



t&f

trama & fondo
Lectura y Teoría del Texto

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

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

COMITÉ CIENTÍFICO

Adolfo Berenstein, Paolo Bertetto, Annie Busiere, José Luis Castro de Paz, Edmond Cros, Jesús González Requena, Gastón Lillo, Luis Martín Arias, Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Santos Zunzunegui.

CONSEJO EDITORIAL

Directora

Amaya Ortiz de Zárate

Subdirectora,

Promoción y Suscripciones

Luisa Moreno

Diseño y Maquetación

José Manuel Carneros

Administración

Amelia López

Gestión Editorial

Basilio Casanova, Tecla González

Web Master

Axel Kacelnik

Editores

Manuel Canga, Juan Zapater

Traducciones Abstracts

Amparo Tomás García

EDITA

Asociación Cultural Trama y Fondo.

Apartado de Correos 73.

40080 Segovia

Teléfono 656 26 75 48

DISTRIBUYE

CASTILLA EDICIONES.

c/Villanubla, 30. 47009. Valladolid.

Tlfn. y Fax: 983 33 70 79

e-mail: castillaediciones@usuarios.retecal.es

IMPRIME

Gráficas Lafalpoo S.A.

c/ Plomo, 1 Nave 3.

Pol. Ind. San Cristóbal. 47012. Valladolid.

ASOCIACIÓN CULTURAL TRAMA Y FONDO

Presidente

Jesús González Requena

Vicepresidente

Luis Martín Arias

Secretario ejecutivo

Lorenzo Torres Hortelano

Tesorera

Amelia López Santos

Vocales

Francisco Baena Díaz, Julio César Goyes Narváez, Luisa Moreno Cardenal, Víctor Lope Salvador, Amaya Ortiz de Zárate, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres Martínez.

Miembros

ESPAÑA: *Joaquín Abreu González, María Victoria Arechabala Fernández, Vidal Arranz Martín, Jorge Belinsky Abramoff, Adolfo Berenstein, Francisco Bernete García, Lucio Blanco Mallada, José Miguel Burgos Mazas, Gabriel Cabello, Manuel Canga Sosa, José Manuel Carneros Pardo, Basilio Casanova Varela, José Luis Castrillón, José Luis Castro de Paz, Luis Del Pozo Barajas, José Díaz-Cuesta, Antonio Díaz Lucena, Soledad Fernández Fernández, Juan García Crego, Vicente García Escrivá, José Miguel Gómez Acosta, Tecla González Hortigüela, Nicolás Grijalba de la Calle, Carolina Hermida Bellot, Raúl Hernández Garrido, Axel Kacelnik, Guillermo Kozameh Bianco, José Luis López Calle, Jaime López Díez, José María López Reyes, Juan Margallo, José Miguel Marinas Herreras, Cristina Marqués Rodilla, Juan Medialdea Leyva, Edmundo Molinero Herguedas, Luis Enrique Montiel Llorente, José Moya Santoyo, José María Nadal, Fernando Ojea Ocampo, Eva Parrondo, Pablo Pérez López, Julio Pérez Perucha, Francisco Pimentel Igea, Aarón Rodríguez Serrano, Juana Rubio Romero, Germán Saiz Cadiñanos, Luis Sánchez de Lamadrid, M^a Victoria Sánchez Martínez, María Sanz Díez, Ramón Sarmiento, Begoña Siles Ojeda, Jorge Urrutia Gómez, Juan Zapater, Santos Zunzunegui Díez.*

FRANCIA: *Bénédicte Brémard, Jean-Louis Brunel, Jeanne Raimond*

REINO UNIDO: *Amparo Tomás García*

BRASIL: *Vanessa Brasil Campos*

PERU: *Gonzalo Portocarrero*

COLOMBIA: *Javier Tobar Quitiaquez*

37

Número 37
Segundo Semestre de 2014

t&f
trama&fondo

Índice

- 5 Editorial
- La Fantasía**
- 7 Luis Martín Arias
La fantasía como reencuentro con lo real en el cine de Méliès
- 33 Jesús González Requena
*El Estadio del Espejo "de Jacques Lacan".
Crónica de una mascarada (I)*
- 61 Gonzalo Portocarrero
La ética andino-cristiana de los relatos de condenados
- 77 Amaya Ortiz de Zárate
*El mal de Sigfrido.
A Dangerous Method (David Cronenberg, 2011)*
- 95 Basilio Casanova
Edvard Munch y la fantasía de ser devorado
- 103 Tecla González/Eva Parrondo
*De las fantasías al fantasma fundamental:
una travesía psicoanalítica*
- 121 Manuel Canga
Lectura de Metzengerstein: entre Poe y Vadim
- 131 Jaime López
*Lo sagrado y lo real en la intervención de Miquel Barceló en la
capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral
de Palma de Mallorca*
- 157 Eva Parrondo
Fantasía y realidad en Pa Negre (Agustí Villaronga, 2010)
- 167 José Luis López Calle
Sobre la bondad de Heródoto
- 183 Carolina Sanabria
*Ofelia en el estanque como motivo visual. De la imagen plástica
del XIX a la fílmica del XX*
- Reseña**
- 199 Amaya Ortiz de Zárate sobre Francisco Baena
Luz corriente

Las ilustraciones de la cubierta
e interiores han sido realizadas
por Marta Beltrán



Secreto tras la puerta
Tinta sobre papel, 2013
Marta Beltrán

Editorial

37

¿Existen, todavía, las ciencias humanas? ¿O han llegado finalmente a quedar reducidas a mero territorio de debates ideológicos?

Sin duda, la ideología está en todas partes. Pero corresponde a la ciencia tratar de frenar su presencia, hacer espacio a la observación desapasionada y desprejuiciada de los hechos, permitir que las teorías ensayen sus abordajes de acuerdo con criterios de racionalidad no sometidos –o al menos no aplastados– por las creencias que dominan el paisaje de su tiempo.

Por eso, nada indica mejor la desaparición de la ciencia en un ámbito de pensamiento que la incapacidad de los que lo profesan de procesar los nuevos hechos que emergen en su campo de estudio.

Es difícil encontrar hoy una prueba más evidente de ello que la que se manifiesta en la negativa de sociólogos y psicólogos, de antropólogos y psicoanalistas, a percibir el dato que el Instituto Nacional de Estadística ha hecho público recientemente y según el cual en el 2015 se producirán más defunciones que nacimientos en España.

Sólo los economistas le han prestado algo de atención, dada su evidente relevancia por lo que a la viabilidad de las pensiones del futuro se refiere y, de manera más amplia, sobre sus inevitables efectos globales sobre el crecimiento.

Los demás –sociólogos y psicólogos, antropólogos y psicoanalistas, pero también filósofos–, siguen mirando hacia otro lado. Como si el asunto fuera irrelevante y no tuviera nada que ver con ellos. Lo que choca, sin embargo, con la rapidez con la que felicitan a sus colegas ecologistas cuando estos detectan el decrecimiento de la población de cualquier especie animal.

¿No sería, por el contrario, obligado comenzar a pensar un hecho como éste en términos de enfermedad social? ¿No deberían los psicólogos y los psicoanalistas interrogarse sobre lo que a toda luz parece una falla central en el plano del deseo? ¿No deberían sociólogos y antropólogos preguntarse por el malestar que lleva a una colectividad a reorientarse en el sentido de su extinción biológica?

Sucede que las ideologías y sus prejuicios lo hacen imposible entre una intelectualidad especialmente timorata, cuyos miembros están casi siempre más preocupados de qué se dirá de ellos que de levantar acta y convertir en pensamiento los nuevos hechos que la realidad deposita delante mismo de sus ojos.

La fantasía como reencuentro con lo real en el cine de Méliès

LUIS MARTÍN ARIAS
Universidad de Valladolid

Fantasy as a re-encounter with the real in the Melies' films

Abstract

Following a theory of the gnosological functions of language, we propose the counter-intuitive idea of taking fantasy as a return to or reencounter with the real. However, with the real from within, as an anxious and conflictive experience that comes with the acquisition of language; this has as a result the configuration of one's subjectivity- a theme that is portrayed in a very precise manner in Melies' films. At the same time, he allows us to poetically and festively relive through his representations the aforementioned foundational experiences.

Key words: Functions of language. The reality and the real. Critical psychoanalysis. Georges Méliès.

Resumen

A partir de una teoría de las funciones gnoseológicas del lenguaje se propone la idea, contra-intuitiva, de fantasía como retorno o reencuentro con lo real; pero con lo real interior, en tanto que experiencia angustiosa y conflictiva de adquisición del lenguaje y conformación de la subjetividad, que el cine de Georges Méliès documenta de manera precisa al tiempo que nos permite revivir, poética y festivamente, mediante su representación, dichas experiencias fundadoras.

Palabras clave: Funciones del lenguaje. La realidad y lo real. Psicoanálisis crítico. Georges Méliès.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-31

Fantasía y funciones gnoseológicas del lenguaje

Si vamos a hablar de “fantasía”, tendríamos previamente que definirla¹. Ahora bien, probablemente no sea factible establecer un “concepto”, claro y delimitado con precisión epistemológica, apto, por ejemplo, para las neurociencias en su investigación de los procesos mentales, o para que el darwinismo pueda estudiar posibles ventajas evolutivas en la adquisición, por parte del Homo sapiens, de la capacidad de imaginar, más allá de la realidad inmediata. En cualquier caso ese camino, el del rigor termi-

¹ Este artículo se basa en la ponencia “Lo real de la fantasía: el cine «documental» de Georges Méliès”, presentada en las “I Jornadas de cine y psicoanálisis. La fantasía” que tuvieron lugar en el Campus de Segovia (Universidad de Valladolid) el 28 y 29 de abril de 2014; aunque aquí se amplía considerablemente su contenido, sobre todo en lo que se refiere a la reflexión teórica previa.

nológico para lograr un conocimiento objetivo, lógico y fáctico, que es el que sigue la ciencia, no nos interesa en esta ocasión. Por tanto, simplemente lo dejaremos de lado.

Por el contrario, vamos a reflexionar sobre la fantasía –con el mayor rigor que sea posible– en tanto que “idea”(filosófica, psicoanalítica y poética), dejando de lado también su consideración como “ideograma” que forma parte de los discursos de lo banal, aquellos que, contribuyendo a crear y reproducir la alienante y tranquilizadora falsa conciencia que gobierna nuestro quehacer cotidiano, confirman la célebre fórmula de Marx, que define a la ideología como una conciencia falseada que permite, al tiempo de “no saber”(de lo real, añadiríamos nosotros), “no dejar de hacer”(en la realidad empírica); es decir que esa falta de conocimiento, esa anulación de la conciencia de lo real no nos impide, en absoluto, desenvolvernos con plena operatividad en el campo del trabajo, del ocio y del negocio; en el ámbito, en fin, de lo profano, si utilizamos la terminología de Bataille. Por lo que respecta a la fantasía, debemos señalar que el ideograma dominante es aquel que la sitúa al margen de la realidad, fuera de sus normas e imposiciones; de tal modo que lo imaginado fantásticamente no ha sucedido, ni en muchos casos (aunque no en todos) puede llegar a suceder en la realidad empírica, entendida aquí como un ámbito absolutamente equivalente al de lo real; pues realidad y real son, dentro del marco ideológico que estamos describiendo, simples sinónimos.

Advertimos al lector que, para situarnos frente a la cuestión planteada, la de qué entendemos por fantasía, desde el inicio de este trabajo estamos utilizando las categorías propias de lo que hemos llamado “Teoría de las tres Funciones gnoseológicas del Lenguaje”²; funciones que serían la “epistemológica”(en la que es posible hablar de “conceptos”), la “ideológica”(constituida por “ideogramas”) y la “poética”(en la que, por lo que se refiere al plano gnoseológico, se construyen y manejan “ideas”). Pues bien, tal y como ya hemos adelantado, vamos a dejar de lado a la fantasía en tanto que concepto relacionado con la función epistemológica o científica y también la vamos a dejar de considerar desde el punto de vista de la ideología, pues nos interesa centrarnos en la tercera función, es decir en la idea de fantasía allí donde seguramente cobra todo su sentido, en lo poético; si bien cabe precisar que este término, el de lo poético, no lo vamos a utilizar aquí en un campo restringidamente estético, sino filosófico en general y, especialmente, referido al ámbito gnoseológico.

2 MARTÍN ARIAS, Luis. *¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje*. En: Niedermaier, Alejandra y Goyes, Julio César (coord.). *Poéticas y pedagogías de la imagen*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] de la Universidad de Palermo; Argentina [en prensa]. Esta Teoría de las Funciones del Lenguaje (TFL) que, a su vez, pretende ampliar y complementar a la Teoría del Texto, desarrollando asi-

Pues bien, en este terreno, el del conocimiento subjetivo, que es del saber del sujeto, es casi siempre el psicoanálisis, entendido no en un sentido “clínico” sino “crítico”³, el que nos suministra ideas sugerentes y fructíferas. Sin embargo, desde su creación, a finales del XIX, el psicoanálisis ha generado inagotables polémicas, debido a la ambigüedad de su estatuto gnoseológico, marcado por la pretensión inicial de Freud de convertirlo en una disciplina científica, en una tecnología médica, cabría decir, pero, paradójicamente no sustentada en la biología, que ha sido y es la ciencia en la que se sostienen los avances terapéuticos en la época contemporánea. En todo caso, mientras que Freud siempre respetó a la ciencia como máximo exponente del progreso racional y técnico del ser humano, no ha sido este el caso de Lacan, el cual, pese a que al principio de su enseñanza propuso al psicoanálisis, utilizando uno de sus característicos juegos de palabras, como “ciencia del sujeto”, en realidad asumió explícitamente su estatuto de disciplina por completo ajena a la ciencia, eso sí tras una manifiesta impostura intelectual que le llevó a utilizar fuera de lugar, sin ningún rigor epistemológico, términos y conceptos matemáticos y lógicos (sus impostados “matemas” o su “topología” surrealista). Continuando con esta deriva anticientífica, Lacan convirtió finalmente al psicoanálisis en una ideología beligerante, encuadrada en el irracionalismo relativista, que pretende desenmascarar y deconstruir al llamado “discurso de la ciencia”. Como resultado de toda esta ya larga deriva, que va desde el cientifismo ingenuo de Freud al cinismo anticientífico posmoderno de Lacan, a estas alturas del siglo XXI el psicoanálisis oficialmente dominante es, como institución, un “totum revolutum” en el que se mezclan y confunden diversas ideologías, desde aquellas propias de las pseudociencias a otras más vocacionalmente inclinadas hacia la política, siendo este ya un claro indicador de degeneración intelectual, tal y como hemos analizado en otro trabajo⁴.

Sin embargo, y pese a todos estos inconvenientes, estamos convencidos de que el psicoanálisis todavía es capaz de suministrar ideas eficaces, con la condición de que sepamos separar el grano de la paja, descartando aquellos contenidos más claramente ideológicos, con los que inevitablemente se entremezclan las ideas; aunque justificar esta diferencia entre ideologemas e ideas en cada caso concreto sea indudablemente muy problemático –pero no por ello debemos dejar de intentarlo. En todo caso, aceptemos ya de entrada que, pese

mismo el análisis textual en el ámbito de una filosofía del conocimiento, se basa, por supuesto, en las “funciones del lenguaje” de Karl Bühler (que establece también 3) o de Roman Jakobson (que si bien propone 6, las misma pueden agruparse a su vez en 3 bloques); pero la diferencia es que, mientras Bühler y Jakobson consideran al lenguaje desde el punto de vista de la teoría de la comunicación nosotros lo hacemos desde la perspectiva gnoseológica, que permite interrogarnos cómo se adquiere el conocimiento sobre el mundo que nos rodea y sobre nosotros mismos.

3 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Un conocimiento por el montaje*. Entrevista con Pedro G. Romero (2007). Es este autor el que ha sugerido, a propósito de su teoría sobre el “montaje”, la contraposición, desde nuestro punto de vista tan interesante y que puede llegar a ser muy fructífera, entre un interés “crítico” por el psicoanálisis, frente al interés “clínico”; en relación además con el análisis de la imagen.

4 MARTIN ARIAS, Luis. “De la ideología a la política: la izquierda lacaniana”. *Trama y Fondo* n°32 (2012); pp. 49-74.

a lo que pretendiera Freud, no se trata de una ciencia ni existe, por tanto, una tecnología médica derivada de ella. De este modo, y con estas precauciones previas, podemos encontrar en la tradición psicoanalítica (tanto en Freud como en Lacan) ideas que pueden ser operativas en el ámbito de esa tercera función del lenguaje, que es la poética. Es ahí, en este campo de lo subjetivo, donde cobran valor algunos de los postulados teóricos del psicoanálisis, tales como la idea de "fantasía" (Phantasie) en

5 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. La escena fantasmática. En: *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Hitchcock y Luis Buñuel*. Centro José Guerrero. Granada (2011), págs 339-356. En este trabajo, Requena insiste en lo que las fantasías tienen de estructura escenográfica: un guión con dos polos actanciales, el propio sujeto y un fantasma; resituando de este modo, en tanto que una de las piezas de la escena, la confusa propuesta lacaniana de "fantasma".

Freud, o la equivalente de "fantasma" (fantasme) en Lacan; ideas, ambas, que Jesús González Requena ha reelaborado bajo la denominación de "escena fantasmática"⁵, insistiendo en el componente narrativo de dichas escenas, ya que en ellas se percibe un acto que aguarda, que se pospone, mediante un mecanismo de suspense; siendo por ello esta propuesta, la de considerar a las fantasías como escenas fantasmáticas de carácter narrativo-representativo, muy útil en el análisis de textos cinematográficos, tal y como el propio J. G. Requena demuestra, a propósito de Hitchcock y Buñuel, en la publicación que estamos citando.

La idea psicoanalítica de fantasía

Nos interesa, por tanto, la idea de fantasía que propone el psicoanálisis, la cual, enfocada y precisada desde la TFL, permite resaltar todo lo que tiene que ver con ese proceso material, concreto, de adquisición del habla y de la lengua, es decir del lenguaje; proceso que vamos a considerar como aquel en el que se despliega, siguiendo de nuevo una propuesta de J. G. Requena, la "dimensión fundadora del lenguaje".

Y, en relación con este proceso material de adquisición del lenguaje, recordemos cómo, durante siglos, se discutió cual era la lengua original, la que hablaban en el Paraíso Adán y Eva y cómo, para identificarla y resolver si era el arameo, el griego o cualquier otra, se propuso dejar a niños recién nacidos abandonados en el bosque, sin contacto con otros seres humanos, para comprobar en qué lengua comenzaban a hablar espontáneamente. Como es lógico, si este cruel experimento se hubiera llevado a cabo, los niños no hablarían lengua alguna, como ocurrió en los casos de los llamados "niños salvajes", ficcionados en el cine por François Truffaut en *L'enfant sauvage* (*El pequeño salvaje*, 1969) o Werner Herzog en *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*El enigma de Kaspar Hauser*, 1974); porque el lenguaje, doblemente articulado y simbólico, es decir el Logos específicamente humano, no se transmite genéticamente, sino que sólo se

adquiere culturalmente, en un contexto social determinado, el que permite el contacto con el otro; un contexto que es, por supuesto, y esto es una realidad material bien definida, el de las interacciones de todo tipo con el cuerpo del que se procede, es decir con la madre; con el cuerpo y su imago, todo ello tamizado a través del habla que dicho cuerpo emite, esa lengua materna ("lalengua", si aceptamos el neologismo de Lacan). Pero, al mismo tiempo, es este el contexto en el que se produce (o no) el contacto, la interacción, asimismo, con un determinado deseo de la madre, ajeno a la relación con su hijo; deseo exterior que se dirige (o no) hacia el padre, ese tercero que con su presencia y su palabra (o la falta de ella) delimita finalmente en un sentido u otro la configuración de esta estructura elemental de parentesco; una estructura construida a partir de los procesos lingüísticos que deben hacerse cargo de los inevitables conflictos que condicionan por completo la adquisición del lenguaje (o, dicho al modo lacaniano, el hecho de que el cuerpo, biológico, sea adquirido por el lenguaje). Esta estructura, a la cual Freud denominó "Complejo de Edipo", tiene una evidente composición narrativa, con tres personajes y los conflictos desencadenados entre sus respectivas posiciones escenográficas; por lo cual puede ser también denominada, parafraseando el título de un artículo del propio Freud de 1909, "novela familiar"; es decir narración que contiene un guión universal y consustancial a todo animal hablante, a todo sujeto humano⁶.

En resumen, hay que subrayar que la idea de fantasía de Freud está íntimamente ligada a la de Complejo de Edipo, el cual, para nosotros, es la más interesante y precisa teorización que se ha llegado a hacer del proceso material que está en el origen del sujeto que habla, que adquiere un lenguaje y que es adquirido por él: idea inicial, esta de Freud, que alcanza toda su capacidad explicativa si la completamos siguiendo el esquema ampliado del Edipo que ha propuesto J. G. Requena⁷. De este modo, al Complejo de Edipo J. G. Requena añade explícita, espacial y cronológicamente la fantasía de la escena primordial o primaria y, por último, la estructura narrativa del cuento maravilloso según Propp: "sucede que el arco del Edipo es más amplio de lo que en Freud puede leerse. Su modelo completo, tal y como ha actuado durante siglos en nuestra cultura, puede encontrarse en el modelo del relato maravilloso que reconstruye Propp"⁸. Pues bien, para nosotros este "arco ampliado del Edipo" es el "patrón universal" que explica el proceso subjetivo de adquisición de un lenguaje doblemente articulado y simbólico; lenguaje que, además

6 Y ello a pesar de que Freud utilizara esta expresión, la de "novela familiar", en relación con la patología psíquica del llamado "neurótico", en el cual aparecería dicha novela en tanto que deformación imaginaria de la realidad; cayendo Freud una vez más, como ocurriéron otras ocasiones a lo largo de su obra, en la equívoca separación entre "realidad" (que sería en este caso el verdadero guión edípico del sujeto) y "ficción" (la novela familiar que el neurótico se fabrica).

7 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. "Lo real". *Trama y Fondo* n°29 (2010); págs. 7-28. Es especialmente interesante y productivo que este esquema ampliado del Edipo lo haya desarrollado Requena visualmente.

8 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. Seminario II: "Psycho" (2012); en: http://gonzalezrequena.com/?page_id=25651 [consulta: mayo 2014].

de ser una herramienta para el conocimiento epistemológico y racional del mundo, produce en el sujeto la conciencia de la propia muerte; un trauma que genera, como mecanismo compensatorio inevitable e inmediato, la adquisición de la función ideológica, en tanto que falsa conciencia que permite un no saber de lo real (de la muerte y, asociada a ello, de la diferencia sexual).

En relación con este arco edípico (ampliado), que es el soporte material de la dimensión fundadora del sujeto en el lenguaje, no podemos dejar de señalar la estrecha conexión que es posible percibir entre el mismo y la idea de Freud sobre las “fantasías originarias” (Urphantasien), las cuales según el *Diccionario de Psicoanálisis* de J. Laplanche y J.B. Pontalis se definen como cuatro estructuras fantaseadas típicas, que son universales y que aparecen cualesquiera que sean las experiencias personales de los individuos que las sufren, denominándose del siguiente modo: de la vida intrauterina, escena originaria, de castración y de seducción. Ahora bien, Freud, intentando explicar esa universalidad, que subrayan asimismo Laplanche y Pontalis y, sobre todo, intentando explicar el hecho de que las mismas aparezcan independientemente de las avatares biográficos, al margen de que hayan ocurrido o no en la realidad determinados acontecimientos traumáticos, llega a cometer el disparate de proponer que esto es así porque las fantasías originarias se transmiten de manera “filogenética”, demostrando con ello la fragilidad y oscuridad, gnoseológica, que están el origen mismo del psicoanálisis, al tener que recurrir, de este modo –sobrevenido, aislado, tras no haberse atendido antes a las categorías propias de la biología ni a las restricciones metodológicas que exige el conocimiento epistemológico– a una justificación supuestamente científica.

⁹ LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J.B. *Diccionario de psicoanálisis*. Ed. Labor (1983); p. 141. Estos autores añaden a continuación que en ambas formaciones, conscientes e inconscientes, y en relación con la fantasía “pueden encontrarse una misma organización, un mismo arreglo” que las hace por tanto “difíciles de diferenciar”. Por otra parte, los problemas teóricos entre la idea de fantasía y la de inconsciente en Freud han sido asimismo señalados, aunque planteando el asunto de otro modo, por J.G. Requena (en: nota 5).

Por otra parte, es interesante resaltar cómo Freud no establece diferencia alguna entre consciente, preconscious e inconsciente en relación con la fantasía, de tal modo que el manejo que lleva a cabo de la idea de fantasía parece poner en cuestión su famosa “primera tópica” e, incluso, la idea misma de “inconsciente”: “la problemática freudiana de la fantasía no solamente no permite efectuar una distinción de «naturaleza» entre fantasía inconsciente y fantasía consciente, sino que tiende más bien a señalar sus analogías, sus estrechas relaciones, los pasos entre ellas”⁹.

Pero, precisamente por la presencia de estos problemas teóricos (especialmente relevantes para la justificación del ámbito

“clínico” del psicoanálisis) resulta interesante y sugerente para nosotros, situados en un ámbito “crítico”, la idea de fantasía en Freud. Revisemos entonces, con algún detenimiento, los cuatro tipos originarios que Freud señala. La fantasía de la vida intrauterina coincide con la propuesta que hemos hecho de ampliar, aún más, el esquema de J.G. Requena añadiendo una fase previa al momento del nacimiento, la intrauterina, que sería aquella en la que el individuo que se está formando adquiere, como protolenguaje, la estructura armónica y melódica que configura el fondo musical del habla¹⁰. La siguiente, la de la escena originaria, aquella en la que el sujeto fantasea que ve el coito de los padres, ha sido conveniente integrada en su esquema por el propio J.G. Requena (junto con esa otra fantasía, que sería su reverso, su otra cara, y que se describe con la frase “pegan a un niño”); mientras que la de castración tiene que ver con el momento en el que entra en juego el padre y el sujeto adquiere la conciencia, de nuevo traumática, de la diferencia sexual (de tal modo que esta fantasía de castración estaría relacionada sobre todo con el sujeto de sexo masculino); y, finalmente, la fantasía de seducción, que explicaría la relación de este proceso edípico con la adquisición o interiorización del deseo (especialmente en el sujeto de sexo femenino).

10 MARTIN ARIAS, Luis. “Lenguaje y conocimiento”. *Trama y Fondo* n°31 (2011); pp. 7-32. Como explicamos en este artículo, para desarrollar esta idea de fase intrauterina, localizable en el inicio del “esquema ampliado”, resultan muy útiles los últimos libros de Eugenio Trias, en los que realiza una indagación filosófica sobre el origen y fundamento de la música.

En resumen, para nosotros, y desde la TFL, lo preeminente es el proceso material de adquisición del lenguaje, en el que se despliega la dimensión fundadora del sujeto; un proceso que se explica mediante el siguiente esquema: etapa intrauterina musical más arco del Edipo ampliado con la estructura del relato maravilloso de Propp; es decir un esquema, completo y ampliado del Edipo por sus dos extremos, que podemos considerar también como el “patrón poético de la subjetividad”, ya que por su universalidad y constancia de ningún modo puede ser considerado como contingente o circunscrito a una época o a un tipo de cultura determinados, sino que es una estructura propia del Lenguaje, necesaria y común a todos los textos que han configurado las culturas de todas las épocas, en cualquier tiempo y lugar; textos artísticos (es decir sagrados) en los que ha cristalizado la conciencia de los seres humanos, en tanto animales aristotélicos con Logos, que hablan y escriben. A partir de aquí, y en relación con este patrón subjetivo, la fantasía no sería sino la forma específica de relación con lo real (del origen, del sexo y de la muerte) en el ámbito de la función subjetiva, poética, del Lenguaje.

La realidad no es lo real

Si hablamos de fantasía no podemos dejar de lado el debate, que viene siendo fundamental para el desarrollo de la Teoría del Texto desde hace años, sobre la realidad y lo real. Recapitulando, y simplificando quizá en exceso, recordemos cómo en la tradición filosófica moderna hay dos corrientes enfrentadas: por un lado la que podemos agrupar, *grosso modo*, bajo los términos de positivismo y realismo filosófico y por otro la que, en cierto modo, nace con el idealismo kantiano. La primera opción, positivista-realista, supone pensar que hay una realidad exterior, independientemente constituida, que percibimos tal y como es por los sentidos (aunque la verdadera y única forma de conocerla nos la suministra el método científico). Para Kant, sin embargo “no percibimos a las cosas como son en sí mismas”, sino que captamos sus “representaciones” (“las cosas para mí”), que son diferentes a “las cosas en sí”; una diferenciación que esboza ya la que podemos establecer entre “la realidad”, como representación, y “lo real” como ámbito oculto, inaccesible, de las cosas en sí, un ámbito que resulta incognoscible¹¹.

¹¹ Tal y como afirma Kant en su *Crítica de la razón pura*, de esta separación, que él mismo establece, entre las representaciones o cosas para mí y las cosas propiamente dichas se deduce, finalmente, que “es para nosotros absolutamente desconocido cual pueda ser la naturaleza de las cosas en sí”, por lo que sitúa, más allá de la realidad reconocible con la que interaccionamos, un territorio de desconocimiento “absoluto”, de un no saber radical.

Siguiendo esta línea de pensamiento, que desde el idealismo kantiano se continúa con Schopenhauer (el mundo como representación), Nietzsche (los conceptos no nos sirven para captar lo real, ni los juicios para expresar la verdad de lo real) y Wittgenstein (la realidad es sólo el ámbito de aquello de lo que se puede hablar), llegamos así a Lacan que con el uso del término de lo real (que por definición es lo inaccesible, lo imposible) permite separar estos dos registros, el de la realidad como representación y el de lo real como aquello que queda fuera de nuestro alcance (de nuestro pensamiento y conocimiento, es decir de nuestro lenguaje), de tal modo que el sujeto se definiría como “función de desconocimiento”. Es así como, reconfigurando todas estas propuestas en el ámbito de la Teoría del Texto, para J.G. Requena la realidad debe ser entendida, desde una concepción constructivista inmersa en la influencia del estructuralismo y del giro lingüístico del pensamiento contemporáneo, como una elaboración (una construcción) producida por el lenguaje, de tal modo que “la red de significantes, como puro sistema formal, recubre lo real (...) dando por resultado la realidad en tanto tejido ordenado de signos y objetos”⁷. El problema es que, si la realidad la construye el lenguaje, tal y como propone el constructivismo, sólo se encuentra fundamento para la verdad o el conocimiento epistemológicamente justificado del mundo en el propio lenguaje, entrando así en lo que R. Sánchez Ortiz de Urbina ha llamado

“la índole circular del pensamiento racional” que, desde Aristóteles hasta llegar al pensamiento contemporáneo, se encuentra en la base misma del desarrollo tautológico del razonamiento científico¹². Esta idea de circularidad, que nos lleva del lenguaje al lenguaje, queda reforzada con la puesta en cuestión de todo proceso de inducción llevada a cabo por Hume primero y más adelante por Wittgenstein que incluso, cayendo en un solipsismo extremo, propio del “primer Wittgenstein”, el del *Tractatus logico-philosophicus*, llegará a negar las relaciones causa-efecto, una propuesta radical que sin embargo luego matizaría en sus “Investigaciones filosóficas”. De este modo, si en todo razonamiento inductivo hay implícita una premisa aceptada sin demostración, llegamos a la famosa sentencia de Wittgenstein de que los límites que nuestro conocimiento puede alcanzar son los que nos marca nuestro lenguaje: si para Wittgenstein “los límites de mi lenguaje significan (representan, según otras traducciones) los límites de mi mundo”, más allá es imposible ir; o en todo caso en ese más allá está “lo místico”, aquello de lo que no se puede hablar, una indeterminación similar a lo que Kant llama “lo sublime”; aunque otros autores constructivistas han situado en ese más allá inalcanzable algo más concreto y peligroso, como el dolor (Rorty) o un goce, siniestro y devastador (Lacan); una idea, esta de que en lo real hay un peligro, una amenaza, que proviene de Freud, quien según J.G. Requena elaboró “la más sorprendente teoría de la percepción (..) al menos desde Platón” al señalar cómo lo real golpea constantemente a la conciencia y amenaza con aniquilarla, “de lo cual se deduce el dato más insólito –y también el más brillante– de esta teoría de la percepción (en Freud): que, por motivos estrictos de supervivencia la percepción apunta a saber, de lo real, lo menos posible”⁷.

Pero Freud, siguiendo su ideal cientifista, utiliza para describir su idea de conciencia (del sistema percepción-conciencia) una metáfora “biologista” tomada de la por entonces en desarrollo biología celular (el símil de la “vesícula”), que resulta, una vez más, una impostura (en el sentido de que traslada sin fundamento conceptos epistemológicos a un campo de función del lenguaje que no es el científico). Al asemejar, en *Más allá del principio del placer* (1920), al complejo ser humano con un microorganismo que se protege mediante una membrana de “un mundo exterior cargado de las más fuertes energías”, no explica por qué este mismo proceso, que daría lugar a la conciencia, no ocurre en ningún otro organismo viviente, ya que sólo procede hablar de conciencia en el caso del animal

12 SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo. *¿Qué hace el arte? Complejidad*, año 2, nº4, enero-marzo 1999. Aristóteles, en la puesta en pie de su silogística, fue “el primero que intuyó la índole circular del nuevo sistema racional” y “colaboró activamente en su edificación” ya que “cuando intentaba averiguar el mecanismo de la demostración científica, vio claramente que, o bien tendríamos que regresar al infinito probando los principios de un silogismo por otros principios, o caeríamos en un círculo vicioso si las premisas del silogismo se apoyan en sus conclusiones. Aristóteles no encontró más escapatoria que apelar a unos principios divinos procedentes del exterior y obtenidos epagógicamente. Pero cuando tales axiomas, objetivos y divinos, pasan a ser un material interno al único proceso de la construcción racional de la realidad en una organización circular y recurrente, como se dice, in medias res, entonces hemos ingresado en la forma moderna de racionalidad”. Y es que “lo que Kant llamaba juicios sintéticos a priori no es sino la formulación académica de la aceptación del círculo”.

con Logos, del animal que habla. Lo que queremos decir es que si, para ningún animal que no sea el hombre, lo real es una amenaza exterior cargada de las más fuertes energías que exige crear una "membrana" protectora, esta diferencia se debe al lenguaje y en nuestra opinión debe ser interpretada no desde equívocas metáforas "biologicistas" sino desde la teoría del lenguaje misma y sobre todo desde el doble proceso que desencadenó una especie de homínidos, el *Homo sapiens*, la adquisición de un lenguaje que ya no es un mero sistema comunicativo de intercambio de señales, sino un Lenguaje doblemente articulado y simbólico: por un lado le facilitó el poseer un instrumento excepcional con el que conocer y relacionarse con el mundo (una herramienta de carácter epistemológico) pero por otro sobrevino en él la conciencia de su propia muerte. Este es, en nuestra opinión, el "trauma" esencial, fundamental; trauma que en primer lugar genera un mecanismo de defensa inmediata, elemental, de denegación, que da lugar a esa función gnoseológica (o cabría decir mejor, anti-gnoseológica) del lenguaje, que es la ideológica, como un no saber o negación sistemática de lo real de la muerte y de la diferencia sexual; mecanismo reactivo, de defensa, que está en la base de otros procesos, como el que E. Canetti llama del deseo de asesinato del otro como deseo esencial y fundamental del yo, pues es una forma de negación, mediante la adquisición de un poder desmesurado sobre el otro, de la propia muerte. Esta idea de Canetti es quizá otra forma de explicar o de nombrar la pulsión de destrucción, aunque esta también es pulsión de muerte propia, como resultado del peso excesivo que supone lo real para un pobre mamífero, en tanto que la conciencia de la propia muerte desencadena en él una fuerza que le empuja incluso hacia su autodestrucción, para volver, abandonando la conciencia, a ese estado orgánico previo donde no existe el sufrimiento. Esta es nuestra hipótesis: la conciencia de la propia muerte genera, más allá de la ideología, la pulsión de muerte, que se expresa bajo dos variantes, la del impulso hacia el asesinato del otro como despliegue de un poder inmenso que niega la propia fragilidad (que, por cierto, es el punto de engarce de lo real de la política, como odio al otro, con lo imaginario de la ideología) y el impulso hacia la autodestrucción, para dejar de padecer el peso insufrible de lo real.

Resumiendo, desde la perspectiva de la TFL si hay una "membrana" que nos protege de ese trauma, originado por la conciencia, esta no es otra que la función ideológica del lenguaje, lo cual no quiere decir que no sea posible conocer lo real, precisamente desde el lenguaje (¿de qué otro modo si no?). Como señala J.G. Requena⁷, Freud no considera al ser humano como un organismo cerrado en sí mismo, solipsista,

que vive autoengañado en su burbuja protectora, rodeado por la muralla del sistema percepción-conciencia (entre otras razones porque como muy bien precisa Requena lo real también presiona desde el interior, en forma precisamente de pulsión), sino que es capaz, al menos de obtener “pequeñas muestras” de lo real. Pues bien, para nosotros esas muestras, que se pueden equiparar a las sombras o reflejos que el fuego de lo real proyecta en la caverna (según la metáfora de Platón) y a las “huellas” de lo real en lo radical fotográfico (que ha teorizado el propio Requena), constituyen el núcleo mismo del “hecho” científico; hecho, fabricado, construido si se quiere, mediante la función epistemológica del lenguaje, pero verdadero (en tanto no es falsado –Popper–) y que permite diferenciar a las verdades objetivas de la ciencia del no saber ideológico y de otros discursos no justificados (opiniones, suposiciones...).

Ahora bien, ¿por qué esa persistente idea moderna de que el lenguaje nos separa totalmente del mundo? El Lenguaje evidentemente es una abstracción y no puede coincidir con lo real, que no tiene límites, pues la idea de límite es esencialmente filosófica, es decir lingüística, no está en la naturaleza; pero la ciencia, al parcelar el saber, al dividirlo en disciplinas o campos categoriales admite esta diferencia ya de entrada, asume que, como diría Gustavo Bueno, no hay ciencia sino ciencias, en plural, y que por tanto sus saberes son parciales y fragmentarios¹³. Y es que, en nuestra opinión, el Lenguaje nos conduce a mantener otra relación con lo real que no es la de la integración total en ello, en lo real, la asimilación en su interior, instintiva y biológica, automática y absoluta, tal y como le ocurre al resto de los animales. Podemos intentar negar lo real (ideología) o conocerlo (ciencia), pero en este último caso con la limitación de que se trata de conocer sólo lo que se refiere a aquellos fragmentos que nos permiten sobrevivir y avanzar tecnológicamente, mediante un saber objetivo, des-subjetivizado (y por tanto desprovisto de los inconvenientes que genera la conciencia de la propia muerte). Ahora bien, puesto que el ser humano no puede vivir permanentemente alienado en la falsa conciencia ideológica, ni denegado o borrado como sujeto por un conocimiento parcial y meramente objetivo, ni tampoco puede ni debe dejarse llevar por la pulsión, necesita de esa tercera función del lenguaje, que es la poética, que le devuelve su subjetividad, confrontada con la verdad de lo real –mediante el texto artístico– pero confrontada de otra manera, no destructiva aunque –cuidado– tampoco terapéutica ni moralizante.

¹³ Atribuir a la ciencia una idea metafísica de totalidad es una distorsión interesada, propia de la ideología romántica, que Jorge Luis Borges describe muy bien en su breve texto “Del rigor en la ciencia”: “los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él”. Este ideologema totalitario, según el cual la representación puede coincidir totalmente con la cosa representada, puede encontrarse asimismo en el otro extremo ideológico, opuesto al romántico anticientífico, es decir en cierta ideología cientifista (que no hay que confundir, pues se trata de una ideología, con la justificación de la verdad que ofrece el método científico cuando es correctamente utilizado, fuera de toda impostura).

La representación en el cine de los Lumière

Como ya hemos señalado en un trabajo previo¹⁴, el éxito comercial del Cinematógrafo Lumière a finales del siglo XIX es la culminación de un largo proceso, desarrollado durante todo ese siglo, aunque siguiendo el legado de experiencias precursoras en algunos casos muy anteriores. Así,

en la puesta en práctica comercial de la “fotografía del movimiento” confluirán el notable desarrollo de las tecnologías derivadas del avance del conocimiento científico, especialmente en el campo de la óptica, con el eficaz empeño decimonónico en buscar la aplicación técnica de tantos avances científicos, ejemplificando una idea de aplicabilidad que abarcaba todavía aquello que en el mundo clásico se llamaban las “artes”¹⁵; lo cual permitirá que ocurra con la fotografía del movimiento un entrecruzamiento de ámbitos culturales similar al que ya había ocurrido con la fotografía propiamente dicha y que modificó el trabajo de los pintores, de tal modo que la influencia de la fotografía abrió paso primero al impresionismo e, inmediatamente después, a las diversas vanguardias deconstructoras de la figuración.

14 MARTÍN ARIAS, Luis. *En los orígenes del cine*. Ed. Castilla Ediciones (2010).

15 Recordemos en este sentido como Aristóteles, en su “Acerca de la *techné poietiké*”, utiliza la palabra “*techné*” para referirse tanto a la “técnica” como a lo que hoy conocemos como “arte”; mientras que, por otra parte, en la “*Poética*” aristotélica, la palabra “*Poietiké*” está tomada directamente de “*poiein*”, que en griego significa lo mismo que el “*facere*” latino, es decir hacer (R. SÁNCHEZ ORTIZ DE URBINA; op. cit.). A partir de ambos referentes podemos llegar a la conclusión de que en la Antigüedad Clásica el arte era la técnica con la que hacer, es decir fabricar, objetos [estéticos]; concepto de la técnica que todavía conservaba cierta vigencia en el siglo XIX, cuando surgen la fotografía y el cinematógrafo.

Pero ante todo, el cinematógrafo es una máquina científica relacionada con la función epistemológica, es decir constructora de realidad, del lenguaje; una máquina que forma parte de un conjunto de modernos instrumentos ópticos, entre los que se encuentran el telescopio o el microscopio, que generaron nuevas disciplinas o tecnologías (el telescopio dio lugar a la astronomía, mientras que el microscopio hizo posible la microbiología); disciplinas que de inmediato modificaron los campos categoriales de las ciencias naturales¹⁶, de tal modo que estas prótesis del ojo para ver lo más lejano (telescopio) o lo más pequeño (microscopio), acabarían reconfigurando la física y la biología modernas.

16 Aunque no compartimos, ni mucho menos, el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno en su conjunto, en tanto que cosmovisión, sí nos parecen muy interesantes y útiles algunas de sus propuestas, y especialmente, en relación con lo que estamos tratando, la idea de que los instrumentos, las máquinas, inauguran y configuran nuevos campos categoriales en el ámbito de las ciencias.

Pero a diferencia del microscopio o el telescopio, el cinematógrafo no quedó circunscrito al campo de la ciencia. Sin dejar de ser un instrumento óptico, el cinematógrafo, ya desde sus precursores intentos de puesta en práctica, con Edison o los Skladanowsky, fue una innovación que, al igual que le ocurrió a la fotografía, modificó muy pronto el ámbito de las artes y del espectáculo; es decir, actuó de manera claramente predominante –pese a su origen científico– en el registro de las representaciones no científicas. Desde la perspectiva de la TFL cabría precisar que, asimismo, el cinema-

tógrafo también ha contribuido, de modo en cierta forma parecida a como lo hizo el telescopio o el microscopio, a configurar representaciones científicas que han permitido el conocimiento fáctico y falsable de fragmentos pragmáticamente significativos –tras su previa elaboración lingüística– de lo real (pues, como ya hemos señalado, sólo podemos conocer algo de lo real a través de la representación, sea esta científica o estética). Pensemos por ejemplo en los vehículos robóticos que están, desde hace años, enviando imágenes filmadas del entorno marciano. Del mismo modo, el cinematógrafo ha acabado modificando otros ámbitos de la realidad, como por ejemplo el de las representaciones jurídicas: ahí está la creciente importancia de las grabaciones de cámaras de vigilancia como pruebas judiciales e instrumentos eficaces en la lucha contra la delincuencia; que por cierto desmienten, con abrumadoras pruebas empíricas, al ideologema paranoide de un poder panóptico, que tiene su origen en Bentham (como tantas otras ideologías nefastas, desde el utilitarismo al animalismo) aunque fuera después Foucault el que le dio forma política. En resumen, el aparato óptico cinematográfico ha configurado nuestra realidad, es decir la relación fáctica-científica de la sociedad contemporánea con lo real, contribuyendo así a la construcción de lo que Freud denominó el principio de realidad.

Sin embargo, la diferencia, en cuanto al uso social de unos instrumentos ópticos y otros, estriba en que el telescopio o el microscopio ofrecían imágenes desconocidas, nunca vistas, de lugares del mundo que, por ser lejanos o excesivamente pequeños, habían escapado a la percepción del ojo humano y se presentaban, por ello, de manera inequívoca como huellas o fragmentos de lo real; mientras que el cinematógrafo se colocaba al mismo nivel, empírico, del ojo, actuando en su misma escala de configuración epistemológica de la realidad (produciendo una “impresión de realidad”) y por eso, inopinadamente, reveló algo excesivo en el ojo, algo que está más allá de su papel como simple ventana abierta, como mero aparato receptor con el que capturar, de manera inmanente, el entorno que nos rodea.

Dicho de otro modo, ante las nuevas y desconocidas imágenes astronómicas o microscópicas la función científica, epistemológica, del lenguaje se puso en marcha de manera explícita, elaborando teorías y conceptos, es decir nuevas palabras, para designarlas y constituir nuevos discursos con los que darles significado¹⁷. Pero, ¿qué hacer con ese duplicado, excesivamente objetivo y realista, de la realidad? ¿Cómo leer esa impresión de

17 Convirtiendo esas huellas en nuevas representaciones que amueblarán nuestra realidad, ampliándola; representaciones que, hechas mediante el lenguaje, nos permitieran de paso acotar, ceñir los fragmentos, las huellas de lo real que contenían, para fabricar de este modo “hechos” científicos que instauraron esa relación dialéctica, entre la realidad y lo real, característica de la función epistemológica del lenguaje.

realidad, ese exceso de realismo? Porque, no lo olvidemos, siempre leemos la realidad, ya que esta es ante todo (aunque no sólo) una entidad lingüística.

Para leer la impresión de realidad cinematográfica, situada en esa escala en exceso objetiva, Louis Lumière y los operadores que él formó y dirigió utilizaron, tal y como ya hemos señalado¹⁸ referentes propios de la por entonces ya plenamente triunfante pintura impresionista. De este modo, la impresión de realidad con la que juega y con la que impacta al público el cinematógrafo desvela su esencia de constructo lingüístico, de elaboración artificial mediante un modo de representación pictórico-fotográfica en el que juegan un papel importante códigos como los de iluminación (búsqueda de la luz tamizada del atardecer y el amanecer o del contraluz), la composición del cuadro (emulada por el encuadre en su relación con el campo representado) o los mismos temas, tan pictóricos, de las vistas filmadas.

18 MARTÍN ARIAS, Luis, op. cit.: hemos sugerido la similitud entre cuadros de Manet como "El puerto de Burdeos" y "La evasión de Rochefort" o bien de Cézanne, como la segunda versión de "Los jugadores de cartas" y sendas películas Lumière. También Godard señaló en su momento que veía en Louis Lumière a "uno de los últimos pintores impresionistas".

El cinematógrafo se muestra por tanto como dispositivo de lenguaje y de paso nos hace ver al propio lenguaje como dispositivo con el que relacionarnos con lo real. De este modo, si bien lo que pone de manifiesto, al funcionar la cámara-proyector Lumière, es un proceso muy cercano al de la propia función epistemológica del Lenguaje, que establece "hechos", en tanto que huellas, sombras, reflejos, pequeñas muestras, marcas o fragmentos de lo real, ceñidos, circunscritos por el artificio lingüístico; no obstante ya desde el principio el cinematógrafo se escora hacia la representación no científica, hacia lo pictórico; deriva facilitada quizá por esa proximidad que hemos señalado entre la "technépoietiké" y el desarrollo decimonónico de la tecnología, de tal modo que el "tableau" cinematográfico adopta códigos como la inmovilidad del encuadre (equivalente al marco del cuadro) o la profundidad de campo (adaptación mecánica de la técnica del punto de fuga). Pero todo ello nos sugiere que, en el fondo, hay algo excesivo en el hecho cinematográfico, que como hemos dicho sobrepasa al hecho astronómico o al hecho microscópico, y este exceso tiene que ver con que, más allá de su obvia proyección exterior, captando el entorno que nos rodea, el ojo tiene también, como ya había señalado Goethe, una proyección interior (subjética, diríamos nosotros).

En resumen, el impacto que produjo lo real de la imagen fotográfica en movimiento pudo ser reconducido inicialmente por Louis Lumière al ámbito de una representación de tipo pictórico-fotográfico, que más de

un siglo después hace posible su recepción como imagen-archivo; la cual, mediante un trabajo de lectura y montaje/desmontaje, se puede transformar a su vez en imagen-documento; pero este aspecto documental –atención– no es, ni mucho menos, algo inherente a la imagen Lumière en sí, no viene dado en ella de una manera automática, sino que es consecuencia de ese otro proceso posterior de lectura y montaje/desmontaje. Así, la imagen Lumière puede pasar a ser, mediante la manipulación material, lingüística, imagen-documento y testimonio histórico; una imagen-prueba en tanto hecho, digamos, documentado¹⁹.

19 Utilizamos aquí las categorías propuestas por Georges Didi-Huberman (imagen-archivo, imagen-documento, imagen como testimonio o imagen-prueba) que ya hemos comentado y reelaborado en: MARTIN ARIAS, Luis: "El hecho fotográfico: imágenes del Holocausto". *Trama y Fondo* n°25, (2008); págs 9-28.

