imagen que condensa tanto la ferocidad de las pasiones del cuerpo en su perfil subversivo, como el "goce de" (genitivo de nota sadiana, según Lacan) lo sagrado. Un ejemplar de museo de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* se exhibía al lado del *carnet de muertos* de Buñuel, el *Muestrario con encajes de Seda*, de Auguste Göttiger, una marioneta articulada del XIX que representa a la muerte, o las fotos de Eli Lotar *Castigo*, y *Mujer con guantes*, donde lejos ya de cualquier manifestación del deseo, nos topamos de frente con los efectos devastadores de la pulsión.

Salvo la artificiosidad de la reconstrucción del último plano de *Un Perro Andaluz*, que bajo el rótulo *Au Printemps* ponía en escena los cadáveres de un hombre y una mujer (paráfrasis de *El Angelus* de Millet) semienterrados en la arena, inmortalizando así la presencia sorda e inmóvil de la pareja imposible, que en el film sí adquiere una dramática resolución final, y algún que otro elemento de más, la exposición acertó en extraer lo más denso y representativo de la obra de Buñuel. Testimonio de una mirada áspera que, en tono de burla y sueño, proyectó sobre la pantalla la tensión de adentro.

Manuel Canga



PARABOLA DEL ESCRIBIDOR

Es como el rey de la polilla.
Sentado en esta biblioteca
oye un murmullo de raíces,
un olvido que aún duele,
hecho de sobresaltos,
de estupor, de vigilias.
Le resulta difícil distinguir
las mentiras falsas de las verdaderas.
Dijeron que los ojos son un cofre
en donde almacenar sueños de tierra, de estaciones, de
estrellas apagadas como un sol erabundo
cuya luz ya no es luz sino fosforescencias
congelando su origen alrededor de tí.
Recoge datos. Una historia. Son
recapitulaciones. Quiere comprender.
En esta claridad despedazada
un cuerpo anónimo interroga, busca
algo que sea lo contrario de la nada de mí.

Jenaro Talens (de *Menos que una imagen*)