La madre en el andén

Vamos a intentar justificar la existencia de este doble proceso (el de construcción de una representación, por un lado, y el de persistencia de la huella, por otro) en el emblemático filme *Llegada de un tren a la estación de La Ciotat*. Louis Lumière colocó la cámara en un ángulo determinado, desde el que efectuar la toma de vistas (F1), posición que acentúa la impresión de realidad y el efecto de vértigo escópico que de ella se deriva pues, como se ha repetido tantas veces, los primeros espectadores de esta película se echaban hacia atrás, impresionados por el objetivismo de la imagen del movimiento de la locomotora. Contribuye sobre manera a que se produzca este efecto de impresión de realidad la proximidad, respecto a la llegada de la locomotora, del lugar del andén en el que coloca Louis Lumière la cámara; posición que permite ofrecer una imagen objetiva inusual para el público de la época, el cual por motivos de seguridad no se colocaba en el andén tan cerca de las vías, para observar la llegada del tren (vemos en F1 cómo la cámara está bastante más cerca de las vías que la línea que configuran los viajeros que esperan; un espacio, el de la cámara, que sólo ocupa el revisor, que percibimos al fondo del "tableau").

Por otra parte la elección del ángulo de toma permite construir un "tableau" que se asemeja a un cuadro, pues su composición remite a la tradición de la pintura figurativa, que utiliza el punto de fuga para producir una sensación de tridimensionalidad, y ese efecto lo consigue Louis Lumière gracias a la diagonal que traza la vía del tren, que se inicia en el ángulo inferior izquierdo hasta perderse en el fondo (F2).



F1



F2

20 BARTHES, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Paidós Comunicación (1990); págs. 164-167. El “studium” sería además, según Barthes, y en relación con la fotografía, “un campo de interés cultural”.

21 “Lumière a filmé plusieurs arrivées d’un train en gare : *Arrivée d’un train à La Ciotat* (n° 653 au catalogue Lumière), *Arrivée d’un train en gare* (n° 8), filmé, d’après Vincent Pinel, de l’autre côté du quai”. En: *Dictionnaire mondial des Films*, Édition 2005. www.larousse.fr/archives/film/page/62 [consulta: mayo 2014].



F3

22 “La locomotive apparaît au fond du champ et semble foncer vers le spectateur. Elle file à gauche de l’écran, au premier plan. Le train s’arrête. Mme Lumière mère et deux enfants habillés de blanc, debout sur le quai en amorce droite entourés de plusieurs personnes en ligne, se dirigent vers les wagons, dont les portières s’ouvrent” En: *Dictionnaire mondial des Films*, Édition 2005.

www.larousse.fr/archives/film/page/62 [consulta: mayo 2014].

23 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal Comunicación (1989).

Tenemos por tanto una representación que hace legible, reconocible a la imagen y además acentúa su impresión de realidad. Por lo demás se ofrece asimismo como material para la construcción de una imagen-archivo y una imagen-documento, que permita explorar ese primer registro cuya presencia señalaba Barthes en la fotografía: el “studium”, como “cuadro histórico, participación cultural de los rostros, de los aspectos, de los decorados, de las acciones”²⁰; una idea, la del “studium”, equivalente a la de imagen-documento; esa imagen-prueba que precisamente ha servido para dilucidar una polémica en la historia del cine, la de establecer cuántas versiones se rodaron de esta llegada del tren²¹ y en ese mismo sentido, en qué año fue filmada esta que ahora estamos comentando y que es quizá la versión más conocida. De este modo, el historiador francés Jean-Claude Seguin ha investigado entre las tres fechas propuestas (1895, 1896 o 1897), utilizando, para establecer el año de rodaje, un detalle importante de la película como es que en ella aparece la madre de los Lumière llevando de la mano a dos de sus nietos²². En efecto, cuando la locomotora se detiene vemos a la madre de los Lumière avanzar hacia la cámara con sus dos nietos vestidos de blanco (F3).

Debido a este detalle, que procede de una huella ahí presente, Seguin ha podido establecer la fecha de filmación como posterior a 1895, basándose en la edad de esos dos niños (probablemente hijos de Auguste, el hermano de Louis); demostrando así que el cine es un dispositivo de Lenguaje que permite establecer hechos, en cuyo interior habitan huellas, sombras, reflejos, pequeñas muestras, marcas o fragmentos de lo real. En este sentido, recordemos cómo J.G. Requena ha propuesto la idea de “lo radical-fotográfico”, que sería “lo que en la fotografía hay de huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado”²³; “huella –dejando de lado el término “especular” que en este contexto creemos que puede resultar equívoco– de lo real” que el lenguaje, en determinadas condiciones, puede cernir o acotar, para constituir de este modo el hecho cinematográfico. Es así como el fotograma (F3) puede pasar a ser, mediante un riguroso trabajo de documentación y montaje (entendido aquí como el procedimiento que permite superponer discursos y documentos de diversa procedencia) de Seguin y de otros historiadores, una imagen-archivo que deviene en imagen-documento, en testimonio histórico y, por eso mismo, en imagen-prueba.

Sin embargo esas huellas de lo real que surgen en la fotografía del movimiento que despliega el cinematógrafo Lumière, no pueden ser subsumidas sin más en un hecho cinematográfico, en tanto que realidad epistemológica, sino que hay aún un exceso, algo que se sale de ese marco acotado de la representación. Recordemos al respecto que Barthes señalaba, junto al registro del “studium”, otro campo en la fotografía, el del “punctum”, dimensión que surgió ante él al observar una foto de su madre aún niña: “No soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale a escena como una flecha y viene a punzarme, es el azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)”²⁰. Después precisará: “el punctum es: va a morir”, ya que “observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco (...)”; quedando así establecida la relación, que tanto interesa a la TFL, entre el punctum y esa conciencia de la muerte, que la fotografía actualiza.

Como ya hemos sugerido, desde la TFL podemos entender la adquisición del lenguaje por parte del Homo sapiens como una bendición pues, debido a su función epistemológica, de conocimiento objetivo de fragmentos de lo real, ha sido un instrumento tan sofisticado y eficiente que nos ha permitido defendernos con éxito de la implacable y brutal naturaleza, de sus mecanismos selectivos, automáticos, de eliminación del más débil o del menos adaptado a la ferocidad competitiva del medio ambiente; pero de modo simultáneo ha sido una maldición, pues nos ha dado la conciencia de nuestra propia muerte. Pues bien, el problema del cinematógrafo es que, al ser un dispositivo de lenguaje, es capaz de producir en el espectador el desencadenamiento –o mejor dicho la reactivación– de la conciencia de la muerte²⁴.

Es sumamente interesante volver a recordar aquella crónica pionera que, como periodista, hizo Máximo Gorki de las primeras proyecciones del Cinematógrafo Lumière en Rusia²⁵, en las que Gorki, escritor realista o, mejor dicho, naturalista, no vio realismo documental alguno, ni mucho menos una utilización de los códigos pictóricos impresionistas, sino otra cosa, el reflejo siniestro de un lado oscuro que hizo revivir en él la conciencia de la muerte. Por eso, frente a ese exceso de lo real presente en la imagen cinematográfica, que apela al trauma esencial en el que se fundamenta la dimensión fundadora del lenguaje que constituye

24 El cine de Víctor Erice se refiere, una y otra vez, a esa conciencia de la muerte que surge tras una experiencia fílmica, tal y como le sucede en *El espíritu de la colmena* (1973) a la protagonista, Ana (Ana Torrent) cuando contempla, en el improvisado cine de su pueblo, la muerte de la niña a manos del monstruo de Frankenstein durante la proyección de *El doctor Frankenstein* de James Whale (1931) y pregunta a su hermana mayor, completamente conmovida, “¿Por qué a ha matado?”, que en realidad es una pregunta, sin respuesta, sobre el porqué de la muerte. El propio director ha narrado en su magnífico medimetro *La Morte Rouge (soliloquio)* (2006) una experiencia autobiográfica similar, que le ocurrió en el cine del Gran Kursaal de San Sebastián, tras ver a los cinco años de edad *La garrá escarlata* (1944) de Roy William Neill. La voz en off de Erice, convertido en narrador, lo explica del siguiente modo: “Fue así, en medio de aquello que la mayoría de la gente consideraba un pasatiempo, como el niño descubrió que las personas morían”.

25 Máximo GORKI. “El reino de las sombras”. En: *Los escritores frente al cine*. Ed. Fundamentos (1981) pp. 17-21. “La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras”, es decir en el Hades, el reino de la muerte, porque el cinematógrafo Lumière, explica Gorki, “no es la vida, sino su sombra”(…) “la visión es espantosa, porque lo que se mueve son sombras, nada más que sombras. Encantamientos y fantasmas”. De este modo, en «La partida de cartas» no ve, como Godard, la influencia de un cuadro de Paul Cezanne: “da la impresión de que hubiesen muerto y sus sombras estuviesen condenadas a jugar a las cartas para toda la eternidad (...) transmite una advertencia cargada de vago pero siniestro sentido”.

la subjetividad, sólo caben de nuevo dos salidas: la primera y más elemental es la construcción de imágenes manipuladas y manipuladoras, propagandísticas y comerciales, que permitan desarrollar en el espectador, a modo de coraza, una falsa conciencia protectora, y que éste pague muy a gusto por algo tan reconfortante. Edison, desde los EEUU se empleará a fondo en esta vía, anticipándose en muchas de sus ocurrencias al uso ideológico del audiovisual con estos fines en la cultura de masas: películas publicitarias para fomentar el consumo de una marca de cigarrillos; informativos para calentar el patriotismo del pueblo estadounidense en la Guerra de Cuba contra España o la rentabilización económica del morbo escópico en películas como *The Kiss*(1896). La otra vía es, por supuesto, la poética, que condujo al desarrollo de un arte nuevo, que dio cuenta desde el ámbito de lo estético de ese exceso de la presencia de lo real en la imagen cinematográfica. Esa es la tarea que aguarda a Méliès, la de conducir plenamente a la imagen cinematográfica hacia lo poético.

Georges Méliès y la imagen-fantasia

Todo lo que, más allá de la representación, había de huella fotográfica en el cine de los Lumière va a ser borrado de inmediato por Georges Méliès mediante una serie de cambios radicales en los procedimientos de puesta en escena. En primer lugar el coloreado a mano de los fotogramas con anilinas, que dará un colorido mágico y onírico a sus películas; que se refuerza por el uso de decorados, pintados a mano también, colocados como telones de fondo que dan planitud visual al “tableau” y eliminan toda profundidad de campo fotográfica. Si a esto se añade el uso de personajes, vestuarios y otros elementos escenográficos obtenidos del repertorio de la cultura popular y festiva, podemos entender que sus películas se colocaran de inmediato del lado de toda una tradición iconográfica popular que proviene de las imágenes carnavalescas, los aleluyas, los grabados e ilustraciones religiosas, los pliegos de cordel, las estampas de Épinal y, sobre todo, de las cartas y postales cómicas y grotescas, como las de “le monde a l’envers”(también llamadas “la folie des hommes ou le monde a rebours”). Estas imágenes, las del mundo al revés, que en el registro de lo imaginario explican muchos elementos de la iconografía melesiana, fueron muy populares desde el siglo XVI hasta el XIX, y sin embargo desaparecen, coincidiendo curiosamente con el auge del cine de Méliès, a finales del XIX²⁶.

26 Frédéric MAGUET: *Le Monde à l'envers. Catalogue d'exposition-dossier, Paris, MNATP (1990)*. Este autor señala cómo “exceptionnellement stable, ce thème [le monde à l'envers] connaît alors une transformation profonde; il disparaîtra complètement vers 1900”.

Este trabajo de puesta en escena y de eliminación de lo radical fotográfico, que lleva a cabo Méliès, se complementa, lógicamente, con un tipo de interpretación histriónica y mímica exagerada, tomada del “teatro del ojo”, de la opereta cómica, de la comedia del arte, del music-hall, del circo, el teatro de variedades y los espectáculos de magia blanca. Además, y aunque ahora no podamos detenernos en esto, pues nos interesa sobre todo un análisis de la imagen, el cine de Méliès es un espectáculo complejo e interactivo en el que confluyen, junto con las imágenes proyectadas en la pantalla, la música en directo, la voz de “explicador” y la actitud participativa del público popular (por no mencionar que estas breves películas no eran sino fragmentos de un espectáculo más complejo, con actuaciones en directo entre las que se intercalaban los breves “tableaux”, generalmente compuesto por un solo “cuadro”). Junto con todo ello está la temática “fantástica”, nada realista, de la mayoría de sus películas, tomada directamente de cuentos, relatos orales, narraciones populares o números de magia.

En definitiva, Méliès elimina la imagen-documento y la presencia de la huella fotográfica de lo real, para inscribir al cinematógrafo en un ámbito totalmente nuevo, que no es ni el epistemológico ni el ideológico, sino el poético. Pero, entonces, ¿dónde queda lo real? Pues precisamente, y por paradójico que parezca, en la fantasía misma, ya que debemos entender el uso de lo fantástico en Méliès como aquello que «documenta» lo real interior; lo real de los conflictos subjetivos que se manifiestan plenamente en el proceso de adquisición del Lenguaje, en lo que hemos llamado, siguiendo a J.G. Requena, su “dimensión fundadora”. La fantasía, por tanto, como medio de reencuentro, de afrontamiento de lo real en el del cine de Méliès la cual, a diferencia de lo que ocurre con la huella en el cine de los Lumière, se refiere a lo real interior o pulsional. La fantasía, entendida como la vía poética hacia lo real, encierra un núcleo de verdad subjetiva, ceñido o contenido por el lenguaje que, en esta dimensión específicamente poética, despliega su tercera función, la estética. Pues bien, para justificar esto que decimos veamos cómo este despliegue de la fantasía se concreta, siguiendo el esquema que hemos propuesto en nuestra reflexión teórica, en cuatro momentos de ese “arco ampliado del Edipo” o “patrón poético subjetivo universal”: el estadio del espejo, el fantasma del cuerpo fragmentado, el “fort-da” y el deseo de negación de la diferencia sexual.

Para intentar justificar la validez de todas estas hipótesis debemos ir, tal y como procede en el ámbito del análisis textual, a los textos, al análisis de los “tableaux” melesianos. En primer lugar comprobaremos que las imágenes de Méliès toman nota de esa fase esencial en la construcción de

la subjetividad que es el estadio del espejo, constatando la reiterada presencia del tema del doble, como espejismo puesto en pantalla merced a la técnica de la sobreimpresión fotográfica. Así en *Le portrait mysterieux* (1899) aparece el propio Méliés desdoblado, duplicado (F4). Este espejismo se produce además junto al uso del “tableau” segmentado al modo de un juego de cajas



F4

chinas o muñecas rusas, ya que el encuadre propiamente dicho se redobla mediante otro encuadre o marco, el de un enorme cuadro, equivalente en tamaño al de la propia pantalla. Tenemos así un cuadro dentro de otro cuadro, y en este juego de “mise en abyme”, que en realidad es el de una representación dentro de otra representación, subyace el goce festivo del espejismo y la duplicación.

El efecto en espejo, la duplicación, es casi siempre la del propio Méliés; algo que no deja de ser un eco de lo que ocurre fuera, en el proceso mismo de producción de las películas, pues Méliés literalmente se desdobra, se multiplica, dirigiendo el rodaje e interpretando al personaje principal. Además, lleva a cabo otras muchas tareas, como diseñar y pintar los decorados, todo un despliegue que será metaforizado en su película *L'homme orchestre* (1900) en la que Méliés, gracias a este fantástico efecto multiplicador de sus imágenes, compone él solo, con sus sucesivos dobles, una orquesta (F5).



F5

En otras ocasiones lo que se duplica es sólo el rostro de Méliés, casi siempre bajo la forma fantástica de una cabeza separada del tronco; duplicación del rostro que puede ser bien en la misma escala en todas las reproducciones, por ejemplo en una serie de cabezas separadas y colocadas en un pentagrama, como ocurre en *Le mélomane* (1903), o bien, y esto es muy interesante, en una escala diferente, tal y como podemos observar en *L'homme à la tête en cahoutchouc* (1901) en la que Méliés, en el papel de supuesto científico loco, infla una cabeza que es la suya, hasta que, por un fallo en el sistema de bombeo de aire, la cabeza alcanza un tamaño tan descomunal que estalla. Pues bien, antes de producirse el estallido podemos observar a Méliés, a la derecha del “tableau”, en escala de plano general (PG), mientras que en el centro, de nuevo en un espacio que segmenta al “tableau”, produciendo una estructura de “mise en abyme” aparece asimismo Méliés, duplicado, en espejo, pero ahora en escala de primer plano (PP), con lo cual nos encontramos aquí con un juego de escalas (PP / PG) el cual, y a diferencia de lo que será habitual en el cine narrativo posterior a Griffith, en Méliés siempre se mantendrá concentrado en el interior del “tableau” (F6).

Hasta aquí, hemos revisado la presencia de una imaginaria fantástica que permite a Méliès elaborar metafóricamente, y de un modo alegre y festivo, la experiencia que sufre cada ser de lenguaje durante el estadio del espejo; experiencia que es real, que se sustenta en un proceso material concreto, por más que la construcción del yo que conlleva se produzca en un registro esencialmente imaginario. Pues bien, veamos ahora cómo comparece en el cine de Méliès el tema del fantasma o de la fantasía del cuerpo fragmentado, que se refiere a otro momento, propio de la dimensión fundadora del ser de lenguaje, que es bien conflictivo y en cuyo transcurrir se despliega, sin duda, determinada angustia existencial. Podríamos poner muchos ejemplos de cómo metaforiza Méliès esta fantasía, pero por razones de espacio vamos a centrarnos en la película, de un solo cuadro, *Dislocation mysterieuse* (1901), en la que aparece un payaso (o un arlequín: la imaginaria de Méliès se refiere tanto al circo como a la más antigua Comedia del Arte) que se sienta en el centro del cuadro mientras que en los extremos del campo representado vemos una banqueta con una botella de vino (a la derecha del payaso) y otra con una vela y un vaso (a su izquierda). El payaso, mirando a su derecha, hacia la botella, hace un elocuente gesto con la mano, llevándosela a su boca, expresando con esta mímica que lo que quiere es beber de la botella (F7).



F6



F7

Inmediatamente después su brazo derecho se separa del cuerpo y va hasta el taburete, cogiendo la deseada botella de vino (F8), mientras el payaso mira con complicidad al espectador (a cámara), señalando cómo gracias a estos poderes fantásticos su deseo (el de beber de la botella sin moverse de la silla) puede cumplirse: magnífica forma de sublimar, de una manera carnavalesca y divertida, la angustia que sin duda supone pasar por la experiencia del cuerpo fragmentado en el niño; ya que aquí una desmembración sirve para realizar, imaginaria y gozosamente, un deseo.



F8

De este modo, el brazo desmembrado del cuerpo del payaso, siguiendo sin duda de nuevo su deseo, se vuelve a colocar en su sitio, lo cual permitirá al protagonista beber tranquilamente de la botella (F9); aunque para mayor comodidad el arlequín decide repetir esta misma operación fantástica, en esta ocasión con su brazo izquierdo que, al desmem-



F9

brarse alcanzará, para aproximárselo después, el vaso colocado en el taburete de su izquierda.

En la apoteosis final de este breve y divertido “tableau”, todas las partes del cuerpo se separan: cabeza, tronco, brazos y piernas; bailando alegremente cada una por su lado, y ocupando por completo el interior del “tableau”(F10). De este modo la angustia, real, la de la experiencia de percibir el cuerpo (es decir, lo que daba soporte al yo que se estaba constituyendo, lo que permitía localizarlo en un espacio-tiempo concreto, fuera de la indiferencia misma de lo real) ahora destrozado, separado en trozos; toda esa experiencia real pasa aquí a metaforizarse, poética, festivamente, como goce visual y espectáculo divertido e ingenioso. Una forma gozosa, en definitiva, de reencuentro con ese momento conflictivo, e inevitable, de la dimensión fundadora del lenguaje, del proceso de adquisición de la subjetividad.



F10

Pasemos ahora a considerar cómo el famoso empleo de Méliès de las desapariciones-apariciones (o viceversa) sirve, en nuestra opinión, para poner en escena el momento del fort-da, mecanismo sustitutorio que Freud teorizó en *Más allá del principio de placer* (1920) después de observar como un nieto suyo, de 18 meses, ante la angustia que le generaba la ausencia de su madre, la sustituía por un juego con un carrete y un hilo, de tal forma que al desaparecer este objeto (sustitutorio) del campo visual que dominaba, desde su cuna, el niño decía, en su todavía balbuciente alemán, “fort”(lejos) y luego, tirando del hilo, lo volvía a traer hacia él, mientras exclamaba “da”(aquí), reproduciendo así mediante este juego un poder imaginario sobre la madre como objeto de deseo, que si bien desaparece, puede reaparecer de inmediato, según quiera el niño.

Este empleo del efecto “desaparición-aparición” o su inverso de “aparición-desaparición” es tan habitual en las películas de Méliès que podríamos poner innumerables ejemplos del mismo; pero vamos a centrarnos a partir de ahora en *Les apparitions fugitives* (1904), magnífica película de un solo cuadro y dos personajes, interpretada de nuevo por Méliès, acompañado en esta ocasión de su atractiva musa, Jeanne D’Alcy (que años después se convertiría en su segunda mujer). Comienza el “tableau” con Méliès haciendo de “profesor” tal y como establecen los códigos del teatro de magia blanca, que muestra una sábana (F11) sobre la que de inmediato, y gracias a sus poderes fantásticos,



F11

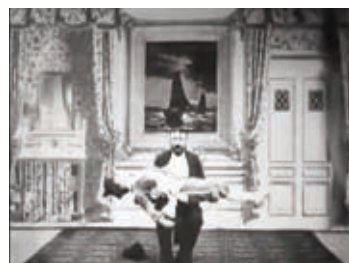
va a hacer aparecer a una hermosa mujer, la estrella protagonista de tantas de sus películas, Jeáanne D'Alcy (F12),

Como suele ser habitual también en estos números de magia, nos encontramos con un mago que basa la demostración de sus extraordinarias facultades interviniendo sobre el cuerpo de una bella ayudante, a la que, según en qué número de magia se trate, atraviesa con sables o bien la trocea; un tipo de representación que pone en escena, metafóricamente, tanto la agresividad del niño contra la madre, que le ha defraudado en estas fases del Edipo al mostrar su falta, origen de un deseo en el que el niño no juega ningún papel, como, de otra manera, compone aquí también la fantasía del cuerpo fragmentado proyectada en el cuerpo femenino, en la madre. Pues bien, Méliès, en este "tableau" y en tantos otros, ejerce de moderno Pígalion, fabricando una mujer (imaginaria) para su deseo, o dicho de otro modo poniendo en escena ese deseo: que el cuerpo femenino, y finalmente el de la madre, esté sometido, imaginariamente, al deseo del yo, que de esta manera puede hacerlo aparecer cuando quiera.



F12

Al final de la película el proceso se invierte, para completar de este modo el mecanismo que aquí subyace, que no es otro que la fantasía del "fort-da" (aparecer / desaparecer). El mago hará desaparecer a esa mujer que con sus poderes convocó en el inicio de esta escena fantástica, en la que se hace posible cierto deseo imaginario. En efecto, Méliès sentado en una silla sostiene el cuerpo, en posición horizontal, de la bella ayudante (F13) para de inmediato, y por arte de birlibirloque hacer que se esfume por completo ante nuestros ojos (F14).



F13

Ahí, en el centro del "tableau", Méliès ha escenificado esta fantasía gozosa, la de que el cuerpo femenino, en tanto que emblema de la madre, o de la que puede llegar a ser madre, se someta a un deseo imaginario, situado más allá de toda realidad empírica. Una fantasía visual, escenográfica, que será sin duda gozosa tanto para los espectadores de sexo masculino como los de sexo femenino, en primer lugar porque todos procedemos del cuerpo de una madre, pero además porque esta fantasía melesiana nos retrotrae a un momento del proceso de construcción de la subjetividad, mediante la adquisición de la dimensión fundadora del Lenguaje, en el que se fantasea aún con la negación de la diferencia sexual.



F14

De este modo, llegamos así a la cuarta y última fantasía, que estamos estudiando en relación con el cine de Méliès: la de negación de la diferencia sexual. Así, y como acabamos de intentar justificar, si el cuerpo de la madre se convierte en algo manejable, sometido al deseo imaginario del yo mediante el mecanismo del fort-da, que Méliès fotografía y documenta en tantas y tantas de sus películas, con su truco del "paso de manivela"; este mismo trucaje va a servir para poner en escena otro deseo imaginario, ligado al mismo proceso que estamos describiendo, proceso que en el campo de la obra de arte configura o da lugar al patrón subjetivo de lo poético. Es el deseo de negar lo real de la diferencia sexual, o al menos de

hacerla manejable, de dominarla, de que sea reversible. Vemos así como, en el "tableau" que estamos analizando, se sientan en sendos sillones y a ambos lados del campo representado Méliès (a nuestra izquierda) y Jeanne D'Alcy (a nuestra derecha). Para mejor percibir el efecto que estamos describiendo hemos separado estas dos zonas del "tableau" dibujando en el fotograma una línea vertical en negro (F15).



F15

De este modo tenemos a la izquierda el espacio de lo masculino (el barbudo Méliès) y a la derecha el espacio de lo femenino (la bella y menuda Jeanne). En el fotograma que utilizamos se observa una evidente asimetría, fruto en nuestra opinión de la mala conservación de la película, ya que es una copia en blanco y negro reproducida a partir del depósito en papel, fotograma a fotograma, efectuado en su momento por Star Film como intento de defensa de los derechos de autor en los EE.UU., en la Biblioteca del Congreso.



F16

Inmediatamente después, veremos a la izquierda a la bella mujer, y a la derecha al hombre barbudo (F16). De este modo, ambos espacios, el de lo masculino y el de lo femenino, se desvelan así, para desencadenar nuestro goce espectral, visual y festivo, como absolutamente intercambiables (no en vano el disfraz carnavalesco preferido ha sido siempre el del hombre que se disfraza de mujer y viceversa).

En conclusión, mediante estas fantasías que hemos ido describiendo y justificando (en la medida de lo que es posible hacer en un trabajo de estas dimensiones), Méliès nos ofrece una vía de reencuentro con algo muy real, la experiencia conflictiva, angustiosa, de construcción de la subjetividad a través del proceso material y concreto de adquisición del lenguaje en un marco narrativo, en el que, en sus fases iniciales (esta-

dio del espejo) dos personajes (madre e hijo) juegan un papel esencial, bajo la amenaza de la llegada inminente de un tercero (el padre) que determina la separación de la madre, de tal modo que con dicho corte se produce el resurgir de la angustia (del cuerpo fragmentado) y de los mecanismos compensatorios de esa pérdida (fort-da y manejo imaginario que niega la diferencia sexual).

Todo ello nos lo hace revivir Méliès mediante unos trucajes puramente cinematográficos, que hacen de su obra algo que es plenamente cine, sin que quepa hablar aquí de una supuesta teatralidad (error habitual en relación con Méliès en el que cae el observador poco atento o no demasiado riguroso: en el teatro lo que hace Méliès es imposible). Estos trucajes son la "sobreimpresión" para las dos primeras fantasías (estadio del espejo y cuerpo fragmentado) y el "paso de manivela" para las otras dos (fort-da y negación de la diferencia asexual), pero no son tan solo un mero alarde técnico ("los primeros efectos especiales", como tantos comentaristas superficiales del cine de Méliès han creído ver, cayendo de nuevo en otro error de interpretación); puesto que todo ello está aquí puesto al servicio de una experiencia estética, que es posible disfrutar merced a su inspirada aplicación del patrón de lo poético en ese "laboratorio" de lo subjetivo que le permitió construir la recién inventada máquina cinematográfica. De este modo y a partir de aquí los sucesivos creadores del arte cinematográfico tendrán abierta una vía poética de afrontamiento de la verdad de lo real a través de la fantasía.



VII CONGRESO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS TEXTUAL

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

LAS DIOSAS



25, 26 + 27
MARZO 2015
MADRID



VII Congreso Internacional de Análisis Textual LAS DIOSAS

Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid
25, 26 y 27 de marzo de 2015

Más información:

http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/

<https://www.facebook.com/VIIcongresoLasDiosas>

<https://twitter.com/DiosasCongreso>

El Estadio del Espejo “de Jacques Lacan”. Crónica de una mascarada (I)

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
Universidad Complutense de Madrid

Jacques Lacan's Mirror Stage. Chronicle of a masquerade (I)

Abstract

We are going to start this paper by establishing the excessive and symptomatic claim of authorship that Jacques Lacan made with what he identified as his mirror stage. We will study the peculiarities of the historical context in which that claim was formulated, review and discuss Roudinesco's version in this regard, and proceed to elucidate the real sources of the Lacanian theory and the processes of masquerade that go with it. In this first part of this work the focus is on revealing the debt owed and not recognised to James Mark Baldwin, and we will proceed to formulate the thesis that the reason for the progressive and accelerated illegitimacy of the Lacanian writing was due to the concealment of the psychological origin of the sources used.

Key words: Lacan. Psychoanalysis. Psychology. Textual analysis. Baldwin.

Resumen

En este trabajo se comienza constatando la desmesurada y sintomática reclamación de autoría que Jacques Lacan realizara de lo que identificó como su estadio del espejo, se estudian las peculiaridades del contexto histórico en el que esa reclamación fue formulada, se revisa y discute la versión de Roudinesco sobre el asunto y se procede a la dilucidación de las fuentes reales de la teoría lacaniana y a los procesos de enmascaramiento que la acompañan. En esta primera parte, el trabajo se concentra en la puesta en evidencia de la importancia de la deuda contraída y no reconocida con James Mark Baldwin y se formula la tesis de que la ocultación del origen psicológico de las fuentes utilizadas fue el motivo de la progresiva y acelerada ilegitimidad de la escritura lacaniana.

Palabras clave: Lacan. Psicoanálisis. Psicología. Análisis textual. Baldwin.

ISSN. 1137-4802. pp. 33-60

I. Marienbad

Reclamación de autoría

Sigmund Freud habló, y mucho, de esas fases de la vida del niño que identificó como las fases oral, sádico-anal, fálica y genital. Pero nunca se refirió a ellas como *las fases de Sigmund Freud*. Así, por ejemplo, nunca escribió ni habló de *la fase oral de Sigmund Freud*.

Tampoco habló nunca Melanie Klein de *la fase esquizo-paranoide de Melanie Klein*, por más que la conceptualizara y tantas veces se ocupara de ella, como de la posterior fase depresiva, dos, como es sabido, de sus más notables aportes al desarrollo de la teoría psicoanalítica.

Jacques Lacan, en cambio, no cesó de hablar de *la fase del espejo de Jacques Lacan*:

«diversas especies de espejismos imaginarios de la psicología concreta (...) son causa de que se haga memoria de *mi estadio del espejo* por la virtud de la imagen y por obra y gracia del espíritu santo del lenguaje. "¡Vaya! –se suele decir–, esto hace pensar en *la famosa historia de Lacan, el estadio del espejo*. ¿Qué decía, exactamente?"»

Jacques Lacan: 1946, *Acerca de la causalidad psíquica*, epígrafe; *Los efectos psíquicos del modo imaginario*, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 2009, traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez.

«Volvemos a encontrar también aquí *el clásico estadio del espejo de Jacques Lacan*, ese momento de viraje que aparece en el desarrollo cuando el individuo hace de su propia imagen en el espejo, de él mismo, un ejercicio triunfante.»

Jacques Lacan: 1954, *Seminario 1, 1953-1954 Los escritos técnicos de Freud*, sesión de 07-04-1954, Traducción de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, revisión de Diana Rabinovich con el acuerdo de Jacques-Alain Miller.

«Y *gracias a eso es que frecuentemente Lacan esquematiza en el estadio del espejo* dibujando ese espejo mismo, poniendo que es al Otro el espejo en el cual se refleja el yo en este desconocimiento.»

Jacques Lacan: 1965, *Seminario 13, 1965-1966 El objeto del psicoanálisis*, sesión de 23-02-1965, Traducción de Jorge Arella para la Escuela Freudiana de la Argentina.

Es notable que no haya costumbre, en la abultada bibliografía psicoanalítica sobre el asunto, de reparar en rasgo tan notable, dadas sus posibles implicaciones sintomáticas, tanto por lo que se refiere al hecho de hablar de uno mismo en tercera persona –rasgo característico de ciertas patologías psíquicas–, como por la desmesurada proclamación de autoría que ello supone y que nunca fue habitual ni en la historia de los textos psicoanalíticos ni, en general, en la del pensamiento científico o filosófico –aunque, por lo que se refiere a éste último, sea obligado anotar la excepción de Nietzsche.

Y sin embargo, la reclamación insistente de esa autoría recorre toda la obra del psicoanalista francés:

«A la posición de un problema como éste responde *mi construcción denominada del estadio del espejo*, o, como se querría decir mejor, de la *fase del espejo*.»

Jacques Lacan: 1946, *Acerca de la causalidad psíquica*, epígrafe; *Los efectos psíquicos del modo imaginario*, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 2009, traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez.

«*La concepción del estadio del espejo que introduje en nuestro último congreso, hace trece años*, por haber más o menos pasado desde entonces al uso del grupo francés, no me pareció indigna de ser recordada a la atención de ustedes: hoy especialmente en razón de las luces que aporta sobre la función del yo [je] en la experiencia que de él nos da el psicoanálisis.»

Jacques Lacan: 1949, *El estadio del espejo como formador de la función del yo*, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 1972, traducción de Tomás Segovia.

«Insisto en este punto en *mi teoría del estadio del espejo*.»

Jacques Lacan: 1954, *Seminario 1, 1953-1954 Los escritos técnicos de Freud*, sesión de 24-02-1954. Traducción de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, revisión de Diana Rabinovich con el acuerdo de Jacques-Alain Miller.

«Quienes ya están iniciados *a mi enseñanza*, verán que esta idea confirma la utilidad de *mi concepción del estadio del espejo*.»

Jacques Lacan: 1954, *Seminario 1, 1953-1954 Los escritos técnicos de Freud*, sesión de 17-03-1954. Traducción de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, revisión de Diana Rabinovich con el acuerdo de Jacques-Alain Miller.

«Pude mostrarles, el año pasado, el júbilo del niño frente al espejo durante este periodo, en una película de Gesell quien, sin embargo, nunca había oído hablar de *mi estadio del espejo*...»

Jacques Lacan: 1954, *Seminario 1, 1953-1954 Los escritos técnicos de Freud*, sesión de 05-05-1954. Traducción de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, revisión de Diana Rabinovich con el acuerdo de Jacques-Alain Miller.

«El juego de este modelo por una parte recubre la función de desconocimiento que *nuestra concepción del estadio del espejo* sitúa en el principio de la formación del Yo.»

Jacques Lacan: 1960, *Observación sobre el informe de Daniel Lagache*: “Psicoanálisis y estructura de la personalidad”, en *Escritos* 2, Siglo XXI, México, 1980, traducción de Tomás Segovia.

«No volveremos aquí la función de *nuestro estadio del espejo*, punto estratégico primero alzado por nosotros como objeción al favor concedido en la teoría al pretendido *yo autónomo*.»

Jacques Lacan: 1960 *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 1972, traducción de Tomás Segovia.

«Y he aquí *mi vieja temática del estadio del espejo...*»

Jacques Lacan: 1961, *Seminario 8, 1960-1961 La transferencia*, sesión de 07-06-1961. Traducción de Catherine Meyer y Haydee Heinrich.

«¿Por dónde pasa *cuando comencé a enunciar la función*, la función fundamental en la institución general del campo del objeto, *del estadio del espejo?*»

Jacques Lacan: 1963, *Seminario 10, 1962-1963 La angustia*, sesión de 09-01-1962. Traducción de Irene M. Agoff, supervisión de Isidoro Vegh y Juan Carlos Cosentino.

«Les pediré que vuelvan por un instante a *mi estadio del espejo.*»

Jacques Lacan: 1963, *Seminario 10, 1962-1963 La angustia*, sesión de 27-03-1963. Traducción de Irene M. Agoff, supervisión de Isidoro Vegh y Juan Carlos Cosentino.

«Está allí desde siempre, *lo que he acentuado bajo el título del estadio del espejo*, del carácter nodal de la relación del yo a la imagen especular.»

Jacques Lacan: 1965, *Seminario 12, 1964-1965 Problemas cruciales para el psicoanálisis*, sesión del 03-02-1965. Traducción de Ricardo E. Rodríguez Ponte para la Escuela Freudiana de Buenos Aires

«*alguien que manifiestamente fue guiado allí por las sugerencias que recibió del conocimiento de mi estadio del espejo.*»

Jacques Lacan: 1965, *Seminario 13, 1965-1966 El objeto del psicoanálisis* sesión del 19-01-1965. Traducción de Jorge Tarella para la Escuela Freudiana de la Argentina.

«*el "estadio del espejo" fue producido por nosotros, todavía a las puertas de la titulación usual, en 1936...*»

Jacques Lacan: 1966, *De nuestros antecedentes*, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 1972, traducción de Tomás Segovia.

«La resistencia de que hablamos está en lo imaginario. Y fue *al haberle dado, desde nuestros primeros pasos en el psicoanálisis, en el estadio del espejo*, su estatuto, como pudimos después dar correctamente su lugar al simbolismo.»

Jacques Lacan: 1966, *De un silabario a posteriori*, en *Escritos*, vol. 2, Siglo XXI, México, 1984, traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez.

«*cuando establecimos la función del estadio del espejo.*»

Jacques Lacan: 1967, *Seminario 14, 1966-1967 La lógica del fantasma*, sesión del 12-04-1967. Traducción de Pablo G. Kaina.

«*cuando entré en el psicoanálisis con una escobilla que se llamaba estadio del espejo...*»

Jacques Lacan: 1968, *Seminario 15, 1967-1968 El acto psicoanalítico*, sesión del 10-01-1968. Traducción de Ricardo E. Rodríguez Ponte para la Escuela Freudiana de Buenos Aires.

«El trazo unario es el soporte de aquello de lo que yo partí bajo el nombre de estadio del espejo, es decir de identificación imaginaria.»

Jacques Lacan: 1972, *Seminario 19, 1971-1972 ...Ou pire*. El saber del psicoanalista, sesión del 10-05-1972. Traducción de Ricardo E. Rodríguez Ponte para la Escuela Freudiana de Buenos Aires.

«Yo había visto un pequeño film que me había sido aportado por Jenny Aubry para proponérmelo a título de ilustración de lo que en ese momento yo llamaba el estadio del espejo.»

Jacques Lacan: 1975, *Seminario 22, 1974-1975 R.S.I.*, sesión del 11-03-1975. Traducción de Ricardo E. Rodríguez Ponte.

Por lo que tiene de insistentemente repetitiva, esta tan extraordinariamente sistemática reclamación de autoría invita a toda mirada psicoanalítica –a toda aquella, al menos, que no se encuentre capturada por el lamentable culto a la personalidad del genio que impregna a tantos sectores del psicoanálisis contemporáneo–, a la puesta en duda de lo alegado en tal reclamación.

El olvido y la humillación

La cuestión más notable, cuando comienza a estudiarse el asunto, estriba en que la mencionada reclamación fija el origen de la autoría en cuestión en un texto que... no fue publicado nunca. Su título es: *El estadio del espejo. Teoría de un momento estructurante y genético de la constitución de la realidad, concebido en relación con la experiencia y la doctrina psicoanalítica*.

Se trata de la comunicación que Lacan presentó en 1936, en el 14º Congreso Psicoanalítico Internacional, celebrado en Marienbad. Así lo confirma él en una nota a pie de página de sus *Escritos*:

«Fue en el Congreso de Marienbad (31 de julio de 1936) donde tomó su lugar este primer pivote de nuestra intervención en la teoría psicoanalítica. Se encontrará una referencia irónica a él en las pp. 184-185 de esta recopilación¹, con indicación del tomo de la *Encyclopédie française* que da fe de la fecha de estas tesis (1938). Habíamos descuidado en efecto entregar el texto para la memoria del Congreso.»

Jacques Lacan: 1966, *De nuestros antecedentes*, en *Escritos, vol. 1*, Siglo XXI, México, 1972. Traducción de Tomás Segovia revisada con la colaboración del autor y de Juan David Nasio.

¹ Hemos corregido en este punto de la traducción española (que dice: “de la edición francesa (*Écrits*, Du Seuil, 1966)”) restaurando la literalidad del original.

Notable olvido éste que ni Lacan ni ninguno de sus estudiosos, a pesar de la índole psicoanalítica de todos ellos, ha querido nunca explicar, ni siquiera interrogar.

Ni siquiera su biógrafa, Elisabeth Roudinesco, quien, sin tematizarlo directamente, parece atribuirlo implícitamente a la *humillación* que habría sufrido Lacan cuando su intervención en aquel congreso fue interrumpida por Ernst Jones. Es el propio *humillado* quien lo cuenta en esa *referencia irónica* a la que aludía en la nota recién citada:

«Hice en 1936 una comunicación al respecto dirigida formalmente al Congreso de Marienbad, al menos hasta el punto que coincidía exactamente con la cuarta llamada del minuto décimo, en que me interrumpió Jones, quien presidía el congreso en su carácter de presidente de la Sociedad Psicoanalítica de Londres, posición para la cual lo calificaba, sin duda, el hecho de no haber podido yo encontrar jamás a uno de sus colegas ingleses que dejara de hacerme partícipe de algún rasgo desagradable de su carácter. No obstante, los miembros del grupo vienes, allí reunidos como aves antes de la inminente migración, dieron a mi exposición una acogida bastante calurosa. No entregué mis papeles a la secretaria encargada de los informes del congreso, y podréis hallar lo esencial de mi exposición en unas breves líneas de mi artículo sobre la familia aparecido en 1938 en la *Encyclopédie Française*, en el tomo dedicado a la vida mental.»

Jacques Lacan: 1946, *Acerca de la causalidad psíquica, Los efectos psíquicos del modo imaginario*, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 2009, traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez.

Humillación a la que Roudinesco añade la *furia* provocada en Lacan por las en su opinión incorrectas interpretaciones adaptacionistas que realizaban los intervinientes de aquel día –Loewenstein, Odier, Parcheminey, Paul Schiff, Lagache y Marie Bonaparte:

«Se comprende la furia de Lacan y la humillación que resintió cuando Jones le dio la orden de interrumpirse.»

Élisabeth Roudinesco: 1993, *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, 3ª parte La edad adulta, Capítulo 4 Marienbad, F.C.E., Colombia, 2000, p. 177.

¿Se comprende? Ciertamente, pero ¿en qué plano? ¿A partir de qué patrón de interpretación? Pues la llamada al orden de Jones, como presidente de mesa del congreso, obedecía a la finalización del tiempo que su intervención tenía asignada en el mismo, por lo que darse por *humillado* en tal situación equivalía a exigir un trato de excepción diferente a aquel del que eran objeto la mayor parte de sus colegas allí presentes. Recuérdese, por lo demás, que en 1936 Lacan era un joven de 35 años, mientras

que Jones, además de presidente de mesa, era el Presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional y contaba ya con 57. No menos significativo es el hecho de que Lacan realizará su *referencia irónica* sobre Jones en su intervención en otro congreso científico: las Jornadas psiquiátricas de Bonneval realizadas en 1946 y justo en el instante en que, como colofón de su intervención, comenzaba la exposición de *su estadio del espejo*.

En cualquier caso, si el marco horario del que Lacan disponía no era suficiente para sostener su propuesta teórica y así corregir la erróneas intervenciones de sus colegas, ¿qué mejor solución que entregar prontamente su texto a la secretaría del congreso para que pudiera ser publicado en las actas del mismo? –y no en cualquier sitio sino en la más prestigiosa y difundida revista psicoanalítica de su tiempo, *The International Journal of Psychoanalysis*.

El préstamo

Es ciertamente notable, por otra parte, que la biógrafa no repare en la posible relación entre tan sorprendente omisión y cierto *préstamo* que ella misma describe en su libro:

«la toma en préstamo de la noción de *estadio del espejo*, nacida de los trabajos de Henri Wallon, fue decisiva. Y puede medirse su importancia por la amplitud de las declaraciones a las que se entregó para borrar el nombre del psicólogo y presentarse él mismo como el único introductor del término. La historia de las diversas definiciones aportadas por Lacan a ese famoso estadio se despliega en un verdadero folletín.»

Élisabeth Roudinesco: 1993, *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, 3ª parte La edad adulta, Capítulo 4 Marienbad, F.C.E., Colombia, 2000, p. 172.

La expresión *toma en préstamo* apenas alcanza el estatuto de amable eufemismo si se ve seguida del señalamiento de esa amplitud de declaraciones a las que Lacan se entregó para borrar el nombre del psicólogo y presentarse él mismo como el único introductor del término. Pues, obviamente, sería plagio la palabra apropiada cuando alguien toma ideas de otro sin citarle –y ciertamente el nombre de Henri Wallon solo aparece en dos ocasiones en la totalidad de los escritos y seminarios de Lacan y ninguna de ellas en relación con el estadio del espejo² –y, además, actúa conscientemente con el fin de borrar todo rastro de la autoría original.

² En la primera es aludido tanto solo en la calidad de editor del texto de Lacan en la *Encyclopédie Française* -Jacques LACAN: 1946, *Acerca de la causalidad psíquica*, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 2009, traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez. En la segunda en el texto de *La agresividad en psicoanálisis*, sólo un instante antes de comenzar a exponer *su* estadio del espejo -Jacques LACAN: 1948 *La agresividad en psicoanálisis*, Tesis IV: La agresividad es la tendencia correlativa de un modo de identificación que..., en *Escritos 2*, Siglo XXI, México, 1980, traducción de Tomás Segovia. De ella nos ocuparemos en la segunda entrega de este trabajo.

Ciertamente, Roudinesco no da ese paso sino que, poco después de haber realizado estas afirmaciones, pasa a afirmar que

«Jacques Lacan (...) se apropió la noción walloniana de *estadio del espejo* para transformarla de cabo a rabo (*de fond en comble*).»

Élisabeth Roudinesco: 1993, *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, 3ª parte La edad adulta, Capítulo 4 Marienbad, F.C.E., Colombia, 2000, p. 173.

Enunciado éste que sin duda reconforta a la biógrafa, pero que resulta ciertamente poco plausible pues, si realmente hubiera sido así, si Lacan hubiera realizado una interpretación de los datos presentados por Wallon totalmente diferente a la de éste, ¿qué motivo podría tener para no citarle? ¿No hubiera resultado más eficaz y convincente su intervención si hubiera introducido de modo polémico esa interpretación reconociendo el origen de los datos interpretados –y cuya autenticidad vendría, en tal caso, garantizada por su prestigioso origen?

Sobran los motivos para ponerlo en duda, incluso para poner en duda que la biógrafa conozca suficientemente la obra de Henri Wallon, dado que afirma que:

«Wallon se adhería a la idea darwiniana según la cual la transformación de un individuo en sujeto pasa por los desfiladeros de una dialéctica natural. En el marco de esta transformación, donde se trata para el niño de resolver sus conflictos, la prueba llamada del espejo es un rito de paso que interviene entre seis y ocho meses. Permite al niño reconocerse y unificar su yo en el espacio. La prueba especifica así el paso de lo especular a lo imaginario, y después de lo imaginario a lo simbólico.»

Élisabeth Roudinesco: 1993, *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, 3ª parte La edad adulta, Capítulo 4 Marienbad, F.C.E., Colombia, 2000, p. 173.

Nada que objetar a la frase final –pero si ello *especifica así el paso de lo especular a lo imaginario, y después de lo imaginario a lo simbólico*, queda seriamente cuestionado el aserto anterior de que Lacan habría transformado *de arriba a abajo* la noción walloniana. Pero resulta obligado cuestionar el resto del párrafo, no sólo porque se contradice también en su mismo interior –un *rito de paso* es un hecho cultural que en nada responde a una *dialéctica natural* y una *dialéctica natural* no puede conducir, *per se*, a algo tan opuesto a lo natural como *lo simbólico*–, sino que resulta meramente insostenible que el libro de Wallon al que la autora hace referencia –*Los orígenes del carácter en el niño*– participe lo más mínimo de tal *idea darwiniana* de una *dialéctica natural*. Basta, para confirmarlo con recordar que el psicólogo que insistió siempre

en la *unidad indisoluble que forman el niño y el adulto, el hombre y la sociedad* afirmaba en las conclusiones de su libro que

«los primeros sistemas de reacciones que se organizan bajo la influencia del ambiente, las emociones, tienden a realizar, por medio de manifestaciones consonantes y contagiosas, una fusión de sensibilidad entre el individuo y lo que lo rodea. (...) Pero son el punto de partida de su conciencia personal sólo por intermedio del grupo, con el cual comienzan por fundirlo, y de quien él recibirá las fórmulas diferenciadas de acción y los instrumentos sin los cuales le será imposible operar las distinciones y las clasificaciones necesarias para el conocimiento de las cosas y de sí mismo.»

Wallon, Henry: 1934, *Los orígenes del carácter en el niño. Los preludios del sentimiento de personalidad*, 3ª Parte: *La conciencia de sí, Conclusión*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975, p. 278.

Ninguna dialéctica natural. Si existen algunas referencias a Darwin en su libro no responden a una adhesión a su pensamiento sino, sencillamente, al hecho de que fue el célebre naturalista el primero que reparó por escrito en lo peculiar de la conducta del niño cuando se contempla en el espejo (p. 207). Y cuando eso no es así se debe, no a una adhesión a los postulados darwinianos, sino precisamente a todo lo contrario, a un neto cuestionamiento de cierta tesis de Guillaume que, precisamente, podría participar del evolucionismo darwiniano:

«Por ejemplo Guillaume, al estudiar la imitación, sostiene que la simpatía, lejos de poder contribuir a suscitarse, es ella misma un simple residuo de acciones pasadas, cuyo completo despertar estaría inhibido actualmente. Tesis inspirada, parece, en aquella por la cual Darwin intentó reducir la expresión de las emociones a un vestigio de movimientos útiles en otro tiempo y que las condiciones presentes de existencia habrían hecho superfluos. Pero habría que probar la existencia anterior de estos movimientos o acciones. Y veremos que, en el niño, esto es inadmisibles en la edad en que se producen las primeras manifestaciones de simpatía.»

Wallon, Henry: 1934, *Los orígenes del carácter en el niño. Los preludios del sentimiento de personalidad*, 3ª Parte: *La conciencia de sí, Capítulo 4 Sincretismo diferenciado, II) La simpatía*, epígrafe a) *Mimetismo afectivo y sociabilidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975, p. 245.

En la cuarta parte de este trabajo nos ocuparemos de la magnitud de la deuda contraída por Lacan con Heri Wallon –y no pagada nunca con el justo reconocimiento. Pero antes de ello conviene que nos detengamos en otros aspectos notables relativos al Congreso de Marienbad.

La acogida bastante calurosa

¿Los miembros del grupo vienés dieron una acogida bastante calurosa a la comunicación de Lacan en el congreso de Marienbad? Así lo afirma Lacan, como ya hemos visto, y así lo acepta Roudinesco –*no hay motivo para dudarlo* (p. 178). Cuesta creerlo, sin embargo, si atendemos al texto de 1938 –*La familia, en la Encyclopédie française*– al que el propio Lacan remite como el primer lugar donde se publicaron los contenidos de la comunicación inédita:

«La agresividad, sin embargo, se muestra como secundaria a la identificación, sobre todo en la situación fraterna primitiva.

«En relación con este punto, la doctrina freudiana es incierta: en efecto, el biólogo otorga un gran crédito a la idea darwiniana de que la lucha se encuentra en los orígenes mismos de la vida; pero, sin duda, se debe reconocer aquí el principio menos criticado de un énfasis moralizante que se transmite en vulgaridades tales como: *homo homini lupus*.»

Jacques Lacan: 1938, *La familia, Capítulo I El complejo de la intrusión. Los celos, arquetipo de los sentimientos sociales*, Homo Sapiens, Argentina, 1977, traducción de Vittorio Fishman.

Es más que probable que, a diferencia de Lacan, la mayoría de los psicoanalistas presentes en el congreso de Marienbad habrían leído ya *El malestar en la cultura* –publicado en 1930– donde Freud no sólo utilizaba, sino que hacía suya, en su reflexión sobre la violencia humana, la expresión *homo homini lupus* que Lacan achacaba –a la vez que la condenaba por su *vulgaridad*– a los *biólogos* de orientación darwiniana. Y ciertamente no pudieron haber aceptado la insistencia de Lacan en localizar el origen de la agresividad humana en el estadio del espejo –que, al decir de Lacan, no comienza hasta llegado el sexto mes–, desconociendo los buenos motivos que habían llevado a Freud a denominar oral o *canibalista* y *sádico-anal* a las dos primeras fases del desarrollo de la organización sexual infantil.

¿Y cómo encajarían los psicoanalistas allí reunidos la desenvoltura con la que el joven francés corregía al fundador de la teoría psicoanalítica?:

«No hablaremos aquí, como lo hace Freud, del autoerotismo, ya que el yo no se ha constituido aún, ni de narcisismo, ya que no existe ninguna imagen del yo; ni menos aún de erotismo oral (...)»

Jacques Lacan: 1938, *La familia, Capítulo I La imagen del seno materno*, Homo Sapiens, Argentina, 1977, traducción de Vittorio Fishman.

Si realmente fue *bastante calurosa* la acogida recibida por su intervención del congreso, ¿cómo explicar que Lacan, en vez de permanecer en él prolongando el diálogo intelectual que esa calurosa acogida habría hecho posible, abandonara el congreso para desplazarse a Berlín a contemplar las Olimpiadas que en ese momento (1936) estaban teniendo lugar bajo los auspicios del régimen nazi? Es el propio Lacan quien así lo cuenta en uno de sus seminarios:

«Yerra usted el blanco en efecto, proseguiré yo, dirigiéndome a la memoria de Ernst Kris, tal como la he conservado del Congreso de Marienbad, del que me despedí después de mi comunicación sobre el estadio del espejo, preocupado como estaba de ir a husmear la actualidad, una actualidad cargada de promesas, en la Olimpiada de Berlín. Me objetó amablemente, en francés: “*Ça ne se fait pas!*”, ganado ya por esa tendencia a lo respetable que es tal vez la que da aquí ese sesgo a su actitud.»

Jacques Lacan: 1958, *La dirección de la cura y los principios de su poder, II. ¿Cuál es el lugar de la interpretación?*, en *Escritos*, vol. I, Siglo XXI, México, 1972. Traducción de Tomás Segovia revisada con la colaboración del autor y de Juan David Nasio.

El mismo Lacan que se da por ofendido por no haber sido suficientemente escuchado en el congreso, lo abandona nada más intervenir él mismo sin manifestar el menor respeto ni prestar la menor escucha a los otros congresistas que habrían de intervenir tras él. Y se refiere a ellos –a los que sí asistieron a todo el congreso, incluidos por tanto los que le escucharon a él– como *respetables* dando a esta palabra un indubitable tono peyorativo. Y, por supuesto, tampoco está dispuesto a anotar que ese *Ça ne se fait pas!* pudiera referirse, además de a la incorrección de negarse a escuchar a sus colegas, a la incomodidad personal y emocional que Ernst Kris, quien solo dos años después habría de exiliarse de la Austria anexionada por Alemania, experimentaba ante la desenvoltura con la que su colega francés proclamaba su interés por asistir a las Olimpiadas de Berlín de 1936.

¿Estaba *cargada de promesas la actualidad* del Berlín de entonces? Ciertamente, pero de las más oscuras. Y la que más directamente acababa de afectar al psicoanálisis –por lo que sin duda hubo de ser tema constante en los pasillos del congreso de Marienbad– había sido la culminación del proceso de depuración aria de la Sociedad Psicoanalítica Alemana que se había saldado, el año anterior, 1935, con la expulsión de todos los psicoanalistas judíos.

Roudinesco no dudó en restarle importancia al asunto

El más arriba consignado señalamiento por parte de Roudinesco de *lo tomado en préstamo* por Jacques Lacan de la obra de Henri Wallon nunca ha llegado a producir mayores efectos en el mundo intelectual, y mucho menos en el propiamente lacaniano. Y ello en buena medida porque la misma Roudinesco, como ya hemos comenzado a mostrar, no dudó en restarle importancia al asunto. Si Lacan se apropió de lo que no era suyo, viene a decirnos, en seguida *lo cambió de arriba a abajo* en una nueva teoría que no cesaría de crecer y enriquecerse por obra ya directa del genio lacaniano. Todo quedaría, en suma, en un comprensible error de juventud reducido, por lo demás, a no reconocer que había sido Henry Wallon quien habría establecido determinados datos empíricos de los que solo Lacan habría sido capaz de sacar las potencialidades teóricas que contenían:

«Esa prueba [la del espejo, tal y como la habría establecido Wallon], Lacan la transforma en estadio, es decir en una “posición” en el sentido kleiniano, en la cual desaparece toda referencia a una dialéctica natural cualquiera (maduración psicológica o progreso del conocimiento) que permitiera al sujeto unificar sus funciones. Desde ese momento, el estadio del espejo (...) Se convierte en una operación psíquica, incluso ontológica, por la cual se constituye el ser humano en una identificación con su semejante cuando percibe, siendo niño, su propia imagen en el espejo. El estadio del espejo en el sentido lacaniano sería así la matriz, por anticipación, del devenir imaginario del yo.»

Élisabeth Roudinesco (1993): *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento, Tercera parte: La edad adulta, IV Marienbad*. Fondo de Cultura Económica, Colombia, 2000.

Suena bien... sólo que no fue así. Pues, como estamos en condiciones de probar, las ideas principales que Lacan obtendría de esos datos –que, por lo demás, como Wallon declara sobradamente, ya habían sido establecidos con anterioridad a él por una serie de investigadores a los que cita minuciosamente– pueden reconocerse con suficiente claridad tanto en la obra de Wallon como en la de James Mark Baldwin.

³ «Por momentos el lector menospreciará en el texto la aparición de ideas que juzgará prelacanianas: las referencias a la «personalidad» o algunas frases sobre síntesis yóicas, las que, es cierto, carecen de ubicación en el desarrollo ulterior de la doctrina lacaniana.» Oscar MASOTTA: Prólogo a *La familia*, Editorial Argonauta, Chile, 1978.

Y la mejor y más práctica manera de hacerlo es abandonar el texto de 1938 aparecido en la *Encyclopédie Française* dado que suele ser catalogado como *prelacaniano*³ por la mayor parte de los seguidores de Lacan, y mostrar en cambio como en las reelaboraciones posteriores que Lacan realizara de *su Estadio del Espejo* esas deudas se hacen cada vez más sorprendentemente patentes.

Empezaremos, para ello, con la enigmática figura –pues como tal comparece, citada una única vez en toda la obra lacaniana y sin apoyo de la menor referencia bibliográfica– de James Mark Baldwin.

II. Baldwin, Bühler, Köhler

Baldwin, Preyer

En el 16º Congreso Internacional de Psicoanálisis, realizado en Zurich, en 1949, trece años más tarde, por tanto, del Congreso de Marienbad, Lacan retomó la cuestión del Estadio del Espejo en una comunicación que, esta vez sí, entregaría para su publicación: *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. El texto comienza apelando, de manera insistente, al anterior nunca publicado:

«La concepción del estadio del espejo que introduce en nuestro último congreso, hace trece años, por haber más o menos pasado desde entonces al uso del grupo francés, no me pareció indigna de ser recordada a la atención de ustedes: hoy especialmente en razón de las luces que aporta sobre la función del yo [je] en la experiencia que de él nos da el psicoanálisis. (...)

«Acaso haya entre ustedes quienes recuerden el aspecto del comportamiento de que partimos, iluminado por un hecho de psicología comparada: la cría de hombre, a una edad en que se encuentra por poco tiempo, pero todavía un tiempo, superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo su imagen en el espejo como tal. (...)

«Este acto (...) rebota en seguida en el niño en una serie de gestos en los que experimenta lúdicamente la relación de los movimientos asumidos de la imagen con su medio ambiente reflejado, y de ese complejo virtual a la realidad que reproduce, o sea con su propio cuerpo y con las personas, incluso con los objetos, que se encuentran junto a él.

Este acontecimiento puede producirse, como es sabido desde los trabajos de Baldwin, desde la edad de seis meses, y su repetición ha atraído con frecuencia nuestra meditación ante el espectáculo impresionante de un lactante ante el espejo, que no tiene todavía dominio de la marcha, ni siquiera de la postura en pie, pero que, a pesar del estorbo de algún sostén humano o artificial (lo que solemos llamar unas andaderas), supera en un jubiloso ajeteo las trabas de ese apoyo para suspender su actitud en una postura más o menos inclinada, y conseguir, para fijarlo, un aspecto instantáneo de la imagen.»

Jacques Lacan: 1949, El estadio del espejo como formador de la función del yo, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 1972, traducción de Tomás Segovia.

El dato más notable de esta presentación del estadio del espejo estriba, además de la habitual sobreescritura de la primera persona autoral –*La concepción del estadio del espejo que introduje en nuestro último congreso... el aspecto del comportamiento de que partimos... su repetición ha atraído con frecuencia nuestra meditación...*–, en la afirmación de que fue Baldwin quien habría establecido los datos fundamentales relativos a la conducta del niño ante el espejo. Como es costumbre en Lacan, la mención no se ve acompañada de referencia bibliográfica alguna, pero ello no ha impedido que legiones de psicoanalistas lacanianos la hayan aceptado y repetido sin tomarse nunca la molestia de contrastarla. Porque, si lo hubieran hecho, se habrían dado cuenta de algo de lo que al parecer solo un psicólogo cognitivo, Renné Zazzo –así lo reporta Émile Jalley⁴– fue capaz de reparar: que Baldwin no había hecho nunca referencia a la conducta del niño ante el espejo.

4 Émile JALLEY: 1998, *Freud, Wallon, Lacan. L'enfant au miroir*, E.P.E.L., Paris, 1998.

5 Michael BILLIG: 2006, *Lacan's Misuse of Psychology. Evidence, Rhetoric and the Mirror Stage*, en *Theory, Culture & Society*, 2006; 23; 1.

6 James Mark BALDWIN: *The Mental Development of the Child and the Race* 3ª ed., Macmillan & Co., New York, 1906.

7 James Mark BALDWIN: *Social and Ethical Interpretations in Mental Development: A Study in Social Psychology*, Macmillan Company, New York, 1899.

8 James Mark BALDWIN: *Imitation: A Chapter in the Natural History of Consciousness*, Mind, London, Jan., 1894.

9 James Mark BALDWIN: *The 'Type-Theory' of Reaction*, *Mind* NS 5, 1896.

10 James Mark BALDWIN: *Social Interpretations: A Reply*, *Philosophical Review*, Vol.5, 1898.

11 James Mark BALDWIN: *The Individual and Society or Psychology and Sociology*. Boston: Richard G. Badger (1911).

12 William T. PREYER: 1882, *El alma del niño: observaciones acerca del desarrollo psíquico en los primeros años de la vida*, Preyer, D. Jorro, Madrid, 1908, traducción de Martín Navarro.

Michael Billig⁵ lo ha confirmado por lo que se refiere a las dos principales obras de James Mark Baldwin (1861-1934) –*Mental Development in the Child and the Race* (1895)⁶, *Social and Ethical Interpretation in Mental Development* (1899)⁷–, y nosotros hemos podido confirmarlo de nuevo ampliando la revisión, junto a estas dos obras, de los otros escritos más relevantes del psicólogo americano: *Imitation: A Chapter in the Natural History of Consciousness* (1894)⁸, *The 'Type-Theory' of Reaction* (1896)⁹, *Social Interpretations: A Reply* (1898)¹⁰, *The Individual and Society or Psychology and Sociology* (1911)¹¹.

De hecho, como ya hemos señalado, fue Darwin quien primero informó sobre observaciones referidas a esa conducta, pero fue sobre todo William Thierry Preyer (1841-1897) quien, en su libro de 1882 *El alma del niño: observaciones acerca del desarrollo psíquico en los primeros años de la vida*¹², rendía cuentas de las observaciones sistemáticas realizadas por él mismo sobre la evolución de la conducta del niño ante el espejo. Observaciones tomadas muy en serio por Henri Wallon (1879-1962) y por tanto reportadas de manera detenida en su libro de 1934 –en el que reunía una serie de artículos publicados entre 1930 y 1932– *Los orígenes del carácter en el niño. Los preludios del sentimiento de personalidad*.

En sus obras, Baldwin cita frecuentemente a Preyer, como no podía ser de otra manera dada la relevancia de éste en el campo de la psicología evolutiva, pero, como ya hemos señalado, no

presta atención a esas anotaciones de Preyer sobre la conducta del niño a las que sin embargo Wallon dedicará tan detenida atención.

En su momento, René Zazzo sugirió que la extraña atribución realizada por Lacan a Baldwin podría ser el producto de una confusión de éste con Darwin, quien, como ya sabemos, había anotado la conducta del niño ante el espejo. Por su parte, Émile Jalley suscribe la opinión de Zazzo, pero ello no le impide señalar que en esa confusión se encontraría:

«une preuve nouvelle du fait que Lacan, lorsqu’il mentionne des auteurs cités par ailleurs par Wallon (Baldwin, E. Köhler, C. Bühler), paraît les connaître non de source directe, mais par le canal même du texte de Wallon.»

Émile Jalley: 1998, *L’enfant au miroir, Partie 2^e Les psychologues et la psychanalyse: l’enfant au miroir, Chapitre 15. Les embarras de Wallon et de Lacan*, E.P.E.L., Paris, 1998.

Y ciertamente ese es uno de los motivos recurrentes de su libro: todo el –escasísimo, añadamos nosotros– aparato de referencias que Lacan presenta en apoyo de *su* Estadio del Espejo era de segunda mano: Lacan no las conocía de fuente directa sino que las había obtenido de la lectura del libro de Wallon.

Son tantas y tan abundantes las pruebas que de ello presenta Jalley que nos conformaremos con remitir a su lectura y presentar, a título suficientemente indicativo, el resultado de su examen de las referencias realizadas por Lacan a las dos autoras a las que atribuye, junto a Baldwin, los datos fundamentales que habrían constituido el punto de apoyo de sus reflexiones: Charlotte Bühler y E. Köhler:

«En ce qui concerne Ch. Bühler et E. Köhler, qu’il cite 5 fois alors que Wallon n’est mentionné qu’une seule fois dans le corps du texte des Écrits, il est possible, avançons-nous précédemment, qu’il les ait lues. Cependant, il faut bien dire que, plus on y regarde de près, comme nous l’avons tenté, plus cela semble douteux. Non seulement Lacan attribue à Ch. Bühler des données qui ne se trouvent que dans l’oeuvre d’E. Köhler, mais encore il réfère à Ch. Bühler, par une véritable opération de déplacement, des notions d’importance capitale dont le seul et authentique auteur est Wallon lui-même».

Émile Jalley: 1998, *L’enfant au miroir, Partie 1^e Le stade du miroir et ses antécédents, chapitre 9. Wallon ou Charlotte Bühler?*, E.P.E.L., Paris, 1998.

Tan contundentes son las pruebas suministradas por Jalley –y confirmadas posteriormente por otra vía por Billig¹³– que resulta

13 Michael BILLIG: 2006, *Lacan’s Misuse of Psychology. Evidence, Rhetoric and the Mirror Stage*, op. cit.

obligado suprimir la precaución inicial que esta última cita contiene y que, por un exceso de cortesía ante el prestigio de Lacan en el mundo cultural contemporáneo, lleva al autor a dejar abierta la puerta a la posibilidad de que, con todo, Lacan *hubiera leído* las fuentes que cita. Pero si así hubiera sido, la atribución a Ch. Bühler de una aportación teórica *de importancia capital* de Wallon ya no podría ser atribuida a un escaso conocimiento de la temática manejada –el que podría deducirse de alguien que solo conocería de la psicología evolutiva lo que habría leído apresuradamente en Wallon–, sino a una voluntaria y calculada operación de borrado de la valía intelectual del autor cuya obra –todos los datos lo confirman de manera evidente– tan atentamente había estudiado e incorporado.

Charlotte Bühler, Elsa Köhler

Por nuestra parte, y como confirmación suplementaria, nos limitaremos, por lo que se refiere a la ausencia de lectura directa por parte de Lacan de estas dos psicólogas, tan solo a aportar una minúscula –pero en extremo reveladora– prueba complementaria.

Se encuentra en la notable excepción que constituye la nota a pie de página presente en el texto de Lacan de 1946, *Acerca de la causalidad psíquica*. Pues allí, por una vez, no conformándose con su costumbre habitual de citar al vuelo un apellido, Lacan se toma la molestia –realmente excepcional en su obra– de establecer las –para los demás– obligadas referencias bibliográficas. Así, tras nombrar a Charlotte Bühler en el cuerpo del texto, abre una nota a pie de página con el siguiente contenido:

«*Soziologische u. psychologische Studien über das erste Lebensjahr*, Jena, Fisher, 1927. Véase también: Elsa Köhler, *Die Persönlichkeit des dreijährigen Kindes*, Leipzig, 1926»

Jacques Lacan: 1946, *Acerca de la causalidad psíquica*, epígrafe; Los efectos psíquicos del modo imaginario, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 2009, traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez.

En la edición original de Éditions du Seuil de 1966, la nota figura así:

Charlotte Bühler, *Soziologische n. [sic] psychologische Studien über das erste Lebensjahr [sic]*, Jena, Fisher, 1927. Voir aussi Elsa Köhler, *Die Persönlichkeit des dreijährigen Kindes*, Leipzig, 1926.

Jacques Lacan: 1966, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

Obsérvese que la referencia al libro de Charlotte Bühler contiene, junto a la ciudad –Jena– y la fecha –1927–, referencia a la editorial –Fischer–, mientras que la referencia al de Elsa Köhler sólo incluye la ciudad –Leipzig– y la fecha –1926–, en ausencia de referencia a la entidad editora del trabajo. Pues bien, lo notable es que es exactamente de esa manera como ambas autoras aparecen referenciadas en *Los orígenes del carácter en el niño* de Wallon, la primera en la nota 11 del Capítulo 1 de la 2ª parte:

«11. Charlotte Bühler, *Sociologische u. psychologische Studien über das erste Lebensjahr*, Fischer, Jena, 1927.»

Wallon, Henry: 1934 (1930-1932) *Los orígenes del carácter en el niño. Los preludios del sentimiento de personalidad, 2ª Parte: Conciencia e individuación del cuerpo propio, Capítulo 1: Las premisas psicofisiológicas de la conciencia corporal, epígrafe c) Primeras reacciones del aparato exteroceptivo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975.

Y en la segunda en la nota 18 del Capítulo 4, de la 3ª parte:

«18. Elsa Köhler, *Die Persönlichkeit des dreijährigen Kindes*, Leipzig, 1926.»

Wallon, Henry: 1934 (1930-1932) *Los orígenes del carácter en el niño. Los preludios del sentimiento de personalidad, 3ª Parte: La conciencia de sí, Capítulo 4 Sincretismo diferenciado: II) La simpatía, e) Simpatía y lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975.

En suma: Lacan no se molestó ni siquiera en visitar la biblioteca donde al menos podría obtener la referencia bibliográfica completa del libro que había encontrado citado en *Los orígenes del carácter en el niño* de Henri Wallon.

Un acto fallido

De modo que todo parece indicar que la referencia a Baldwin resultaba idónea para Lacan, dada la antigüedad de su obra, a la hora de facilitar el borrado de toda referencia a Wallon, un autor ciertamente posterior a aquel, al menos entre quienes no se molestarían nunca en leerle y constatar que él, científico riguroso, no presentaba como propias las observaciones de las que partía, sino que identificaba con toda precisión su origen en una obra, la de Preyer, cuya fecha, 1882, era anterior a todas las de Baldwin.

Mientras que la referencia a Preyer hubiera hecho imposible la omisión de la figura de Wallon, dadas las insistentes referencias a aquel en el

libro de éste, la referencia a Baldwin –un científico norteamericano de una generación anterior– resultaba idónea para la operación distractiva, lo que facilitaba a Lacan presentarse ante la comunidad intelectual francesa como dotado de fuentes propias y autónomas con respecto a quien era en ese momento, junto a Guillaume, la máxima autoridad del país en la psicología evolutiva.

Ya hemos señalado que Jalley acepta en cualquier caso la sugerencia de Zazzo según la cual Lacan habría confundido a Baldwin con Darwin y trata de completarla con material suplementario que dibujaría el proceso de construcción del acto fallido:

«*L'étudiant de Prague*, dont l'auteur était le romancier allemand Ewers, *le Hoffmann moderne*. Ce film, adapté en français avait été représenté à Paris *deux ans*, nous dit Rank, avant la publication française de son livre, soit en 1930. Il mettait en scène un héros persécuté par son double sous forme de sa propre image devenue indépendante, et qui se prénomait Baldwin. Or il est permis de se demander si ce personnage de Baldwin, alors en vogue sur la scène parisienne, et dont Rank nous parle longuement dans son ouvrage, ne représenterait pas, par un singulier hasard, le point de départ associatif du curieux lapsus par lequel Lacan substitue, dans son texte de 1936-1949 sur *Le Stade du miroir* le patronyme de Baldwin à celui de Darwin.»

Émile Jalley: 1998, *L'enfant au miroir, Partie 1^o Le stade du miroir et ses antécédents, capítulo 11. L'image spéculaire chez Freud, épigrafe Le thème du double*, E.P.E.L., Paris, 1998.

Aunque en ningún momento lo dice así, todo parece indicar que Jalley imagina que el conocimiento que Lacan podría tener de la obra de Baldwin, se limitaría, como en el caso de las obras Charlotte Bühler y de Elsa Köhler, a meras referencias de segunda mano que pasarían también por Wallon.

Tenemos, sin embargo, buenos motivos para afirmar que esta vez no fue ese el caso. Pues si Lacan atribuía a Baldwin –que no a Darwin– aportaciones que éste nunca había realizado –y que, por lo demás, quedaban reducidas al ámbito de la fijación de datos empíricos, no a la realización de aportaciones teóricas sobre los mismos–, es posible afirmar la existencia de una intensa influencia de Baldwin en Lacan, precisamente allí donde no le cita –y, por tanto, donde no duda en incorporar sus más sugerentes aportaciones.

Baldwin, Hegel

Recordemos la proposición de Lacan:

«Es esta captación por la *imago* de la forma humana (...) la que entre los seis meses y los dos años y medio domina toda la dialéctica del comportamiento del niño en presencia de su semejante.»

Jacques Lacan: 1948 La agresividad en psicoanálisis, Tesis IV: La agresividad es la tendencia correlativa de un modo de identificación que..., en *Escritos 2*, Siglo XXI, México, 1980, traducción de Tomás Segovia.

«La distinción entre conciencia y cuerpo se efectúa en ese brusco intercambio de roles que tiene lugar en la experiencia del espejo cuando se trata del otro. (...) nos reconocemos como cuerpo en la medida en que esos otros, indispensables para reconocer nuestro deseo, también tienen un cuerpo, o más exactamente, que nosotros al igual que ellos lo tenemos.»

Jacques Lacan: *Seminario 1*, 1953-1954 *Los escritos técnicos de Freud*, sesión de 1954-04-07. Traducción de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, revisión de Diana Rabinovich con el acuerdo de Jacques-Alain Miller.

«El hombre se aprehende como cuerpo, como forma vacía del cuerpo, en un movimiento de báscula, de intercambio con el otro.»

Jacques Lacan: *Seminario 1*, 1953-1954 *Los escritos técnicos de Freud*, sesión de 1954-05-05. Traducción de Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, revisión de Diana Rabinovich con el acuerdo de Jacques-Alain Miller.

Cuarenta años antes, Baldwin había propuesto un notable modelo de la construcción de la subjetividad del niño a partir de su relación con el otro, que partía de la caracterización de una primera fase *proyectiva* en la que la *conciencia* del niño comienza a localizarse por proyección en las personas que reconoce como *agencias de poder*, que daría paso a una segunda fase en la que

«his sense of his own subject-agency arises by a process of imitation, he gets what is really social feeling: the sense of others as 'ejective,' that is, as like and equal to himself»

James Mark Baldwin: 1895 *Mental Development in the Child and the Race*, Parte I: Experimental Foundation, Capítulo 6: Suggestion, 3. Sensori-motor Suggestion, II. Suggestions of Personality, 3ªed., New York: Macmillan & Co. (1906).

«The child's subject sense goes out by a kind of return dialectic, which is really simply a second case of assimilation, to illuminate these other persons. The project of the earlier period is now lighted up, claimed, clothed on with the raiment of self-hood, by analogy

14 El contenido de esta cita había sido publicado ya, con sólo mínimas diferencias, un año antes en James Mark BALDWIN: 1894, *Imitation: A Chapter in the Natural History of Consciousness*, Mind, London, Jan., 1894.

with the subjective. The projective becomes ejective; that is, other people's bodies, says the child to himself, have experiences in them such as mine has. They are also me's: let them be assimilated to my me copy. This is the third stage; the ejective, or 'social' self, is born.»

«The ego and the alter are thus born together. Both are crude and unreflective, largely organic, an aggregate of sensations, prime among which are efforts, pushes, strains, physical pleasures and pains. And the two get purified and clarified together by this two-fold reaction between project and subject, and between subject and eject. My sense of myself grows by imitation of you, and my sense of yourself grows in terms of my sense of myself.»

James Mark Baldwin: 1895, *Mental Development in the Child and the Race*, Parte III: Psychological Genesis, Capítulo 11: Conscious Imitation (Continued): The Origin of Thought and Emotion, 3. Emotion and Sentiment, 3ªed., New York: Macmillan & Co. (1906).

En algo tenía razón Zazzo, después de todo: lo que Lacan presentaba como aportación de Baldwin se reducía a algo que, en buena medida, ya había sido identificado por Darwin. Y, ciertamente, Lacan vino a introducir el concepto freudiano de identificación allí donde Baldwin hablaba de imitación. Pero lo hizo con la voluntad explícita –así proclamada desde el texto de *Encyclopedie française*¹⁵– de superar sus insuficiencias enriqueciéndola por la vía de la definición de un dialéctica especular cuya basculación entre el yo y el otro se manifiesta cargada con las resonancias del esquema teórico central dibujado por Baldwin, quien, además, había realizado un primer esbozo de la inevitable –por estructural– confusión del deseo entre el yo y el otro:

15 «La identificación afectiva es una función psíquica cuya originalidad ha sido establecida por el psicoanálisis especialmente en el complejo de Edipo, como lo veremos luego. Sin embargo, la utilización de este término en el estadio que estudiamos no ha sido definida con precisión en la doctrina: hemos intentado solucionar el problema a través de una teoría de esta identificación cuyo momento genético designamos con el término de estadio del espejo.» Jacques LACAN: 1938, *La familia*, Capítulo I, El estadio del espejo, Homo Sapiens, Argentina, 1977, traducción de Vittorio Fishman.

«much of what I fancy, hope, desire holds for self in general, without distinction as to which self it is; it remains the same whether I do actually qualify it by the word "my" or by the word "your".»

This is true just in so far as there is a certain typical other self whose relation to me has been that of the give-and-take by which the whole development of a sense of self of any kind has been made possible.»

James Mark Baldwin: 1899 *Social and Ethical Interpretation in Mental Development*, Libro I : The Person Public and Private, Parte I. The Imitative Person, Capítulo I, The Self-conscious Person, 2. The Person as a Self. New York: Macmillan Company, 1899.

Y de esa confusión se derivaría inevitablemente el conflicto, en el campo del deseo, no sólo entre el yo y el otro, sino en el interior mismo de un yo que, por eso mismo, resultaría inevitablemente *dividido*:

«volition represents a co-ordination of tendencies, then according as these tendencies are suggestions from other persons, on the one hand, and represent partial expressions of one's own personal character, on the other hand, there arises a division within that

sense of voluntary agency which is the germ of the notion of self. Your suggestion to me may conflict with my desire; my desire may conflict with my own present sympathy. Self meets self, so to speak. The self of accommodation, imitation, the self that learns, collides with the self of habit, of character, the self that seeks to dominate. (...) Your example is powerful to me intrinsically; not because it is abstractly good or evil, but because it represents a part of myself, inasmuch as I have become what I am in part through my sympathy with you and imitation of you.»

James Mark Baldwin: 1895, *Mental Development in the Child and the Race*, Parte III: Psychological Genesis, Capítulo 11: Conscious Imitation (Continued): The Origin of Thought and Emotion, 3. Emotion and Sentiment, 3ªed., Macmillan & Co., New York, 1906.

No menos notable es que Baldwin haya empleado, para caracterizar el paso de la fase proyectiva a la ejecutiva la expresión *cleavage* –*But it is only when a new kind of experience arises which we call effort — a set opposition to strain, stress, resistance, pain, an experience which arises, I think, first as imitative effort — that there comes that great line of cleavage in his experience which indicates the rise of volition...*— exactamente en el mismo sentido que poseerá el *clivage* lacaniano¹⁶.

Momento este apropiado para señalar que si Lacan quiso presentarse siempre como el primero en introducir la filosofía hegeliana en el ámbito de los estudios psicológicos sobre la construcción de la subjetividad importando las categorías hegelianas del *reconocimiento* y de la dialéctica del amo y del esclavo como el fundamento de la agresividad humana –cuyo origen data en el estadio del espejo–, la cita que acabamos de presentar permite intuir que esas nociones se encuentran ya en acción en el trabajo de Baldwin. Pero antes de confirmarlo, recordemos los enunciados lacanianos:

«(...) el primer efecto de la *imago* que aparece en el ser humano es un efecto de *alienación* del sujeto. En el otro se identifica el sujeto, y hasta se experimenta en primer término, fenómeno que nos parecerá menos sorprendente si nos acordamos de las condiciones sociales fundamentales del *Umwelt* humano, y si evocamos la intuición que domina a toda la especulación de Hegel.

«El deseo mismo del hombre se constituye, nos dice, bajo el signo de la mediación; es deseo de hacer reconocer su deseo. Tiene por objeto un deseo, el del otro, en el sentido de que el hombre no tiene objeto que se constituya para su deseo sin alguna mediación, lo cual aparece en sus más primitivas necesidades, como por ejemplo en la circunstancia de que hasta su alimento debe ser preparado, y que se vuelve a encontrar en todo el desarrollo de su satisfacción a partir del conflicto entre el amo y el esclavo mediante toda la dialéctica del trabajo.»

16 Los traductores del *Seminario 1*, Rithee Cevasco y Vicente Mira Pascual, lo definen así «*Clivage*, del verbo *cliver*: partir [un cuerpo mineral, un diamante] en el sentido natural de sus capas; superficie según la cual se parte una roca. De origen holandés, usado en el comercio de diamantes –el corte exacto de la piedra– pasó al francés y al inglés»

Jacques Lacan: 1946, *Acerca de la causalidad psíquica*, epígrafe; Los efectos psíquicos del modo imaginario, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 2009, traducción de Tomás Segovia y Armando Suárez.

Merecería la pena detenerse a citar las notables páginas en las que Baldwin se demora en analizar las relaciones del niño con sus padres y hermanos mayores en la posición del esclavo ante sus amos y, simultáneamente, en la del amo ante sus esclavos por lo que se refiere a sus hermanos menores¹⁷. Pero deberemos conformarnos con retener lo más sustantivo por lo que se refiere al tema que nos ocupa aquí:

¹⁷ James Mark BALDWIN: *Social and Ethical Interpretations in Mental Development: A Study in Social Psychology*, Libro I: The Person Public and Private, Parte I. The Imitative Person, Capítulo I. The Self-conscious Person, 2. The Person as a Self, Macmillan Company, New York, 1899.

«Hegel (...) makes reality identical with thought, finds consciousness, and especially self-consciousness, the 'coming-to-itself' of reality, and sees in social organization the objectivation or universalizing of the self-consciousness which first 'comes-to-itself' in the individual. (...)

«Hegel's answer is, in respect to the social material, similar to the view which we have developed. He shows the dependence of personal development upon progressive social conditions, seen earliest in the fact of subjection, as of slave to master. Later, through the influences of family and state, certain regular self-limitations, mutual relationships, necessities of life and intercourse, grow up which have the quality of general or public value when recognized by all.

(...) it is the nature of thought to recover or recognize itself as universal (Anerkennung) on this higher plane of social self-consciousness. (...)

«Hegel's distinction between "subjective mind" and "objective spirit" That is, metaphysical. The process of "self-recognition" (das anerkennende Selbstbewusstsein) is described by Hegel as a "battle". "I cannot be aware of me as myself in another individual, so long as I see in that other another and an immediate existence: and I am consequently bent on the suppression of this immediacy of his (...) The fight of recognition is a life and death struggle (...) The fight ends in the first instance as a one-sided negation with inequality (...) Thus arises the status of master and slave In the battle for recognition and the subjugation under a master, we see, on their phenomenal side, the emergence of man's social life and the commencement of political union." -Encyclopadia, Part III., Sects. 431-3 (Wallace's translation, Hegel's Philosophy of Mind, p. 55 f.).»

James Mark Baldwin: 1899, *Social and Ethical Interpretations in Mental Development: A Study in Social Psychology*, Libro II Society, Parte VI. Social Organization, Capítulo XII: Social Matter and Process», New York: Macmillan Company (1899).

Como puede observarse, Baldwin había establecido la partitura casi perfecta de las referencias que Lacan haría a Hegel en su teoría del espejo como origen de la agresividad humana:

«En el origen, antes del lenguaje, el deseo sólo existe en el plano único de la relación imaginaria del estadio especular; existe proyectado, alienado en el otro. La tensión que provoca no tiene salida. Es decir que no tiene otra salida –Hegel lo enseña– que la destrucción del otro.

«En esta relación, el deseo del sujeto sólo puede confirmarse en una competencia, en una rivalidad absoluta con el otro por el objeto hacia el cual tiende. Cada vez que nos aproximamos, en un sujeto, a esta alienación primordial, se genera la agresividad más radical: el deseo de la desaparición del otro, en tanto el otro soporta el deseo del sujeto.»

Jacques Lacan: *Seminario 1, 1953-1954 Los escritos técnicos de Freud*, sesión de 1954-05-05. Traducción de Rithee Cevalco y Vicente Mira Pascual, revisión de Diana Rabinovich con el acuerdo de Jacques-Alain Miller.

Wallon: rivalidad, dominación y despotismo

Sin llegar a ello por la vía de Hegel, también Wallon había encontrado en el examen de los datos obtenidos por la vía de la observación psicológica los elementos para el aislamiento de la dialéctica de la rivalidad, la dominación y el despotismo en el proceso de construcción del yo del niño:

«La rivalidad puede ser competición en el juego. Pero algunas veces se refiere verdaderamente al objeto y otras, el objeto no parece ser más que un pretexto. Entre dos niños que se disputan un juguete determinado y dos niños que se disputan cualquier cosa que uno de los dos pueda tener entre sus manos, se pueden observar todos los casos intermedios. Con frecuencia, la misma pareja los atraviesa con cierta rapidez, al acaparar gradualmente toda la situación, la relación psicológica nacida de la pareja misma. A menudo la rivalidad es directa y repentina. Los dos niños buscan dominarse y golpearse mutuamente, sea por juego, sea con animosidad. (...)»

«El despotismo es el sentimiento de superioridad que busca ejercerse en su forma pura. Es todavía esencialmente participación porque se funda no precisamente sobre la derrota del adversario, sino sobre el sentimiento que el adversario tiene de su derrota. No se da por completo sin el consentimiento reconocido o supuesto del vencido. Esta necesidad de dominación no está sutilizada, es muy primitiva. Se funda en una falta de autonomía frente al otro, en la confusión inicial de sí y del otro en una misma situación sentimental. Esta asimilación sentimental puede hacerse con acuerdo o en conflicto, sin que la situación llegue a ser mucho más complicada. Por otra parte, el despotismo no implica necesariamente los malos tratos o la hostilidad. Por simple juego y movimiento cariñoso un niño toma, da y vuelve a tomar el juguete a aquel que se complace en sentir su dominación. El despotismo es, con frecuencia, más benigno todavía. Sólo exige señales de asentimiento o de admiración. El

niño que hace alarde no se contenta solamente con ser mirado, es necesario que su actividad sea duplicada por una actividad que la apruebe o le sirva. El déspota no podría ser tal sin la docilidad del otro. Es esta docilidad lo que necesita. Depende de ella.»

Wallon, Henry: 1934, *Los orígenes del carácter en el niño. Los pre-ludios del sentimiento de personalidad*, 3ª Parte: La conciencia de sí, Capítulo 2 Sociabilidad sincrética, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975, pp. 238-239,

III *Contra la psicología, ilegibilidad*

Psicología

18 Su contenido se publicará en el próximo número de esta revista.

En la próxima entrega de este trabajo¹⁸ nos ocuparemos detenidamente del alcance de la deuda contraída por Lacan con la obra de Henri Wallon, sin duda mucho más importante que la que ya hemos podido reconocer en lo que se refiere a la de Baldwin.

Pero queremos cerrar este primer bloque haciendo dos señalamientos que consideramos importantes y, a la vez, íntimamente relacionados.

El primero tiene que ver con un dato del todo evidente en las consideraciones hasta aquí realizadas: más allá de los autores concretos suscitados como fuentes a partir de las cuales Jacques Lacan no sólo fundamenta sino que levanta su estadio del espejo, es obligado reconocer el rasgo común que, más allá de sus singularidades, los reúne: todos ellos eran psicólogos.

El segundo tiene que ver con la sorprendente actitud que hacia la psicología comenzó a manifestar pronto quien tanto le debía: desde mediados de los años cincuenta, Jacques Lacan comenzó a desacreditar no ya una u otra corriente de la psicología moderna, sino la psicología en su conjunto como una disciplina carente del menor interés para el psicoanálisis:

«Decir que la doctrina freudiana es una psicología es un equívoco grosero.»

Jacques Lacan: 1958, La dirección de la cura y los principios de su poder, V. Hay que tomar el deseo a la letra, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 1972, traducción de Tomás Segovia.

«(...) no hay compromiso posible con la psicología (...)»

Jacques Lacan: 1959, En memoria de Ernest Jones: sobre su teoría del simbolismo, En *Escritos 2*, Siglo XXI, México, 1980, traducción de Tomás Segovia.

«Encontrándose (...) lo que de etiqueta científica se ha constituido ya bajo el nombre de psicología.

«Que nosotros recusamos. Precisamente porque, como vamos a demostrar, la función del sujeto tal como la instaura la experiencia freudiana descalifica desde su raíz lo que bajo este título, cualquiera que sea la forma en que se vistan sus premisas, no hace sino perpetuar un cuadro académico.»

«(...)

«consideramos que la suerte de la psicología está sellada sin remisión.»

«(...)

«la rueda de molino para los filisteos de la psicología general.»

Jacques Lacan: 1960 Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano, en *Escritos*, vol. 1, Siglo XXI, México, 1972, traducción de Tomás Segovia.

Especialmente perceptible resulta la latencia intimidatoria de estas admoniciones: quien se aproxime a la psicología no solo incurrirá en *equivoco*, sino que resultará *grosero* –carente pues de la elegancia propia de la escuela–; tenga mucho cuidado aquel que defienda un compromiso allí donde todo compromiso es decretado imposible, pues quien así lo haga será objeto de la *recusación* por parte del maestro, de su *descalificación*, de modo que *su suerte* quedará *sellada sin remisión*. Ciertamente, es la voz del *amo* –en el sentido hegeliano– la que habla a la vez que coloca en la posición de esclavos a los interpelados por la advertencia.

Ahora bien, ¿cómo es posible que el autor que tanto debía a las investigaciones de la psicología evolutiva condenara de manera tan radical a disciplina de las que provenían –y, por tanto, a los autores que las habían realizado?

No es difícil encontrar la respuesta, pues supone tan sólo un paso –aunque eso sí: tan desmesurado como sintomático– en el proceso de borrar en su obra los últimos vestigios de aquellos autores a los que tanto debía.

Si de ello se trataba, ¿qué mejor procedimiento que levantar un muro impermeable entre la psicología y el psicoanálisis convenciendo a las nuevas promociones de psicoanalistas que nada interesante podrían esperar en la psicología? Y, ciertamente, lo consiguió, como lo prueba el hecho de que en el mundo lacaniano casi nadie sabe nada hoy de esas abultadas deudas que nos ocupan, y casi todos se entregan, con total desenvoltura, tanto al desprecio de la psicología, como a un desbocado culto a la personalidad que el propio Lacan fuera el primero en cultivar –hacia sí mismo.

Y así hizo su particular contribución Lacan a esa brecha absurda si no loca –además de anticientífica, y antiuniversitaria– que separa en la actualidad de manera neta, absoluta, a psicólogos y psicoanalistas, como si lo de unos y lo de los otros no fuera un trabajo científico –universitario, es decir, universalista–, sino tribal, orientado a la afirmación de la tribu propia contra la tribu enemiga.

Ilegibilidad

En su biografía de Lacan, Roudinesco fecha el comienzo de la progresiva *ilegibilidad* de la escritura lacaniana en 1937 y ensaya una curiosa respuesta:

«en 1937 (...) su estilo planteaba ya problemas: oscuridad, ilegibilidad, inhibición para entregar un texto en los plazos convenidos, lentitud frente a la publicación, etc. Observemos por otra parte que esa ilegibilidad aparece a partir de 1936, es decir, cuando la frecuentación de Kojeve y de Koyré lo lleva a una lectura filosófica de la obra freudiana. Comparada con el “*Más allá del principio de realidad*” y con el texto sobre la familia, la tesis parece de una hermosa limpidez. Todo sucede como si el acceso a la filosofía, todavía mal dominado, arrastrara a Lacan a la ilegibilidad.”

Élisabeth Roudinesco: 1993, *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Quinta parte La guerra, la paz, Capítulo II. Entre Lucien Febvre y Édouard Pichon, F.C.E., Colombia, 2000, p. 173.

Curiosa respuesta no solo por lo que supone querer encontrarla en la frecuentación de Lacan de los ambientes filosóficos, sino por su atribución a *un todavía mal dominado acceso a la filosofía*. Pues si eso fuera así, de ello debería deducirse una progresiva desaparición de la ilegibilidad según avanzara el dominio de la filosofía... y sin embargo, como todo el mundo sabe –y la lectura de la obra lacaniana acredita de manera neta–, esa ilegibilidad no cesaría de crecer hasta alcanzar la máxima opacidad en esos últimos seminarios en los que ya casi ni siquiera hablaba, sino tan sólo hacía nudos y más nudos... que intentaban atar lo que sus palabras ya habían renunciado definitivamente a tratar de articular.

De modo que sería mucho más razonable explicar esa sorpresiva ilegibilidad que irrumpió en 1937 como el efecto inevitable de la compulsión que empujaba a Lacan a borrar sus primeras deudas intelectuales para construirse a sí mismo en la mascarada de un saber absoluto que, carente de otras fuentes y aportaciones, emergía como la reencarnación de Freud. Pues, ¿qué mejor manera de borrar la huella de toda deuda que haciendo un discurso ininteligible?

Sin duda, como ya hemos señalado, había algo en extremo excesivo en ello que deberá ser interrogado desde la psicopatología. Pero no es menos cierto que su éxito –debido al atractivo mismo de una ilegibilidad que se proclamaba manifestación pura de un saber a los demás inaccesible– probó su particular ajuste con el estado de los tiempos en los que tuvo lugar.

Lo que confirma hasta qué punto le es aplicable a su aventura discursiva la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo. Pues, como es sabido, al final nadie resulta tan dominado, tan sometido al esclavo como el amo, en tanto atrapado por su posición de tal.

Y sin embargo... y sin embargo el propio Lacan no dejó de declarar una y otra vez ese resorte íntimo que volvía ilegible su discurso: ¿acaso no fue él quien teorizó al *sujeto supuesto saber*¹⁹? ¿Acaso no fue él el que afirmó que la verdad *sólo puede decirse a medias*²⁰? Y fue él, sin duda, el que finalmente llegó a declarar que

«Nuestra práctica es una estafa: aprovecharnos haciendo parpadear a la gente, deslumbrarla con palabras que son para el asombro (...).»

«(...)

«Freud dice lo mismo que lo que yo llamo con un nombre francés. De todos modos, él no podía decir que educaba a un cierto número de estafadores. Desde el punto de vista ético, nuestra profesión es insostenible, por otra parte es por eso que yo estoy enfermo de ella, porque tengo un superyó, como todo el mundo.»

Jacques Lacan: 1977, *Seminario 24*, 1976-1977 *Lo no sabido que sabe de la una-equivocación se ampara en la morra*, sesión del 1977-02-26. Traductores: traducción: Susana Sherar y Ricardo E. Rodríguez Ponte, texto establecido por por J.A. Miller.

«yo hablé del psicoanálisis como pudiendo ser una estafa. (...) El psicoanálisis es quizá una estafa, pero no es cualquiera –es una estafa que cae justo en relación a lo que es el significante, o sea algo muy especial, que tiene efectos de sentido.

«(...) el psicoanálisis no es más una estafa que la misma poesía.

«Si en efecto la lengua –es de ahí que Saussure toma su punto de partida– es el fruto de una maduración, de una madurez, que se cristaliza en el uso, la poesía resulta de una violencia hecha a este uso, de la que tenemos algunas pruebas (...). La filosofía hace todo para borrarla, por lo cual ella es el campo de ensayo de la estafa.»

Jacques Lacan: 1977, *Seminario 24*, 1976-1977 *Lo no sabido que sabe de la una-equivocación se ampara en la morra*, sesión del 1977-03-15, Traductores: traducción: Susana Sherar y Ricardo E. Rodríguez Ponte, texto establecido por por J.A. Miller.

19 Leit-motiv lacaniano que es introducido ya en Jacques LACAN: 1961: *Seminaire 9*, 1961-1962, *L'Identification*, sesión de 1961-11-15, texto establecido por Eric Mocher.

20 Leit-motiv lacaniano que es introducido ya en Jacques LACAN: 1969: *Seminario 17*, 1969-1970 *El reverso del psicoanálisis*, sesión de 17-12-1969, texto establecido por Jacques-Alain Miller, traducción: Enric Berenguer y Miquel Bassols.

«No es sorprendente, ya no me sorprende, que me haya referido a la lingüística, porque la lingüística –no querría forzar la nota– es también una estafa.»

Jacques Lacan: 1977, *Clausura de las Jornadas de la École freudienne de Paris*, 1977-09-25. Traducción de Graciela Leguizamón, María del Carmen, Melegatti y Rafael Perez. Revisión: Raquel Capurro.

Es el propio Lacan quien lo dice: que el psicoanálisis, la filosofía, la poesía y la lingüística son estafas. Claro que cabe la posibilidad de que –¿no es eso lo que diría cualquier psicoanalista que escuchara estas palabras ignorando que fue el propio Lacan quien las dijo?– la estafa sea la del psicoanálisis –y la filosofía, la poesía y la lingüística– de Jacques Lacan.

Entiéndase, en todo caso, lo hasta aquí presentado como sólo una introducción a la exploración de la génesis de un discurso en extremo relevante –si no caracterizador de cierta deriva– del estado de la cultura occidental en el siglo XX. Pues, a pesar de su evidente y cada vez más acentuada ilegibilidad, es un hecho que llegó a generar toneladas de textos de los que resulta del todo incierto si aportan algo al patrimonio del conocimiento humano, pero en los que, sin embargo, es del todo evidente que lo que en ellos se dice, sea algo o nada, está dicho en lacaniano.

(continuará)

La ética andino-cristiana de los relatos de condenados

GONZALO PORTOCARRERO
Pontificia Universidad Católica del Perú

The Andean-Christian ethic of the stories of the damned.

Abstract

The thinking in Central Andes has not forsworn its mythical faculty as the process of secularization is slow and variable. The oral tradition enlivens a heritage of "fabulous" beliefs among which is the figure of the "damned": the man or woman who, once dead, is transformed into a living skeleton. This creature suffers from insatiable hunger and cannot stop devouring human beings and animals. This is considered the punishment for having abused their fellow men. The Andean societies, through the imaginary of the damned, try to stop the tendency to pillage as well as to produce a view of the world that leads to the acceptance of the law. These stories appeal to the archaic experience of the fragmented body to generate the terrifying consequences and the acquiescence to the law that they tend to achieve.

Key words: Central Andes. Secularization. Oral tradition. Textual analysis. Ethics and morality. Fragmented body.

Resumen

En los Andes Centrales el pensamiento no ha abjurado de su potencia mítica. El proceso de secularización es lento y desigual. La tradición oral vivifica un acervo de creencias "fabulosas". Entre ellas está el "condenado": el hombre o mujer que, una vez muerto, se transforma en un esqueleto viviente. Sufre de un hambre insaciable y no puede dejar de devorar a hombres y animales. Es el castigo por haber abusado de sus semejantes. Las sociedades andinas, mediante el imaginario de los condenados, tratan de frenar la tendencia a la depredación, así como producir una visión del mundo que conduzca al acatamiento de la ley. Estas historias apelan a la vivencia arcaica del cuerpo fragmentado para lograr las resonancias terroríficas y el compromiso con la justicia que suelen producir.

Palabras clave: Andes centrales. Secularización. Tradición oral. Análisis del relato. Ética y moralidad. Cuerpo fragmentado.

ISSN. 1137-4802. pp. 61-76

Intentaré analizar un fantasma propio de una colectividad: el mundo indígena de los Andes Centrales. Me refiero al *condenado*. A la persona que murió pero que sigue viviendo para pagar sus pecados. Como cualquier criatura imaginaria forma parte de la realidad pues tiene premisas y consecuencias sociales. Vive en el dominio de lo intersubjetivo; es parte de esas creencias colectivas que recogen y dirigen las ansiedades y temores que todos padecemos, en mayor o menor medida.

Mucho de nuestro tiempo lo pasamos dentro de nosotros mismos, solicitados por ilusiones y miedos, por furias y penas. Y aún cuando estemos ocupados en otra cosa, esos sentimientos son el trasfondo silencioso de nuestra actividad y pensamiento. El inconsciente es también el flujo de inadvertidas sensaciones que discurre bajo nuestra cotidianeidad. Y esta dimensión de la vida se apodera de nosotros en sueños, nocturnos o diurnos, que no son otra cosa que dramatizaciones imaginarias, en las que esas solicitaciones adquieren un decidido protagonismo. Entonces, por ejemplo, añoramos el vínculo perdido con nuestra madre o sentimos furia con nuestro padre. En todo caso es siempre posible entablar un diálogo con nuestros fantasmas. Hacerlos hablar, conversar con ellos, pues en ese esclarecimiento se juega la posibilidad de escapar de la repetición, de ampliar el dominio de lo posible, de aquello abierto a nuestra agencia. Y lo que es cierto en el plano del individuo lo es también en el campo de la colectividad. Y es la crítica de la cultura la actividad que permite objetivar las sedimentaciones de sentido coaguladas en el imaginario social, examinar sus consecuencias prácticas, evaluar su significado desde una perspectiva que no puede ser otra que la del desarrollo humano.

En la dimensión sensible, imaginaria, se sienten las agitaciones de lo real bajo una forma emocional y plástica; que suele escapar a la comprensión y al control de la conciencia. Desde allí irradia la angustia, o la paz, o la resolución para actuar. En todo caso, en esa dimensión moran todos nuestros “pendientes”, nuestras “pre-ocupaciones”, aquello que regresa sin permiso. Es el dominio de lo no pensado, pero vigente y presentido.

La vida imaginaria de cada persona depende de las vicisitudes de su existencia pero, aún más decisivamente, de la manera en que la sociedad nos enseña a dar un significado a nuestras vivencias. Y las vivencias y los textos no son registros totalmente separados pues la experiencia está configurada por mandatos sociales, cristalizados en textos, que fundan nuestra subjetividad. Por último, es también claro, que no podemos renunciar a la agencia, a esa capacidad de pensar, crear y actuar que nos hace reaccionar y nos convierte en individuos.

II

La secularización y el racionalismo no han producido en el Perú ese “desencantamiento de las imágenes del mundo” que Max Weber considera como el rasgo más decisivo de la modernidad del norte de Europa. La

asociada con la reforma protestante. En el imaginario de la mayoría de los peruanos lo sobrenatural permea lo natural de manera que lo maravilloso, lo que para algunos sería increíble, resulta algo corriente y cotidiano. Bien vistas las cosas la misma idea de naturaleza, como un dominio que funciona de acuerdo a sus propias leyes, es ya un resultado de la secularización, un concepto que resulta de haber expurgado lo fabuloso del mundo cotidiano. Lo mismo podría decirse de la idea de humanidad¹. Un buen ejemplo de la resistencia a la secularización y el racionalismo en la sociedad peruana son los “altares portátiles” que se encuentran en casi todos los vehículos de movilidad pública. Encima del asiento del piloto suele haber un conjunto de imágenes: Sarita Colonia, el Señor de los Milagros, San Martín de Porras, el niño Jesús de Praga. Todas estas figuras son muy populares. Y suelen estar acompañadas con alguna virgen, la del Carmen o la de Las Mercedes. Y lo usual es que estas imágenes estén rodeadas por lucecitas que simulan velas. De esta forma el piloto se siente asistido, protegido. Puede que su unidad no esté en óptimas condiciones, puede que esté manejando ya demasiado tiempo y que esté cansado, pero tiene fe, nada malo le habrá de suceder pues tiene un pacto con los santos, está respaldado por esas presencias que no le fallarán.

¹ En el mundo indígena prehispánico no hay una idea de humanidad, un concepto que abarque a todas las criaturas humanas como creadas por un Dios único, a su imagen y semejanza. En las tradiciones orales el hombre y la mujer “aparecen” o “surgen” de los frutos de un árbol, o del fondo de una laguna. Cada pueblo es diferente pues tiene un origen distinto. Y es parte del mundo, o comarca, que lo rodea que es una realidad viva con la que sostiene múltiples vínculos. Por ejemplo, la música es producida por los vientos o las cascadas o las olas del mar. De allí los hombres la aprenden y la transforman.

La fuerza de la imaginación mítica es muy impetuosa en el Perú. Ella se proyecta en la actualización constante de viejas historias y personajes. Así se configura la experiencia de las nuevas generaciones. Y mucho de este dinamismo se funda en la vigencia de la cultura oral, esa que privilegia la relación cara a cara, que tiende a la confianza y la credulidad, que transmite historias que circulan en la intimidad familiar o entre gente muy afín. Pero el pensamiento mítico no se circunscribe a la oralidad y lo familiar. Penetra también los medios de comunicación masivos: la prensa escrita, la radio, el cine y la televisión.

Para la mayoría de los peruanos en el campo de lo imaginario no están solamente las presencias consagradas por el cristianismo: dios, la virgen, los santos. Existe una diversidad muy amplia de criaturas, muchas malignas y peligrosas. Menciono solo dos: los pishtacos y los condenados. Los pishtacos son personas foráneas y desalmadas que se dedican a asesinar a la gente a fin de sacarle la grasa. En las versiones antiguas de estos relatos la grasa es usada para producir campanas o velas. Las campanas con más grasa humana son muy apreciadas pues producen un sonido más bello, como cristalino. Y las velas generan una luz más brillante. En ambos

2 De allí que se sospeche un origen prehispánico para la figura del pishtaco. En las culturas de la costa central eran comunes los sacrificios humanos a las divinidades. Sacrificios ejecutados por una figura que aparece constantemente en la cerámica: una presencia que ha sido bautizada como el "dego-lador".



3 "...esta pléyade de antropófagos, de seres descarnados, y sometidos, sin embargo, a las necesidades humanas elementales, constituyen la expresión más intensamente elaborada por el pueblo; magnífica fuente de estudio para el folklorista y de conocimiento del ser humano para quien está tocado por el afán de comprenderlo e interpretarlo". (ARGUEDAS, 2012: 47-8).

casos late la idea de que sacrificar a un ser humano genera una mayor proximidad con la divinidad².

En las versiones modernas la grasa se usa para producir aceites para máquinas muy sofisticadas o, alternativamente, para fabricar cremas de belleza que son extremadamente caras. Ellas permiten a las mujeres del primer mundo una segunda e inmerecida juventud. Recientemente los pishtacos se han transformado en traficantes de órganos, en "saca ojos" que son gente que vende ojos, u otras partes del cuerpo humano, en lo que se imagina como un mercado clandestino pero boyante de exportación de vida al primer mundo. Mediante la elaboración de la figura del pishtaco los hombres y mujeres del ande expresan sus temores frente a los extranjeros, así como la sensación de ser explotados por gente inescrupulosa. Las consecuencias prácticas de estas creencias son acentuar la desconfianza, especialmente dirigida hacia los foráneos, en particular si son blancos, y, además, se refuerza la endogamia grupal.

La figura del condenado es, sin embargo, más diversa y compleja. José María Arguedas considera que las historias de condenados son las más destacables en el mundo indígena³. No es de la misma opinión otro gran estudioso de la tradición andina, Efraín Morote Best (1988), que considera que aún más gravitantes son las historias sobre las aldeas sumergidas. No obstante la diferencia entre ambos autores puede relativizarse si se tiene en cuenta que en ambos relatos se plantea la misma inquietud: la relación entre la culpa y el castigo. Es decir, la manera en que se "pagan" las transgresiones o pecados. Podría decirse que los condenados representan a nivel del individuo lo que las aldeas sumergidas representan a nivel de las comunidades. En efecto, si las aldeas son sumergidas es como un castigo de Dios por la falta de caridad de sus habitantes. Previamente han sido sometidas a prueba. Fueron visitadas

por gente pobre que implora por hospitalidad pero nadie les hace caso. Cubiertas de agua, en las aldeas se desarrolla una vida fantasmal y llena de penurias. Sus pobladores están pagando sus culpas. La relación con la narración bíblica de la destrucción de Sodoma y Gomorra es evidente. Pero en la transculturación andina de este motivo del antiguo testamento la mala gente no muere sino que sigue viviendo, recibiendo el merecido castigo en ese espacio intramundano que es, después de todo, el fondo de las lagunas.

A través de la figura del condenado los hombres andinos trataron de imaginar la relación entre lo que se hace y lo que se recibe. El mundo de los condenados es terrenal aunque ellos no pertenezcan, totalmente, a esta vida. Son presencias que “sobran”. Su origen es la “mala muerte”; es decir, uno se “condena” si muere fuera de la ley. Y a veces el castigo puede ser desproporcionado respecto al crimen. Es el caso de las narraciones donde el hijo desobediente, que regresa sigilosamente, a la casa del padre, resulta confundido con un ladrón, de manera que es asesinado por el propio padre, que luego lamentará infinitamente su acción. En todo caso ese hijo desobediente se convertirá en un “condenado”. Un fantasma cuyo sufrimiento hace recordar al padre su propia mezquindad. Pero, lo normal, en este amplísimo corpus de leyendas, es que el castigo sea proporcional a las faltas cometidas. Los peores condenados, los más terribles y sufrientes, son aquellos que están pagando una vida de abuso y de depredación del prójimo.

En general el condenado es una figura del sufrimiento (casi siempre) “justo” pues en su terrible condición fantasmal no hacen sino pagar el mal que cometieron en sus vidas. No lograron un arrepentimiento sincero, menos aún el perdón o la reconciliación con las personas que oprimieron y maltrataron. Y el sufrimiento que padecen es ciertamente espantoso pues la condena es estar sujetos a un deseo voraz que nunca podrá ser saciado. La figura emblemática del condenado es la de un esqueleto vestido con un sayal.

Los condenados ansían comer, pero, aunque lo hagan, no pueden satisfacerse pues no retienen lo que ingieren, el alimento se les chorrea entre las mandíbulas y las costillas. Los condenados expresan la paradoja de morirse de hambre cuando no se hace sino comer. Dominados por la insaciable pulsión de devorar, y sin ninguna conciencia moral, solo se dedican a comer gente. Pero, de otro lado, hablan y razonan; actúan para tratar de conseguir esa satisfacción inalcanzable. Arden de deseo. Con



frecuencia botan candela. Su frustración los llena de ira. Son peligrosos. Están inscritos en la repetición compulsiva. Hacen daño y sufren. Eventualmente pueden cumplir con su condena y morir en forma definitiva. La gente viva tiene que enfrentarlos con valor, astucia y sabiduría. Si los condenados son derrotados cruzan definitivamente el umbral de este mundo. Su muerte definitiva es una liberación, aunque su destino último es incierto.

Los condenados son seres depredadores. Atacan indiscriminadamente a quien tiene la mala fortuna de estar en su camino. No se salvan, ni siquiera, los animales. La inocencia no garantiza el estar a buen recaudo de los condenados.

En el imaginario andino de los condenados el mal tiene un estatuto ético y ontológico. Resulta de la libertad del hombre/mujer que se ha dejado llevar por la pulsión voraz y sin ley; insaciable. Las historias de condenados pueden tener una moraleja. Transmitir aprendizajes sobre cómo evitar la condena, o, cómo enfrentar a esos sujetos poseídos por esa desenfrenada compulsión. Pero, a veces, no parece haber ninguna lección. En este caso las historias adquieren una impronta trágica. Nada se puede hacer para evitar su acometida. El mal nos supera y la fatalidad nos quita toda agencia. En este caso desaparece la racionalidad ética pues hay desgracia aunque no haya una falta que pueda explicarla. El condenado devora a gente inocente. La ética se proyecta en una ontología. En otras palabras: las (malas) decisiones de la gente introducen el mal en la realidad.

Para las personas que viven dentro del universo imaginario donde pululan los condenados, la posibilidad de la “mala muerte” de cualquier miembro de la colectividad, significa un peligro social pues viene a ame-

nazar la vida de todos. Nadie está libre de ser atacado y devorado por un condenado. Entonces, en este punto, puede reconocerse la noción de “responsabilidad colectiva”. Es decir alguien puede ser inocente pero sufrir por el mal hecho por otra persona. Para garantizar la tranquilidad de una comunidad todos sus miembros deben ser justos y vigilantes de su prójimo. El ideal es rechazar el abuso. No hay otra manera de prevenir la amenazante proliferación de condenados. Que el sujeto a la moralidad sea más la comunidad que el individuo implica el debilitamiento de la esfera de lo privado. Una pareja adúltera, nos cuenta Felipe Huamán Poma de Ayala, puede comprometer a la comunidad en que vive. Cuando en noviembre la gente implora por las lluvias, por medio de llantos y sacrificios a sus divinidades, y la temporada seca continúa; entonces todos tendrán que sospechar que ese desorden cósmico puede tener como origen un caos moral; probablemente hay una pareja adúltera en la comunidad. Las lluvias empezarán solo cuando sea identificada y castigada.

Se entiende, por tanto, que la “mala muerte” de cualquiera es un riesgo potencial para todos. Esas muertes deben evitarse. Y el cumplimiento de la ley es el medio más sencillo. O, si la transgresión ya se cometió; se trata de asegurarse del arrepentimiento y el perdón que aportan la paz y evitan las sanciones a las personas y colectividades.

La figura del condenado es, probablemente, un producto sincrético. El resultado de la fusión de ideas cristianas con creencias andinas prehispánicas. Los hombres de la antigüedad peruana no concebían un castigo eterno en una vida ultramundana nos dice Manuel Marzal (1988). La evangelización tuvo que adaptarse a una realidad de creencias diversas y poco sistemáticas, pero muy persistentes. Y de esta adaptación nacería la figura del condenado. El infierno se vive en la tierra⁴. El mal cometido se paga aquí mismo. La justicia triunfa aunque en su camino pueda haber gente castigada por pura “mala suerte”. Aquí me permito decir que esta idea de la “mala suerte” me parece más accesible al razonamiento común que la idea cristiana sobre los “caminos inescrutables” de la providencia. Ambas creencias suelen aportar consuelo ante lo absurdo, como puede ser, típicamente, la muerte de un hijo. Ahora bien, la idea de la “mala suerte” nos confronta a una realidad donde el absurdo, la destrucción de nuestras justas expectativas, está siempre presente como amenaza; de manera que cuando se manifiesta solo queda la resignación ante lo dado. En cambio la idea de una providencia inescrutable nos deja más desamparados pues representa una invitación a hurgar

⁴ Luis MILLONES (2010) afirma que muchas poblaciones andinas conciben en la actualidad un infierno intramundano “... que está reservado para los hacendados que los explotaron años atrás, a los que causaron o sacaron ventaja de la guerra interna (1980-1993), o quienes aprovechan ahora del narcotráfico. También es el lugar al que pueden caer los que desprecian las tradiciones ancestrales, ignorando las prohibiciones de profanar las tumbas precolombinas o los restos de los antepasados” (p. 27).

en lo que siendo misterioso, aparentemente absurdo, se postula como teniendo un significado que se nos escapa.

Si vemos al condenado más de cerca, caemos en la cuenta de que se trata de la caricatura de un modo de ser firmemente rechazado por las sociedades andinas. Y si es tan rechazado es porque este modo de ser es una gran tentación. Se trata de la persona codiciosa y abusiva y, por lo general, descontenta, pues nunca llega a tener lo que desea. Por tanto sufre y agrede, y pese a su riqueza y poder, está estancada en la infelicidad y la queja. Y cada encuentro con el otro es motivo para desatar su codicia y descargar su malhumor. En realidad, este modo de ser, esta suerte de especie antropológica existe por millones en todas partes. En todo caso esta configuración subjetiva queda sellada, anatemizada, con la imagen del condenado. En los relatos ese modo de ser es denunciado como una debilidad de carácter que anuncia una mala muerte. Se trata de la incapacidad para controlar la voracidad, en sus distintas formas. Hecho que lleva a abusar y sufrir en esta vida, y también en esa post vida de castigo que es la del condenado. La figura opuesta al condenado es la del caballero que cumple con la ley y que en todo caso sabe arrepentirse cuando se desbarranca. En el imaginario andino la persona que hace mal no será feliz, pagará sus culpas. El millonario explotador es percibido como un perverso que ya recibirá el castigo que le corresponde. En el trasfondo de los relatos de condenados está, otra vez, la idea que las culpas se pagan en esta vida.

III

El héroe vence al condenado: análisis de un relato

El relato que vamos a analizar cuenta la historia de un hombre muy pobre, que temerariamente, bajo el efecto del alcohol, se compromete a pasar un cargo, a financiar una fiesta patronal, pese a carecer de los recursos necesarios para tan costoso emprendimiento. Entonces, tendrá que someterse a una serie de pruebas si no quiere convertirse en un paria social, en un hombre sin palabra, alguien que no honra sus compromisos. Finalmente, gracias a su valor, consigue los bienes necesarios que le permiten sufragar una gran fiesta y convertirse en la persona más rica de su pueblo. Este relato puede leerse como una narrativa de aprendizaje y maduración, como el forjamiento de un caballero que representa un modelo positivo de identidad para todos los oyentes del relato.

Me interesa detenerme en la prueba suprema que este personaje tiene que enfrentar. Después de agenciarse, mediante préstamos, de una serie de productos que espera poder intercambiar ventajosamente, emprende un viaje con su hijo. Luego de varios días de vagar por páramos, llega a una hacienda donde advierte que no hay presencia humana. Pero lo que hay es una buena cantidad de ganado que, extrañamente, se cuida a sí mismo. Cuando anochece se le aparece un condenado. En vida fue un malvado hacendado, y, ahora, como castigo no ha terminado de morir. Es feroz pero sufre terriblemente y quiere “salvarse”. Ya se ha devorado a todos sus trabajadores y ahora comienza a hacer lo propio con los animales de su fundo. El gamonal condenado desafía al hombre pobre. “Si me salvas, le dice, te haré dueño de todas mis riquezas”. Y el hombre pobre “que estaba sin palabra, casi muerto de miedo, con voz moribunda le contestó aceptando la propuesta”. El reto es pues matar/salvar al condenado pero en ese momento el hombre pobre no sabe lo que tiene que enfrentar, ni, tampoco, lo que tiene que hacer.

Pero lo interesante, por lo pronto, es que el hombre pobre logra enfrentar el miedo que siente y que lo impulsa a huir. A las doce de la noche, el condenado aparece y en tono de amenaza dice: “¡Ya voy! ¡por la cabeza!” “cayó la cabeza junto a los pies del hombre. Este cogió el hacha e hizo mil pedazos la cabeza del condenado”. La misma situación se repite cuando el condenado anuncia que irá por los brazos, y así sucesivamente, con el resto de su cuerpo. Y cada parte será machacada por el hombre pobre. En verdad, si analizamos los hechos, tenemos que concluir que el condenado no representa una amenaza real pues, separadas, las partes de su cuerpo no pueden hacer ningún daño. No obstante, es claro que su aparición como cuerpo despedazado apela a suscitar un terror que siendo imaginario es abrumador y paralizante en la medida en que remite a la fantasía primordial de la propia desintegración personal. Esta fantasía sería, según Melanie Klein (2003), la huella mnémica que deja la posición esquizo-paranoide. Se trata de una posición dominante en el bebé hasta los cuatro meses. Período en que se vive en el caos pues pululan las sensaciones de satisfacción y terror conforme sus necesidades son, o no, satisfechas. Y no está instalada la conciencia de ser uno, entonces el bebé se agita en forma descoordinada. Para Klein esta experiencia arcaica es como la matriz de todos los temores imaginarios. Es decir, en los sueños diurnos y nocturnos podemos encontrar esa terrible sensación de desarticulación y caos. Y este encuentro tiene como detonante a situaciones que ponen entredicho la integración de nuestro mundo interior.

Otra vez: en pedazos, el cuerpo del condenado no entraña peligro. Pero sí puede inducir un terror pánico en el protagonista. Téngase en cuenta, igualmente, que el condenado es un patrón, una figura del poder soberano, sin límites. Entonces la tarea es vencer ese terror. Y es enfrentando la fantasía de desintegración y muerte que el protagonista se hace un hombre de verdad. Logra vencer el miedo imaginario y es eficaz, donde otros fracasaron, pues golpea con el hacha a cada una de las partes del cuerpo del condenado, impidiendo por tanto que puedan re articularse. De esta manera lo salva. Realiza su hazaña. Es un hombre de demostrado valor pues ha enfrentado la más pavorosa de las fantasías. Y aunque no se diga en forma explícita, si se insinúa que los peones de la hacienda han sido devorados por el gamonal condenado. Los colonos, al ver los pedazos del cuerpo del patrón habrían entrado en pánico, sin hacer nada efectivo. Entonces el cuerpo del condenado se articula y son devorados. El temor imaginario se convierte en realidad. Desde otro lenguaje, más ligado a la moral y el sentido común, se podría decir que este dejarse dominar por el miedo es una “falla de carácter”, una cobardía o “cortedad de ánimo”, que se paga caro. En defensa de los colonos de la hacienda habría que decir que el hombre pobre es un comunero libre, quizá no tiene tan interiorizada la figura de un patrón omnipotente. En todo caso se convierte en un héroe.

Y mucho de su valor proviene de la vergüenza que le produciría no poder pasar el cargo, cumplir con su compromiso. Otro estímulo que lo asiste es asumir su condición de padre lo que significa proteger y ser un ejemplo para el hijo que lo acompaña. El hecho es que está dispuesto a tomar riesgos pues quiere sostener su promesa.

IV

Hace poco, en Lima, el caso del “descuartizador de la maleta” llenó las páginas de los diarios. El hombre asesinó y trozó a su amigo que era también su pareja sentimental, a la vez que su ayudante, casi su sirviente. Luego desperdigó las partes del cadáver. Si hubiera sido un asesinato cualquiera no hubiera llamado tanto la atención. En cambio el “descuartizador de la maleta” se convirtió en un personaje de gran envergadura mediática. Fue considerado un monstruo por la premeditación y sangre fría con que cometió el asesinato y el descuartizamiento. Incluso corrió el rumor de que su víctima estaba aún viva cuando empezó a trozarla. Este hombre, diría Melanie Klein, realizó en otro ser humano la terrible fanta-

sía de la fragmentación. En definitiva estamos hablando de un hecho siniestro pues se trata del inoportuno retorno de lo familiar que ha sido reprimido ya que representa una fuente de angustia. O la misma matriz de la angustia. De otro lado, el gusto del público por conocer, o imaginar, cada vez más detalles del crimen pone en evidencia que el contacto con lo siniestro produce un cierto goce. Una mezcla de horror y condena moral. Se trata de un interés “morboso”, un gusto por lo enfermo, por la muerte.

Además el despedazamiento tiene, en el Perú, una larga historia. Todos los peruanos, cuando niños, aprendemos que Túpac Amaru II, una vez debelada la “gran rebelión” en 1781, fue descuartizado en la Plaza de Armas del Cusco. Un testigo presencial narra los sucesos en los siguientes términos:

“El viernes 18 de mayo de 1781, después de haber cercado la plaza con las milicias de esta ciudad del Cuzco, que tenían sus rejonnes y algunas bocas de fuego, y cercado la horca de cuatro caras con el cuerpo de mulatos, y huamanguinos, arreglados todos con fusiles y bayonetas caladas, salieron de la Compañía nueve sujetos, que fueron los siguientes: José Verdejo, Andrés Castelo, un zambo, Antonio Oblitas (que fue el verdugo que ahorcó al general Arriaga), Antonio Bastidas, Francisco Tupac-Amaru, Tomasa Condemaita, cacica de Acos, Hipólito Tupac-Amaru, hijo del traidor, Micaela Bastidas, su mujer, y el insurgente José Gabriel. Todos salieron a un tiempo, y uno tras otro venían con sus grillos y esposas, metidos en unos zurrones, de estos en que se trae yerba del Paraguay, y arrastrados a la cola de un caballo aparejado. Acompañados de los sacerdotes que los auxiliaban, y custodiados de la correspondiente guardia, llegaron todos al pie de la horca, y se les dieron por medio de dos verdugos las siguientes muertes.

A Berdejo, Castelo, al zambo y a Bastidas, se les ahorcó llanamente; a Francisco Tupac-Amaru, tío del insurgente, y a su hijo Hipólito se les cortó la lengua, antes de arrojarlos de la escalera de la horca; y a la india Condemaita se le dio garrote en un tabladillo, que estaba dispuesto con un torno de fierro que a este fin se había hecho, y que jamás habíamos visto por acá; habiendo el indio y su mujer visto con sus ojos ejecutar estos suplicios hasta en su hijo Hipólito, que fue el último que subió a la horca. Luego subió la india Micaela al tablado, donde asimismo, a presencia del marido, se le cortó la lengua, y se le dio garrote, en que padeció infinito, porque, teniendo el pescuezo muy delgado, no podía el torno ahogarla, y fue menester que los verdugos, echándola lazos al pescuezo, tirando de una y otra parte, y dándola patadas en el estómago y pechos, la acabasen de matar. Cerró la función el rebelde José Gabriel, a quien se le sacó a media plaza; allí le cortó la lengua el verdugo, y despojado de los grillos y esposas, lo pusieron en el suelo; atáronle a las manos y pies cuatro lazos, y asidos estos a la cincha de cuatro caballos, tiraban cuatro mestizos a cuatro distintas parte: espectáculo que jamás se había visto en esta ciudad. No sé si porque los caballos no fuesen muy fuertes, o porque el indio en realidad fuese de fierro, no pudieron absolutamente dividirlo, des-

pués que por un largo rato lo estuvieron tironeando, de modo que lo tenían en el aire, en un estado que parecía una araña. Tanto que el Visitador, movido de compasión, porque no padeciese más aquel infeliz, despachó de la Compañía una orden, mandando le cortase el verdugo la cabeza, como se ejecutó. Después se condujo el cuerpo debajo de la horca, donde se le sacaron los brazos y pies. Esto mismo se ejecutó con las mujeres, y a los demás se le sacaron las cabezas para dirigirlas a diversos pueblos. Los cuerpos del indio y su mujer se llevaron a Picchu, donde estaba formada una hoguera, en la que fueron arrojados y reducidos a cenizas, las que se arrojaron al aire, y al riachuelo que por allí corre. De este modo acabaron José Gabriel Tupac-Amaru y Micaela Bastidas, cuya soberbia y arrogancia llegó a tanto, que se nominaron reyes del Perú, Chile, Quito, Tucumán, y otras partes, hasta incluir el Gran Paitití, con otras locuras a este tono. Este día concurrió un crecido número de gente, pero nadie gritó, ni levantó una voz; muchos hicieron reparo, y yo entre ellos, de que entre tanto concurso no se veían indios, a lo menos en el traje mismo que ellos usan, y si hubo algunos, estarían disfrazados con capas o ponchos. Suceden algunas cosas que parece que el diablo las trama y dispone, para confirmar a estos indios en sus abusos, agüeros y supersticiones. Dígolo porque, habiendo hecho un tiempo muy seco, y días muy serenos, aquel amaneció tan toldado, que no se le vio la cara al sol, amenazando por todas partes a llover; y a hora de las 12, en que estaban los caballos estirando al indio, se levantó un fuerte refregón de viento, y tras este un aguacero, que hizo que toda la gente, y aun las guardias, se retirasen a toda prisa. Esto ha sido causa de que los indios se hayan puesto a decir, que el cielo y los elementos sintieron la muerte del Inca, que los españoles inhumanos e impíos estaban matando con tanta crueldad.” (Cornejo 2013).

En los textos escolares esta descripción suele estar graficada con imágenes que hacen más honda la impresión.

En el mismo sentido debe recordarse el asesinato de María Elena Moyano, la emblemática dirigente popular, en el contexto de la insurrección de Sendero Luminoso en 1991. Acción terrorista si las hay pues no bastó con matarla sino que también se dinamitó su cuerpo, que voló así en mil pedazos. En realidad se trató de un gesto autoritario y desesperado que se ganó la condena de todo el país. No podía haber mejor muestra de la lógica de Sendero Luminoso, su pretensión de imponer un imperio del terror.

De otro lado el ciclo mítico de Inkarrí trata de convertir el miedo en esperanza y promesa. El buen rey Inkarrí ha sido injustamente asesinado por el mal rey Españañarrí, y su cuerpo ha sido trozado. Pero este cuerpo no termina de morir. Debajo de la tierra se está reconstruyendo. En algún momento podrá alzarse y eliminar a los españoles para volver a reinar en estas tierras. La fantasía de Inkarrí es la expresión plástica de lo que

Alberto Flores Galindo (1988) llamó utopía andina. La reconquista indígena del Perú. Una narrativa que reafirma la esperanza allí donde la derrota, la fragmentación y la muerte, parecen tener la última palabra. Este relato crea en el indígena conquistado, en el indio, una identidad latente o virtual, definida por estar sujeta a un deseo de liberación, una esperanza que aguarda las señales que llevarán a un nuevo trastocamiento de los tiempos.

IV

En la creación de mitos y leyendas se expresa el “espíritu” de un pueblo. En otras palabras la mitología es el trasfondo de la cultura pues a través de ella se da la producción textual de la subjetividad. Se transmite la concepción del mundo y el conjunto de disposiciones que una colectividad quiere fomentar entre sus miembros. Y en este caso concreto el relato que hemos analizado plantea que la bravura implica superar el miedo a lo imaginario, reafirmarse en la propia integridad como la clave de una manera fecunda de estar en el mundo.

Es importante señalar el rol que estos relatos cumplen en la socialización. Infunden miedo a los niños y niñas. Además, si como adultos, se portan mal, podrían convertirse en condenados. Finalmente, si no obedecen y se aventuran sin permiso podrían encontrarse con un condenado. En este sentido podríamos decir que la imagen de los condenados refuerza la función paterna, y que en el contexto andino son parte de la necesaria amenaza que impulsa al niño a reconocer sus límites, a obedecer a sus mayores, y a interiorizar una habilitante disciplina. El condenado es tanto un modelo negativo de identidad como un medio de hacer entender a los niños los límites de su (omni)potencia.

En la actual socialización de los niños de las clases medias el “no” del padre, y como consecuencia, la misma función paterna, está muy venida a menos. El padre no quiere asumir la tarea de recortar las fantasías de sus hijos. El niño crecerá entonces en la equivocada expectativa de un mundo que responderá siempre a sus ilusiones y deseos. Expectativa que lo fragiliza pues más tarde, en el colegio, se dará cuenta, penosamente, que él es solo uno entre muchos y que las cosas no siempre ocurren como en sus fantasías⁵.

⁵ Me permito deslizar una anécdota personal. Mi niñez transcurrió entre San Miguel y Miraflores en los años 50. Y, como cualquier niño de 5 años, quería explorar el mundo. Aventurarme en la calle. Pero mi abuela y mi tía me advertían sobre los gitanos que andaban por allí robando a los niños. Y, sobre todo, del muy temible loco “coca-cola” que podía hacerme daño. Y aunque yo no llegara a imaginar el daño específico que podía recibir me bastaba escuchar la severidad de la advertencia para tener miedo. Entonces los gitanos y el loco coca cola cumplieron el cometido de introducir en mí una conciencia de peligro, de hacerme más cauteloso. En este sentido estos personajes tienen un aire de familia con los condenados.

V

La figura del condenado es una elaboración del pensamiento mítico que busca dar al mundo un orden y un sentido que solo se puede alcanzar a través de la creencia y la fe. La existencia de los condenados implica que el mal ha sido introducido por los hombres y mujeres en el mundo, pero que no tiene la última palabra. Al abusivo le espera un destino horrible. Cualquier persona sensata trataría de evitarlo siendo justo con sus semejantes. Pero si bien es cierto que el mal es castigado y que perturba el orden moral, hacer el bien no es una garantía de salvación. Primero porque en la tradición andina no es evidente lo que ocurre después de la muerte. Y, segundo, porque una buena persona puede tener la mala suerte de toparse con un condenado. Entonces en el imaginario andino el castigo está garantizado pero no ocurre lo mismo con los premios. Una vida virtuosa puede ser cortada o disolverse en la nada. Aún así es claro que es mucho más conveniente ser bueno que malo. En cualquier forma persiste en el catolicismo popular la idea de que el mal cometido se paga en esta vida. Y que cada uno merece el destino que tiene. Al menos casi siempre. En estos relatos el mal por antonomasia es la codicia y la crueldad con los semejantes. Y este mal comportamiento se convierte en una realidad ontológica, en la presencia de esa mala raza que desequilibra el mundo que son los condenados. En la figura de los condenados están presentes las huellas del sincretismo religioso en que se cristalizó la evangelización colonial.

VI

Cierro este ensayo con algunas referencias a las imágenes elaboradas por el gran pintor huancaíno, Josué Sánchez, sobre el tema de los condenados.

No puedo pretender agotar el análisis del complejo simbolismo que entrañan su imagen. No obstante, si me interesa remarcar que el autor logra transportar al lienzo el complejo de sensaciones que condensan los relatos de condenados.

En la imagen 3, llamada "Condenados I", Josué Sánchez nos confronta con un mundo monstruoso donde la avidez y la fragmentación son las marcas mayores. La conciencia está anulada en este universo alucinado

que tiende al desequilibrio y la destrucción. Los animales tienen resonancias diabólicas. Pero más impactante es su misma deformidad que está asociada con esa vehemencia furiosa que anticipa la agresión y la guerra. La única figura humana está despedazada, su cabeza y torso entre las fauces de esa suerte de un informe macho cabrío. Y las dos siluetas-máscaras, en el plano superior del lienzo, parecen dirigirse hacia una rabiosa, gozosa y destructiva, confrontación. Su expresión es similar a la que tiene el animal de los dos rostros, salvajes e impulsivos. Y tampoco son



tranquilizantes las figuras de las serpientes en la parte baja del lienzo. Pero en medio de esta realización de pesadilla de lo catastrófico hay una realidad que se está gestando. Los dos animales que protagonizan la escena llevan, cada uno, dentro de sí, otro animal que parece bastante normal: un zorro y un ciervo. Entonces dentro del caos amenazante, que no puede durar mucho, están las semillas de otro orden más equilibrado pues no está tocado por la avidez y lo fragmentario. "Condenados I" podría compararse con provecho con las imágenes del infierno de El Bosco. En las pinturas de El Bosco proliferan los cuerpos fragmentarios, la avidez y el goce desbocado. La diferencia está en que las pinturas de El Bosco hay orden y sistema, se plantea una narración sin término pues se está castigando a quienes perdieron su alma. Los demonios torturadores cumplen con celo su deber. El infierno es eterno. En el cuadro de Josué Sánchez no aparece la dimensión del castigo, y la culpa. Predomina la destrucción y el anuncio de un nuevo orden.

Bibliografía

ARGUEDAS, Jose María (2012): *Obra antropológica*. Tomo 2. Ed. Horizonte: Lima.

CORNEJO, Grover (2013): "Sentencia a Gabriel Túpac Amaru" en <http://blog.pucp.edu.pe/item/177973/sentencia-a-jos-gabriel-tupac-amaru-su-mujer-hijos-y-dem-s-reos-principales-de-la-subelevaci-n>

FLORES GALINDO, Alberto (1988): *Buscando un Inca. Identidad y Utopía en los Andes*. Ed. Horizonte. Lima.

KLEIN, Melanie (2003): *Amor, culpa y reparación*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

MARZAL, Manuel (1989): *Los caminos religiosos de los inmigrantes en la gran Lima*. Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú: Lima.

MILLONES, Luis (2010): *Después de la muerte. Voces del limbo y el infierno en territorio andino*. Fondo Editorial del Congreso del Perú: Lima.

MOROTE BEST, Efraín (1988): *Las aldeas sumergidas, cultura popular y sociedad en los Andes*. Ed. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco.

El mal de Sigfrido. *A Dangerous Method* (David Cronenberg, 2011)

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
Universidad Complutense de Madrid

Sigfrido's misfortune. *A Dangerous Method* (David Cronenberg, 2011)

Abstract

In relation to the analysis of Cronenberg's film, *A Dangerous Method* (2011), we are going to explore the fantasy around the Sigfrido's myth, which linked from different positions three fundamental leading figures of the pioneer method that at the beginning of last century was baptised as psychoanalysis.

Key words: Psychoanalytic method. Cronenberg. Sigfrido's complex. Freud. Jung. Spielrein.

Resumen

A propósito del análisis de la película de Cronenberg, *A Dangereous Method* (2011) se explora la fantasía en torno al mito de Sigfrido que, desde diferentes posiciones, unió a tres figuras fundamentales del método pionero que a comienzos del siglo pasado fue bautizado como psicoanálisis.

Palabras clave: Método psicoanalítico. Cronenberg. Complejo de Sigfrido. Freud. Jung. Spielrein.

ISSN. 1137-4802. pp. 77-93

El film de Cronenberg, *A Dangerous Method*, tiene en su origen *A Most Dangereous Method*, publicada en 1933 por el escritor neoyorkino John Kerr. Su obra no de ficción se basaba en la correspondencia epistolar entre el creador del psicoanálisis, Sigmund Freud y su discípulo Karl Jung, enlazado a su vez sentimentalmente con su ayudante –y antigua paciente– Sabina Spielrein.

Diez años más tarde Christopher Hampton estrenó en Londres una adaptación teatral titulada *The Talking Cure*, punto de partida del guión de la película, en la que Hampton rellena las lagunas narrativas recurriendo a la ficción.

La relación epistolar entre Freud y Jung –psiquiatra a la sazón en el sanatorio suizo de Burghölzli, dirigido por el eminente Joseph Bleuler–, se desarrolló entre 1906 y 1914.

Jung llegaría a ocupar en este breve periodo de apenas ocho años, el cargo de presidente de la Asociación Psicoanalítica Internacional, lo que significaría para Freud, entre otras cosas, la ruptura con su colaborador en Viena, Alfred Adler.

El personaje femenino de la historia, Sabina Spielrein, permaneció en el Burghölzli apenas un año, desde agosto de 1904 hasta junio de 1905, a cargo del Dr. Jung. Tras su notable mejoría estudió psiquiatría en Zurich.

Ambos fueron amantes al menos desde 1908. En 1911 Sabina se licenció y se trasladó a Viena donde ingresó en la Asociación Psicoanalítica Vienesa, publicando su segundo trabajo: "La destrucción como causa del nacimiento". Freud obtendría de ella inspiración para la noción de *Pulsión de muerte* que marca su concepción madura del aparato psíquico –conocida como "segunda tópica".

Transfer

En una entrevista publicada en la revista *Vulture*¹ recuerda Cronenberg su primera creación como cineasta, un corto de 7 minutos llamado *Transfer* en el que abordaba la relación entre un psiquiatra y su paciente.

La lucha entre la destrucción y la identidad especular implícitas en la relación amorosa era puesta en escena con el acoso al que un paciente sometía a su psiquiatra, objeto de su relación transferencial.

Este metraje precedió el cine de horror y ciencia ficción que caracterizaría más tarde su trabajo.

¹ <http://www.vulture.com/2011/12/david-cronenberg-on-a-dangerous-method.html>

Dice textualmente:

Siempre he estado interesado en ese tipo de relación única, inventada. Freud inventó una relación humana enteramente nueva, la de un analista y su paciente (...).

Letras y Notas

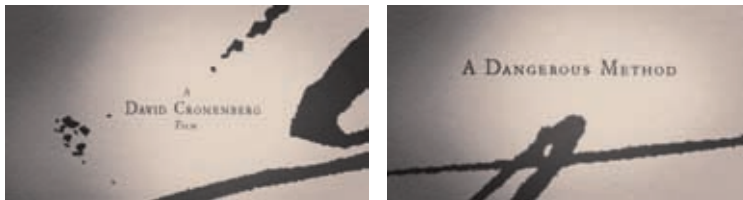
Tras el fondo negro, la primera imagen nos sitúa en el origen de la escritura: la textura cálida del papel en blanco iluminada por una luz tenue mientras se escucha un piano.



Por corte, sobre el primer plano del papel, se introduce un trazo de tinta negra absorbida por la trama.

Sobre la línea horizontal, el nombre tipografiado del productor, Jeremy Thomas, que acredita el proyecto.

A continuación se suceden los créditos arropados por los trazos que van sugiriendo la idea de firma; es decir, la inscripción de un sujeto de la escritura.



Y efectivamente, se trata de la firma del director, cuyo nombre funde con el título de la película sobre algo que identificamos claramente como la primera letra del alfabeto.

Una A, entonces, que es también la primera letra del título, y una línea horizontal que podría remitir también a una línea de pentagrama en una partitura.

Las herramientas de la creación, la escritura y la música, pues, representadas por la hoja de papel y las letras, el piano y las notas, transmiten, desde el lugar de los créditos, a modo de dedicatoria, el reconocimiento de los orígenes de la obra.

Esquizofrenia

Las simples notas iniciadas por el piano, repetidas luego por la orquesta, componen un diálogo que se transforma, con la acometida briosa y amenazante de las cuerdas, en una pieza orquestal trepidante, wagneriana, acom-



pasando el primer plano narrativo; la cabalgata del coche en el que llega Sabina.

Se trata de la irrupción violenta de una joven, en pleno acmé de locura, en el apacible sanatorio Burghölzli.

La narración arranca con la localización espacial –la pacífica Suiza– y temporal –el 17 de agosto de 1904.

Y más allá de la llegada de la joven al bucólico paraje de la clínica, se trataría en primer lugar de situar a comienzos del siglo XX, sólo diez años antes de comenzar la primera Gran Guerra, la aparición de una nueva categoría diagnóstica en el campo clínico, el cuadro bautizado por Bleuler de esquizofrenia.

Y en segundo lugar, de encontrar representación para una amenaza más sutil y generalizada, la de una fuerza irracional que amenazaba con desencadenarse en la respetable superficie de la vida cultural europea.

Romanticismo

El marco romántico está pues sugerido tanto musical como textualmente a través de la épica mitológica de Sigfrido y el ciclo de las óperas del anillo.

Howard Shore asegura haberse basado en el *Sigfrido* de Wagner para construir la estructura musical de la partitura.

El mal de Sabina había sido calificado ya en el libro de Kerr como “complejo de Sigfrido” –en el sentido junguiano de nudo de sentido– debido a su contenido.

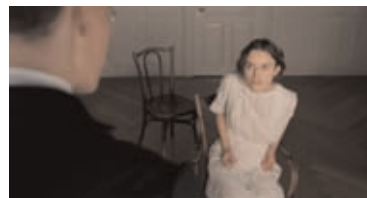
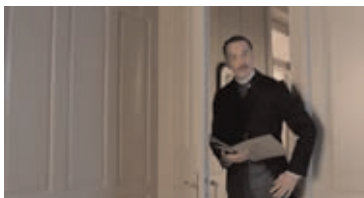
Un contenido mitológico, de fuerte carga imaginaria, que Jung y Sabina compartían a través del influjo de las óperas wagnerianas, especialmente del mito de Sigfrido.

En su delirio llegarían a fabular la posibilidad de que el hijo de ambos deviniera en redentor y renovador de un mundo percibido al borde del abismo.

Se conjugaban, en una sola fantasía delirante, la temática del héroe ario, destructor, con la figura mesiánica del redentor judío.

Primera Sesión

Tras la toma del internamiento de la joven paciente en un plano grabado desde el exterior y a considerable distancia, la cámara se sitúa en el interior del despacho en el que Sabina espera la visita del médico.



Cuando el Dr. Jung atraviesa la puerta, continuación del anterior movimiento de entrada, la cámara ya está ahí, esperándonos. Es el punto de vista subjetivo de Sabina el elegido para narrar el tratamiento.

Se trata de la primera sesión entre el Dr. Karl Jung, brillante psiquiatra, y Sabina Spielrein, joven judía de origen ruso.

El film nos introduce sin mediación en el interior de la primera sesión del innovador tratamiento clínico ideado por el Dr. Freud en Viena.

El misterioso método requería en efecto una privacidad e intimidad insólitas entre médico y paciente.

La introducción de la cámara en la sesión obedece así no tanto al deseo de narrar los acontecimientos como de situarse en el interior del encuadre analítico que dará acceso a la subjetividad de los personajes.

Y al mismo tiempo, dar cuenta del impacto que la vida de la fantasía, encarnada en la productiva mente de Sabina, ejercería en el desarrollo de la nueva teoría diseñada para adentrarse en las profundidades de la mente.

Encuadre: prohibición

El punto de vista pasa a ser el del médico cuando Jung enuncia las reglas.

Ahora la cámara se sitúa a la altura de su figura erguida frente a su paciente que aparece, por el contrario, reducida a una posición de sometimiento.

miento. Encogida en su silla, el gesto de brazos y muñecas sugiere que ha sido maniatada.



J: *Buenos días. Soy el Dr. Jung. Firmé su ingreso ayer.*
 S: *Yo no.../ yo no estoy loca, ¿sabe?*
 J: *Déjeme explicarle a lo que me refiero.*
 J: *Propongo que nos encontremos aquí, casi todos los días, para hablar durante una hora o dos.*
 S: *¿Hablar?*
 J: *Sí, sólo para hablar.*

J: *Ver si podemos identificar lo que está causándole problemas.*

Una vez enunciada la pauta del tratamiento –se trata sólo de hablar– Sabina se yergue y la distancia entre ambos parece aminorarse.



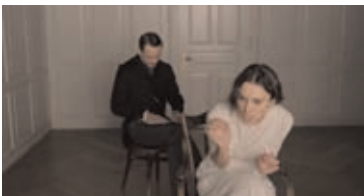
J: *De modo que para distraerla lo menos posible, yo voy a sentarme allí... detrás de usted. Le voy a pedir que intente no darse la vuelta para mirarme bajo ninguna circunstancia...*

Sólo hablar es de hecho un mandamiento que supone al mismo tiempo la prohibición de mirar. Más en concreto, la prohibición de mirar hacia atrás.

El Sujeto sabe

Cuando el médico concede la palabra a su paciente dotándole de la dignidad de quien sabe lo que dice, la cámara ofrece un ligero picado que iguala la diferencia de estatura entre ambos.

Sabina viste de blanco, en contraste con el traje oscuro de Jung.



El despacho está desnudo de todo mobiliario a excepción de un par de sillas.

J: *Ahora...¿Tiene idea de qué ha podido provocar esos ataques que sufre usted ahora?*

Humillación

El rostro de Sabina se deforma en una serie de muecas convulsivas cuando intenta nombrar su sufrimiento. Narrarlo implica, necesariamente, recuperar la humillación que lo ha producido.

La secuencia permite derivar al mismo tiempo la idea de que devolver la palabra al paciente, anteriormente privado de ella, altera la estructura tradicional que convierte al enfermo en un ser infantil, sometido a métodos terapéuticos poco respetuosos. Esa dignidad del paciente constituía de hecho la novedad fundamental del método curativo.

S: Humillación. Cualquier tipo de... humillación. No soporto verla. Y me asquea. Empiezo a chorrear de sudor, sudor frío... Mi... Mi -mi... Mi padre perdía los estribos todo el tiempo.

El mito de Sigfrido

El tema del delirio wagneriano es planteado en el film tras el primer encuentro en Viena entre Freud y Jung, durante una conversación en la que Jung confía a Sabina su malestar por el carácter inflexible del maestro, así como por el escaso mérito que parece conceder a la originalidad de sus discípulos.

J: Tendré que andarme con cuidado

S: ¿Qué quieres decir? ¿Por qué?

J: Es tan persuasivo, tan convincente... Te hace sentir que deberías abandonar tus propias ideas y seguir sus pasos simplemente. Sus seguidores en Viena son todos tremendamente vulgares. Un montón de bohemios y degenerados que se limitan a recoger las migas de su mesa.

S: Bueno, quizá él ha alcanzado un punto en el que la obediencia es más importante que la originalidad.

J: Mmm. Intenté abordar su obsesión por la sexualidad, su insistencia en interpretar cada síntoma en términos sexuales. Pero es completamente inflexible.

S: En mi caso habría tenido razón, desde luego.

J: Sí, como puede que en muchos otros casos. Posiblemente incluso que en la mayoría de los casos. Pero debe haber más de una entrada al universo.

Sabina conecta fácilmente con Jung, especialmente en su entusiasmo por el mito de Sigfrido.



El gusto por Wagner no era nada raro en la época, pero el contenido del viejo mito ocupa las elucubraciones de ambos de un modo que a Jung no le parece mera coincidencia, en la que por otro lado no cree.

Se inclina más bien a considerarlo un fenómeno sincrónico de participación en un mismo movimiento profundo que se impone a sus conciencias.

Para los dos el destino heroico precisará necesariamente de la transgresión de la ley fundamental que somete a los humanos mortales a la ley del incesto.

S: ¿Te gusta Wagner?

J: La música y el hombre, sí.

S: **Yo estoy muy interesada en el mito de Sigfrido. En la idea de que algo puro y heroico puede proceder... quizá sólo puede proceder de un pecado, incluso de un pecado tan oscuro como el incesto.**

J: Es extraño.

S: ¿Qué?

J: Como te dije, no creo en la coincidencia. Creo que nada sucede por casualidad.

Todo esto tiene significado. El hecho es que tengo a medias un escrito sobre el mito de Sigfrido.

S: ¿De veras?

J: Te lo aseguro.

S: ¿Cuál de sus óperas es tu favorita?

J: El anillo del Rhin.

S: Sí, exacto. La mía también.

Como prototipo del héroe germano, el personaje de Sigfrido encarnaba los sueños revolucionarios de la época: el nacimiento de un hombre nuevo heredero de los antiguos dioses en declive, representados por el viejo Wotan.

Como contrapartida al saber deparado al héroe por la transgresión, su principal pecado sería el orgullo –la *hybris*.

A través de la identificación con la figura mítica del héroe Sigfrido, Jung concebirá su posición ante la figura de Freud –cuyo nombre, Segismundo, era también el del padre de Sigfrido.

Por su parte Sabina, que había servido de campo de pruebas para las nuevas teorías, atraviesa junto a Jung el velo de su propia sexualidad arrastrándole inevitablemente en su caída.

Merecerá la pena. Aunque los tres emplearán su vida en comprender

la violencia de lo que está en su origen, su experiencia transformará el edificio teórico del nuevo método desde los cimientos.

El ciclo del anillo

Sigfrido es la tercera de las cuatro obras del ciclo operístico *El Anillo del Nibelungo*, tras *El oro del Rin* y *La Valquiria*.

El protagonista del relato, en tres actos, es un héroe joven y bello, un "hombre nuevo", encarnación de los ideales que inflamarán el nazismo; es la razón de que sea la obra más polémica de la tetralogía.

Como un sol naciente, Sigfrido tendrá por tarea la fundación de un orden nuevo tras derrotar a los viejos dioses declinantes de su propia dinastía.

Sigfrido tendrá como guía su amor hacia Brunilda, a la que despierta de su letargo con un beso.

Es una obra que a Wagner le costó 26 años terminar en un proceso creativo que tuvo como fruto varias óperas, entre ellas *Tristán e Isolda*.

Musicalmente, se trata de una obra de madurez en la que Wagner explora el valor expresivo de las disonancias.

La acción se sitúa en un bosque fantasmagórico, lleno de acechanzas, donde el gigantesco Fafner, bajo apariencia de dragón, guarda el anillo; Alberich espera la llegada del nuevo héroe, Sigfrido, que conseguirá arrebatárselo.

Sigfrido es un héroe que no experimenta temor ante nada, identificado por Wagner mediante "la canción de la forja".

El dios Wotan, su abuelo, llamado "El Viandante", ha alcanzado lucidez suficiente para aceptar la idea de la muerte. Observa, pero no crea.

Finalmente Sigfrido sale del bosque adoptando una condición humana llevado de su amor por Brunilda, quien a su vez renuncia al mundo de los dioses.

Sólo por ella Sigfrido conocerá el significado del miedo.

Juan sin Miedo

El libreto de *Sigfrido* está inspirado en un cuento popular muy conocido: el muchacho que decidió aprender a temer, (*Juan sin miedo*) que Wagner encontró entre los *Cuentos de hadas* de los Hermanos Grimm.

En el primer acto, Mime, un enano nibelungo que ha criado a Sigfrido, le revela que sus verdaderos padres, los gemelos Sigmundo y Siglinda, murieron. Su madre no sobrevivió a su alumbramiento legándole, antes de morir, una espada que ha de ser nuevamente forjada.

Fruto del amor entre dos gemelos, trasunto del andrógino mitológico, el origen mismo de Sigfrido podría ser considerado incestuoso.

Del mismo modo, Sigfrido sólo conocerá el amor a través de Brunilda, su tía.

Parricidio

Para el nuevo héroe la renovación del mundo tiene como precio, en primer lugar, el parricidio anunciado por Wotan. Sigfrido da muerte a Mime, que ha actuado hasta ese momento como padre.

Para Jung el mito de Sigfrido, con el que se identifica, representa el sueño universal de renacimiento del hombre que derrota a los viejos dioses para refundar la comunidad sobre nuevos valores.

En cuanto a Sabina, de origen judío como el propio Freud, encarna la figura femenina tentadora que arrastra al Dr. Jung en una unión ilícita, hasta cierto punto incestuosa. En efecto en tanto él ha sido su analista, está sujeto a la ley de la abstinencia que prohíbe cualquier otra relación que la terapéutica entre ellos.

El hijo con el que Spielrein y Jung llegarían a soñar, emulando a la pareja de gemelos Sigmundo y Siglinda, sería un niño sagrado producto de la conjunción de los opuestos, masculino y femenino, ario y judío, portador de cualidades extraordinarias como síntesis alquímica de los contrarios.

Otto

En inmediata sucesión a la alusión al héroe hace su aparición el personaje de Otto Gross, representación del hombre valeroso confrontado a los valores paternos, la hipocresía y el orden corrupto.

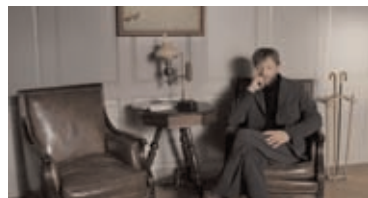


Freud se lo encomienda a su colega y discípulo:

(Freud) *Apreciado amigo,
Creo que por fin puedo permitirme este tratamiento informal para pedirle que me conceda un favor muy especial.
El Dr. Otto Gross, un brillante aunque errático personaje, necesita urgentemente su ayuda médica. Lo considero, aparte de a usted, el único hombre capaz de contribuir enormemente a nuestro campo.
Pase lo que pase, no le permita irse antes de Octubre, cuando yo podré relevarle a usted. Y recuerde la advertencia de su padre, hecha cuando Otto era un niño muy pequeño: Tenga cuidado: que muerde.*

Miedo y Sexualidad

El Dr. Gross ejemplifica la peligrosidad del método utilizado fuera de las restricciones que suponen un estricto encuadre. Defiende, por el contrario, el derecho a liberar el deseo de toda contención.



Jung comienza defendiendo la necesidad de la instauración de la represión en favor de la cultura.

J: *¿No cree en la monogamia?*
O: *Para un neurótico como yo, no me imagino un concepto más estresante.*
J: *¿No le parece necesario o... deseable ejercer algo de moderación para contribuir al buen funcionamiento de la civilización?*
O: *¿Y caer enfermo?*
J: *Es necesario practicar alguna forma de represión sexual en cualquier sociedad racional.*
O: *No me extraña que los hospitales estén abarrotados.*



Sin embargo, ya durante la segunda entrevista, ambos adoptan una posición de iguales sin que sea posible establecer diferencia entre escalas o espacios que dé cuenta de la asimetría propia de la relación entre médico y paciente.



Por momentos Gross parece actuar más bien como guía de Jung en la travesía del conocimiento de su propio deseo.

Otto presta pues su voz a ese ser libre que pugna por encontrar espacio en el discurso de Jung, quien hasta el momento ha contenido sus propias tendencias destructivas.

Al igual que Sigfrido, Jung conocerá el miedo por primera vez ante Sabina.

Si Otto representa la manzana de la tentación, el Dr. Jung parece estar cada vez más contra las cuerdas, entre sus impulsos y los límites que los contienen.



La actitud relajada de Otto contribuye a subrayar la tensión en el rostro de Jung. La tendencia peligrosa queda finalmente liberada y Jung recibe un mensaje de Otto, bajo la forma de prescripción: “haga lo que haga, no pase junto a un oasis sin detenerse a beber”.

Consumación y Culpa

Jung se involucra en una intensa relación con Sabina, a pesar de la culpa que experimenta.



Sabina por su parte lleva su deseo más allá poniendo a Jung en relación con su propia pulsión agresiva.

Al mismo tiempo Jung es padre de un hijo varón habido en su matrimonio con Emma Rauschenbach.

Es concebible que sus propios conflictos en relación con su padre se activaran como consecuencia de su paternidad.

Por su parte Freud le hace partícipe de los peligros que acechan el desarrollo del movimiento psicoanalítico, que espera evitar colocando a Jung, psiquiatra ario, al frente; espera así esquivar la percepción de su teoría como producto meramente judío.

Pero Jung no puede hacerse cargo de este patrimonio que Cronenberg representa con la enseña del viejo régimen, con el palacio de Belvedere de Viena al fondo –el que fuera palacio de verano del Príncipe Eugenio de Saboya, siglo XVIII².



² Muerto el príncipe sería adquirido por Maria Teresa de Austria y Borbón, quien contrajo matrimonio con Luis XIV de Francia, el Rey Sol.

Ruptura

La ruptura entre ambos hombres se consumará por correspondencia, mediante una carta escrita por Jung en 1913, tras varios meses en los que su relación se había ido enfriando. Con ella, Jung le golpea donde más le duele.

Si su intención era quebrar toda esperanza de entendimiento, lo consigue plenamente. Arremetiendo contra la estructura paterno filial de la relación con la que Freud le había distinguido, Jung dirige al viejo profesor una reconvencción de amigo irritado.

Freud registra el golpe y vuelve a la soledad que le es familiar.

“Si me lo permite, estimado profesor, comete el error de tratar a sus amigos como pacientes.

Eso le permite reducirles al nivel de niños, y se convierten, sin remedio, en obsequiosas nulidades o en intimidantes guardianes de la línea oficial, mientras usted sigue en la cima como la infalible figura paterna y nadie osa tirarle de las barbas y decirle: ‘Piense en su comportamiento y decida cuál de nosotros es el neurótico’.

Le hablo como amigo.”



Freud:

“Su carta no merece respuesta. Su afirmación de que trato a mis amigos como pacientes es evidentemente falsa.

En cuanto a quién es el neurótico, creía que los analistas acordamos que un poco de neurosis no era nada de lo que avergonzarse.

Pero alguien grita como usted, que se comporta de un modo anormal... y luego grita a los cuatro vientos lo normal que es, es motivo de preocupación.

Desde hace tiempo, nuestra amistad pendía de un hilo.

Un hilo que consistía sobre todo en decepciones pasadas.

No perderemos nada cortándolo.”

“Usted sabrá mejor que nadie lo que significa este momento. El resto es silencio”.

Caída de Sigfrido

Jung queda abatido tras combatir a Freud, su antiguo mentor.

Su productividad se verá interrumpida durante cierto tiempo en el que atravesará por una depresión profunda.

Una caída que iba a extenderse a toda la sociedad tras el movimiento de euforia experimentado a principios de siglo. Europa fue de hecho atravesada por movimientos políticos que alimentaron la fantasía del alumbramiento de un hombre nuevo en un mundo como nunca libre de ataduras.

Una estimulante recreación mitológica –un fantasma– a la que seguirá en Europa la emergencia de una pesadilla.

J.- No duermo muy bien y tengo un sueño apocalíptico.

Desde el mar del Norte hasta los Alpes.

Casas destruidas. Miles de cadáveres flotando.

Al final, llega al lago como una ola gigante.

Para entonces el agua, que baja a raudales como una avalancha, se ha convertido en sangre.

La sangre de Europa.

S.- ¿Qué crees que significa?

J.- No tengo ni idea.

Muerte y erotismo

Por su parte Sabina sabrá inspirar a Freud la insólita conexión entre el deseo sexual y la muerte, lo que contribuirá al esclarecimiento de la relación causal entre sexualidad y represión, punto enigmático de la teoría.

La relación sexual entrañaría, según Sabina, afrontar una experiencia letal para el yo, a quien el deseo sexual empuja a trascender sus propios límites en la unión amorosa.

Si la ley de conservación de la diferencia que rige el ego equivale a la vida, el empuje hacia la fusión que es su opuesto, la disolución de la individualidad, el retorno al ser indiferenciado, equivaldría a la muerte.



S: *El profesor Freud afirma que la pulsión sexual nace de una necesidad de placer. Si es cierto, ¿por qué se reprime a menudo con éxito?*

J: *Tú tenías una teoría sobre el impulso de destrucción y autodestrucción, de perderse.*

S: *Suponiendo que veamos la sexualidad como una fusión, perderse a sí mismo, como dices, pero perdiéndose en el otro, en otras palabras, destruyendo la propia individualidad, ¿no se resistiría el yo a ese impulso automáticamente como autodefensa?*

J: *¿Por razones egoístas y no sociales?*

S: *Sí. Tal vez la auténtica sexualidad exija la destrucción del yo.*

J: *En otras palabras, lo opuesto a lo que propone Freud.*

A partir de la década de los veinte Freud dará la vuelta a su propia teoría asumiendo el vínculo entre la sexualidad y la pulsión –de muerte–, relegando a los límites del yo la tarea de construir una representación del medio –la realidad– al servicio de la propia supervivencia.

En relación a la teoría de Jung, las ideas de Spielrein resultaban aún más novedosas. Su noción de una libido universal –amorosa no en un sentido propiamente sexual– será ampliamente rebasada por la constatación por la vía de la experiencia –en la línea de lo apuntado por Sabina– del poder arrollador de una pulsión destinada a trascender cualquier objeto.

La confrontación con el carácter realmente destructivo de la pulsión dirigida contra sectores crecientes de la realidad fue de hecho la dolorosa experiencia por la que atravesaría Europa durante el siglo XX, a lomos de la fantasía del renacimiento del héroe en forma de superhombre liberado de toda deuda con su propio pasado.

Sería necesario aprender de nuevo la lección amarga del orgullo, y el castigo por la *hybris* de sus héroes.

Filmografía

- Transfer* (1966, cortometraje)
From the Drain (1967, cortometraje)
Stereo (1969)
Crimes of the Future (1970)
Tourettes (TV) (1971)
Secret Weapons (TV, episodio de la serie *Programme X*) (1972)
The Victim (TV, episodio de la serie *Peep Show* de la CBC) (1975)
The Lie Chair (TV, episodio de la serie *Peep Show* de la CBC) (1975)
Shivers or They Came From Within (1975)
The Italian Machine (TV, episodio de la serie *Teleplay* de la CBC) (1976)
Rabid (1977)
Fast Company (1979)
The Brood (1979) Music: Howard Shore
Scanners (1981)
Videodrome (1983)
The Dead Zone (1983) Music: Michael Kamen
Into the Night (1985, como actor)
The Fly (1986)
Dead Ringers (1988)
Naked Lunch (1991)
Nightbreed (1990, como actor)
M. Butterfly (1993)
To Die For (1995, como actor)
Crash (1996)
Last Night (1998, como actor)
Resurrection (1999, como actor)
eXistenZ (1999)
Camera, episodio de *Short 6* (2001)
Jason X (2001, como actor)
Spider (2002)
A History of Violence (2005)
At the Suicide of the Last Jew in the World in the Last Cinema in the World, episodio de *Chacun son cinéma* (2007)
Eastern Promises (2007)
A Dangerous Method (2011)
Cosmopolis (2012)
Maps to the Stars (2014)

Bibliografía

Vulture Revista online (consultada el 29 de agosto 2013)

[<<http://www.vulture.com/2011/12/david-cronenberg-on-a-dangerous-method.html>>]

CRONENBERG, D. (1992): *Cronenberg on Cronenberg*. Ed. Chris Rodley, revised edition 1997. Faber and Faber, England.



A través del espejo
Tinta sobre papel, 2014
Marta Beltrán

Edvard Munch y la fantasía de ser devorado

BASILIO CASANOVA

Universidad Complutense de Madrid

Edvard Munch and the fantasy of being devoured

Abstract

In this article we are trying to isolate the primordial fantasy of the Norwegian painter, Edvard Munch, studying two of his self-portraits dated from 1930 (*Self-portrait with wounded eye I* and *II*). The elements that compose the scene we will try to identify are a bed, a man and a strange shape. Contrasting these two works with others of the same painter such as *The Scream* and *The Voice*, both from 1893, lead us to assume that Munch's *fantasmatic* scene pulsates a primordial threat: the fantasy of being devoured.

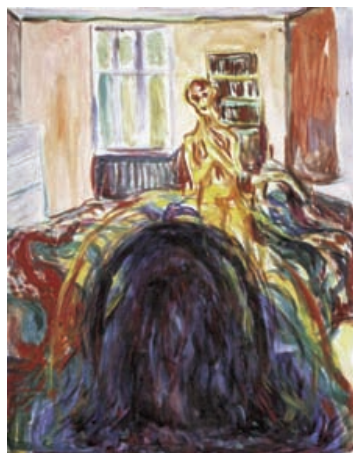
Key words: Munch. Self-portrait. Fantasy. Primordial scene. *The Scream*. *The Voice*.

Resumen

Tratamos de aislar en este artículo la fantasía primordial del pintor noruego Edvard Munch a partir de dos autorretratos suyos de 1930 (*Autorretrato con el ojo enfermo I* y *Autorretrato con el ojo enfermo II*). Una cama, un hombre y una forma extraña que trataremos de identificar son los elementos que componen la escena. Si estamos además ante una posible representación de la escena primaria, la confrontación de éstas con otras obras del mismo autor como son *El grito* o *La voz*, ambas de 1893, nos conducen a una escena *fantasmática* en la que late una amenaza primordial: la de ser devorado.

Palabras clave: Munch. Autorretrato. Fantasía. Escena primaria. *El grito*. *La voz*.

ISSN. 1137-4802. pp. 95-102



¿Qué escena late en el fondo de *Autorretrato con el ojo enfermo I* y *Autorretrato con el ojo enfermo II*, de Edvard Munch?

F1 *Autorretrato con el ojo enfermo I*, 1930.
F2 *Autorretrato con el ojo enfermo II*, 1930.

Existe una clara gradación de uno a otro cuadro. En el primero vemos al artista –se trata, recordemos, de un autorretrato– junto a una cama y ante una forma difícil de determinar. Sólo recurriendo al resto de su producción puede ésta llegar a esclarecerse.

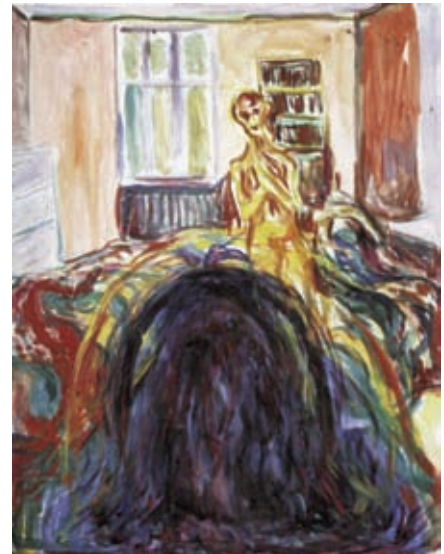


F3 *Pubertad*, 1894.
F4 *Madonna*, 1894.

Todo apunta a que estamos ante la representación, en primer término, de un largo cabello de mujer. Uno de esos cabellos femeninos que tan a menudo aparecen en la obra del pintor noruego. Pero un cabello que es también una extensión del sexo femenino, del vello púbico.

En esta ocasión es el propio artista quien se encuentra confrontado a esa forma. Doblemente confrontado, habría que decir, porque a la vez que se ha representado a sí mismo dentro del cuadro, era también él quien, pintándolo, se hallaba de este lado, en *contracampo heterogéneo*.

En el caso del segundo *Autorretrato*, igualmente con el ojo enfermo, esa gran mata de pelo parece tomar la forma de una gran manzana –la fruta, históricamente, de la tentación–, que se expande también a la cama.





Todos estos elementos hacen de esta representación una suerte, pues, de escena primaria; la primera escena, aquella que estaría en el origen mismo del sujeto, de su inconsciente.

Y ahí mismo, también él representado –puesto en escena–, el fantasma del artista. Uno ante el que el personaje de *Autorretrato con el ojo enfermo II* tiembla, se estremece, hasta llevarse las manos a la cabeza.

¿Nos hallamos entonces ante la cristalización de la fantasía primordial de Edvard Munch?

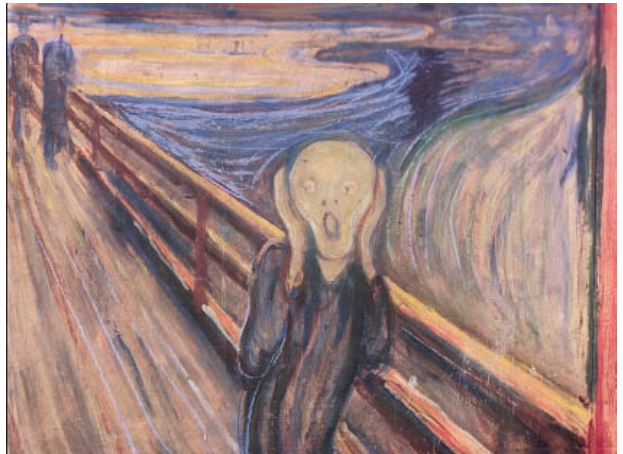
El grito

F5 *El grito*, 1893.

La actitud del protagonista de *Autorretrato con el ojo enfermo II* remite inevitablemente a la de *El grito*:

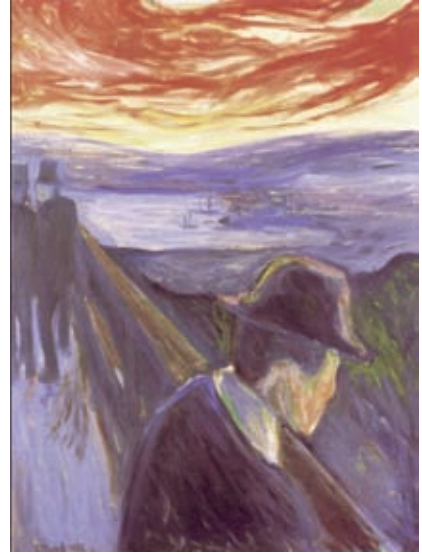
Así contó Munch la desgarradora experiencia que estaba en el origen de este cuadro universalmente conocido:

“Caminaba por la calle con dos amigos –el sol se estaba ocultando– sentí un poco de melancolía. De pronto, el color del cielo se volvió rojo sangre. Me detuve y me apoyé contra una valla porque me sentía mortalmente cansado –veía las nubes llameantes como espadas manchadas de sangre–, el fiordo azul-negro y la ciudad –mis amigos seguían andando. Me quedé allí temblando de miedo y sentí un grito prolongado, interminable, que atravesaba toda la naturaleza”¹.



¹ Munch frente al espejo, por Guillermo Solana: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/12807/Munch_frente_al_espejo, 29 de septiembre de 2005.

En *El grito* la figura ha perdido ya toda definición; pero en *Desesperación*, su más claro antecedente, esa figura era la de un todavía reconocible, a la vez que extremadamente melancólico Edvard Munch.



F6 *Desesperación*, 1892.

Del mismo año que *El grito* –1893– es *La voz*:



F7 *La voz*, 1893.
F8 *La voz*, 1896.



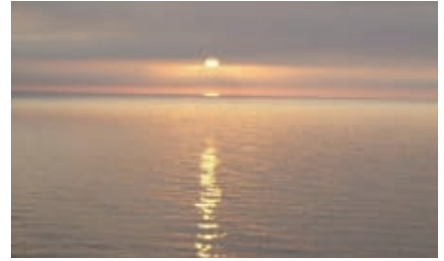
De la que Munch hará otra versión tres años más tarde.

En las dos una mujer con las manos en la espalda, rígida, rodeada de erectos troncos de árboles y respaldada por el no menos rectilíneo reflejo del sol de medianoche en el agua, parece carecer de boca –y esto en un cuadro que lleva por título *La voz*.

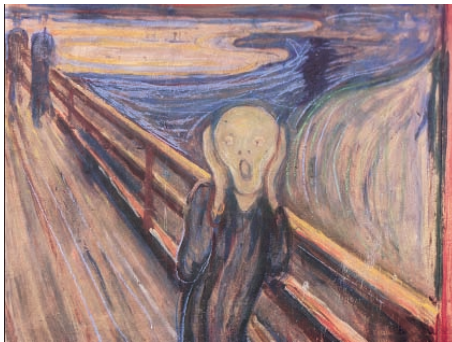
En Noruega, lugar de nacimiento del pintor, el sol, en verano, no llega a ocultarse del todo –no se pone.

Y bien. Nada más opuesto a la temblorosa figura de *El grito* que la rígida figura de mujer de *La voz*. Y donde ésta calla y oculta sus manos detrás de su cuerpo, la de *El grito* se las lleva a la cabeza, invadida por una infinita angustia y amenazada de desintegración.

¿Constituirá entonces *La voz* el *contracampo* mismo de *El grito*, la otra cara de la escena? Probemos a colocar juntas ambas obras:



F9 Sol de medianoche.



¿O lo constituirá acaso esta otra titulada *Luz de la luna*, también de 1893?:

¿No está aquí también presente la sombra de ese sexo-cabello tan caro al artista noruego?

Una figura rígida y oscura, como oscura es la sombra que proyecta su cuerpo en la pared del fondo. Acompañándola, formas rectilíneas y blancas.

Esa misma figura –primordial– no dejará de aparecer una y otra vez, como si de una aparición se tratase, en la obra de Munch. Y en varias ocasiones como protagonista de una escena bien concreta. ¿Cuál?



F10 Luz de luna, 1893.



F11 *La asesina*.
F12 *La asesina*, 1906.

Una que lleva el bien explícito título de *La asesina*.

Pero también *Muerte de Marat*, versión del cuadro del mismo título de Jacques-Louis David:



F13 *Muerte de Marat*.
F14 *Muerte de Marat*, 1907.

Una figura femenina rígida, vestida o desnuda y sin apenas boca, tiene junto a ella el cuerpo ensangrentado de un hombre tumbado en la cama.

¿La fantasía munchiana de una escena en la que la víctima sería él? Ese hombre cuya presencia, aunque probablemente muerto, dota sin embargo de profundidad a la escena.

Porque la de ella es una figura prácticamente plana. Es la presencia en la escena del hombre la que introduce aquí cierta perspectiva y también, por tanto, cierto punto de vista.

En el *Marat* de 1907 la mujer proyecta además su sombra sobre la pared del fondo. Una sombra muy semejante en su forma a la de los autorretratos con el ojo enfermo.



Una *escena*, ésta, en el límite, imposible, ya que lo que late en ella es, como ilustran también *Vampire* o *Paráfrasis de Salomé*, la posibilidad cierta de (un) ser devorado. Es decir: de que no sea posible –de que no haya–, propiamente hablando, escena alguna².



F15 *Vampire*, 1893.
F16 *Paráfrasis de Salomé*.

El sol

En la versión de 1910 de *El grito*, el cielo se tiñe de rojo sangre. Y ello sucede, como nos recordaba el propio Munch, coincidiendo con la puesta de sol.

² Estamos ante una nueva versión quizá de esta escena fantasmática propia, según Jesús González Requena, de la psicosis: "El Hombre de los lobos vivió la escena primaria así: mi mamá devora a mi papá y, por tanto, mi mamá me pega". GONZÁLEZ REQUENA, J. (2011): *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, p. 355.



F17 *El grito*, 1910.
F18 *El sol* (1911-16).



Un sol que en esta obra tardía del artista es también un gran árbol al que el propio Munch necesita encaramarse. Se trata de una cuestión de pura supervivencia.



F19 Edvard Munch pintando *El sol*.

De poder sobrevivir a la amenaza de ser devorado que supondría la puesta misma del sol.



F20 *History* (1911-16).

De las fantasías al fantasma fundamental: una travesía psicoanalítica

TECLA GONZÁLEZ / EVA PARRONDO

Universidad de Valladolid / Trama y Fondo

From Fantasies to the Fundamental Fantasy: A Psychoanalytic Journey

Abstract

Our wish with this work has been to explore the itinerary that goes from the Freudian proposals with regard to fantasies, either conscious or unconscious, to the so-called 'fundamental fantasy'. A route then for the different fantasmatic formations that give a dramatic shape and figure to the desiring tension. A path that will take us from the day dreams to the unconscious fantasies, and from the latter to the primary fantasies and to the fantasm, navel of the Unconscious that polarises the end of the lacanian analysis.

Key words: Day dreams. Unconscious fantasy. Primal scene. Object *a*. Fundamental fantasm.

Resumen

Hemos querido explorar el recorrido que va desde los planteamientos freudianos en torno a las fantasías, ya sean conscientes o inconscientes, al denominado "fantasma fundamental". Un circuito, pues, por las diferentes formaciones fantasmáticas que dan forma y figura dramática a la tensión deseante, y que nos llevará de los sueños diurnos a las fantasías inconscientes, y de éstas a las fantasías primarias y al fantasma, ombligo del Inconsciente que polariza el fin del análisis laciano.

Palabras clave: Sueño diurno. Fantasía inconsciente. Escena primaria. Objeto *a*. Fantasma fundamental.

ISSN. 1137-4802. pp. 103-119

A Vicente Mira, in memoriam

“Ya no creo en mi neurótica”

En la famosa carta que escribe Freud a su amigo Fliess el 21 de septiembre de 1897 podemos leer:

“Permíteme que te confíe sin más dilación el gran secreto que en el curso de los últimos meses se me ha revelado paulatinamente: ya no creo en mi neurótica.”

E inmediatamente después, expone de dónde surgen los principales motivos de su incredulidad.

“El primer grupo lo forman los continuos engaños en mis intentos de llevar mis análisis a una verdadera conclusión; (...). En segundo lugar, la asombrosa circunstancia de que todos los casos obligaban a atribuir actos perversos al padre (...) siendo en realidad poco probable que los actos perversos cometidos contra niños posean semejante carácter general (...). En tercer término, la innegable comprobación de que en el inconsciente no existe un «signo de realidad», de modo que es imposible distinguir la verdad frente a una ficción afectivamente cargada” (1950: 3578-3579).

Lejos de desanimarse frente a este descubrimiento, advierte Freud que se siente triunfal ante la posibilidad de que se trate de un importante episodio en su progreso hacia nuevos conocimientos. Y así, efectivamente, sucedió: al desplazar el acento de la realidad exterior (en la que supuestamente abundarían esos actos perversos del padre) a esa ficción o fantasía afectivamente cargada de goce, está Freud sobre la pista de la inexorable ligazón entre la dimensión fantasmática y la siempre traumática sexualidad infantil en tanto constituyentes de la denominada “realidad psíquica” del sujeto.

“Si los histéricos refieren sus síntomas a traumas por ellos inventados, habremos de tener en cuenta este nuevo hecho de su imaginación de escenas traumáticas, y conceder a la realidad psíquica un lugar al lado de la realidad práctica. No tardamos, pues, en descubrir que tales fantasías se hallaban destinadas a encubrir la actividad autoerótica de los primeros años infantiles, disimulándola y elevándola a una categoría superior. Detrás de estas fantasías apareció entonces la vida sexual infantil en toda su amplitud” (1914: 1901).

Así es que, como subrayan Laplanche y Pontalis, la expresión “realidad psíquica” no es simplemente sinónimo de mundo interior, de subjetividad. Tomada de Freud en su sentido más radical, esta expresión nombra el hecho de que en el psiquismo existe un núcleo heterogéneo que es “real” (1985: 24). Y este núcleo psíquico es real precisamente porque en él se localiza el goce corporal con el que están cargadas las ficciones o fantasías.

De modo que las producciones fantasmáticas afloran ligadas a la excitación corporal. Y sin embargo, también son, al mismo tiempo, la respuesta psíquica que permite elaborar ese goce *excesivo*: la fantasía crea un escenario ficticio (imaginario y simbólico) que “encubre” ese real del goce y lo hace condescender al deseo. O en otros términos: la fantasía, al tiem-

po que evita un encuentro traumático con el goce, pone en escena el deseo del sujeto.

Del sueño diurno a las fantasías inconscientes

Desde el comienzo de sus investigaciones constata Freud cómo el territorio de la fantasía se despliega con gran intensidad en los sueños diurnos que el sujeto se cuenta a sí mismo, en los juegos infantiles y en todas aquellas ficciones por medio de las cuales trata de responder a los grandes enigmas de su existencia.

“(…) la imaginación del niño [prepuberal] se dedica a la tarea de liberarse de los padres menospreciados y reemplazarlos por otros, generalmente de categoría social más elevada. (…) todo ese esfuerzo por reemplazar al padre real con uno superior es sólo la expresión de la añoranza que el niño siente por aquel feliz tiempo pasado, cuando su padre le parecía el más noble y fuerte de los hombres, y su madre, la más amorosa y bella mujer” (1908-1909: 1362-1363).

Es decir que con el nombre de “novela familiar” se refiere Freud a aquellas creaciones de la imaginación con las que el niño preadolescente reacciona a la diferencia entre su pretérita actitud filial y su actitud actual ante sus padres, actitud rebelde y hostil que está causada tanto por la falta (de categoría social, nobleza, fortaleza, amor, belleza, etc.) que, inevitablemente, descubre en éstos como por la dolorosa necesidad de tener que liberarse del sometimiento a su autoridad, en aras de la regeneración social (Freud 1908-1909: 1361)¹.

En *El poeta y los sueños diurnos* se interroga Freud sobre la actividad artística tratando de buscar su origen en los juegos infantiles:

“(…) el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad.”

“(…) el individuo en crecimiento cesa de jugar; renuncia aparentemente al placer que extraía del juego. Pero quienes conocen la vida anímica del hombre saben muy bien que nada le es tan difícil como la renuncia a un placer que ha saboreado una vez. En realidad, no podemos renunciar a nada, no hacemos más que cambiar unas cosas por otras; (…) cuando el hombre que deja de ser niño cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, y en lugar de jugar, fantasea. Hace castillos en el aire; crea

1 La obligada labor individual de emanciparse de la autoridad paterna a partir de la pubertad sólo en muy raros casos consigue alcanzar un término ideal; esto es, desarrollarse de un modo perfecto, tanto psicológica como socialmente, ya que el sujeto o bien conserva “alguna hostilidad” contra el padre o bien se convierte “en un sumiso esclavo del mismo” como “reacción contra su infantil rebelión” (FREUD, 1915-1917 [1916-1917]: 2333).

aquello que denominamos ensueños o sueños diurnos” (1907-1908: 1343-1344).

Y unos años después, en sus primeras *Lecciones introductorias al psicoanálisis*, nos llama Freud la atención sobre el problema del carácter del “reino psíquico de la fantasía”:

“Los productos más conocidos de la fantasía son los «sueños diurnos» (...): satisfacciones imaginarias de deseos ambiciosos o eróticos y tanto más completas y espléndidas cuanto más necesaria es en la realidad la modestia y la resignación. En estos sueños diurnos se nos muestra claramente la esencia misma de la felicidad imaginaria, que consiste en hacer independiente la adquisición de placer del sentimiento de la realidad” (1915-1917 [1916-1917]: 2355).

Vemos, pues, que tanto las fantasías novelescas prejuveniles como los juegos infantiles o los productos de la actividad fantaseadora de los adultos, no son sino representaciones de deseos –ya se trate del deseo de “ser grande” que mueve a los niños, del deseo de preservar “la sobrevaloración infantil de los padres” que abrigan los preadolescentes o de los “deseos ambiciosos y eróticos” que laten tras el fantasear posterior.

Así que el sujeto despliega a lo largo de su vida todo un universo fantasmático. Ahora bien, como advierte Freud ya desde el caso de Anna O. y su «teatro privado», este universo puede llegar a tener, debido a la intervención de la represión, un papel patógeno, desembocando en el florecimiento de la neurosis.

“He de recordaros que el sueño diurno no es necesariamente consciente, existiendo sueños diurnos inconscientes susceptibles de originar tantos sueños nocturnos como síntomas neuróticos” (1915-1917 [1916-1917]: 2355).

Es en su artículo *Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad* donde aborda el inventor del psicoanálisis la conexión entre las ensoñaciones y las fantasías en tanto que precursoras psíquicas inmediatas del síntoma:

“Estos sueños diurnos interesan vivamente al sujeto, que los cultiva con todo cariño y los encierra en el más pudoroso secreto, como si contasen entre los más íntimos bienes de su personalidad. (...) Todos los ataques histéricos que hasta hoy he podido investigar demostraron ser ensoñaciones de este orden, involuntariamente emergentes. (...) tales fantasías puedan ser tanto inconscientes como conscientes, y en cuanto estas últimas se hacen inconscientes pueden devenir también patógenas; esto es, exteriorizarse en síntomas y ataques (...)”.

“Las fantasías inconscientes, o lo han sido siempre, habiendo tenido su origen en lo inconsciente, o, lo que es más frecuente, fueron un día fantasías conscientes, sueños diurnos, y han sido luego intencionadamente olvidadas, relegadas a lo inconsciente por la «represión»” (1908: 1349-1350).

En el momento en que introduce las fantasías en la dimensión de lo inconsciente, establece Freud cierto paralelismo entre éstas y los sueños². Las fantasías son, al igual que los sueños, representaciones, puestas en escena, de deseos: tienen en gran parte como base las impresiones provocadas por sucesos infantiles y sus creaciones gozan de cierta benevolencia de la censura. Ambos están sometidos a las leyes de funcionamiento del Inconsciente, es decir, condensaciones y desplazamientos análogos a las metáforas y las metonimias que estructuran el lenguaje. Al encontrar su lugar en el campo estructurado del Inconsciente, el ámbito de las fantasías toma un valor nuevo. Adquiere, como sostiene Vicente Mira, un fundamento más sólido: la fantasía pasa a ser la expresión última y más verdadera del deseo inconsciente (2005: 398-399).

En su estudio sobre las fantasías no efectúa Freud una distinción de naturaleza entre los niveles consciente, preconsciente e inconsciente, sino que más bien señala sus estrechas relaciones, los pasos entre ellas³. En su artículo metapsicológico dedicado a *Lo inconsciente* caracteriza a la fantasía por su movilidad: presente como lugar y momento de pasaje desde un registro de la actividad psíquica a otro, aparece irreductible a uno solo de los sistemas psíquicos.

“De esta naturaleza son las fantasías (...) que reconocimos como fases preliminares de la formación de sueños y de síntomas; productos que, a pesar de su alto grado de organización, permanecen reprimidos y no pueden, por tanto, llegar a la conciencia. Se aproximan a la conciencia y permanecen cercanos a ella, sin que nada se lo estorbe mientras su carga es poco intensa; pero en cuanto ésta alcanza cierta intensidad, quedan rechazados” (1915d: 2075).

Lejos de operar una separación esquemáticamente precisa entre las fantasías conscientes e inconscientes, Freud pone el acento en un flujo constante de influencias: en las fantasías conscientes siempre hay un elemento inconsciente e incapaz de consciencia. Esto es, tras las fantasías conscientes laten siempre ramificaciones de fantasías devenidas inconscientes.

² Ya en *La interpretación de los sueños* destaca Freud la importancia de dichas fantasías que pasan a compartir, junto a los sueños mismos, la quintaesencia de la neurosis (1899-1900: 646).

³ Cabe destacar que en una nota de sus *Tres ensayos para una teoría sexual* indica Freud que las fantasías conscientes de los perversos, los temores delirantes de los paranoicos y las fantasías inconscientes de los histéricos coinciden en su contenido hasta en los menores detalles (1905: 1190).

“Estas fantasías devenidas inconscientes son el punto de apoyo que utiliza la libido para remontarse hasta sus orígenes en lo inconsciente; esto es, hasta sus propios puntos de fijación” (1915-1917 [1916-1917]: 2356).

De las fantasías primarias a la escena primaria: *El Hombre de los Lobos*

Del enorme acervo de fantasías inconscientes existentes, Freud concedió especial importancia a las “fantasías primarias”, tal y como podemos leer en el breve artículo que escribió sobre el caso de una mujer paranoica a partir del dictamen psiquiátrico que le solicitó un conocido abogado.

“La sorpresa del comercio sexual entre el padre y la madre es un elemento que sólo muy raras veces falta en el acervo de las fantasías inconscientes, revelables por medio del análisis en todos los neuróticos y probablemente en todas las criaturas humanas. A estos productos de la fantasía referentes a sorprender el acto sexual de los padres, a la seducción, a la castración, etc., les damos el nombre de *fantasías primarias* (...)” (1915 a: 2014).

Los contenidos de estas fantasías presentan un carácter común: todas ellas se refieren a las teorías infantiles sobre los orígenes. En la “escena originaria” o “escena primaria” se representa el origen del sujeto a través del coito parental, ya sea observado o fantaseado por el niño a partir de ciertos indicios; en las “fantasías de seducción” se representa el surgimiento de la sexualidad; y en las “fantasías de castración” el origen de la diferencia entre los sexos (Laplanche y Pontalis, 1977: 143).

El concepto, en plural, de “escenas primarias” aparece por vez primera en el *Manuscrito L* de 1897 en el que Freud llama la atención a Fliess sobre ciertas experiencias infantiles traumatizantes (sin que aludiese por entonces especialmente a la relación sexual entre los padres) cuyo recuerdo y su consiguiente irrupción sexual se halla en ocasiones elaborado y enmascarado por fantasías que actúan como “ficciones defensivas”.

“El objetivo consiste, al parecer, en llegar a las escenas primarias, lo que en algunos casos se consigue directamente, pero en otros sólo a través de largos rodeos por las fantasías. Las fantasías son, efectivamente, antepórticos psíquicos erigidos para bloquear el acceso a esos recuerdos” (1950: 3566).

Pocos años después, en *La interpretación de los sueños*, designa Freud con motivo del recuerdo de un hombre que siendo niño contempló una

escena sexual entre sus padres la importancia de ésta como motor generador de angustia.

“El hecho de que el comercio sexual de los adultos es considerado por los niños como algo violento y despierta angustia en ellos, puede ser comprobado cotidianamente. Para esta angustia hemos hallado la explicación de que se trata de una excitación sexual no dominada por su comprensión y que es rechazada, además, por referirse a los padres, transformándose así en angustia” (1899-1900: 700).

Sin embargo, habrá que esperar hasta finales del año 1914, concretamente a la “historia de la neurosis infantil” de un joven psicótico ruso, *El Hombre de los Lobos*⁴, para que otorgue Freud un lugar teórico central al efecto patógeno de la observación del coito parental, centralidad indicada por el hecho de que es a partir de este artículo que el término de “escena primaria”, ya en singular, quedará reservado a esta fantasía primaria⁵.

Lo que Freud se propone con la escritura de este caso es ofrecer “un ejemplo práctico” que no dejara duda alguna sobre el papel primordial que las vivencias infantiles más tempranas tienen en la producción de las neurosis (1914 [1918]: 1969), subrayando, al tiempo, la necesidad de impulsar los análisis de los pacientes hasta penetrar en el más remoto período de su infancia como condición *sine qua non* de la práctica psicoanalítica.

“Sólo aquellos análisis que nos oponen dificultades especiales y cuya realización nos lleva mucho tiempo pueden enseñarnos algo nuevo. Únicamente en estos casos conseguimos descender a los estratos más profundos y primitivos de la evolución anímica y extraer de ellos la solución de los problemas que plantean las estructuras ulteriores. Nos decimos entonces que sólo aquellos análisis que tan profundamente penetran merecen en rigor el nombre de tales” (1914 [1918]: 1942-1943)⁶.

A partir de un sueño que “marcó el comienzo” de la enfermedad del *Hombre de los Lobos* un poco antes de que cumpliera los cuatro años⁷, y gracias al “repetido retorno del sueño durante el curso del tratamiento, en innumerables variantes y nuevas ediciones” (1914 [1918]: 1958), lleva Freud a cabo una reconstrucción detectivesca de “la escena primaria” vivida pasivamente por su paciente a la edad de año y medio.

4 En este “ensayo” Freud se ocupa tan sólo de la “grave perturbación neurótica” que dominó la infancia de este sujeto desde un poco antes de cumplir los cuatro años hasta que alcanzó los diez (Freud, 1914 [1918]: 1941). Sin embargo, Ruth Mack Brunswick, la analista a la que acudió este paciente de Freud en 1926 bajo la presión de un episodio paranoide, sostiene el diagnóstico de psicosis y, tras ella, Jacques Lacan (1964: 62) y Jacques-Alain Miller, quien dedicó un seminario a estudiar este caso (Miller, 2011).

5 En cuanto al efecto patógeno de las impresiones visuales y/o auditivas del coito parental resulta necesario subrayar que éste depende tanto del *shock* real como de la cantidad de excitación desencadenada (variable según la fuerza del empuje de la pulsión en cada sujeto) y de las capacidades del sujeto para elaborar dicha “excitación intratable” (Soler, 2007: 147). Es decir, que una misma vivencia puede actuar como trauma para un sujeto y no para otro cuya constitución sea distinta. Es preciso, así mismo, llamar la atención sobre una advertencia que nos hace el propio Freud a este respecto: “Concentrando toda nuestra atención sobre los sucesos sexuales de la infancia, pudiéramos creer cumplida la misión [pedagógica] de prevenir las enfermedades nerviosas con sólo retardar el desarrollo sexual y evitar al niño impresiones de este orden. Pero (...) una rigurosa vigilancia ejercida sobre el niño (...) sobrepasa el fin propuesto, favoreciendo una exagerada represión sexual que puede ser de muy perjudiciales consecuencias, y lanza al niño a la vida sin medio alguno de defensa contra el empuje de las tendencias sexuales que la pubertad habrá de traer consigo. Las ventajas de la profilaxis sexual de la infancia son, por tanto, más que dudosas” (1915-1917 [1916-1917]: 2350).

6 Vemos que para Freud esta condición de llevar los análisis hasta alcanzar los orígenes del sujeto “no es sólo teórica sino también práctica”, ya que es lo que distingue a los psicoanalistas de los médicos que guían su labor analítica “por una orientación exclusivamente terapéutica” (FREUD, 1925: 2896). Es por esto que el llamado viaje analítico comienza más allá del momento en que el sujeto “empieza a sentirse bien bajo su piel”, es decir, más allá del punto en que se podría considerar, desde una perspectiva terapéutica, que el análisis ha terminado (Miller, 1983: 16).

7 “Soñé que era de noche y estaba acostado en mi cama (...). De pronto, se abre sola la ventana, y veo, con gran sobresalto, que en las ramas del grueso nogal que se alza ante la ventana hay encaramados unos cuantos lobos blancos. Eran seis o siete, totalmente blancos, y parecían más bien zorros o perros de ganado (...). Presa de horrible miedo, sin duda de ser comido por los lobos, empecé a gritar... y desperté.” (1914 [1918]: 1953-1954).

8 “Sería un error suponer que no se trata aquí sino de cosas imaginarias sin ninguna base real” (1915-1917 [1916-1917]: 2353). Claro que, como advierte el propio Freud, bien pudo no tratarse de un coito entre los padres, sino de un coito entre animales que el niño observó y desplazó luego sobre los padres (1914 [1918]: 1971).

9 En su artículo de 1915, dedicado a la represión, diferencia Freud entre “la *represión propiamente dicha*” (represión secundaria), una “fuerza opresiva” de carácter defensivo que actúa a posteriori y que falla por definición (por eso la represión es equivalente al “retorno de lo reprimido”) y “una *represión primitiva*” o primaria, lógicamente deducida por Freud a partir del análisis de los modos de funcionamiento de la anterior.

10 Nótese que, junto a los sueños de los enfermos de neurosis traumática, estos sueños que, apa-

“Dormía, pues, en su camita, colocada en la alcoba de sus padres, (...). Cuando el niño despertó fue testigo de un *coitus a tergo* repetido por tres veces, pudo ver los genitales de su madre y los de su padre y comprendió perfectamente el proceso y su significación” (1914 [1918]: 1959).

Más que tratarse de una fantasía inconsciente entre otras, la escena primaria se presenta ahora como “la construcción” analítica de un suceso real⁸. Estando al mismo nivel que “la *represión primitiva*” o represión primaria⁹, origen histórico del sujeto del Inconsciente, esta escena vivida es incapaz de consciencia, no se puede llegar a recordar. Es decir que constituye “un núcleo” de saber en el Inconsciente que está, por definición, “fuera del alcance del sujeto” (Lacan, 1968-1969: 50). Sin embargo, la represión primaria no sólo borra el acontecimiento sino que también “produce una *fijación*” de la pulsión (en este caso, de la pulsión escópica) a su “representación psíquica”, huella mnémica de la escena real que “perdura inmutable” en el Inconsciente (1915 c: 2054). De modo que es la ‘activación’ afectiva en el análisis de este rastro, que es constitutivo del sujeto mismo, lo que permite la reconstrucción del suceso original (1914 [1918]: 1963).



“No soy de [sic] opinión que estas escenas tengan que ser necesariamente fantasías porque no sean evocadas como recuerdos (...). El soñar es también un recordar (...) las experiencias infantiles más precoces ‘ya no quedan’ como tales, sino que son reemplazadas en el análisis por transferencias y por sueños” (1914 [1918]: 1967)¹⁰.

Vemos entonces cómo el caso del *Hombre de los Lobos* –caso en el que Freud estudia “las relaciones de esta *escena primaria* con el sueño, los síntomas y la historia del paciente” (1914 [1918]: 1960)– aporta una novedad teórica clave, digamos que central, en tanto que nos permite considerar que el sueño, que se presenta como “una elaboración *a posteriori* de las impresiones recibidas” durante la observación del coito parental (1914 [1918]: 1959), despliega la estructura misma de un fantasma.

“A veces sucede que se ve aparecer en sueños, y de un modo no ambiguo, una forma pura, esquemática del fantasma. Tal es el caso en el sueño de la observación del Hombre de los Lobos. (...) Este sueño (...) es el fantasma puro develado en su estructura. Si esta observación tiene para nosotros un carácter inagotado e inagotable, es porque se trata esencialmente de la relación del fantasma con lo real” (Lacan, 1962-1963: 85).

De ahí que lo que Lacan llama el *fantasma fundamental* –que viene a ser “una especie de frase” que resume la estructura de toda la personalidad del sujeto: sus síntomas, sus actos, su conducta y, en general, sus relaciones con los demás y con el mundo (1957-1958: 484)– encuentre su material clínico en esta escena primaria que, representando el origen del sujeto del Inconsciente, está “siempre presente en el centro de las elaboraciones fantasmáticas del sujeto” (Soler, 2011: 20).

“El fantasma será el resumen y la razón argumental de la posición sexuada del sujeto, de sus elecciones amorosas, de las relaciones de objeto sexual y, en suma, del origen y devenir de su sexualidad. En las escenas organizadas por el fantasma se lee el origen del sujeto mismo” (Mira, 2005: 400).

De las fantasías al fantasma vía *Pegan a un niño*

A pesar de la existencia de cierta dificultad en torno al término “fantasme” –ya que puede referirse tanto a la llamada “selva de las fantasías” como al “fantasma”– podemos señalar tres ejes en torno a los cuales establecer su diferenciación: la dimensión histórica, el lugar del sujeto en las elaboraciones fantasmáticas y la cuestión del objeto.

Los escenarios de las fantasías suelen ser cambiantes a lo largo de la vida:

“(…) los diversos ensueños o sueños diurnos, escribe Freud, no son, en modo alguno, rígidos e inmutables. Muy al contrario, se adaptan a las impresiones cambiantes de la vida (...) y reciben de cada nueva impresión eficiente lo que pudiéramos llamar el «sello del momento»” (Freud, 1907-1908: 1345).

Por el contrario, el fantasma no sólo es inmutable sino que además muestra “una fijeza esquemática heredera de la fijación del modo de satisfacción sexual de cada sujeto” (Mira, 2005: 399).

reciendo en el análisis, “nos vuelven a traer el recuerdo de los traumas psíquicos de la niñez”, son para Freud una excepción a la regla de que los sueños son realizaciones de deseos inconscientes, ya que “obedecen más bien a la obsesión de repetición, que en el análisis es apoyada por el deseo –no inconsciente– de hacer surgir lo olvidado o reprimido” (1919-1920 [1920]: 2522). En otras palabras, se trata de sueños que, siendo fruto del Inconsciente “que está producido entre el analista y el analizante” en la transferencia (Mira, 1988-1989: 68), responden a una alianza entre la pulsión de muerte del paciente (motor de la repetición) y su deseo consciente de que el análisis alcance su fin.

En cuanto al lugar del sujeto, éste siempre está presente *en* la escena. Ahora bien, si atendemos a las diferentes modalidades fantasmáticas, observamos que, mientras en las ensoñaciones diurnas, organizadas por el proceso secundario, “su majestad el Yo” se presenta como el héroe invulnerable de todas las gestas, a medida que la fantasía se aleja de la conciencia, debido a la censura ejercida por la represión, el sujeto deja de aparecer como el actor de la escena para hacerlo como el objeto pasivo de ésta (Mira, 2005: 400).

Y tal posición de objeto pasivo es precisamente la que encontramos en *Pegan a un niño*, artículo en el que Freud, a partir de seis casos (cuatro de mujeres y dos de hombres), realiza un análisis estructural de la típica “fantasía de flagelación”, diferenciando tres fases o etapas: la primera es capaz de conciencia durante el análisis, la última es desde el principio consciente y la intermedia no deja nunca de permanecer inconsciente, nunca es recordada.

“Para seguir más fácilmente estas transformaciones de las fantasías de flagelación me limitaré a exponer las observaciones realizadas en sujetos femeninos, predominantes en el material de que dispongo” (Freud, 1919: 2468).

Mientras que la primera fase que es recordada en el análisis—‘mi padre pega al niño/a odiado/a por mí’— corresponde a una época infantil muy temprana y está vinculada a la aparición de un hermano o de una hermana (o de otro rival infantil cualquiera) a quien la niña odia por celos (1919: 2469); la segunda fase, presenta grandes transformaciones: la persona que pega continúa siendo la misma (el padre de la niña) pero, ahora, quien recibe los golpes es la propia sujeto infantil de la fantasía y, además, el afecto sentido en relación con la representación del acto de maltrato ya no es el odio hacia el rival sino el amor del padre, amor que, en la primera fase, estaba implícito: si mi padre pega al otro niño, odiado por mí, es porque “*sólo me quiere a mí*” (1919: 2470). La descripción de esta segunda fase sería, entonces, la siguiente: ‘yo soy golpeada/amada por mi padre’.

“Esta segunda fase, escribe Freud, es la más importante de todas. Pero en cierto sentido podemos decir que no ha tenido nunca existencia real. No es jamás recordada ni ha tenido nunca acceso a la conciencia. Es una construcción del análisis, pero no por ello deja de constituir una necesidad” (1919: 2469).

Finalmente, en la tercera fase de la fantasía —‘pegan a un niño’— que es consciente antes del análisis aunque la escena se presenta a la vez como

un límite al saber ('no sé...; pegaban a un niño'), la niña figura como "simple espectadora" de la escena de flagelación, el golpeado es predominantemente un niño o unos niños desconocidos (y no una niña) y la persona que pega no es el padre, como en el primer y segundo tiempo, sino un subrogado perteneciente a la serie paterna (el maestro u otro hombre cualquiera que represente a la autoridad). Lo esencial de esta tercera escena, que puede experimentar múltiples variaciones quedando incluso la flagelación misma sustituida por castigos y humillaciones de otro género, es que es "el sustentáculo de una intensa excitación, inequívocamente sexual, y provoca, como tal, la satisfacción onanista" (1919: 2469).

La relevancia de esta fantasía de flagelación, "tan común en las niñas" (1925: 2900), es que el segundo escenario –yo soy golpeada/amada por mi padre– representa el paradigma freudiano del fantasma lacaniano. Cuatro son los elementos interrelacionados de esta fase intermedia de la fantasía que Lacan retoma para su concepción del fantasma.

Primero, su proximidad a la represión primitiva u originaria, ya que esta segunda fantasía, que es lógicamente necesaria para establecer la conexión entre la tercera y la primera, nunca ha sido recreada por la sujeto, nunca ha existido en la realidad psíquica de la sujeto, y, por ello mismo, "ha de ser reconstruida en el análisis" (1919: 2472)¹¹. Segundo, que el hilo que orienta la construcción analítica de la misma no es otro que el goce experimentado por la niña con la fantasía masturbatoria 'pegan a un niño', goce que, si bien parece sádico (por la forma que adopta la fantasía), es realmente masoquista, puesto que "todos los niños desconocidos golpeados por el maestro no son sino subrogados de la propia persona" (1919: 2472). Tercero, que la posición de 'ser flagelada' ocupada por la sujeto es la posición pasiva del "masoquismo primario" compartida por todo sujeto (Freud, 1919-1920 [1920]: 2536): la sujeto está ubicada como siendo 'el objeto del Otro', posición que es la de todo bebé con respecto a su madre o cuidadores. Y, *last but not least*, que en este segundo escenario la falta de objeto en la niña, falta que es también la de todo sujeto¹², aparece velada, enmascarada, por la presencia de un objeto fálico (el látigo o similar)¹³.

Y llegamos así al tercer, y último, eje que nos permite diferenciar las fantasías en general del fantasma: la cuestión del objeto.

11 Freud señala en su artículo la existencia de un caso que hace excepción: "la fantasía de la segunda fase, en la cual la sujeto es pegada por el padre, permanece, por lo general, inconsciente, probablemente a consecuencia de la intensidad de la represión. No puedo indicar por qué en uno de mi seis casos (uno masculino) era recordada conscientemente. Este hombre, ya en plena madurez, había conservado con toda claridad en la conciencia el recuerdo de haber utilizado para fines onanistas la representación de ser pegado por su madre" (1919: 2471). A este respecto, González Requena sugiere la hipótesis de que el hombre de este caso fuese, precisamente, El Hombre de los Lobos (2011: 354-355).

12 "El objeto del psicoanálisis no es el hombre; es lo que le falta, no falta absoluta, sino falta de un objeto" (Lacan, 1966: 229).

13 Nótese que cuando Freud retoma *Pegan a un niño* para "el estudio de la intervención de la diferencia sexual en la dinámica de las neurosis" (1919: 2473) en *Algunas consecuencias psíquicas de la*

diferencia sexual anatómica, señala que esta fantasía, más que estar vinculada a “una regresión a la organización pregenital sádico-anal de la vida sexual” (1919: 2471), “parece ser una reliquia del período fálico en la niña” (1925: 2900). Con lo cual, la descarga onanista de “la excitación libidiosa”, en vez de estar relacionada con un retorno del deseo edípico *femenino* reprimido de ser amada por el padre (1919: 2741) o con un supuesto deseo de la niña de “ser un chico” (1919: 2472), estaría más bien enlazada a su anhelo pre-edípico de tener un pene (1925: 2898-2899), anhelo pulsional que está en el centro del complejo de castración en la niña y que es lo que posibilita su entrada en el complejo de Edipo (1925: 2901).

14 Según Freud el objeto “es lo más variable” de la pulsión, ya que, estando el objeto “subordinado” a la satisfacción pulsional, “es susceptible de ser sustituido indefinidamente por otro” (Freud, 1915 b: 2042). Si tomamos como ejemplo la pulsión oral, la cuestión no es sólo que no haya alimento alguno que la satisfaga (Lacan, 1964: 187)—ya que el alimento primigenio es un objeto perdido— sino también que esta pulsión puede llegar a hallar su satisfacción vía un objeto completamente ajeno a la función alimentaria, como cuando un sujeto satisface la pulsión oral “devorando libros”.

“La cuestión del objeto, para nosotros, analistas, es fundamental. La experimentamos constantemente, es lo único que tenemos que hacer, ocuparnos de esto” (Lacan, 1957-1958: 237).

Frente a todo el ramillete de fantasías del sujeto, que ponen en escena objetos de deseo cambiantes y de una extraordinaria variedad; en el fantasma, no aparece objeto de deseo alguno, lo cual no significa que el fantasma sea sin objeto.

“Un objeto puede adquirir (...) respecto al sujeto el valor esencial que constituye el fantasma fundamental. El propio sujeto se reconoce allí como detenido, (...) fijado. En esta función privilegiada, lo llamamos *a*” (Lacan, 1960-61: 198).

En la fórmula del fantasma $-\$ \diamond a-$ la *a* no hace referencia a un objeto en el sentido fenoménico (pues no se trata de un objeto que aparezca en el mundo bajo una forma imaginaria o como efecto de una nominación simbólica) sino que lo que Lacan viene a escribir con esta letra primera es, más bien, “la presencia de un hueco, de un vacío” que, como señala Freud con respecto a la pulsión, “cualquier objeto puede ocupar” (Lacan, 1964: 187)¹⁴. Es precisamente en *La lógica del fantasma* donde localiza Lacan en una serie de partes separables del cuerpo las cuatro sustancias pulsionales con las que se envuelve o reviste este objeto “eternamente faltante”. A los clásicos objetos freudianos (el objeto oral y el objeto anal), Lacan añade, a partir de la teoría freudiana del trauma, el objeto mirada y el objeto voz¹⁵:

“Es el seno, el escíballo, la mirada y la voz, estas piezas separables, sin embargo profundamente religadas al cuerpo, de lo que se trata en el objeto *a*” (1966-1967).

El objeto *a* se revela así como el objeto que, contorneado por la actividad de la pulsión (oral, anal, escópica o invocante), cumple la función privilegiada de causar el deseo del sujeto.

“Comprenda [responde Lacan a una pregunta de M. Safouan] que el objeto del deseo es la causa del deseo y este objeto causa del deseo es el objeto de la pulsión, es decir, el objeto en torno al cual gira la pulsión” (Lacan, 1964: 251).

Ahora, ¿cómo abordar este objeto que, en tanto que falta, constituye “el fundamento en cuanto tal del suje-

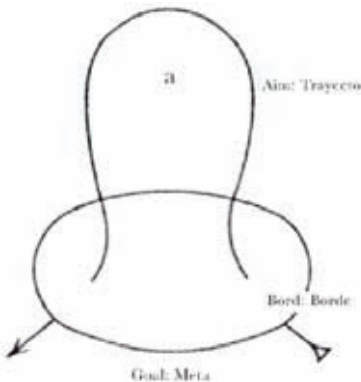
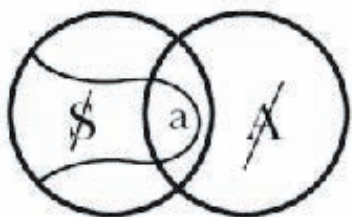


Gráfico de Freud de la pulsión, al que Lacan añade su objeto *a*

to deseante" (Lacan, 1962-1963: 190)¹⁶? A lo largo de su seminario sobre *La angustia* insiste Lacan en que el objeto *a* tiene que ver con la constitución del sujeto vía la falta en el Otro, \mathbb{A}

"(...) el objeto definido en su función por su lugar como *a* es el objeto que funciona como resto en la dialéctica entre el sujeto y el Otro (...)" (1962-1963: 249).



Recordemos que el Otro remite, en la enseñanza lacaniana, al campo de la palabra, del lenguaje y del Inconsciente –en tanto que está estructurado como un lenguaje–, y en esa misma medida, a aquellos que nos introdujeron en la cadena

significante, empezando por la madre. Entonces, ¿cómo traducir esa "falta en el Otro" que Lacan escribe como \mathbb{A} ? Digamos que \mathbb{A} remite, en primer lugar, a una falta estructural en el orden simbólico, en el Inconsciente. En el campo del Otro falta un significante que logre recubrir, por medio del sentido, lo Real: básicamente la muerte y el goce sexual¹⁷. En segundo lugar, \mathbb{A} remite a una falta (a un deseo enigmático, desconocido) que, apareciendo en los intervalos, en las fracturas, del discurso del Otro –*me dice eso, pero ¿qué quiere?* (Lacan, 1964: 222)–, desencadena ese afecto que es la angustia.

Estas dos faltas se superponen. Tras la entrada del sujeto en el lenguaje, en el campo del Otro, entrada que marca al viviente con una pérdida de goce –castración primaria o \$–, sobrevive un resto de goce (objeto *a*) que, quedándose *fijado* al núcleo originariamente reprimido del Inconsciente, viene tanto a impulsar la acción deseante del sujeto como a recubrir, de forma repetitiva e insistente, los cortes, los huecos, que interfieren en el discurso del Otro; ya que las inconsistencias del Otro, los trechos que hay entre sus dichos y sus hechos, las imperfecciones del Otro, son causa de angustia para el sujeto.

Así es que el fantasma – $\$ \diamond a$ – no sólo cumple la función de animar y sostener el deseo del sujeto sino también la de defenderle de la coyuntura de la angustia manteniéndole alejado de \mathbb{A} . Esto es, que el fantasma viene tanto a velar la falta en el campo del Otro (el hecho de que ni lo simbólico

15 "Llamamos *traumas* a las impresiones precozmente vividas y olvidadas más tarde, que, según dijimos, tienen tanta importancia en la etiología de las neurosis (...) Los traumas consisten en experiencias somáticas o en percepciones sensoriales, por lo general visuales o auditivas" (FREUD, 1934-1938 [1939]: 3283 y 3285).

16 Que el objeto *a* sea fundamento del sujeto deseante significa que, por ejemplo, este objeto sea causa de la investidura de los objetos a los que el deseo apunta (SOLER, 2007: 19).

17 El goce sexual, "lo que se ubica sin duda en el origen del sujeto", es "completamente real, ya que no está simbolizado ni es simbolizable en ninguna parte del sistema del sujeto" (LACAN, 1968-1969: 289 y 292).

ni el Inconsciente logren recubrir por completo lo Real por medio del sentido) como a taponar “el horror” que produce la castración del Otro: vale decir, para que el Otro aparezca como completo, consistente, como si fuera un sujeto no dividido por un goce que le excede, como si fuera un sujeto que está “al mando de su propio deseo” (Soler, 2011: 30).

A modo de conclusión

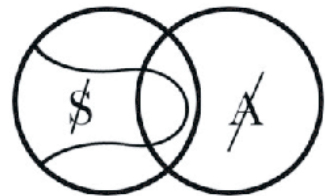
El fantasma, dice Lacan, “es el cuadro que viene a situarse en el marco de una ventana”. Y ¿para qué? Pues precisamente, y cualquiera que sea el encanto de lo que esté pintado en la tela, para “no ver lo que se ve por la ventana” (1962-1963: 85); a saber: lo Real.

Entendemos así que Lacan sitúe el fin de análisis en términos de un atravesamiento del fantasma.

“El desgarramiento del velo es análogo al hecho de abrir los ojos y al de abrirse la ventana. La escena primordial ha quedado transformada en una condición de [su] curación” (Freud, 1914 [1918]: 1997).

El fantasma no se modifica, no cambia, pero con su atravesamiento el objeto *a* ‘salta de su lugar’ (Lacan, 1966: 225) y el sujeto entre-ve lo que hay detrás de su cuadro fantasmático: la falta de objeto, el vacío; ese *gap* entremedias del sujeto y del Otro alrededor del cual gira, con constante frenesí, la pulsión.

Se trata, en suma, de una apertura a un real. De una apertura tanto al “traumatismo del agujero” en lo simbólico (Soler, 2011: 76) como al goce “encarnado” que está fuera de lo simbólico, fuera de la cadena significante y del sentido (Soler, 2009: 77).



Volviendo, retornando, vía el camino regio del sueño, a la casa originaria donde este real de goce estuvo (Lacan, 1964: 52), el sujeto no sólo alcanza el tope de lo que de saber puede conquistar en el Inconsciente –enfrentándose entonces a “la imposibilidad de encontrar ese traumatismo que explicaría todo” (Mira, 1988-1989: 64)– sino que también re-vive, en la experiencia del sueño, ese “núcleo de goce” que le habita y, de esta

forma, adquiere cierto saber, corporalmente tangible, sobre el modo particular de goce en su Inconsciente¹⁸.

“Esto permite concebir lo que se materializa en la experiencia. Les ruego que tomen uno de los grandes psicoanálisis de Freud, o, más bien el más grande y sensorial de todos (...) Hablo de la observación del *Hombre de los lobos* (...) No es sólo que al sujeto lo fascine la mirada de esos lobos (...) ocurre que la mirada fascinada de éstos es el propio sujeto” (Lacan, 1964: 258-259)¹⁹.

Ahí se dirige el análisis lacaniano: al “hueso de lo real” de un sujeto (Lacan, 1964: 61), a la aprehensión de un fragmento de saber sobre “su ser de goce” (Soler, 2009: 85). Ya que es precisamente este saber incompleto sobre el goce propio lo que le va a permitir al sujeto “salir airoso” de su sujeción, sea amorosa o conflictiva, al campo del Otro (Lacan, 1964: 195)²⁰, lo que le va a permitir modificar su economía pulsional (lo que da placer, lo que da displacer) y acceder así, en definitiva, a “condiciones nuevas de goce”²¹.

“Nosotros, los analistas, nos planteamos el objetivo de llevar a cabo el análisis más completo y profundo que sea posible en nuestros pacientes; no queremos aliviarlos incorporándolos a las comunidades católica, protestante o social, sino que procuramos más bien enriquecerlos a partir de sus propias fuentes íntimas, poniendo a disposición de su *yo* aquellas energías que debido a la represión se hallan inaccesiblemente fijadas en su inconsciente, así como aquellas que el *yo* se ve obligado a derrochar en la estéril tarea de mantener dichas represiones” (Freud, 1926-1927: 2957).

La cura analítica lacaniana no pasa sólo por el levantamiento de los síntomas –vía la palabra, vía el goce del desciframiento–, sino también, y principalmente, por esta aproximación al pozo del gozo, a lo Real fuera del sentido, a lo que insiste en repetirse más allá de cualquier palabra. Ya que sólo desde ahí, desde ese fondo enigmático y silencioso, se le abre al sujeto la posibilidad de crear un deseo inédito, esto es, un deseo más allá de la trama inmodificable del fantasma.

18 Vicente MIRA, "El fantasma en la neurosis obsesiva", curso impartido junto a Nieves González y Gloria Fernández de Loaysa, en *El Colegio de Psicoanálisis de Madrid*, clase del 10-10-2013.

19 En Freud, leemos: "un buen día el sujeto inició espontáneamente la continuación de la interpretación de su sueño. Opinaba que aquel fragmento del mismo en que la ventana se abría sola no quedaba totalmente explicado por su relación con la ventana (...) por la que entraba el lobo. A su juicio, debía tener otro sentido: el de que él mismo abría de repente los ojos. Quería, pues, decir que estando dormido había despertado de pronto y había visto algo: el árbol con los lobos. Nada podía objetarse contra tal interpretación (...) La fija contemplación atribuida en el sueño a los lobos debía ser atribuida al propio sujeto" (FREUD, 1914 [1918]: 1957).

20 La castración es "un punto irresoluble de eludir de la relación del sujeto con el Otro" pero es "un punto resoluble en cuanto a su función de angustia" (LACAN, 1962-1963: 287).

21 Vicente MIRA: "El fantasma en la neurosis obsesiva", clase del 10-10-2013.

Bibliografía

FREUD, S.: *Los orígenes del psicoanálisis. Cartas a Wilhelm Fliess, manuscritos y notas de los años 1887 a 1902* (1950), Obras Completas, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *La interpretación de los sueños* (1899-1900), Obras Completas, vol. II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905), Obras Completas, vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *El poeta y los sueños diurnos* (1907-1908), Obras Completas, vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *Fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad* (1908), Obras Completas, vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *La novela familiar del neurótico* (1908-1909), Obras Completas, vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *Historia del movimiento psicoanalítico* (1914), Obras Completas, vol. V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *Historia de una neurosis infantil (Caso del «Hombre de los lobos»)* (1914 [1918]), Obras Completas, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *Un caso de paranoia contrario a la teoría psicoanalítica* (1915 a), Obras Completas, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *Los instintos y sus destinos* (1915 b), Obras Completas, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *La represión* (1915 c), Obras Completas, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *Lo inconsciente* (1915 d), Obras Completas, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *Lecciones introductorias al psicoanálisis* (1915-1917 [1916-1917]), Obras Completas, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972.

_ *Pegan a un niño. Aportación al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales* (1919), Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *Más allá del principio del placer* (1919-1920 [1920]), Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

_ *Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica* (1925), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

_ *Análisis profano (psicoanálisis y medicina). Conversaciones con una persona imparcial* (1926-1927), Obras Completas, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

_ *Moisés y la religión monoteísta* (1934-1838 [1939]), Obras Completas, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987.

GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel* (2011), Centro José Guerrero, Granada.

LACAN, J.: *El Seminario 5: Las formaciones del inconsciente* (1957-1958), Paidós, Buenos Aires, 2010.

_El Seminario 8: *La transferencia* (1960-1961), Paidós, Buenos Aires, 2003.

_El Seminario 10: *La angustia* (1962-1963), Paidós, Buenos Aires, 2008.

_El Seminario 11: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1964), Paidós, Buenos Aires, 2003.

_“Respuestas a estudiantes de filosofía”(1966), en *Otros escritos* (2001) Paidós, Buenos Aires, 2010, pp. 221-229.

_El Seminario 14: *La lógica del fantasma* (1966-1967), inédito.

_El Seminario 16: *De un Otro al otro* (1968-1969). Paidós, Buenos Aires, 2008.

LAPLANCHE, J. y PONTALIS, J. B.: *Diccionario de Psicoanálisis* (1977), Paidós, Barcelona, 1996.

_Fantasía originaria, fantasía de los orígenes, orígenes de la fantasía (1985), Gedisa, Barcelona, 1986.

MILLER, J-A.: *Dos dimensiones clínicas: síntoma y fantasma* (1983), Manantial, Buenos Aires.

_El Hombre de los Lobos. *Un Seminario de Investigación Psicoanalítica* (2011), Gredos, Madrid.

MIRA, V.: “Fantasía. Fantasma”, en Mira, V., Ruiz, P. y Gallano, C. (Ed.): *Conceptos freudianos* (2005), Editorial Síntesis, Madrid, pp. 391-407.

MIRA, V. “El Inconsciente está vacío”, en Fernández, E., Rodríguez J. C., Torres, V. (Ed.): *El Inconsciente* (1988-1989), Asociación Athénaion, Gijón, pp. 55-71.

SOLER, C.: *¿Qué se espera del psicoanálisis y del psicoanalista?* (2007), Letra Viva, Buenos Aires.

_Lacan, lo inconsciente reinventado (2009), Amorrortu, Buenos Aires, 2013.

_Los afectos lacanianos (2011), Letra Viva, Buenos Aires.



Sin techo ni ley I



Sin techo ni ley II

Serie, tinta sobre papel, 2013

Marta Beltrán

[120]

Lectura de *Metzengerstein*: entre Poe y Vadim

MANUEL CANGA SOSA
Universidad de Valladolid

Reading of *Metzengerstein*: Between Poe and Vadim.

Abstract

We propose in this article a comparative analysis of two heterogeneous texts in order to show some of the creative procedures based on imagination and fantasy: an original piece of literacy from Edgar Allan Poe (*Metzengerstein*) and a cinematographic adaptation by Roger Vadim. These two works are characterised by showing extreme situations which originate from the search of enjoyment and put at stake the relationship between life and death. In both works there is a fictional context in which the characters have limited space for freedom and there is only room for evil.

Key words: Poe. Vadim. Fantasy. Literature. Psychoanalysis.

Resumen

Se propone en este artículo un análisis comparativo de dos textos heterogéneos para dar cuenta de algunos procedimientos creativos basados en la imaginación y la fantasía: un original literario de Edgar Allan Poe (*Metzengerstein*) y una adaptación cinematográfica de Roger Vadim. Ambos se caracterizan por mostrarnos situaciones extremas que derivan de la búsqueda del goce y ponen en juego la relación entre vida y muerte, en un contexto de ficción donde los personajes tienen escaso margen de libertad y solo parece haber sitio para la maldad.

Palabras clave: Poe. Vadim. Fantasía. Literatura. Psicoanálisis.

ISSN. 1137-4802. pp. 121-130

Roger Vadim realizó en 1968 una adaptación cinematográfica de un relato de Edgar A. Poe titulado *Metzengerstein* que formaba parte de *Historias extraordinarias*, una coproducción francoitaliana en la que también participaron Louis Malle y Federico Fellini¹. El relato fue publicado por vez primera en 1832, y en él encontramos ya algunos temas que serían tratados por su autor de manera recurrente: la superstición, el mal, la locura, la relación entre vida y muerte o la experiencia del terror. Cualquiera que lo haya leído habrá quedado sorprendido ante las aportaciones de Vadim, que transformó el relato original en una historia de amor; una historia enloquecedora cuyo desenlace subraya la afinidad entre el goce y la muerte.

¹ Presentamos aquí una versión reducida de la conferencia impartida en las *I Jornadas de Cine y Psicoanálisis*, organizadas por Tecla González Hortigüela en el Campus María Zambrano de la Universidad de Valladolid y dedicadas al tema de "La fantasía" (Segovia, 28-29 abril 2014).

El protagonista de Poe era un joven aristócrata de dieciocho años llamado Frederick que vivía en un castillo de Hungría y cuya familia –los Metzengerstein– estaba enemistada desde tiempos inmemoriales con la otra gran familia que disputaba el poder de la región: los Berlifitzing. Como tantas veces suele ocurrir, ambas familias se odiaban a muerte, siendo el origen de ese odio que iba pasando de generación en generación una antigua y absurda profecía: *A lofty name shall have a fearful fall when, as the rider over his horse, the mortality of Metzengerstein shall triumph over the immortality of Berlifitzing*². Traducida por Julio Cortázar del siguiente modo: *Un augusto nombre sufrirá una terrible caída cuando, como el jinete en su caballo, la mortalidad de Metzengerstein triunfe sobre la inmortalidad de Berlifitzing*³.

² POE, Edgar Allan: *Poetry and Tales*, The Library of America, New York, 1984, 134-142.

³ POE, Edgar Allan: *Cuentos 1*, Alianza, Madrid, 2012, 253-264.

Tras el fallecimiento de sus padres, el joven barón Frederick heredó una gran fortuna y se entregó a los vicios más inconfesables, avalado por su condición de amo y demostrando no tener las virtudes que suelen atribuirse a la aristocracia: *Shameful debaucheries–flagrant treacheries-unheard-of atrocities–gave his trembling vassals quickly to understand that no servile submission on their part–no punctilios of conscience on his own–were thenceforward to prove any security against the remorseless fangs of a petty Caligula* (*Vergonzosas orgías, flagrantes traiciones, atrocidades inauditas, hicieron comprender rápidamente a sus temblorosos vasallos que ninguna sumisión servil de su parte y ningún resto de conciencia por parte del amo proporcionarían en adelante garantía alguna contra las garras despiadadas de aquel pequeño Calígula*).

La comparación resulta acertada y contribuye a definir con precisión al personaje, puesto que, según los datos recogidos por Suetonio⁴, Calígula podría ser visto como el emblema de un terror llevado al extremo, instalado en la cima de un poder incontestable, que solo pudo atajarse mediante el asesinato. Su imperio no llegó a los cuatro años, pero tuvo tiempo suficiente para cometer los crímenes más atroces, creyendo que todo le estaba permitido y no había restricción alguna. Soñaba con grandes catástrofes, instaló un burdel en palacio e hizo quemar a un autor de atelanas por el doble sentido de una broma que le disgustó. En una ocasión, organizó un certamen de oratoria y obligó a los perdedores a borrar sus textos con la lengua para evitar peores tormentos. Llevó a la práctica lo que muchos se limitan a fantasear.

⁴ *Vidas de los doce césares*, t. II, Gredos, Madrid, 1992.

Los excesos del barón se desarrollaron –explica Poe– durante los tres primeros días de su mandato, declarándose un incendio en la noche del cuarto día en las caballerizas de sus vecinos del que todos le hicieron res-

ponsable. Mientras se reflejaban los resplandores del incendio en las ventanas de su aposento y contemplaba absorto la imagen del tapiz que lo decoraba, disfrutando con las escenas de batalla y victorias de sus antepasados, creyó notar que uno de los caballos representados había cambiado de posición para dirigirle su mirada; una mirada fulgurante que lo dejó estupefacto. La escena descrita a continuación demuestra la calidad literaria de Poe, su capacidad para producir imágenes sorprendentes y mantenernos en vilo. Tras descubrir el cambio, el barón se había dispuesto a salir de su aposento sobrecogido, no sin antes volver la cabeza para echar el último vistazo y comprobar que su propia sombra había ido a alojarse en la escena del tapiz, encajando y ocupando la posición de quien estaba dando muerte a uno de sus ancestrales enemigos. Imagen poderosa que conjuga vida y muerte y nos invita a percibir el vínculo secreto entre ficción y realidad que encontramos en muchas obras de Poe. Por ejemplo, *The Oval Portrait* (*El retrato oval*), protagonizada por un pintor cuyas pinceladas iban quitando vida a la modelo que tanto amaba. Sirvió de inspiración a Oscar Wilde para escribir su *Retrato de Dorian Gray*.

Para ir resumiendo y no demorarnos en los detalles, solo añadiremos que un fragmento del tapiz desapareció como por arte de magia, dejando un agujero en la representación, que su enemigo –el viejo conde Berlifitzing– falleció entre las llamas del establo al tratar de salvar a sus animales y un misterioso caballo surgió de entre la humareda provocando la admiración de todos los presentes, incluido el joven barón, que se apropió de él para montarlo de manera compulsiva, sin tregua ni descanso, día tras día, como si hubiera caído víctima de un hechizo o estuviera embrujado. Poco después, su castillo fue destruido en un incendio provocado por causas naturales y el barón acabó pereciendo entre las llamas arrastrado por su caballo, que galopaba enloquecido. La parte final nos ofrece una sucesión de escenas impactantes que llegan a su culminación con la imagen del gigantesco caballo dibujándose en el cielo con el humo del incendio. Una imagen fantasmática que confirma el poder del animal sobre el pequeño mundo devastado de los seres humanos.

Los relatos de Edgar Allan Poe se desenvuelven en diferentes niveles y registros de experiencia, están realizados con una gran economía de medios y tienen la capacidad de estimular la imaginación⁵. Lo más notable de este relato reside, tal vez, en la presencia de una serie de elementos sobrenaturales y extrañas fuerzas ocultas que dotan a la historia de una atmósfera tenebrosa y

⁵ La "imaginación" está vinculada a la "fantasía" y ha sido estudiada desde enfoques diferentes a lo largo del tiempo. Aristóteles señalaba que la imaginación es aquello en virtud de lo cual solemos decir que se origina en nosotros una imagen. El término utilizado es φαντασία (phantasia), que guarda estrecho parentesco con "fantasma" y deriva de "luz" (pháos) puesto que no es posible ver sin luz (*Acerca del alma*, Madrid, Gredos, 1999, 225 ss). La "actitud imaginante", explicaba Sartre en otro contexto, representa una función particular de la vida psíquica. La imagen no sería un simple contenido de conciencia, sino una forma psíquica en cuya elaboración participa el cuerpo entero (*Lo imaginario*, Losada, Buenos Aires, 2005, 192).

6 La confusión de los espacios vivenciados, advertía el psiquiatra Henri Ey, es la fusión misma de lo imaginario y de lo real, la desrealización de lo real, o sea, en último término, el delirio. Algunas líneas después agregaba que la separación entre el sujeto y su ficción se disminuye sin cesar en esta progresiva aproximación hacia el ensueño, y antes de reducirse ella misma a su ficción onírica, el sujeto vive en un crepúsculo donde, en el horizonte de su mundo, se mezclan las imágenes sangrantes y doradas de la confusión entre el mundo natural y el mundo imaginario, como entre el cielo y la tierra (Estudios sobre los delirios, Madrid, Triacastela, 1998, 179).

7 Por otro lado, hasta los más incrédulos en estas materias vuelven con gran facilidad a aceptar las más groseras supersticiones cuando en circunstancias emocionantes se hallan ante algo que les parece inexplicable (El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen, Obras Completas, IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, 1323).

parecen controlar el destino de los personajes. El cambio de posición del caballo podría ser interpretado como una imagen delirante⁶, una invasión de lo irreal en lo real, si no fuera porque estamos en el contexto de un relato fantástico que parte de una reflexión sobre el fenómeno de la metempsicosis y las supersticiones húngaras. De otra manera, sería difícil entender lo ocurrido, puesto que desafía y rebasa los límites de la razón y los criterios que sostienen nuestra idea de realidad. La metempsicosis sería una fantasía perfecta, tanto como el mito de la Resurrección de la Carne, porque garantiza la vida eterna, aunque sea bajo formas y especies diferentes. Deriva de la angustia que el ser humano experimenta al tomar conciencia de lo que es, al saber que está condenado desde el nacimiento a una muerte segura, imposible de evitar, tan real como su cuerpo. Freud explicó con su habitual agudeza que es frecuente aceptar cosas absurdas cuando dicha aceptación contribuye a satisfacer sentimientos saturados de afecto, y que la creencia en fantasmas y espíritus puede conciliarse con la razón sin problemas⁷.

Así pues, todo invita a suponer que el caballo escapó del tapiz para vengarse de la muerte del conde y hacer que su asesino muriese de igual modo: abrasado en un incendio. Podría incluso barajarse la idea de que el caballo real fuese la reencarnación del conde, como así parecen indicarlo las siglas marcadas en su frente (W. V. B.), que corresponden al nombre Wilhelm Von Berlifitzing. Estaríamos, en suma, ante una serie de correspondencias que parecen remitir a la temática del doble –que deriva, como sabemos, del estadio del espejo– y van acompañadas de alusiones a la vida de ultratumba y espíritus malignos. De hecho, el animal es comparado en varios pasajes con una bestia (*beast*), un diablo al que es preciso domar (*tame even the devil from the stables*), y de él se dice que tenía feroces y demoniacas tendencias (*ferocious and demon-like propensities*). Incluso que era semejante al verdadero Demonio de la Tempestad (*Demond of the Tempest*).

El escritor se ha inventado una historia de corte medieval determinada por la existencia de una profecía de nefastas consecuencias, casi una maldición, pues todo invita a suponer que las palabras habían sido escritas en el pasado por un autor desconocido para anunciar una desgracia, al menos para quienes pudieran recordarlas y creer en ellas. Palabras de mal agüero. Aunque estén vacías y carezcan de significado, las palabras poseen el valor de sus consecuencias, como así parece indicar Poe en la

primera página del relato. Y en relación con esa temática es preciso considerar el surgimiento de un «fantasma» que retorna para torturar al culpable de un crimen y hacerle la vida imposible, hasta el punto de llevarlo a la locura y provocar una calamidad. Y es ahí, precisamente, donde cobran sentido las palabras de Lutero citadas a modo de epígrafe: *Pestis eram vivus—moriens tua mors ero*. En vida fui tu peste, muerto seré tu muerte. Palabras que, en este contexto, solo pueden referirse al enemigo mortal del barón, al viejo Berlifitzing, que volvió de la tumba a la que el joven le había empujado bajo la forma de un caballo.

Cuadros, tapices y figuras parecen sometidos en los cuentos de Poe al dominio de lo imaginario, que también preside los mecanismos de proyección y ciertos rasgos de la vida anímica infantil que podrían atribuirse, dice Freud⁸, a la megalomanía si se presentaran aislados: hiper-estimación del poder de los deseos y actos mentales, omnipotencia de las ideas, fe en la fuerza de las palabras y en el poder de la magia, entendida como una técnica aplicada contra el mundo exterior. La pintura, explicaba el psicoanalista en otro de sus ensayos, está en los orígenes vinculada a la magia, siendo el arte el único dominio en el que la omnipotencia de las ideas ha mantenido su vigencia hasta nuestros días⁹.

⁸ *Introducción al narcisismo*, *Obras Completas*, VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 2018.

⁹ *Tótem y tabú*, *Obras Completas*, V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 1804.

La adaptación cinematográfica de Vadim presenta, según advertíamos, diferencias sustanciales que modifican el sentido de la historia, siendo lo más destacable la falta de referencia a la profecía, la introducción de un explícito componente erótico y el cambio de protagonista. El joven barón se ha transformado en una hermosa condesa de veintidós años interpretada por Jane Fonda –por aquél entonces esposa del cineasta–, que ejerce de severa *dominatrix*, acechando, calculando, esperando la ocasión para gozar de sus vasallos y hacerles sentir que su vida pende de un hilo.

La película plantea una curiosa relación entre lo masculino y lo femenino presente ya en los primeros planos de montaje, puesto que el arranque muestra a un hombre caído sobre el empedrado, con una herida en la cabeza y mucha sangre, que está siendo observado con gesto de satisfacción por Frederique, la protagonista. El cineasta –que había dirigido ya películas como *Les liaisons dangereuses* (1959) o *Et Dieu... créa la femme* (1956), protagonizada por Brigitte Bardot– ha optado por mostrar al hombre en picado, desde el punto de vista de la mujer y a través de un plano hiper-subjetivo de aprehensión retardada, es decir, un plano realizado mediante *travelling* óptico que se descubre subjetivo a posteriori, después

de mostrarnos el objeto contemplado. Relación jerárquica, vida y muerte, tensión sexual y «horror» –primera palabra del cuento de Poe, junto con «fatalidad»– aparecen ya representados en los momentos iniciales del film.

10 *Obras Completas*, VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 2311 ss.

Freud destacó en sus *Lecciones introductorias al psicoanálisis*¹⁰ que es difícil delimitar con exactitud el concepto de lo «sexual» porque abarca distintas situaciones y ámbitos de experiencia, desde la procreación hasta un simple beso o una caricia, pasando por las tendencias perversas originadas en la infancia y las aberraciones que algunos practican en privado. Lo más adecuado quizás sería decir, a pesar de su excesiva vaguedad, que designa todo lo que el ser humano hace para estimular el deseo y experimentar cierto grado de satisfacción, con independencia de que pueda alcanzar un orgasmo. De otro modo, no podría entenderse la llamada erótica del poder. Las tensiones que se adivinan muchas veces entre hombre y mujer revelan un trasfondo de intereses y deseos implícitos difíciles de ocultar, y se pueden manifestar a través de la mirada, los movimientos corporales y el manejo de las palabras. Lo mismo puede ocurrir en el cine con la yuxtaposición de planos, los efectos fotográficos, los puntos de vista, los desplazamientos de cámara y otros muchos recursos expresivos que no dependen de la interpretación de los actores.



Durante los primeros diez minutos se suceden varias secuencias destinadas a mostrar que la condesa –que disfruta sobre todo en el *castillo de su infancia*– lleva una vida consagrada al placer; placeres sofisticados y crueles, públicos y privados, sin escrúpulos, que parecen conducir a la fatiga y el hastío. *Los días y las noches* –apunta el narrador– *estaban hechos para su fantasía*. La puesta en escena recuerda en cierto sentido a producciones fantásticas de Jess Franco como *Eugénie* (1974), *Vampyros Lesbos* (1971) o *Necronomicon* (1967), con su atmósfera decadente y lujuriosa. También a las de un maestro de la serie B como Roger Corman, que adaptó varios relatos de Poe durante la década de los 60: *La máscara de la muer-*

te roja, Ligeia, Entierro prematuro, El pozo y el péndulo o La caída de la casa Usher. En ellas son habituales los acantilados, las playas, las tormentas y los castillos en ruinas; bellas mujeres envueltas en las situaciones más extraordinarias.

Vadim ha diseñado un personaje soberbio, caprichoso, irascible y promiscuo, que no distingue bien entre sueño y realidad y tiene todo a su alcance, hasta que, en un momento determinado, sucede algo inesperado que provocará un cambio de actitud. Nos referimos al encuentro con su vecino, un joven apuesto que ha ocupado la posición que el viejo conde tenía en el cuento de Poe, y que, para más inri, ha sido interpretado por Peter Fonda, familiar de la actriz en la vida real y del personaje en la ficción. El barón Berlifitzing es ahora un misántropo que dice ser feliz y parece ocuparse solo de la caza y sus cuadras, un joven taciturno de quien ella se burlaba cada vez que lo veía aparecer de lejos, en la distancia. En el cuento de Poe no parecía haber lugar para el bien, y ningún personaje mostraba una actitud de rechazo contra la maldad, mientras que en este caso sí tenemos un personaje que parece albergar otros valores y se impone como un punto de referencia y oposición al mundo depravado de la condesa. La antítesis masculino-femenino se ve reforzada así por una clara oposición entre valores y actitudes.

La escena del encuentro parece sacada de un cuento de hadas y ha sido introducida por Vadim para reforzar el romanticismo y preparar el flechazo que dará nuevo sentido a la historia. El enamoramiento se presenta de golpe, sin previo aviso, como una descarga eléctrica. Tiene lugar en medio del bosque, al lado de un riachuelo, en un hermoso paraje de aspecto otoñal donde la condesa queda atrapada por un cepo disimulado entre la hojarasca y del que solo podrá librarse con la ayuda del citado joven, que merodeaba casualmente por los alrededores con su bello corcel. El cepo, boca dentada, desempeña una función decisiva en la economía narrativa del relato, puesto que, además de segmentar la historia, introduce un corte emocional que subraya la relación entre el deseo y la falta. Un corte y una herida alusiva a la castración.



Gracias a su mala suerte, la mala suerte de haber sido apresada en una trampa para zorros, nuestra joven quedará fascinada y empezará a ver a su vecino con nuevos ojos; con los ojos de un deseo que embriaga y des-

coloca. Los placeres que había experimentado hasta entonces no podrán ya satisfacerla de igual modo y por eso la veremos en secuencias posteriores distante, ansiosa y melancólica, haciendo todo lo posible para cruzarse con su primo, que parece encarnar a una suerte de príncipe azul. No es casualidad que su caballo se llame, precisamente, *Príncipe*.

El asunto es que nuestra condesa desea lo que no está a su alcance, un ser que la rechaza. Está *obsesionada* –señala el narrador– *por el recuerdo de aquella mirada triste y burlona*. El incendio de las caballerizas adquiere así una significación diferente, pues todo indica que la condesa, poco acostumbrada a las negativas, ha actuado por despecho, movida por su orgullo herido, sin saber que en el incendio iba a perecer también su amado. Ha obrado mal y no ha calculado las consecuencias de sus actos.

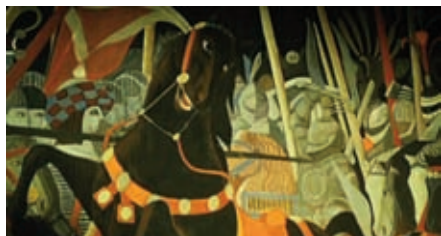
11 La presencia de una vela caída sobre la parte inferior en uno de los planos generales de la secuencia sugiere que el tapiz ha arduo por accidente. Los sueños están repletos de velas caídas, incendios provocados de forma casual.

12 El artesano advierte que será imposible dejar el tapiz igual que estaba, pero la condesa responde con una orden incondicional: ¡Sí! ¡Porque yo lo quiero! Tajante respuesta que evoca la de aquella otra mujer que ordenaba al marido crucificar a un esclavo diciendo, según Juvenal, *Hoc volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas*. Frase traducida por Cortés Tovar como *esto es lo que yo quiero, así lo ordeno, valga mi deseo como razón* (*Sátiras*, Madrid, Cátedra, 2007, 333).

El cineasta ha tratado de resolver la transformación del personaje masculino en caballo mediante una sucesión de planos que van alternando las imágenes de Frederique con las de dos caballos: uno real, filmado en contrapicado para destacar su poderío, y otro ficticio, representado en el tapiz a la manera de Ucello. Cabe señalar, en este punto, que el director introdujo una variación muy sugestiva con respecto al original, haciendo que la colgadura sufriera también los efectos del fuego¹¹ y un hábil artesano se pusiera manos a la obra para reconstruir, por exigencia de su ama¹², el fragmento quemado, justo allí donde estaba representado el caballo.

El artesano va retejiendo el tapiz con nuevos hilos, como si fueran cuerdas de arpa, dando forma a la textura de una pesadilla, porque el caballo no tendrá ya el aspecto de antes y acabará convirtiéndose en una bestia con ojos de fuego, a medio camino entre el célebre caballo de Füssli y un vampiro. *Hay días* –advertía el anciano artesano– *en que los hilos cantan ellos solos y otros no; se resisten, se niegan, se anudan*. La imagen es un texto que avanza a su aire y se revela, poseído por fuerzas misteriosas que presagian algo terrible, un suceso desgraciado.

Así pues, lo que en el cuento podría ser entendido como resultado de una posesión diabólica, adquiere un sentido diferente en el mediometrage de Vadim, el cual ha hecho hincapié en la relación afectiva caballo-mujer. A no ser que estuviéramos ante un caso patológico de zoofilia, dicha relación estaría justificada por una mágica transferencia de atributos, como



sucede en el ámbito de los mitos y leyendas populares, donde es frecuente hallar animales que hablan y se conducen como personas ilustradas; también centauros, cíclopes y medusas. Los caballos y los potros aparecen representados en los mundos paralelos de la poesía cotidiana como símbolos de la potencia masculina y no es difícil encontrar alusiones jocosas tomadas de las actividades ganaderas o la equitación para referirse a ciertos utensilios y maniobras sexuales.

La sucesión de planos que muestran a la joven cabalgando entre las llamas podría interpretarse en términos analíticos como una representación metafórica del goce en la que el varón ha sido reducido a su componente pulsional primario –puro músculo, cuerpo mudo que arrastra y empuja. En este sentido, no está de más recordar que Freud llegó a comparar la relación del Yo con el Ello –representación de las pasiones indómitas– con la del jinete con su caballo¹³, advirtiéndole que éste suministra la energía para la locomoción y aquél fija la meta y dirige los movimientos del animal, si bien es cierto, precisaba, que el caballo suele llevar al jinete por donde quiere.

El desenlace está preparándose ya desde el comienzo, y es evidente que todo gira alrededor de una pulsión desbocada, sin las bridas de la ley, que se manifiesta visualmente a través del fuego y del caballo, pues no olvidemos que las primeras palabras de Frederique aludían explícitamente a los caballos, y las últimas, pronunciadas por ese narrador que habla entre bastidores, desde fuera de campo, confirmaban que ella había aceptado y deseado su fin, que corría hacia las llamas junto a Wilhelm y el fuego iba a ser su muerte. El relato de Poe estaba condicionado por un sentido de la justicia que se inspiraba en la ley del Talión y la reciprocidad de las penas –ojo por ojo, diente por diente–, y la versión cinematográfica ha sido fiel a esa idea, puesto que la protagonista acabará igual que su amado enemigo: abrasada entre las llamas provocadas por una tormenta. Unas llamas que desprenden el calor de la pasión y fueron buscadas, deseadas.

¹³ *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas*, VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, 3144. Damos las gracias a Eva Parrondo por haber localizado en las obras de Freud la polémica frase *Wo Es War, Soll Ich Werden* (*Donde era Ello, ha de ser Yo*) y encontrado, como por azar, la curiosa analogía que acabamos de comentar.



¹⁴ El sol es un motivo iconográfico polivalente que desempeña en este caso una función destructora, porque está vinculado especialmente a escenas de muerte. Es una masa de energía candente y crepuscular que confirma la intervención de los astros en las vidas humanas, acentuando así el carácter fatalista del relato.

El cineasta ha rematado la película con una tórrida escena en la que vemos a la mujer cabalgando fuera de sí, con el rostro desencajado, a merced de un caballo que ya no vemos, mientras las llamas del gran incendio se van extendiendo por la pantalla, hasta que, en un momento dado, desaparece del campo visual y se impone la imagen del sol¹⁴ en el centro del encuadre: una gran bola de fuego que termina desvaneciéndose entre la humareda, como vidas en el tiempo.

Lo sagrado y lo real en la intervención de Miquel Barceló en la capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral de Palma de Mallorca

JAIME LÓPEZ DÍEZ

Universidad Carlos III de Madrid

The sacred and the real in Miquel Barceló's contribution in the chapel of Santísimo Sacramento in the cathedral of Palma de Mallorca.

Abstract

This article analyses the work of the Spanish artist Miquel Barceló in the chapel of Santísimo Sacramento in the cathedral of Palma de Mallorca. Barceló's contribution contrasts with the Gothic environment of the Mallorcan temple. It has been attempted to analyse if this may be due to the fact that the work enters in contradiction with the concepts of sacred art and Christian sacred art, as well as its representation of the real, in consonance with a great deal of contemporary art.

Key words: Art. Contemporary Art. Sacred. Real. Christianity.

Resumen

Este trabajo analiza la obra del artista español Miquel Barceló en la capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Palma de Mallorca. La intervención de Barceló contrasta con el entorno gótico del templo mallorquín. Se ha tratado de estudiar si esto se debe a que la obra entre en contradicción con los conceptos de arte sagrado y arte sagrado cristiano, así como a su representación de lo real, en consonancia con gran parte del arte contemporáneo.

Palabras clave: Arte. Contemporáneo. Sagrado. Real. Cristianismo.

ISSN. 1137-4802. pp. 131-155

Agradecimientos: Jesús González Requena, por sus indicaciones y sugerencias; y Teodor Suau, bibliista y vicepresidente y encargado de celebraciones de la Catedral de Palma de Mallorca y uno de los participantes en las reuniones de las que partió la propuesta de intervención a Miquel Barceló, por acceder a una entrevista sobre la obra.

It's art. Whether you like or not (Es arte. Independientemente de que te guste o no), comentaba un turista a otro delante de la capilla remodelada por Miquel Barceló en la catedral de Mallorca. Uno de los mayores elogios a una obra de arte que he escuchado. Pues hay obras cuyo estatus artístico es controvertido incluso para el no lego: el urinario de Marcel Duchamp, la lata de heces



Vista general de la capilla

de Piero Manzoni, el tiburón de Damien Hirst... Pero, sobre la capilla de Barceló, venía a decir este visitante, no hay discusión posible.

Por mi parte, suscribo plenamente la opinión de este espectador. La capilla de Barceló me parece una de las obras maestras del arte de la primera década del siglo XXI. Su belleza no deja a nadie indiferente. Uno se siente contemplando un micromundo complejo y orgánico en el que, envuelto en una magnitud inaprehensible, no cesa de ser sorprendido por los detalles y su modo de realización.

En octubre de 2012 asistí a la misa matinal de la catedral de Mallorca, que se celebraba en esta capilla. Al término de la misma pregunté a un sacerdote por su parecer sobre la intervención de Barceló. Su respuesta fue rotunda: *“Me consta que cuesta dar misa en esta capilla. Es una coz en la espinilla de la catedral. En una iglesia más moderna tal vez estuviera bien, pero aquí... Hasta que se inauguró dábamos esta misa en el altar mayor, que cumple ahora seiscientos años. Pero, descuide, que terminarán sacándola de la catedral. Entre otras cosas, porque se está cayendo. Ya se han caído dos trozos.”*

El encargo

En enero de 2000, la Universidad de las Islas Baleares (UIB), a través de la profesora de Historia del Arte y entonces vicerrectora de Extensión Universitaria, Mercè Gambús, propuso al artista Miquel Barceló (Felanitx, Mallorca, 1957) la aceptación del título de Doctor Honoris Causa. Barceló aceptó con una condición: que su “discurso de investidura” fuera una intervención artística en su isla natal.

El 16 de diciembre de 2000, el cabildo de la catedral, presidido por Joan Bestard, autorizó que dicha intervención fuera en la capilla del ábside lateral derecho de la catedral de Santa María de Palma Mallorca, cuya decoración se consideraba de valor artístico inferior al de las otras dos capillas de la cabecera del templo mallorquín.

Se trata de una capilla gótica perteneciente al núcleo más antiguo de la catedral, que comenzó a construirse en el siglo XIV y está sin terminar.

La capilla estuvo en el siglo XIV bajo la advocación de San Vicente Mártir; en el XV pasó a llamarse capilla de San Pedro; y, tras la intervención de Barceló, se denomina capilla del Santísimo Sacramento.

El encargo lo realizaron la UIB, la Consejería de Educación y Cultura del Govern de les Illes Balears, y el Cabildo de la catedral. Este último aceptó y especificó la temática de la decoración. El obispo de Mallorca era, a la sazón, Teodor Úbeda, fallecido en 2003 y enterrado en esta capilla.

Miquel Barceló trabajó en la obra entre 2001 y 2006. El mural principal de la obra lo realizó en Vietri (Italia), en el taller del ceramista Vincenzo Santoriello.

El 1 de febrero de 2007, el rector de la UIB, Avel·lí Blasco, invistió a Miquel Barceló Doctor Honoris Causa, acto en el que fue "amadrinado" por la citada Merçè Gambús y por la catedrática de Historia del Arte y directora del Departamento de Ciencias Históricas y Teoría del Arte, Catalina Cantarellas.

Al día siguiente, dos de febrero, día de la Virgen de la Candelaria, el obispo de Mallorca, Jesús Murgui, consagró la capilla del Santísimo Sacramento inaugurando oficialmente la remodelación, en presencia de los Reyes de España y de Miquel Barceló.

Los milagros

Dado que esta capilla alberga el sagrario principal de la catedral, la temática que el Cabildo de la catedral encargó representar a Barceló consistía en los dos milagros de Jesús que anuncian la eucaristía, ambos relatados en el evangelio de San Juan: el milagro de la multiplicación de los panes y los peces y el subsiguiente sermón del pan de la vida (Jn 6); y el milagro de la conversión del agua en vino en las bodas de Caná (Jn, 2). Asimismo, se propuso al artista la representación de Cristo resucitado como figura central de la obra, simbolizando que *"ahora es el Señor Resucitado quien reúne la comunidad de los creyentes, parte para ellos y les reparte el pan de vida"*¹.

El milagro de los panes y los peces (Jn 6, 1-14) cuenta cómo cerca de cinco mil personas siguen a Jesús hasta la orilla del lago de Galilea. Se disponen a comer y sólo tienen cinco panes de cebada y dos pescados. Jesús los multiplica, todos los presentes quedan saciados y aún llenan doce cestos con las sobras.

¹ Informe del canónigo de la catedral de Palma de Mallorca, firmado el 15 de abril de 2005. GAMBÚS, M., TOUS, L. y SUAU, T. (2007). *Catedral de la Eucaristía. Miquel Barceló y la capilla del Santísimo*. Palma de Mallorca: Catedral de Mallorca.

Luego, Jesús cruza el lago y, en Cafarnaum, pronuncia el sermón sobre el pan de vida en el que anuncia la eucaristía (Jn 6, 25-71): "Yo

soy el pan de vida. [...] El que come mi carne y bebe mi sangre tiene la vida eterna, y yo lo resucitaré el último día. [...] El que come mi carne y bebe mi sangre permanece en mí y yo en él”.

El otro milagro encargado a Barceló fue la conversión del agua en vino en las bodas de Caná, también anunciador de la eucaristía, y también relatado en el evangelio de Juan (Jn 2, 1-11). Es uno de los milagros de Jesús más populares y representados: Jesús asiste con su madre a una boda en Caná. Cuando se acaba el vino, Jesús encarga a los sirvientes que llenen de agua seis tinajas. Cuando los sirvientes las llevan a las mesas, el agua se ha convertido en vino.

La obra

La intervención de Barceló consta de: 1) un mural cerámico que recubre las paredes de la capilla, incluidos dos pórticos; 2) cinco vitrales; y 3) el mobiliario.

La piel cerámica

La intervención principal es el mural cerámico, con una superficie de unos trescientos metros cuadrados, que envuelve todas las paredes de la capilla, desde el suelo hasta una altura de unos quince metros. El autor lo denomina *la piel cerámica*.

El mural cerámico



El mural está unido a la pared mediante cables por razones de seguridad. *En el desafortunado caso de que se desprendiera un trozo de la obra, este quedaría pegado a la pared y no caería. ¡A menos que se cayera la pared!, ha señalado Barceló.*

Desde el punto de vista del espectador, podemos dividir el mural cerámico en tres paredes: pared lateral izquierda, pared lateral derecha y pared frontal. A las que hay que añadir dos pórticos, en la esquina entre cada una de las paredes laterales y la pared frontal.

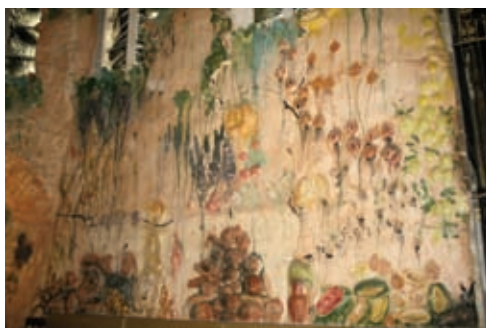
La pared lateral izquierda tiene cerca de doce metros de alto. Representa un fondo marino. Es la parte de los peces, de todos los colores, tamaños y morfologías. Así como de crustáceos y moluscos. *Por extensión*, dice Barceló, *los peces son todos los frutos del mar*. Su límite superior es la cresta de una gran ola, grande en tanto que alta vista desde abajo.



Pared lateral izquierda



La cresta de la ola



Pared lateral derecha

En la pared opuesta, la pared lateral derecha, se representan los panes –*por extensión, los panes son todos los frutos de la tierra*². El límite superior lo marca una franja de vegetación verde. Bajo ella frutas, hortalizas, hogazas de pan y vasijas.

² GAMBÚS et al. 2007, p. 28.

El Cristo resucitado

En la pared frontal, en su centro, hay una figura antropomorfa en alto-relieve, pintada de blanco, que representa a Cristo Resucitado. Muestra las heridas de la pasión. Está sobre un pedestal, en el que está inserto el sagrario, apoyado en un túmulo de cráneos. Hay también sobre ellos seis vasijas, tres a cada lado del pedestal. A la izquierda de Cristo hay una

cabeza de pez con la boca abierta y, sobre ella, un pez espada con su pico dirigido hacia arriba. A su derecha hay unas hojas de palmera.



Pared frontal
Cristo resucitado



El Cristo está atravesado por varias grietas. Desde los genitales, una grieta desciende entre sus piernas hasta los pies. El informe del canónigo anota que esta grieta “recuerda la figura de la cruz”. Las prolongaciones hacia arriba de esta grieta hacia ambos flancos de la figura atraviesa sus dos antebrazos. Otra grieta corta el tórax de la figura en diagonal, desde la axila derecha hasta el lado izquierdo del cuello.

Los pórticos

En la esquinas de la pared lateral izquierda con la pared frontal hay un pórtico sobre una puerta que da a la capilla del altar mayor. En el arco hay representadas un gran grupo de figuras informes, agujereadas, de difícil identificación –medusas putrefactas³, según algunas fuentes⁴.

³ LAMPERT, C. (2010). *Miquel Barceló. La solitude organisatione*. Barcelona: Fundación “la Caixa”, p. 80.

⁴ ASHTON, D. (2008). *Miquel Barceló. A mitad del camino de la vida*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, p. 50.



Pórtico izquierdo

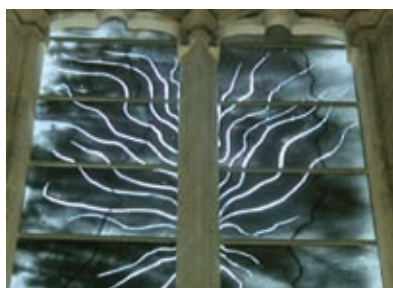
En la esquina de la pared frontal con la lateral derecha hay otro pórtico, en cuyo arco está representada una hortaliza abierta mostrando su centro. Bajo ella no hay una puerta, sino una pila de hogazas de pan flanqueadas por vasijas y racimos de uvas.

Los vitrales

Son cinco vitrales. Tres, sobre el mural central; dos, en el lateral derecho. Fueron fabricados en Toulouse, en el taller de Jean-Dominique Fleury. Barceló, siguiendo la opinión de Antonio Gaudí de que la luz mediterránea era excesiva para la oración, y “llevándola a su extremo”⁵, deja los vitrales casi opacos. Su referente fueron los dibujos que hacen los niños en los cristales empañados. En ellos, utilizando la técnica del esgrafiado, dibujó “algas, raíces, palmas, olas, grietas, brotes de arcilla que suben hacia fuera, grietas blancas, grietas de luz”⁶. En el vitral central de la pared frontal el referente es el *arbor scientiae* del filósofo mallorquín Ramón Llull⁷. Los vitrales reproducen “la luz del fondo del mar”⁸.



Pórtico derecho



Vitral central de pared frontal. Detalle

Vitrales

El mobiliario

El mobiliario está integrado por el altar, el ambón, la silla presidencial y dos bancos para el coro. Fueron obrados en pie-

5 Teodor SUAÚ, comunicación personal.

6 GAMBÚS et al., 2007, p. 27.

7 Teodor SUAÚ, comunicación personal.

8 GAMBÚS et al., 2007, p. 27.



Arbor Scientiae. Ramón Llull

dra en Binissalem (Mallorca). No tienen decoración ni inscripciones, y su dibujo es de geometría rectilínea.

A ellos hay que añadir la portezuela del sagrario.

La ausencia de relato

Lo primero que choca al espectador es la dificultad en identificar en la obra los milagros encargados. Hasta el punto de que un observador que desconozca este encargo difícilmente se percatará del motivo taumatúrgico.

En el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, desde un punto de vista narrativo, los personajes del relato del milagro son Jesús (como protagonista), sus discípulos y sus cinco mil seguidores. Lugar: orilla del lago de Galilea. Tiempo: siglo I. Trama: Jesús multiplica panes y peces, los reparte, comen, sobran doce cestos.

En otras representaciones del milagro, éste es fácilmente reconocible. Suele representarse el momento en que Jesús aparece repartiendo los panes y peces. Es visible el gentío beneficiario, y suelen incluirse los cestos que recogen las sobras.



El milagro de los panes y los peces.
(Tintoretto, 1547).
The Metropolitan Museum,
Nueva York (EEUU)



La multiplicación de los panes y los peces.
(Bartolomé Murillo, 1667/1670).
Hospital de la Caridad (Sevilla)

En la capilla de Barceló, llama la atención la ausencia de los destinatarios del milagro, con los que podrían identificarse los feligreses. Puede decirse que los únicos elementos presentes del relato del milagro son los peces y los panes. Pero nada hace sospechar su multiplicación milagrosa. Ni su escasez inicial. Sino más bien todo lo contrario: los peces, en su medio marino natural, en su natural abundancia. Y no muertos, pescados, como en el relato evangélico, sino vivos. Los hay próximos a un anzuelo. Pero todavía no han picado.



Peces con anzuelo

Con los panes y frutos de la tierra sucede algo semejante. Su abundancia no responde a una multiplicación milagrosa, sino a un entorno de naturaleza exuberante. La idea de "milagro" que puede sugerir la presencia de los panes, en el sentido de que, para existir, deben ser creados, queda neutralizada, *naturalizada*, por su amontonamiento, en algunos casos, en forma de piedras.



Panes

En cuanto al milagro de las bodas de Caná, de nuevo, en el mural de Barceló, apenas unas vasijas sugieren este milagro. En especial, las seis que hay a los pies del Cristo. Una de ellas rebosante de agua y otra vertiendo vino. Ninguna representación de la boda, los novios, los invitados, el banquete, la madre de Jesús... Otras vasijas y racimos de uvas en el mural sugieren abundancia de vino. Pero sin la intervención de palabra milagrosa alguna. De forma natural.

Podemos concluir, pues, que ninguno de los dos milagros encargados está representado en esta capilla; que su relato está ausente.

Prima, en cambio, la representación del "milagro" de la abundancia –de peces, de frutos, de hortalizas, de panes, de uvas,...– en una naturaleza exuberante, salvaje, edénica, incluso hostil en la expresión monstruosa de algunos peces. Una naturaleza esencialmente libre del dominio humano, pues lo más



Vasijas sobre calaveras



Pez monstruo

*arcilla y el mundo*⁹.

⁹ ORTÁ, L. y TORRES, A. (Dir.) (2008). *Mar de fang*. La Periférica produccions, Oberon Cinematográfica, Televisióde Catalunya, 24'08".

¹⁰ ASHTON, D. 2011. *Miquel Barceló. La capilla. The Chapel*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Circulo de Lectores, p. 82.

¹¹ ORTÁ y TORRES, 10'02".

Barceló, en la performance *Paso Doble*



claramente humano representado en este mural es ese túmulo de cráneos apilados, bajo la figura antropomorfa del Cristo, que riman en la convexidad de su forma con las hogazas y las vasijas.

La materia primigenia

Ausentes los relatos taumatúrgicos, cabe preguntarse cuál era la temática de la obra para su autor. En el documental sobre el proceso de creación de la obra, *Mar de fang (Mar de tierra)*, Barceló dice que *el tema [del mural] es la*

*Y, en la obra de Dora Asthon sobre la obra, dice: Es volver a los orígenes. También con la cerámica. La arcilla es lo más parecido a la materia originaria del mundo y me meto dentro*¹⁰.

En estas declaraciones del artista parecen resonar las palabras del Génesis: *Recuerda hombre, que polvo eres y al polvo regresarás (Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris)* (Gn 3,19).

Es decir, en esta capilla, el artista avanza hacia el caos de la materia primigenia. *Pienso en una pintura que se produce con la misma elegancia cruel que la naturaleza, sin jerarquías ni explicaciones*¹¹. Dinámica reforzada por la amenaza de resquebrajamiento y destrucción que implican las grietas que surcan todo el mural. Como si, *ab initio*, estuviera abocado a su desmoronamiento. A nunca poder consolidarse.

"Organicidad absoluta"

La presencia en la obra de una naturaleza, su vegetalidad y animalidad desordenada, la refuerza la propia calificación del mural como una *piel*, un órgano del cuerpo de los animales, el mayor de todos ellos *—este grueso de barro era una manera de entrar en una organicidad absoluta.*

*La arcilla, dice el artista, obedece a leyes físicas parecidas a las de la carne. Por eso se parece tanto a la carne, y por eso es tan sensual la arcilla*¹².

Según Barceló, esta *piel* implica una perversión: [Mi intervención] *Es una obra arquitectónica y (...), pervierte la arquitectura de alguna manera, la hace innecesaria. Detrás hay tan solo un eco, una resonancia de la arquitectura*¹³.

La diferencia sexual

El mural puede dividirse en una parte “masculina” y otra “femenina”¹⁴. La pared lateral izquierda, la de los peces, animales de forma fálica, sería la masculina, como señala el pez espada con su pico enhiesto hacia arriba a la izquierda del Cristo central, así como los bancos de pececillos que recuerdan a los espermatozoides en progresión hacia el óvulo; la pared lateral derecha, la de los panes y las frutas –sandías, melones, papayas,...– abiertas en formas que recuerdan a los genitales femeninos, sería la femenina, indicada a la derecha del Cristo central por las hojas de palmera, y por el cogollo abierto en el arco del pórtico derecho.

Hay, sin embargo, principalmente del “lado” masculino, elementos que socavan la masculinidad, y la tornan ambigua, o polimórfica perversa en el sentido neutro, freudiano, del término, “inducido a toda clase de extralimitaciones sexuales”¹⁵ y no orientado hacia la reproducción sexual¹⁶.

12 BARREIRO, N. (Dir.) (2014). *Miquel Barceló en la catedral de Mallorca*. RTVE, 23'25”.

13 ASHTON, 2007, p. 24.

14 Hay no obstante, elementos masculinos y femeninos en todo él. Destacan, por ejemplo, las berenjenas en forma de falo junto a una calabaza abierta.

15 FREUD, S. (1905/2002): *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: El País, p. 68.

16 FREUD, 1905/2002, p.23.



Pez espada y hojas de palmera, en el taller



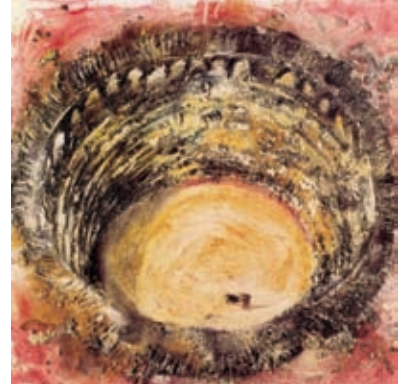
Pez espada y hojas de palmera, en la capilla



Barceló trabajando en el pórtico derecho



Cúpula del Mercat de Flors (Barceló, 1986)



La suerte de matar (Barceló, 1990)



Pez espada herido

17 DAMIANO, Michael (2012): *Porque la vida no basta*. Barcelona: Anagrama. p. 255.

18 ASHTON, 2007, p. 15.

En primer lugar, el pez espada, claramente fálico –inspirado en un pez espada de una caverna de Mali–, está herido por grandes llagas que riman, por su sangre, con la herida del Cristo central. Un fallo herido. Mortalmente, a juzgar por las dimensiones de las heridas.

Pero, además, todo el mural, pero de forma más notable en la zona “masculina” de los peces, destaca la presencia de grandes agujeros, especialmente los de las bocas de los peces.

Miquel ya había comparado en varias ocasiones su proceso creativo con el sexo. Pero en el caso del mural, la metáfora le pareció particularmente apropiada. “Esta obra la cojo por delante y por detrás”¹⁷. Barceló alude a que creó estos agujeros penetrando la arcilla, con su puño y dedos, desde delante y desde detrás de lo que será la superficie visible. Así creó también otros agujeros en otras zonas del mural. En su modo de realización, pueden remitir a un simulacro de penetración fálica.

El artista italiano, nacido en Argentina, Lucio Fontana (1899-1968), en relación con su actividad como ceramista, afirmó: *Mi descubrimiento fue el agujero, ¡y eso fue todo!*¹⁸. Barceló, que realizó el mural de la capilla en el taller de un ceramista italiano, parece haber seguido el mismo impulso.

Pero, por otro lado, estas aberturas pueden también remitir hacia una sexualidad relacionada con lo anal en su evocación de las gárgo-

las y su función evacuadora –en particular le obsesionaba la posibilidad de trabajar sobre el tema de las gárgolas¹⁹–, lo que refuerzan las formas indeterminadas que componen el arco del pórtico izquierdo, que pueden recordar a las heces.

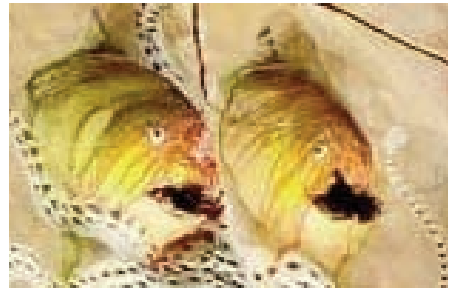
Barceló parece confirmar este impulso hacia una sexualidad anal cuando se compara con Caravaggio, un artista bisexual: *Yo nunca he ocultado mi agnosticismo, y cuando trabajaba en la capilla recuerdo que incluso bromeábamos con el obispo sobre artistas del pasado, como Caravaggio, que pese a tener una vida y una sexualidad agitadas, realizó grandísimas obras de arte de tema religioso*²⁰.

O, más explícitamente: *lo que me gusta mucho de la arcilla es su ambivalencia, es añadir sodomía a la relación, le da otro sentido*²¹.

Cabe añadir a esta ambigüedad la alusión a los pechos femeninos patente en algunos peces geminados, cuyas bocas abiertas pueden remitir, además, a una sexualidad oral.



Decoración del pórtico izquierdo



Peces geminados

Cristo resquebrajado



Cristo resucitado

El Cristo resucitado, en el centro de la obra, es el punto de ignición de esta.

En sus diarios, Barceló se refiere a esta figura central como “el bulto humano”²². Relata que cuando fue a representarla se escogió a sí mismo como modelo. *Era igual que cuando hacía autorretratos del pintor en el taller. La única figura humana que tenía sentido: el artista en el taller. Las llagas son la convención. Le di mis medidas corporales y esta especie de psoriasis que lo recubre*²³. Para representar la psoriasis Barceló utilizó un pulverizador de compresión.

19 GAMBÚS, 2007, p. 8.

20 ASHTON, 2007, p.62.

21 LAMPERT, 2010, p.80.

22 DAMIANO, 2012, p. 261.

23 GAMBÚS, 2007, p. 28.



Psoriasis en el Cristo



Confluencia de grietas en genitales del Cristo



Cristo sin mirada

No es Cristo, por tanto, el que está representado. Sino el propio Barceló, de forma narcisista. Con su altura. Con su propia psoriasis.

Llama la atención en la representación su falta de esplendor. Apenas resalta de la pared, pintado su cuerpo de un blanco diluido sobre el que destacan las incisiones y el rojo de la sangre de sus heridas. No tienes rasgos faciales. Ni boca, ni nariz. No tiene ojos, o al menos son imperceptibles como tales unas ligeras incisiones en el abultamiento de su rostro.

Y choca que se encuentre resquebrajado por las grietas. Resulta especialmente significativa la confluencia de las grietas principales en la zona genital, esa cruz a la que aludía el canónigo. Un Cristo, en cierto modo, castrado.

Poco, por no decir nada, hay en esta figura del Cristo resucitado, triunfante, que ha vencido a la muerte.

Más aún. La ausencia de ojos implica la ausencia del rasgo que, por antonomasia, dota de vida a un rostro, aquel cuya ausencia se cubre para certificar la muerte: la mirada.

¿Estamos, pues, ante un Cristo-Barceló no sólo no resucitado sino... muerto?

Es la sensación que invade al propio artista, identificado con el Cristo, contemplando su obra: *Pensé en la esquina izquierda como una cueva marina y la derecha como una cueva terrestre en la que se ven colgar las raíces. Es como estar muerto*²⁴.

El representante de la catedral, Pere Llabrés, y sendos representantes de la universidad y la fundación Art a la Seu de Mallorca que financió la obra, visitaron a Barceló en su taller de Italia cinco días antes de que éste diera la obra mural por terminada, en julio de 2003. Llabrés se quejó de que no les gustaba el Cristo. Tenía que ser más espiritual y no era suficientemente *amable*²⁵.

²⁴ ORTÁ y AGUSTÍ, 35'45".

²⁵ DAMIANO, 2012, pp. 262-263.

Días después de terminar el mural Barceló fue a París, y allí se sintió algo culpable de la representación que había hecho del Cristo, que confiesa que es reconocible como un mono, según cuenta su biógrafo, Michael Damiano:

Aquellas primeras noches en París no durmió mucho (...). Le preocupaban las quejas sobre su Cristo porque, evidentemente, la figura les parecía un mono. "Ni siquiera es un Cristo. Soy yo", escribió enfadado.

Decidió enviar al Cabildo de la catedral una foto de su "Cristo-mono". Al parecer, estaban basando sus objeciones en las impresiones de los tres representantes que habían viajado a Vietri a principios de julio. Luego decidió no preocuparse más por el tema: "Malo para mi salud", escribió²⁶.

26 DAMIANO, 2012, p. 264.

Si bien la apariencia del Cristo no es simiesca, resulta significativo que el artista exprese esta referencia. El mono es un tema que Barceló ha representado otras veces de forma explícita.



La solitude organisative (Barceló, 2008)



Barceló junto a su obra Flecha rota (2008)

En los monos de Barceló, la figura está destacada netamente sobre el fondo. Pero, al igual que en el Cristo resucitado, llama la atención que no tienen mirada.

La cripta bajo las aguas

No es sólo la ausencia de mirada lo que denota la muerte del Cristo representado. Sino también el lugar en que se encuentra, como decía Barceló:

bajo las raíces y, sobre todo, anegado por las aguas de ese *tsunami* que avanza desde la pared lateral izquierda.

27 ASHTON, 2007, p. 35.

28 BARCELÓ, M. (2005). *La catedral bajo el mar*. Madrid: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

29 BARCELÓ, 2005, p. 19.



Portocolom (Felanitx)

La catedral de Mallorca es conocida como “la catedral del mar”, por alzarse sobre éste y estar junto al mar. El deseo de Barceló parece ser invertir los términos: sumergir el templo mallorquín –*imagino el mar entrando en la capilla*²⁷. Titula, además, su libro sobre el proceso de elaboración del mural *La catedral bajo las aguas*²⁸. E imaginaba la inmersión desde antes: *Miquel Barceló consideraba con anterioridad al encargo catedralicio, que la catedral de Palma ofrecía la posibilidad de “poner la catedral bajo el mar”*²⁹. Un deseo tal vez sugerido por las grutas submarinas de Portocolom, en su Felanitx natal, donde los Barceló tenían una segunda residencia.

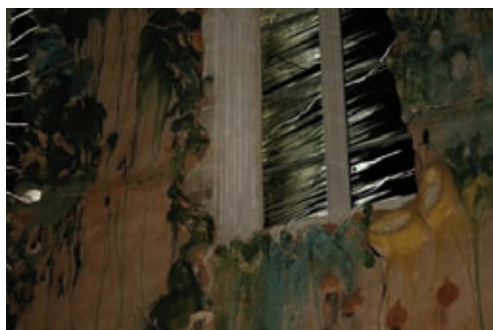
No estamos, pues, dentro de una capilla, sino de una cripta mortuoria bajo las aguas. Sensación que refuerza la luz grisácea, mortecina y fúnebre de los vitrales que *reproducen la luz del fondo del mar*³⁰.

Dado que esta obra está ubicada en un espacio sagrado, una catedral gótica cristiana, y, sin embargo, contrasta vivamente dentro de ella, una pregunta que cabe hacerse es si puede ser considerada arte sagrado.

Lo sagrado en la capilla de Barceló

El término “sagrado” proviene –a través del latín “sacratus”, participio del verbo “sacere”; y, este, a su vez, del adjetivo “sacer”–, de la raíz indoeuropea “*sak”, que significa “consagrar, santificar” o “hacer un trato”³¹, y servía para expresar veneración hacia la/s divinidad/es³².

Desde tiempos inmemoriales, el ser humano ha convertido en sagrados lugares, momentos y objetos, mediante una ceremonia de consagración. De este modo los distingue del resto, que son considerados profanos. Es decir, el concepto de *sagrado* se define por oposición al concepto de *profano*.



Vitral lateral proximal derecho

30 GAMBÚS, 2007, p. 27.

31 POKORNY, J. (1959). *Indogermanisches Etymologisches Woerterbuch*, p. 878. (<http://archive.org/stream/indogermanisches03poukouoft#page/878/mode/2up>)

32 ZIMMER, S. (2009). “Sacrificer in Proto-Indo-European”, *Journal of Indo-European Studies*, Vol. 37, p. 182.

El historiador de las religiones Mircea Eliade, en su obra *Lo sagrado y lo profano*³³ (1957), define lo sagrado como *la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, profano*³⁴.

Según Eliade, para el hombre religioso (*homo religiosus*) –aquel que distingue entre lo sagrado y lo profano en el mundo–, la experiencia sagrada es aquella que *permite [...] orientarse en la homogeneidad caótica, fundar el mundo y vivir realmente en él*. Mientras que, la experiencia profana, mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio³⁵. O, como dice más adelante refiriéndose al espacio, lo profano es una especie de “‘otro mundo’, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, demonios, de ‘extranjeros’”³⁶.

Lo profano es, pues, el mundo en tanto que homogéneo y caótico; y, lo sagrado, esa parte del mundo donde el ser humano puede experimentar algo completamente diferente: sus dioses, la divinidad.

La presencia de la divinidad en lo sagrado produce ese sentimiento de *espanto [...] que emana de una aplastante superioridad de poderío; [...] el “temor religioso” ante el “mysterium fascinans”, donde se despliega la plenitud perfecta del ser*³⁷, dice Eliade reseñando a Rudolf Otto, uno de los primeros investigadores en reparar en este aspecto del concepto.

Eliade dice no insistir, en este estudio, en lo que el concepto de lo sagrado tiene de *irracional*, para así poder analizarlo *en toda su complejidad* y aproximarle a su lector, que presupone más familiarizado con las religiones judeocristianas, el hinduismo o el budismo. Este lado más irracional y *epouvantable* de lo sagrado es el que está presente, por ejemplo, en los sacrificios humanos a los dioses u otros ritos cruentos. No obstante, ello aparece en su obra cuando analiza los ritos iniciáticos en los cuales el iniciado, primero, muere, para luego ser de nuevo alumbrado:

Penetrar en el vientre del monstruo –o ser “enterrado” simbólicamente, o ser encerrado en la cabaña iniciática– equivale a una regresión a lo indistinto primordial, a la noche cósmica. Salir del vientre, o de la cabaña tenebrosa, o de la “tumba” iniciática, equivale a una cosmogonía. La muerte iniciática reitera el retorno ejemplar al caos, de tal guisa que hace posible la repetición de la cosmogonía, la preparación del nuevo nacimiento.³⁸

33 ELIADE, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.

34 ELIADE, 1998, p. 15.

35 ELIADE, 1998, p. 23.

36 ELIADE, 1998, p.27.

37 ELIADE, 1998, p.14.

38 ELIADE, 1998, p. 143.

Eliade habla también de la presencia, en muchos de estos ritos, de un descenso al mundo subacuático o subterráneo, a los infiernos. Sucede, por ejemplo, en el rito de la inmersión simbólica, como el bautizo, que simboliza la regresión a lo preformal, la reintegración al modo indiferenciado de la preexistencia³⁹.

39 ELIADE, 1998, p. 97.

En la capilla de Barceló diríase que es esto lo que contemplamos, un retorno a lo indiferenciado, a lo precósmico y, en este sentido, profano, sin consagrar. Sumergir la capilla, la catedral, y, al mismo tiempo, enterrarla, podría remitir a los espacios dedicados a este tipo de ritos. La diferencia con ellos es que, según Eliade, en los ritos iniciáticos –la cabaña, el enterramiento o el espacio para los ritos tántricos– son lugares menos expuestos a los feligreses que los espacios de sacralidad simbólicamente “ordenada”.

Otros autores, sin embargo, han profundizado precisamente en ese lado más terrible de las manifestaciones de lo sagrado para explicar este concepto y su esencia.

Así, el filósofo Georges Bataille, en su obra *El erotismo* (1957)⁴⁰, parte del anhelo de continuidad, después de la muerte, que tienen los seres humanos, que son seres discontinuos. Tras morir, el cadáver se descompone y el ser retorna a la continuidad primigenia⁴¹.

40 BATAILLE, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

41 Quisiera recordar aquí al investigador José Luis Brea, quien, días antes de su muerte, y sabedor de la inminencia de ésta, se refirió a esa continuidad postmortem como mineralidad absoluta.

42 BATAILLE, 2007, p.18.

Para definir lo sagrado, Bataille se detiene en los sacrificios humanos de las religiones primitivas y el efecto que producirían en los asistentes a los mismos:

Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo⁴².

Según Bataille, ese paso de la discontinuidad a la continuidad se produce, principalmente, en la muerte y en el acto sexual –en este caso, como experiencia semejante a la de la muerte en el momento del orgasmo y en el hecho de que dos seres discontinuos se unen. La muerte y el acto sexual implican una violencia *elemental* que las religiones regulan mediante prohibiciones. De ahí, observa Bataille, que las dos principales prohibiciones religiosas sean *no matarás* y *no cometerás adulterio*⁴³. Pero esas prohibiciones conllevan su propia transgresión, que las religiones acotan a momentos concretos: principalmente, las fiestas y sus rituales, como los sacrificios reales o simbólicos –como la eucaristía–, la prostitución sagrada, la orgía ritual o el matrimonio, entre muchos otros.

43 BATAILLE, 2007, p.46.

Lo sagrado, para Bataille, es precisamente esa transgresión, limitada, de la prohibición religiosa de incurrir en la violencia elemental. Una prohibición a la que los dioses no están sujetos.

El mundo profano es el de las prohibiciones. El mundo sagrado se abre a sus transgresiones limitadas. Es el mundo (...) de los dioses⁴⁴.

Desde esta concepción de lo sagrado, la obra de Barceló puede ser calificada de arte sagrado, ya que conecta con la liberación de esa violencia elemental de la naturaleza, a veces amenazante, como en algunos peces; y de una continuidad en representaciones que tienen mucho de lo que el propio Bataille denomina *lo informe*.

44 BATAILLE, 2007, p. 27.

Otro autor que ha señalado en lo sagrado ese aspecto más terrible es el filósofo Jesús González Requena, quien integra las ideas de Bataille en las de Freud, y establece la relación entre el arte, lo sagrado y la construcción del aparato psíquico. Según esta hipótesis, el espacio sagrado se corresponde con el inconsciente freudiano, *donde Ello, la pulsión, presiona, clama*⁴⁵.

González Requena aplica esta hipótesis a la topología del espacio de los orígenes del arte: las cuevas del Paleolítico Superior. Las pinturas rupestres, el espacio de lo sagrado, se encontraban en el espacio de la cueva más recóndito, más "interior", diferenciado del espacio cavernario más exterior, donde el grupo humano desarrollaba su vida cotidiana, y del espacio exterior, habitado por las bestias, divinizadas por su falta de restricción para dar cauce a su violencia.

45 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2005). "El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico". *Trama y Fondo* n° 18, p. 83.

Establece así, este autor, una relación entre: el espacio cavernario sagrado, el de las pinturas rupestres, que se corresponde con el Ello freudiano, lo reprimido, la huella de lo real; el espacio cavernario más externo, que asocia al Yo; y el espacio exterior de la cueva, donde habita lo real, concepto este último acuñado por Lacan pero que González Requena advierte que es ya percibido por Kant, Nietzsche, Freud y Wittgenstein⁴⁶.

Lo real se define por oposición a *la realidad*: esta es el mundo inteligible, ordenado, nombrado. *Lo real* es caos, mutación incesante y sin sentido, en la que todo cambia constantemente y nada se repite jamás⁴⁷. El dato mayor de lo real es esa irracionalidad radical, ese sin-sentido abrupto y brutal del mundo que habitamos⁴⁸.

46 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2010). "Lo real". *Trama y Fondo* n° 29, pp. 7-28.

47 GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 21.

48 GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 12.

Lo real se encuentra fuera y dentro del ser humano: fuera, *en esas masas de energía ciega, brutal, que golpean a la conciencia y que*

*amenazan constantemente con aniquilarla; dentro, en las pulsiones que, desde el interior del cuerpo, agreden igualmente a la conciencia*⁴⁹.

49 GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 12

El Ello [donde están presentes el arte sagrado y el inconsciente] es, precisamente, lo real que nos habita ... A su vez, la pulsión es la presión sobre la conciencia de lo real que procede desde el interior del cuerpo⁵⁰.

50 GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 12.

El espacio sagrado, sería, pues, según esta hipótesis, el lugar donde el ser humano representa lo real, su huella, ese espacio recóndito, que equivale al inconsciente del aparato psíquico, en el que, mediante el arte como texto discursivo, evalúa y ciñe el *choque* traumático con lo real. Esto le permite configurarse como sujeto porque, al reprimir en su inconsciente lo real, evita que este paralice su conciencia, lo que, a su vez, le permite enfrentarlo mejor en encuentros futuros.

González Requena, al enumerar los principales motivos representados en el arte paleolítico, sagrado, destaca⁵¹: 1) animales; 2) figuras humanas de dos tipos: "*unas esquemáticas: carentes de realismo y sin rostro singularizado*", y otras "*con el rostro enmascarado y disfrazadas de animales: los antropomorfos*"; 3) "*mujeres: siempre sin rostro, desnudas, con los atributos sexuales muy marcados*"; 4) el sexo femenino, *vulvas*; y 5) manos, *ya sea por impresión de la mano pigmentada sobre la pared, o por perfilado*.

51 GONZÁLEZ REQUENA, 2005, p. 69.

Si excluimos la representación de las mujeres, que, en el Paleolítico, suelen ser motivo más de estatuillas y arte mobiliario que de arte pictórico parietal, observamos que todos estos son motivos representados en la capilla de Barceló: animales (marinos); un Cristo, figura humana no realista y sin rostro singularizado; el sexo femenino, no explícitamente representado pero sí sugerido en frutas y hortalizas abiertas; y manos, en la puerta del sagrario, donde Barceló imprimió su mano varias veces.



Pez



Animales en el fondo marino



Cristo sin rostro



Vulva junto a berenjena con incisiones



Frutos abiertos



Sagrario

La capilla de Barceló sería, pues, desde esta perspectiva, una obra de arte sagrado, donde se representa lo real, el Ello, que remite a los orígenes mismos del arte como espacio de construcción del inconsciente, donde se registra *la huella de una experiencia desgarradora, intolerable. Algo totalmente otro a lo que la conciencia puede elaborar, concebir, manejar*⁵². Algo que se aprecia específicamente en esa representación del propio artista que es el Cristo resquebrajado, herido, psoriásico, sentido como muerto.

Cabe, entonces, hacerse una segunda pregunta: ¿puede ser considerada esta obra arte cristiano?

⁵² GONZÁLEZ REQUENA, 2005, p. 69.

Lo cristiano

El vicepresidente y encargado de celebraciones de la Catedral de Palma de Mallorca, Teodor Suau, define como arte cristiano aquel que *"es usado cristianamente ... ¿Qué diferencia hay entre la copa que usa en la mesa un rey, en la Edad Media, y el cáliz [cristiano]? Viene determinada por su uso. Una capilla, desde el momento en que está integrada en una iglesia, automáticamente, pasa a ser una capilla cristiana"*⁵³.

⁵³ Comunicación personal, 2013.

La capilla de Barceló está, ciertamente, en una iglesia. Pero es precisamente esto lo que choca al espectador. ¿La mera inclusión en un templo cristiano convierte en cristiana a una obra?

Mircea Eliade indica que la iglesia cristiana, un espacio sagrado, se concibe, por una parte, *a imitación de la Jerusalén celestial*, y, por otra, *reproduce el paraíso o mundo celestial*⁵⁴.

⁵⁴ ELIADE, 1998, p. 49.

La obra de Barceló no parece, en absoluto, concebida para imitar o reproducir nada de esto. Más bien lo contrario, un inframundo natural.

Eliade también señala que *los templos son réplicas de la montaña cósmica*⁵⁵, ya que ponen en contacto la tierra con el cielo. Barceló aspira, sin embargo, a que su capilla, la catedral entera, se sumerja en dirección opuesta al mundo de los dioses.

55 ELIADE, 1998, p.34.



La catedral sobre el mar, con la montaña al fondo

56 BATAILLE, 2007, p. 127.

Por su parte, Bataille caracteriza la relación de lo sagrado con el cristianismo por la expulsión, por parte de éste, de lo impuro, de la transgresión, de esa violencia elemental: en definitiva, de lo sagrado. Y a diferencia de otras religiones.

En el estadio pagano de la religión, la transgresión fundaba lo sagrado, cuyos aspectos impuros no eran menos sagrados que los puros. Lo puro y lo impuro componían el conjunto de la esfera sagrada. El cristianismo rechazó la impureza. Rechazó la culpabilidad, sin la cual lo sagrado no es concebible, pues solo violar la prohibición abre su acceso.⁵⁶

Y, más adelante:

En el mundo sagrado del cristianismo, no pudo subsistir nada que confesase claramente el carácter fundamental del pecado, de la transgresión. El diablo, esto es, el ángel o el dios de la transgresión..., era arrojado fuera del mundo divino. Aunque era de origen divino, en el orden de cosas cristiano, la transgresión ya no era el fundamento de su divinidad, sino el de su caída... Propiamente hablando no se había convertido en profano; del mundo sagrado, del que había salido, conservaba un carácter sobrenatural. Pero se hizo todo lo posible para privarle de su cualidad religiosa. En un culto [el culto al diablo que pervivió] que sin duda había mantenido aspectos religiosos, no se vio más que una ridiculización criminal de la religión. En la medida en que parecía sagrado, en ese culto se vio una profanación.⁵⁷

57 BATAILLE, 2007, pp. 127-128.

Es decir, si atendemos a Bataille, en el contexto cristiano, el propio carácter sagrado de la obra de Barceló la convertiría en profana o cuasi-profana.

Una pregunta previa, sin embargo, es: ¿Qué caracteriza a lo cristiano como discurso que trata de ordenar simbólicamente lo real? Y, en especial, ¿qué caracteriza al dios cristiano y lo diferencia del de otras religiones?

González Requena, desde una perspectiva materialista, destaca que la religión cristiana se caracteriza por ser monoteísta y patriarcal. El hecho de tener un único Dios introduce la igualdad de todos los seres humanos en la multiplicidad y desigualdad de estos presente en lo real, así como el sentimiento de culpa, lo que canaliza la pulsión agresiva que habita al ser humano; el patriarcado, por su parte, permite al sujeto configurarse como tal al limitar, mediante la ley paterna, el poder de la *imago primordial* materna, término que alude a esa imagen con la que se identifica el bebé, que no es la madre, *en tanto ser real y separado, sino... la imago que ella suscita*⁵⁸, y que posee *un halo de invulnerabilidad y omnipotencia*⁵⁹.

En la obra de Barceló, este dios cristiano parece ausente. En su lugar campa a sus anchas, omnipotente, la Madre Naturaleza, lo que remite más a esa *imago primordial* sin limitar por una ley paterna. El Cristo, el hijo de Dios, representado no exhibe el poder que encarna esta ley. Y los propios relatos que enuncian la ley, en este caso, los de los milagros, también están ausentes.

⁵⁸ GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 15.

⁵⁹ GONZÁLEZ REQUENA, 2010, p. 17.

Se puede, pues, concluir que la obra de Barceló puede ser considerada arte sagrado, pero difícilmente puede ser considerada arte cristiano. La deidad representada remite más bien a una Naturaleza anterior a la acción cosmogónica de la palabra divina.

El propio artista así lo intuye: *Es una intervención en una catedral, pero no es nada religioso*⁶⁰, dice refiriéndose probablemente a una religiosidad cristiana.

⁶⁰ ORTÁ y AGUSTÍ, 54'35".

Teodor Suau, por su parte, reconoce que *un cierto neopaganismo, sin duda, está presente. Pero nosotros pensamos que la naturaleza, por ser creada, es redimida y, por tanto, es sagrada. La distinción entre lo sagrado y lo profano no es la distinción que hace el cristianismo(...) El cristianismo no rechaza la materia; intenta descubrir la dimensión mística o espiritual de la materia*⁶¹.

⁶¹ Comunicación personal.

Podría decirse que no la rechaza. Pero la convierte en inteligible, en *realidad*, y la extrae, mediante la palabra, de *lo real*. Tal y como hace, por ejemplo, con la violencia de la muerte en el sacrificio ritual de Cristo; en la propia eucaristía, como canibalismo ritual del cuerpo de éste; o, en el matrimonio, como transgresión limitada de la pulsión sexual.

La obra de Barceló opera en sentido contrario: levanta la represión del Ello, de la huella de lo real. Y, en este sentido, apunta hacia el concepto

freudiano⁶² de lo siniestro, que parte de la definición de Friedrich Schelling: *lo que debiendo permanecer oculto, secreto... no obstante, se ha manifestado.*

62 En la conclusión de su ensayo *Lo siniestro*, Freud define éste, de forma más precisa: lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación.

63 *Comunicación personal.*

64 TRÍAS, E. (2006/1982): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: DeBOLSILLO, p. 33.

Para el vicepresidente y encargado de celebraciones de la catedral, Teodor Suau, la obra de Barceló es coherente con la catedral porque *si Dios es belleza, todo lo que nos ponga en contacto con la belleza nos pone en contacto con Dios. La intención de la catedral es ser lugar de belleza para que el que acuda a ella se encuentre con el misterio*⁶³.

Sin embargo, la belleza no excluye del todo lo siniestro. En su ensayo *Lo bello y lo siniestro*, Eugenio Trías defiende que *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello... debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado*⁶⁴. Así, la obra artística, cuando no rasga ese velo, y se sitúa en el mismo límite sugiriendo lo infinito, se decanta entonces por lo sublime: cuando quita el velo, cae entonces del lado de lo siniestro.

La belleza del dios cristiano pertenecería más al registro de lo sublime. En cambio, la obra de Barceló, aun produciendo fascinación por su belleza, se inclina más de lado de lo siniestro.

La genialidad de Barceló, en mi opinión, es que se decanta por lo siniestro pero no de una forma completa, o al menos en apariencia. Produce fascinación por su belleza. Y, al mismo tiempo, desasosiego. Pero este se ve intensificado por el espacio en que se ubica, un templo cristiano. Y quienes más intensamente lo perciben serían aquellos que hacen un uso cristiano de ese espacio. *Me consta que cuesta dar misa en esta capilla, decía uno de los sacerdotes.*

Para Suau, este rechazo se explica porque *siempre que hay innovación, hay desasosiego*. Y pone el ejemplo de la intervención de Gaudí en la misma catedral: *Gaudí innovó, y fue criticado por los mismos sectores de la sociedad que ahora critican a Barceló*⁶⁵.

65 *Comunicación personal.*

Es pronto para saber cómo se percibirá la obra en el futuro. Pero da la impresión de que ese rechazo vendría motivado principalmente por las contradicciones comentadas.

Por otra parte, la obra de Barceló entronca con buena parte de las corrientes artísticas contemporáneas que se ponen del lado de lo real. Y

ejemplifica muy bien la observación de González Requena de que *el arte pasa a ocupar el lugar de lo sagrado en una sociedad que comienza a pensarse en términos desacralizados*⁶⁶, es decir, en una *crisis de sus mitos fundadores*, como la que ahora vive Occidente. La sociedad, ante la desvalorización de los templos, prestigia a los museos como lugar de encuentro con el *Arte*, que identifica con lo que antes había sido lo sagrado.

⁶⁶ GONZÁLEZ REQUENA, 2005, p. 67.

En el caso de la catedral de Mallorca, se produce lo contrario: lo sagrado, el *Arte*, vuelve a la catedral, aun cuando represente una sacralidad no cristiana.



Barceló contemplando el túmulo de cráneos, en proceso, en el taller de Vietri



La Casa de la Palmera



La Casa de la Palmera

Serie, tinta sobre papel, 2012

Marta Beltrán

[156]

Fantasia y realidad en *Pa Negre* (Agustí Villaronga, 2010)¹

EVA PARRONDO

Trama y Fondo

Fantasy and Reality in *Black Bread* (Agusti Villaronga, 2010)

Abstract

Starting with *Black Bread's* textual analysis and from the idea that the film publicly portrays a fantasy scene, an invented reality is established, one that alters the libidinal order upon which nationalism is based. The aim here is to highlight the political scope of this Catalan film. Placing a child as a protagonist, *Black Bread* unfolds a subjective and mythical story by putting at stake the narrative, stylistic and emotional conventions of the Gothic genre. The enjoyment associated to the melancholic attachment to the 'mother land' is substituted in this film for the violent cut with regard to his own origins, painful but necessary split for the sake of desire and cultural regeneration.

Key words: Fantasy and Reality. Nationalism. *Pa Negre*. Agustí Villaronga. Gothic genre.

Resumen

Partiendo de un análisis textual de *Pa Negre* y de la idea de que la película pone públicamente en escena una fantasía, una realidad inventada, que altera el orden libidinal sobre el que se apoya el nacionalismo; se quiere subrayar aquí el alcance político de esta película catalana. *Pa Negre* despliega un relato subjetivo y mítico, protagonizado por un niño, que, poniendo en juego las convenciones narrativas, estilísticas y emocionales del género gótico, sustituye el goce asociado al apego melancólico a 'la madre patria' por la violencia de un corte con respecto a los propios orígenes, corte doloroso pero necesario en aras del deseo y de la regeneración cultural.

Palabras clave: Fantasía y realidad. Nacionalismo. *Pa Negre*. Agustí Villaronga. Género gótico.

ISSN. 1137-4802. pp. 157-165

Para Tecla, by the way

El punto de partida de mi análisis de *Pa Negre* es un punto de partida político. Pero este punto de partida no se orienta por un criterio valorativo exterior a la película –la película es “políticamente correcta” o “políticamente incorrecta”– sino que se orienta por un criterio sexual. Ya que lo que ha orientado mi análisis político es la satisfacción que a mí, como espectadora, me produce el final del relato, subjetivo y mítico, que esta película pone en escena. Lo que ha orientado mi análisis es el placer que me pro-

¹ Este trabajo, que deriva de una ponencia sobre la misma película: “El papel de los géneros en la interpretación” (XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine [AEHC], *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español*, Bilbao, 28-30 de noviembre, 2013), fue presentado en las primeras Jornadas de Cine y Psicoanálisis, dedicadas al tema

"La fantasía", celebradas en la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación de la Universidad de Valladolid (campus de Segovia), el 28 de abril, 2014.

2 Sigmund FREUD: "El poeta y los sueños diurnos" (1907 [1908]), en *Obras Completas*, vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1343-1348, p. 1343.

3 Idem, p. 1345.

duce ese final liberador que cierra un relato asfixiante y claustrofóbico que está contado al modo de uno de esos cuentos terroríficos de los hermanos Grimm.

Mi hipótesis es que esta película catalana se apoya en la realidad histórica de la post-guerra para proyectar, públicamente, una fantasía, es decir, para poner públicamente en escena 'una nueva especie de realidad'². Tomando como referente nuestra (supuestamente pasada) realidad nacional-católica, la película despliega una realidad Otra, una realidad inventada. Esta realidad ficticia que crea la película implica una "rectificación" no sólo de nuestra realidad pasada sino también de nuestra realidad presente³.

Por un lado, la película rectifica nuestro pasado cinematográfico, tanto el dictatorial como el democrático, al poner en cuestión la clásica división maniquea entre "los buenos" (que fueron primero "los fascistas" y luego "los rojos") y "los malos" (que fueron primero "los rojos" y luego "los fascistas"). En este sentido la película representa una ruptura con la tradición maniqueista, de origen religioso, que tradicionalmente ha caracterizado a las películas de la guerra civil.

Por otro lado, la película también rectifica nuestra realidad presente, en tanto en cuanto nuestra realidad presente ya está, en parte, sostenida por la ilusión política, por la fantasía, de que Cataluña es 'una nación'. Esta fantasía de que Cataluña es una 'nación', aunque no se ha hecho por ahora realidad, no es contraria a la realidad, ya que existen muchos territorios geográficos políticamente constituidos como Estados-nación. Tampoco se trata de una fantasía irrealizable, ya que no tiene nada de imposible y, de hecho, se ha realizado muchas veces⁴. Muchas veces en la historia ha ocurrido que las gentes de un determinado territorio geográfico se han vinculado libidinal y políticamente para organizarse como un Estado-nación levantando fronteras donde antes no las había. En este sentido hay que subrayar que la película representa una ruptura con la ilusión política nacionalista, que sostiene nuestra realidad presente, en la medida en que proyecta una fantasía que subvierte la economía libidinal de la fantasía nacionalista⁴.

4 Sigmund FREUD: *El porvenir de una ilusión* (1927), en *Obras Completas*, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2961-2992, pp. 2976-2977.

La ilusión nacionalista sólo se sostiene si los sujetos experimentan como algo placentero la reducción, el empequeñecimiento, del espacio que constituye su núcleo cultural; sólo se sostiene esta ilusión si los suje-

tos experimentan como algo placentero vivir reconcentrados en un territorio estrecho; es decir, si los sujetos desean tener muy cerca fronteras, muros, vallas, que establezcan una separación entre “ellos” (que son lo peor) y “nosotros” (que somos lo mejor); y, por tanto, esta fantasía sólo se sostiene si los sujetos experimentan como algo placentero que sobren “los Otros”, esos vecinos “diferentes” a los que poder desdeñar y en contra de quienes poder descargar los golpes⁵.

Por otro lado, la ilusión nacionalista sólo se sostiene si los sujetos se vinculan políticamente entre sí por medio de un amor ciego a ‘la madre patria’; si experimentan como algo placentero el apego melancólico a las faldas de la tierra natal; y si sienten visceralmente que el lugar en el que nacieron y en el que viven, independientemente de cómo sea realmente este lugar, es lo más.

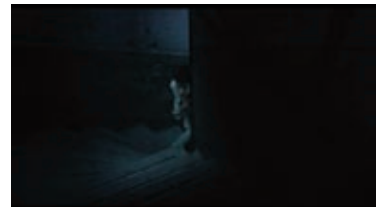
⁵ Y no porque apele a una supuesta irrealidad de la fantasía nacionalista o porque apele a una supuesta imposibilidad de que esta fantasía llegue a hacerse realidad, las dos formas (inútiles) por medio de las cuales se intenta combatir el nacionalismo.

Es en este contexto político, sostenido por diversas fantasías nacionalistas, donde *Pa Negre* pone públicamente en escena una fantasía en la que, precisamente, se produce una alteración de lo que es placentero y de lo que es displacentero. En *Pa Negre* lo placentero no coincide con el acto de separación de “los Otros” sino que, por el contrario, coincide con la posibilidad de convivir con “los del otro bando” (F1). En *Pa Negre*, lo placentero tampoco coincide con vivir hasta morir en ‘la madre patria’ (F2) sino que, por el contrario, coincide con tener la posibilidad de exiliarse, es decir, con tener la posibilidad de dejar atrás los propios orígenes (F3).

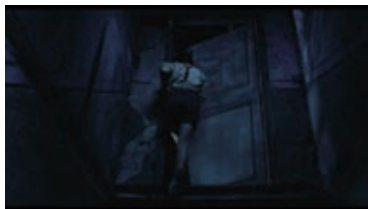
F1, F2, F3
F4



La película logra esta modificación, logra crear este nuevo orden libidinal, por medio de una fantasía gótica, una fantasía en cuyo ombligo habita “un fantasma”, “el fantasma de la cueva”. Genéricamente, el relato gótico se caracteriza por desarrollarse en espacios hogareños laberínticos y lúgubres (F4) y también por estar comprometido con la revelación de una verdad familiar que, de acuerdo con la represión, debería haber permanecido oculta⁶. Esta verdad oculta, que el relato gótico trae a la luz por medio de “los fantasmas” que habitan tras la



⁶ Sigmund FREUD: “Lo siniestro” (1919), en *Obras Completas*, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2483-2505, p. 2498.

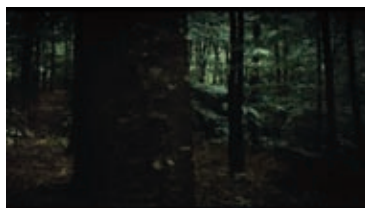
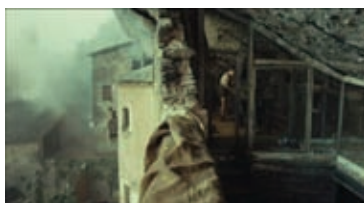


F5, F6, F7

puerta del sótano o tras la puerta del desván (F5), es una verdad que se refiere a una parte de la condición humana: el hecho de que los humanos estamos habitados por la pulsión de muerte, que estamos habitados por ese impulso de asesinar al Otro, al que es diferente, al que es considerado como “un monstruo” (F6). Como relata la abuela de Andreu en su cuento nocturno (F7): una “bestia extraña” estaba dentro de “un castillo oscuro” y tenía mucho miedo porque sabía que la iban a matar y la iban a matar no tanto por ser “un monstruo” (se había comido a una niña) sino “sobre todo porque era diferente”.

Ahora bien, el relato gótico no sólo se caracteriza por revelar esta terrible verdad sobre la condición humana sino que también se caracteriza por descubrir lo que en la cultura está más oculto, ya que nos produce un gran malestar; a saber: que el deseo humano también hunde sus raíces en esta pulsión de muerte. Y así, por ejemplo, en *Pa Negre* la emergencia de la primera forma del deseo, que es el deseo de no volver al “regazo” materno (F8)⁷, el deseo de abandonar la casa-jaula familiar (F9), el deseo de volar (F10), el deseo de alejarse de la tierra natal (F11), halla su origen en el asesinato del padre, asesinato con el que se inicia la historia y que tiene lugar en ese “bosque maldito desde la guerra” (F12).

⁷ Jacques LACAN: *El seminario 10. La angustia* (1962-1963), Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 64.



F8, F9, F10
F11, F12

En la versión cinematográfica del relato gótico, el empuje de la pulsión de muerte se representa por medio de la pulsión escópica, es decir, por medio del impulso irrefrenable de mirar (F13), impulso que está relacionado con la curiosidad, con el empuje al saber. Así es que el hilo conductor del relato, lo que hace avanzar el relato y lo que lo puntúa, es la mirada de Andreu.



F13

El encuentro de Andreu con lo Real del asesinato del padre, su fortuito encuentro con el cadáver del padre (del amigo) y con su amigo moribundo, se resuelve por medio de la mirada. Ante el asesinato del padre, Andreu no se queda paralizado. Al contrario, Andreu corre, atraviesa el bosque (F14), informa a las autoridades y responde con una mirada *excesivamente* curiosa. La mirada de Andreu se desplaza desde el enigma de la muerte del padre hacia el enigma del origen de la vida (F15 y F16). Esta mirada ávida de saber de la vida, de saber, aún más, sobre la realidad familiar (F17 y F18), está metonímicamente representada en la película por medio de “las gafas del padre”, esas gafas que Andreu insiste en ponerse al comienzo de su viaje iniciático (F19), a pesar de que su padre le advierte: “no quieras saber tantas cosas o acabarás ciego como ese rey del cuento de la abuela”.

F14, F15, F16
F17, F18, F19
F20



Pero Andreu, como hijo espabilado que es, desoye lo que su padre le dice y no deja de indagar hasta el final, es decir, hasta que llega a la cueva primitiva. Tras el arresto del padre, ya formalmente acusado del asesinato del otro padre, Andreu visita el cementerio con su prima manca el día de “la fiesta de matajudíos” (F20). Aquí, la madre “chalada” del amigo muer-



to les cuenta lo acaecido en la cueva y los niños deciden entrar en ella (F21), deciden entrar en esa caverna prehistórica y maternal donde aún perviven las huellas, inscritas en la roca, del oscuro pasado familiar (F22). Pero, de pronto, de golpe y porrazo, Nuria desaparece y Andreu se encuentra solo dentro de ese espacio vacío (F23), dentro de ese espacio hueco en el que no hay nada más que ver, en el que no hay nada más que saber. Entonces, desde el fondo de la cueva, aparece “el fantasma” (F24). Esta aparición espectral dentro de la cueva nos remite a lo Real de la pulsión de muerte (F25), nos remite a lo Real de la guerra, nos remite a esa pasión asesina que



F21, F22, F23



F24, F25



la realidad de la postguerra no ha podido enterrar, como tampoco va a poder ser enterrado el padre de Andreu. El fantasma de la cueva nos remite al goce asesino porque, con la aparición del fantasma, nos convertimos, junto al protagonista, en espectadores de un *slasher film*.

⁸ Carol CLOVER: “Her body, himself. Gender in the slasher film”, en James Donald (ed.), *Fantasy and the cinema*, BFI, Londres, 1987, p. 93 y p. 105.

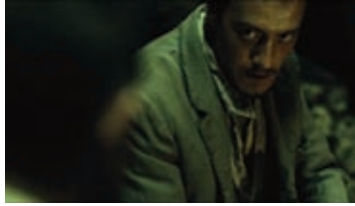
El *slasher film* es un subgénero del “cine de terror”, que inicia *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) y que se caracteriza por desarrollarse en lugares subterráneos y por tratar el tema del cuerpo amenazado por la castración y por la muerte (F26 y F27) debido a la práctica de “sexo ilícito” o “no autorizado”⁸. Esta película Otra dentro de la película, y en su mismo núcleo, pone en escena una realidad fantástica en la que el padre, un hombre feroz, mira con una mirada penetrante (F28), justo antes de castrar



F26, F27



al amigo homosexual de la madre. El instante del acto del *slash*, del corte castrador, que queda fuera de campo, es el clímax de la secuencia y lo más insoportable. Es también, justamente ahí, en ese corte castrador que realiza el padre, que Andreu deja de ver, que Andreu despierta a la realidad (F29).



F28, F29

En un principio, este despertar de Andreu a la realidad exterior, a la realidad fuera de “la cueva del fantasma”, es para nosotros, espectadores, un alivio. Nos permite, momentáneamente, recolocar las cosas en su sitio. Ah claro, pensamos, esto no era más que una pesadilla de Andreu, un sueño infantil en el que, de forma prototípica, la imagen del padre está desdoblada entre el padre *amable* y el padre *monstruoso*; como ocurre, por ejemplo, en la película infantil del año pasado *Los Pitufos 2* (Raja Gosnell, 2013, F30 y F31). Pero, entonces, ¡ay!, resulta que, en *otra vuelta de tuerca*, Andreu, ya despierto, reconoce que ‘la película *slasher*’ que vio *dentro* de la cueva del fantasma mientras dormía es lo que, de verdad, ocurrió en la realidad: que el padre fue el doble agente secreto de la castración del joven homosexual. Y, entonces, como compartimos el punto de vista subjetivo de Andreu, “lo que habíamos tenido por fantástico se aparece ante nosotros como real”⁹.



F30, F31

A partir de aquí la angustia terrorífica, el sentimiento de “lo siniestro”, que hemos sentido durante la secuencia de la castración del padre se redobla, pues aumenta nuestro “pre-sentimiento”, nuestra “certeza horrible”¹⁰, de que esta secuencia, siendo la más fantástica no obstante es la más Real. Es una secuencia que señala en la dirección de un acontecimiento Real. Y así sucede efectivamente. Primero se confirma, vía la madre del amigo muerto, que “el padre rojo”, el padre ideal, el padre idealizado, es Realmente un “pa(dre) negro” (F32), un asesino a sueldo que ha estado todo el tiempo haciendo el trabajo sucio de los amos fascistas, de los Manubens. Y, justo después,

⁹ Sigmund FREUD: op.cit. (1919), p. 2500.

¹⁰ Jacques LACAN: op.cit., pp. 86-88.



F32



F33

mientras resuenan en la banda sonora los tambores atávicos de la cueva del fantasma, se produce también la resurrección de la pulsión de muerte, la resurrección “del placer de matar” (F33), la resurrección de esa herencia maldita que todos llevamos en “la masa de la sangre”¹¹.

El retrato de Andreu como “un asesino de pájaros”, marca un límite, un tope, en el relato. Pero este límite, este tope, que representa el resurgimiento de lo Real de la pulsión de muerte, el resurgimiento de lo Real de la guerra civil, retorno anunciado por “el fantasma de la cueva”, no es el fin de la historia. La película sigue. Este punto de ciega furia destructiva se traspasa, se resuelve. ¿Cómo? Pues por medio de *un corte* con respecto a la posición que, desde el origen del relato, ha sido ocupada por Andreu.

¹¹ Sigmund FREUD: “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” (1915), en *Obras Completas*, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 2101-2117, p. 2114.

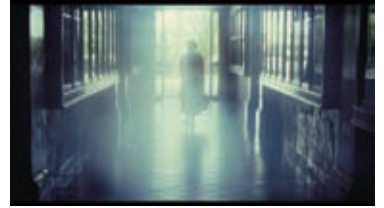
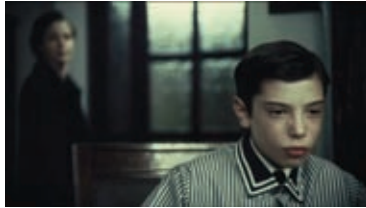
Tras el asesinato de los pájaros, Andreu vuelve a re-correr el mismo camino que hizo con su padre al principio (F34): el camino que va desde la casa de los padres hacia la casa de la abuela paterna. Una vez ahí, sube al desván y, después de apretujarlas (F35), arroja por el hueco de la ventana “las gafas del padre”, las mismas gafas que se había puesto al principio y que ahora caen, fuera de campo, al vacío. Deshaciéndose de las gafas del padre, Andreu no sólo *corta* con “la mirada del padre” sino que también *corta* con su ávida mirada infantil. Como él mismo le dice a su prima, ya no quiere saber nada más ni de su padre ni de su madre.



F34, F35



Es gracias a este violento *corte* con respecto a “la mirada”, es gracias a este *corte* con respecto al saber aún más sobre el Otro (sobre el padre, sobre la madre), que Andreu desaloja su posición inicial y pasa a ocupar Otra posición, una posición *deseante*. Andreu, al final, no elige ocupar el lugar vacío del “padre muerto” en el hogar familiar (F36) sino que elige ocupar el lugar, también vacío, del “hijo muerto” (F37). Este lugar del “hijo muerto” no es simplemente el lugar de quien da la espalda a la madre. No. Es un lugar mucho más radical. Es el lugar de quien activamente desea *perder de vista* a la madre (F38) y también el lugar de quien



F36, F37, F38

corta, desde la raíz del reconocimiento, el lazo amoroso con ella. El lugar del “hijo muerto” es, a fin de cuentas, ese lugar vivaz que ocupa quien reniega de la ‘madre patria’ porque lo que desea es comenzar una nueva vida en el coloreado ancho mundo (F39).



F39



Rapto
Tinta sobre papel, 2009
Marta Beltrán

[166]

Sobre la bondad de Heródoto

JOSÉ LUIS LÓPEZ CALLE

Trama y Fondo

On Herodotus' Kindness

Abstract

In the following, it is posited the possibility that the founding text of western history –Herodotus' *Histories*– has been modified on purpose by one or many authors. If so, both chronologies and genealogies upon which research on VI y V BCE History lies, as well as the very image we reenact on the origin of our culture in nowadays' texts –e.g. feature film *300*– are conditioned by aforementioned corruptions in the text. Would the investigation be correct, the reading that up to now has been done on Herodotus' works would imply that a part of the knowledge we presume to have *is* and *is based upon* a Fantasy, thus so part of our reality too.

Key words: History. Myth. Herodotus. Film Theory. Achaemenids.

Resumen

En el análisis que sigue, se plantea la novedosa posibilidad de que el texto fundador de la Historia Occidental –la *Historia* de Heródoto– haya sido modificado intencionadamente por uno o varios autores, de forma que, por una parte, tanto las cronologías como las genealogías sobre las que se asientan buena parte de las ramas de la investigación relacionadas con la Historia de los siglos VI y V AEC, y por otra parte la imagen que del origen de nuestra cultura recreamos en los textos contemporáneos –un buen ejemplo es el film *300*–, están condicionadas por las corrupciones del texto. Del análisis se sigue que la lectura incorrecta que hasta ahora se habría hecho de la obra de Heródoto implicaría que parte de nuestro saber contemporáneo es y se *basa en* una Fantasía, lo que sin duda configura parte de la realidad que vivimos.

Palabras clave: Historia. Mito. Heródoto. Teoría del Texto. Aqueménidas.

ISSN. 1137-4802. pp. 167-182

¿Bondad?

Verónica: Papá, ¿qué estás haciendo?

Papá: Estoy intentando averiguar si hay mentiras en este libro.

Verónica: ¿Para qué, es importante?

Papá: Buena pregunta. Mira hija, la gente toma decisiones sobre las cosas que hace basándose en la información que tiene. Si la información es incorrecta, puede ser que decidan hacer cosas que no son buenas para ellos. El que escribió este libro lo escribió para que eso no pasara, pero me parece que alguien añadió mentiras

después. Y me gustaría saber cuáles son para que quienes tomen decisiones con este libro no se equivoquen y hagan cosas buenas para ellos y para los demás.

Esta conversación tuvo lugar hace un par de días mientras tomaba notas para escribir este artículo. Los motivos por los que lo escribo quedan claros. Quizá no esté tan claro el por qué decidirme a publicarlo en –el número de– una revista titulado *La Fantasía*, después de tener la investigación dos años guardada en un cajón. Es fácil; la fantasía puede ser buena o mala; como yo la concibo, si la fantasía es un recurso para elaborar un relato, la fantasía en sí no es buena ni mala, sino que la bondad está en el espejo en el que el sujeto se mira, en el relato que se construya, independientemente de la fantasía.

Pero esto es un artículo y he de trenzar una argumentación. Para ello haré uso de la definición de Fantasía de la RAE, que hilaré con la Teoría del Relato, para finalmente proponer qué, quién y por qué insertó textos fantasiosos en el original de Heródoto, con resultados poco convenientes para el devenir de la gente –de lo– que hasta ahora hemos llamado Occidente.

Sobre la Fantasía

Empiezo pues con la definición de Fantasía de la RAE:

¹ *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, 22^a Edición. Utilizo esta definición como herramienta de trabajo, no es que la dé por buena o correcta, ni lo contrario. La propia RAE da cuenta de que este artículo ha sido objeto de enmienda (sin especificar en qué acepción, ni cuando, ni por qué).

“Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales.”¹

Esta primera acepción da al menos tres alternativas que incluso podrían hilarse entre sí. Poniendo las categorías de palabras juntas –los verbos, sujetos y adjetivos–, y sin contradecir la propuesta de la RAE, podría decirse que la Fantasía es la...

“Facultad que tiene el ánimo de reproducir, representar o idealizar las cosas reales o ideales pasadas o lejanas.”

Pero resulta que *las cosas pasadas*, nunca pueden ser actualizadas exactamente, sino que, en tanto que pasadas, sólo pueden ser traídas al presente con artificio (literalmente pues, re-presentadas y re-producidas). Por ello no cabe sino que se elijan hechos, lo que implica necesariamente

que aquellas cosas pasadas, en tanto que seleccionadas, sufran un proceso de idealización.

Es decir, que cualquier reproducción o representación de las cosas pasadas o lejanas implica que han sido idealizadas, y por tanto han sido objeto de Fantasía.

La relación entre las cosas pasadas (la realidad) y la Fantasía estará en función del grado de recursividad de la representación, es decir, de la cantidad de veces que este proceso ocurra. Y su relación será inversamente proporcional; cuanto más se represente, más probabilidades habrá de que la selección aleje lo representado de lo que en realidad sucedió, que haya más idealización, más Fantasía.

Y además, cuanto más lejos en el tiempo queden los hechos, mayor será la dificultad para traer al presente lo pasado y mayor será el grado de idealización de aquello que aconteció en la realidad.

La recursividad y la lejanía temporal pueden, evidentemente, ser zafados en cierta medida si disponemos de la propia huella física del acontecimiento, es decir, si tenemos parte de la huella que lo Real dejó en la Realidad². Por ejemplo, una fotografía nos permite ver la huella que los fotones de luz dejaron en una imprimación de cristales de plata, tomados desde cierto punto de vista, el del fotógrafo –lo que ya implica una selección y con ella una idealización. La Fantasía quedaría aquí relegada a la re-lectura que de esa representación pueda hacerse.

2 Usando los términos propuestos en la Academia del Texto –véase en la Revista Trama y Fondo o en la obra de Jesús González Requena.

En tanto que hablamos de cosas pasadas, tales cosas pasar pasaron y huella dejaron, por muy lejanas en el tiempo que estén; la evidencia de la existencia de la huella y de su captación sea en el grado que sea, será el eje del análisis que sigue.

Sobre el mito y el Relato

González Requena, en el texto donde considero que mejor elabora su Teoría del Relato³, habla del tiempo como factor determinante en el discurso, cuestión esta que apuntó Propp con precisión⁴. Así de claro lo deja González Requena:

3 GONZÁLEZ REQUENA J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones. 1ª Edición.

4 Los argumentos de este, al ser desarrollados sobre los presupuestos estructuralistas de Lévi-Strauss, quedaron reducidos a contemplar el tiempo desde un enfoque sincrónico, que dio pie a un conocido debate entre Propp y Lévi-Strauss.

5 González Requena, op.cit. p. 509.

“...porque la experiencia humana del tiempo se hallaba siempre amenazada por el caos azaroso de lo real, el sentido de la narración mítica se hallaba indisolublemente ligado al orden cronológico de los aconteceres que lo conformaban.”⁵

Sobre la relación entre mito e historia, y sin salir de Occidente, el propio concepto de historia ha sufrido variaciones sustanciales –y con esa variación, la percepción del tiempo. Un ejemplo sería el impacto que sobre la dimensión temporal tuvo en su momento la adopción de las Sagradas Escrituras como referente histórico absoluto, o cómo influyeron luego sobre ello las teorías darwinistas o el descubrimiento de la edad del universo.

Pero saliendo de Occidente, los relatos míticos, aunque pudieran parecer sólo mitos, pueden ser procesos para introducir –crear– la historia en –mediante– los textos, y que estos pudieran parecer mitos siendo en realidad *otro tipo de historia*. Atendamos a cómo describe Agustín Pániker las Itihâsa:

“... deliberadamente los autores (...) nunca pretendieron contar una historia “objetiva”. Está claro que sólo querían destacar aquellos aspectos de su pasado que consideraban fundamentales, aunque esos eventos no siempre fueran históricamente verificables. Y estos aspectos vitales no consistían precisamente en enumerar “hechos” históricos, sino en desvelar la trama *mítica* de los tiempos pasados (...).

Esta “historia” refleja los valores alrededor de los cuales la sociedad se organiza, codifica las creencias, vigila la eficacia del ritual, legitima las aspiraciones políticas... en definitiva, provee de sentido al presente. En lugar de hilvanar eventos pasados, la enseñanza Itihâsa-Purâna los interpreta en su relación con el ser humano y el cosmos. Consiste más en una guía para el hoy -o el mañana- que no una recopilación de datos acerca de un tiempo y lugar pretéritos.”⁶

6 PÁNIKER, A. (2005): *Índika. Una descolonización cultural*. Kairós, pp. 373. Subrayados originales.

¿No es así como se nos ha enseñado que funcionaba la historia bíblica, después de Darwin?

7 HERÓDOTO (2007): *Historia*, Cátedra, col. Letras Universales, quinta edición, 2007. Las cursivas y subrayados son míos, salvo cuando especifique lo contrario. Se trata de una edición muy comentada y trabajada por Manuel Balasch, el renombrado sacerdote y Catedrático de Griego de la UAB fallecido en 2009.

8 Igual –y casi al mismo tiempo– que los persas hicieron con la historia para los judíos. Pero esto es otra discusión.

Pero es que ya en ese sentido, en la *Historia* de Heródoto, este indica en 2.52-53 que “...los pelagos [los griegos prehelénicos] (...) los llamaban [a los dioses, antes de llamarlos dioses] “los que ordenan” por el hecho de que habían puesto cada cosa en su sitio”, explicando a continuación que fueron Homero y Hesíodo quienes “crearon para los griegos una genealogía” y les pusieron un nombre –importándolo de Egipto⁷. Irónicamente, tanto Homero como Hesíodo transcribieron el pasado de los griegos al modo Itihâsa⁸. Y de hecho, la historia que venimos registrando

en Occidente no deja de “destacar aquellos aspectos de [nuestro] pasado que considera[mos] fundamentales”; luego no tan alejada de la selectiva “construcción mitológica”, no deja de ser historiografía, por estar teñida de ideología.

Y es que la Historia, según la vemos, está muy cerca de la Fantasía, y mucho más aún al reformular las acepciones que la RAE da de la voz Mito⁹:

“Persona o cosa o hecho al que se atribuyen cualidades o excepciones que normalmente no tienen –por ello rodeado de extraordinaria estima–, que condensa alguna realidad humana de significación universal, por lo que permanece en los textos como una narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico.”

Lo cual llevaría a replantear el famoso debate entre Propp y Lévi-Strauss repensando el propio concepto de mito. Pues si estos revisten ex-profeso sucesos históricos dignos de ser recordados con elementos míticos (“borradores de identidades precisas”¹⁰, que al fin y al cabo pueden ser lo de menos), y por esa propiedad de haber acontecido como debían (en su momento y orden justo) crearon o reafirmaron un orden... no es sólo que no eliminan el tiempo, ni la sucesión ordenada de eventos, sino que (como dice González Requena) precisan de esa temporalidad ordenada, pues su intención ejemplarizante obliga a que esa sucesión tenga ese –y no otro– orden, pues otro orden podría llevar al desorden.

9 RAE, op.cit. “Mito” (Del gr. μῦθος). 1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. 2. m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal. 3. m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima. 4. m. Persona o cosa, o bien una realidad de la que carecen.

10 Pániker, sobre las Itihâsa, op. cit.

Pero además de no eliminar el tiempo, cabe la posibilidad de que los eventos tampoco hayan sido eliminados, ni siquiera inventados; en otras palabras, cabe la posibilidad de que la huella aconteciera. Convendría pensar hasta qué punto mitos y cuentos maravillosos contienen una verdad histórica (no una creada, sino que relatan hechos históricos acontecidos). Pues ¿no son elementos *borradores de identidades precisas* los que usamos para contar cosas a los niños para que entiendan el relato, con el lenguaje limitado que manejan, o a los adultos, pues el lenguaje académico o científico sólo es comprendido por una parte de la población?

Ejemplo ad hoc; Heródoto relata la historia real de una cortesana que mediante una prenda consigue casarse con el príncipe de Egipto: ¡es la génesis del cuento de la Cenicienta!

¹¹ El mito opera en el orden de la promesa en su relación con la exigencia de un sacrificio a hacer; cuando la promesa se ha consumado, el mito se desvanece, pues el sacrificio consiste sólo en creer (en la consecución de la promesa); la densidad del verbo en tanto que palabra en acción desaparece en tanto en cuanto se ha consumado la promesa.

¹² BARTHES, R. (1957): "El mito como sistema semiológico", en *Mitologías*. Siglo XXI, 2005, Madrid (4ª ed.) p. 223. Subrayados originales.

Y visto que las huellas de lo acontecido están en el mito, su actualización conecta el presente de los vivos con las huellas de los que lo estuvieron. Y es que si se tratara sólo de un problema de correlaciones, de identidades precisas, entonces el artefacto mítico dejaría de funcionar, pues la responsabilidad de los hechos históricos recaería en sus protagonistas nominales, no en el receptor-actualizador del mito¹¹. Pero no es así:

*"... a los ojos del consumidor de mitos, la intención, la argumentación ad hominem del concepto, puede permanecer manifiesta sin que parezca, sin embargo, interesada: la causa que hace proferir el habla mítica es perfectamente explícita, pero de inmediato queda convertida en naturaleza; no es leída como móvil sino como razón."*¹²

Hasta aquí me ha llevado la argumentación de la importancia que le doy a que González Requena resalte el papel del tiempo –y la sucesión de eventos ordenadamente– como condición para la existencia de estructuras narrativas míticas (y también folclóricas, como los cuentos maravillosos, y por supuesto de la propia historia) como fundador –dador de fundamentos, de cimientos– de sentido en el relato.

Pero hay más; la supervivencia de la cultura va ligada a la de los portadores de la misma, en ambas direcciones. El mito "...tiene por objeto mantener vivo un universo semántico, y axiológico"¹³, mediante la enunciación de unos valores –inherentes a la cadena de actos contados en el mito– y su encarnación en los héroes que en el mito actúan reiteradamente, cada vez que el mito es enunciado. Y en tanto que lo es, dignifica tanto a los valores como a los héroes que los encarnan. Conviene en este punto ser estrictamente materialista; es porque se mantienen vivos que la cultura que los introdujo no ha desaparecido aún.

Pero también funciona en la otra dirección; porque inducen al auditorio del mito a reencarnar a los héroes (que, dejándose literalmente la piel, dignifican esos valores –pues eso sucede en los mitos, pero también en nuestro mundo real–, llega a haber personas físicas que pueden reeditar –en cualquier formato– esos mitos. Esto es fundamental y lo he de repetir; hay personas porque hay quien desea reeditar esos mitos; sólo merece la pena tener hijos si algo hace que merezca la pena tenerlos, y desde luego creer en ello.

¹³ GONZÁLEZ REQUENA, op. cit., p. 510.

“...junto al orden lógico, sincrónico, del sistema de significaciones [se hace necesario] situar ese otro orden, temporal y por eso necesariamente diacrónico, de los actos que comprometen a los sujetos en la tarea de hacer posible la pervivencia de aquellos. Y tal es por cierto, el ámbito donde la noción del sentido recobra su dimensión específica”.¹⁴

Y es que en esa diacronía entre el relato y la realidad del relato enunciado, los actos por los que la cultura que genera mitos pervive (mitos que permiten sobrevivir a esa cultura porque en ellos se dignifican ciertos actos) han de ser llevados a cabo; y para que los integrantes de esa cultura los acometan, en primer lugar ha de haber quien los lleve a cabo. Y en segundo lugar, han de ser dignos, han de tener sentido –han de querer ser acometidos, ser deseables de hacerse, han de merecer la pena– para quienes los han de acometer.

Porque de no ser así, nadie se jugaría la vida por ellos. Y tales mitos dejarían de ser repetidos; no se reproducirían, y desaparecerían. Ellos; los mitos y los integrantes de esa cultura en tanto que tales. Se impone así una comprensión de los textos míticos desde la diacronía, pues son modelo para los sujetos que los actualizan (en la extensa polisemia del término). Esos modelos están en los relatos en forma de funciones. Ya me he ocupado de ellas en otro artículo anterior.¹⁵

Pero, como le decía a mi hija el otro día, la Historia, como la entendemos hoy en Occidente, es también un modelo para los sujetos que la actualizan, y no podemos permitirnos el lujo de no saber qué estamos reeditando, si es que queremos seguir reeditando algo. Culturas enteras han desaparecido, alguna que otra ha estado a punto de hacerlo y hoy mismo están a punto de desaparecer otras.

Y la cultura que creamos después de 1789 y que aún hoy vivimos corre un serio peligro. El principal de la deuda para con aquellos que se dejaron la piel para que yo tuviera el derecho de aprender a leer nunca la podré pagar, pero basten estas letras para pagar al menos parte de los intereses.

Por qué Heródoto

Hilada la relación entre Fantasía, mito e historia, ¿por qué es importante la *Historia* de Heródoto?

¹⁴ GONZÁLEZ REQUENA, op. cit., p. 510.

¹⁵ “Estructuras narrativas y género I. Una matriz para las funciones de Propp”. En *Trama y Fondo* n.º 30. *La palabra y el relato*, pp. 83-95.

Ya se lo decía a mi niña; la gente toma decisiones sobre las cosas que hace basándose en la información que tiene. Si esta es incorrecta, quizá decidan hacer cosas que no son buenas para ellos. Heródoto escribió su libro para que eso no pasara –es lo primero que dice–, pero me parece que alguien añadió mentiras después. Y me gustaría saber cuáles son para que quienes tomen decisiones con este libro no se equivoquen y hagan cosas buenas para ellos y para los demás.

Hablando para adultos; me parece que es de vital importancia para la supervivencia de nuestra cultura que revisemos qué estamos reeditando cuando empezamos a contar la historia de Occidente con el texto de este autor griego.

Porque creo que la *Historia* de Heródoto¹⁶ es uno de los principales modelos, una de las tres patas sobre las que se apoya la civilización occidental. Que yo sepa, hasta la fecha nadie ha dudado de la autoría de esta obra; pero hace un par de años, analizando las cronologías de los aqueménidas persas, apareció ante mí lo que parece una incongruencia en la genealogía de cierto linaje persa –si se compara con el que detalla Ctesias, irrelevante para este análisis–, que me indujo a releer a Heródoto, pues es en este en el que se basa parte de esta genealogía. El análisis que sigue llega a la conclusión de que lo que leemos como *Historia* de Heródoto no es sólo del autor griego, sino de al menos otro autor.

¹⁶ Entiendo que las otras dos patas son la Biblia y el corpus filológico generado por la terna Sócrates-Platón-Aristóteles.

Las Historias de Heródoto

Cuando se empieza a leer la única obra que ha llegado hasta nosotros del historiador griego enseguida se hace patente la sorna con la que trata a los griegos –pueblo al que él pertenecía– y, en especial, a los lacedemonios y atenienses, y ya desde el inicio; es sublime la narración de cómo las mujeres griegas preferían irse con los mercaderes fenicios a permanecer mustias en el gineceo¹⁷.

¹⁷ Para mí el *súmmum* está en 1.60, cuando se mofa con suma elegancia de la presunción de los atenienses.

La mera descripción de los hechos de los griegos en los primeros libros hace que se ridiculicen a sí mismos. Hay lugar para evidenciar que los griegos eran unos egocéntricos presuntuosos, saqueadores asesinos y traidores, corruptos mentirosos, supersticiosos incultos, amén de pedófilos, y otras lindezas.

No obstante lo que aún hoy resaltamos al rescatar los pasajes de Heródoto es la visceralidad con la que ataca a veces a los mandatarios persas; sin ir más lejos ahí está la saga de *300*, de Zack Snyder en 2007. Pero es que sin la visión del Jerjes sanguinario y déspota que leemos en Heródoto tampoco habría sido posible la representación del Darío III que nos dejó Oliver Stone en su *Alejandro Magno (Alexander)* en 2004.

Y es que a medida que avanza la narración, lo que antes era una crítica mordaz que se entresacaba de la descripción con un mínimo de esfuerzo intelectual, paulatinamente se torna en alabanza explícita a los atenienses y a otros pueblos griegos.

Sí, *eso es*, lo que llama la atención es que la coherencia se vuelve incoherencia, y empiezan saltos adelante y atrás, rupturas del hilo narrativo con detalles que nada tienen que ver con la narración sino con tintes ideológicos y nacionalistas y que tanto han llamado la atención a los estudiosos, incoherencias todas atribuidas a cualquier cosa menos a la posibilidad de que haya dos o más autores, y sobre todo dadas por buenas porque, claro, ese es el estilo de Heródoto.

Digo bien; los griegos eran unos egocéntricos presuntuosos, saqueadores asesinos y traidores, corruptos mentirosos, supersticiosos incultos, amén de pedófilos, y otras lindezas, y los persas –para eso escribía Heródoto– NO. ¿O los persas también, y además, sus mandatarios estaban locos, y eran tan asesinos y tal tal tal como los griegos...?

No; convendremos inmediatamente en que no estamos de acuerdo; nuestras lecturas seguro que han sido distintas. Por suerte Plutarco, historiador del S. I, nos echa una mano en esta cuestión, pues en su obra *De Malignitate Herodoti* queda claro que a Plutarco –y con él, ¿a quienes leían a Plutarco, entre ellos sus amigos senadores y cónsules romanos?–, no le gusta el tinte propersa. Esto quiere decir que ya en el S. I Heródoto tenía fama en el mundo intelectual griego y romano de criticar con elegancia y criterio a la civilización que había fundado a los propios romanos y que seguía siendo su modelo. Las frases finales de Plutarco son definitivas:

“But he is an acute writer, his style is pleasant, there is a certain grace, force, and elegancy in his narrations; and he has, like a musician, pronounced his discourse, though not knowingly, still clearly and elegantly. These things delight, please, and affect all men. But as in roses we must beware of the venomous flies called cantharides; so must we take heed of the calumnies and envy lying hid

under smooth and well-couched phrases and expressions, lest we imprudently entertain absurd and false opinions of the most excellent and greatest cities and men of Greece.”¹⁸

18 PLUTARCO, *De Malignitate Herodoti*, William W. Goodwin 1878, <http://oll.libertyfund.org/titles/1214/92431>.

Porque, verán, los griegos, para los romanos, eran excelentes, y no se les podía criticar así como así. No; el que mentía era, seguramente, Heródoto. No nos extraña pues la nula credibilidad que se le ha dado a sucesos tenidos por imposibles según el consenso, como la construcción del Canal de Jerjes, “imposible” de llevar a cabo por los nada excelentes persas, hasta que en la última década del S. XX se demostró que allí estuvo. Y es que, dos milenios y medio después, es la ideología del lector (y lo peor, del maestro que enseña al futuro maestro) la que da por buenas las incoherencias en el texto, y las aduce a Heródoto, incoherencias que de haber estado allí habrían sido tenidas por magníficas y señaladas especialmente por Plutarco como ejemplos de lo que en (su hipotética) realidad eran los persas; como de hecho hace en las dos únicas oportunidades que tiene¹⁹; en “Sobre Isis y Osiris”²⁰ donde comenta de pasada las locuras de Cambises, y en el propio “Sobre la malevolencia de Heródoto” donde remarca lo absurdo de que, habiendo Heródoto criticado la impiedad y maldad de Cresos, diga que Ciro le retuvo como consejero. Es cuando menos curioso que Plutarco no perciba la sorna con la que repetidamente Heródoto hace ver que Ciro mantiene a Cresos a su lado más que como rehén, pues no le hacía falta, para aprender de él en tanto que ejemplo vivo y máximo exponente del pensamiento de la nobleza griega contra la que repetidamente tendría que vérselas.

19 Pero ¿qué texto leyó Plutarco que nada dice de las locuras de Jerjes o Darío?

20 Sobre la religión y filosofía antiguas de Egipto.

21 Según la traducción del P. Bartolomé Pou, S. J. (es del S. XVIII), el texto lee “Otros muchos persas le siguieron y así tomaron la ciudad y empezaron a saquearla”. Otros traductores siguen esta línea y traducen ese “arrasar” de Balasch con un “saquear”. Continúa en 1.86 con “Los persas, dueños de Sardes, se apoderaron también de la persona de Cresos...”. El texto de Bartolomé es mucho más pobre y omite frases enteras recogidas por Balasch. No obstante admito mi desconocimiento del texto original y sus variantes, pero para mi análisis no cambia nada que se trate de arrasar o saquear, y en todo caso, redundante en mi argumento de que es el lector del texto original griego (Balasch en este caso) quien debido a su ideología hace leer al lego en griego que hay algo que no existe.

Pues cuando Heródoto va a relatar cosas verdaderamente absurdas, dice que son los súbditos de Cresos –los lidios– los que las dicen. Y cuando no dice nada... ¡Ah, cuando no dice quién es la fuente de una absurdidad... Démonos el placer de ver una de ellas!

Un ejemplo: saqueando (o arrasando) Sardes

En el final de 1.84 (donde se cuenta cómo cayó Sardes, la ciudad del todopoderoso Cresos) leemos “Y así fue como Sardes cayó y la ciudad fue arrasada”²¹.

Que la capital del imperio de Creso fuera arrasada no cuadra con los usos del conquistador aqueménida, porque no era la costumbre persa ir arrasando lo que conquistaban²². Desde el punto de vista griego, era, sin embargo, lo habitual. Pero si se quiere hablar muy mal de Ciro, el autor (¿el Pseudo-Heródoto?) ha de equipararle a los griegos (porque ellos sí arrasaban y esclavizaban y saqueaban). Demos por bueno que los persas arrasan Sardes. Esto genera tres incoherencias;

22 Bien al contrario, se ganaban el apoyo de los pueblos precisamente por lo contrario; esto se puede ver en la toma de Babilonia, por ejemplo; fueron los propios habitantes de la ciudad los que les abrieron el camino, como por otra parte sucediera con el famoso paso de las Termópilas.

1. Lleva desde el principio exponiendo los hechos de Ciro y los de los griegos, donde, sin apenas enjuiciar, los que quedan mal repetidamente son los helenos. ¿Por qué habría de hacer Ciro algo que no suele hacer, quedando además al nivel de los helenos? Cuidado; ¿es mi ideología la que me hace no ver que pudiera haber sido así?

2. No; los propios lidios –los súbditos de Creso– dicen, según recoge Heródoto en 1.87-89, que Ciro no arrasó Sardes, y respetó la vida de sus habitantes, desde Creso, hasta el último de los lidios. Eso sí, la versión (de la que, repito, da cuenta Heródoto) de los lidios salva la cara de Creso pues es este quien gracias a su inteligencia consigue que los persas no saqueen y arrasen la ciudad, y salva tanto su vida como la de sus conciudadanos.

3. Después de la digresión sobre la captura de Creso en 1.85, en 1.86 Heródoto retoma la narración con la frase “Así fue como los persas conquistaron Sardes y cogieron vivo a Creso.” ¿Cómo cerrar una narración con un “Y así fue como Sardes cayó y la ciudad fue arrasada” y retomarla con “Así fue como los persas conquistaron Sardes”? ¡Ah, a los lingüistas les encantan esas frases prusianas que por decirse en Altoalemán teutón son autoexplicativas empero tautológicas; se trata de una Ringkomposition!

¿Cómo evitar las tres incoherencias? Mi propuesta es que alguien añadió al texto original la frase completa al final de 1.84; “Y así fue como Sardes cayó y la ciudad fue arrasada”. Y, muy convenientemente, se hace con una glosa facilona al final, y creando punto de vista (“Sardes cayó” versus “los persas conquistaron Sardes”).

La continuación, 1.85, es una digresión sobre cómo Creso se salvó milagrosamente. Mi propuesta de que la frase al final de 1.84 es una inserción posterior genera la duda sobre si el texto inmediatamente siguiente –1.85– es también una inserción; yo creo que sí, pues daría

cuenta de otro par de incoherencias narradas en la increíble salvación de Creso; ya tomadas las murallas, Creso se salva porque su hijo mudo habla por primera vez en su vida, evitando –se supone que al identificar a su padre– que un soldado persa le mate.

No quiero ser muy exhaustivo, pero podemos suponer que después del asedio, y viendo que la ciudad estaba siendo tomada, Creso se sabría sin escapatoria y permanecería en su palacio aguardando su destino, vestido como siempre, confiando en la magnanimidad de Ciro, fama que le precedía. Poniendo en duda el “milagro” de que el hijo mudo hablara por primera vez²³, ligado esto a una predicción de la Pitia que puntualmente se cumple... la cuestión es que, si estaba en su palacio, ¿iba cualquier soldado a asesinar sin autorización a cualquiera dentro del palacio, máxime a una persona que podría ser Creso –sus ropajes sin duda le identificarían como dignatario? ¿Entendería el idioma lidio este soldado persa, o hemos de suponer que, sin hablar lidio, entendió el nombre de Creso porque estaba pendiente de que alguien que hablara podría identificar a Creso –pero entonces, no cayó en signos externos que podrían identificarle?

²³ Como se lee en el propio pasaje, Creso tenía un hijo “del cual ya se ha hecho mención antes. Si bien en lo restante era una persona normal, era mudo”. Esa mención anterior es en 1.34, donde se dice que “era sordomudo”. Como es sabido, los sordos no hablan pero emiten sonidos; no pueden aprender a hablar porque se aprende oyendo (aunque ahora hay técnicas que lo pueden lograr sin que la persona oiga). Si Heródoto dice en 1.34 que era sordomudo, y en 1.85 se dice que era “mudo”, la intención de evitar la sordera de quien escribió en 1.85 es patente, porque si dijera que es “sordomudo” no podría haber hablado en un lidio perfecto.

²⁴ Es teatro de Ciro; no lo lleva a cabo.

E inmediatamente en 1.86 ¿se olvida del todo a este hijo cuando se habla de la hoguera que Ciro manda prender para, pretendidamente, quemar vivos a Creso y a catorce jóvenes lidios²⁴? Y... ¿de dónde saca el narrador esta importantísima anécdota sobre la supervivencia de Creso, cuando, sin ir más lejos, en 1.87, cuando Heródoto es consciente de que va a narrar una cosa inverosímil porque se trata de propaganda pura y dura, lo introduce diciendo que “Y los lidios cuentan que Creso...”?

Desde luego, es mucho más fácil suponer que el pasaje entero se trata de una invención o narración insertada a posteriori dando cuenta de la habilidad de la Pitia y la casualidad, desviando la atención de los usos habituales de los persas durante sus conquistas, porque no hacerlo implicaría hablar bien –por omisión– de Ciro.

Mi propuesta elimina la confusión de estos pasajes y facilitan la lectura; donde en el inicio de 1.86 se lee “Así fue como los persas conquistaron Sardes y cogieron vivo a Creso”. El “Así” es redundante con el final de 1.84, pero es necesario si se pone la “y” seguido del pasaje 1.85.

Pero si se elimina la frase final de 1.84, y eliminamos 1.85, la puntuación de la frase inicial de 1.86 que elimina las asperezas en la lectura es “Así fue como los persas conquistaron Sardes. Y cogieron vivo a Cresos”.

Este ejemplo de lectura que acabo de hacer sin manejar el griego –y menos el clásico y sus variantes– da cuenta de mi presunción al proponer esto que propongo; no debería analizar textos sin manejar el código en el que se escribieron. Pero presunción aparte, he consultado a un experto griego especialista en el lenguaje de Heródoto y efectivamente, mi propuesta se corresponde con el original griego y Balasch, otra vez, nos ha “facilitado” la comprensión.

De hecho, es esto lo que cuestiono; el traductor y/o transmisor del texto original de Heródoto sigue sus propias pautas, al servicio, en muchos casos, de su ideología. Y si una lectura atenta como la que he hecho nos permite deducir detalles como el anterior, cuando encontramos párrafos –o historias– enteras que contradicen detalles relevantes o incluso el tenor del conjunto, (me repito en Ringkomposition; que la élite de los griegos eran unos egocéntricos presuntuosos, saqueadores asesinos y traidores, corruptos mentirosos, supersticiosos incultos, amén de pedófilos, y otras lindezas, y los persas no) ¿no será que hay un transmisor del texto original que aprovechó alguna circunstancia para colarnos el paquete de su ideología completo?

¿Heródotos?

En el ejemplo anterior he sido bastante exhaustivo, y no obstante soy consciente de que no deja de tener bastantes flecos colgando, a saber; ¿un griego que pone en duda reiteradamente los oráculos de la Pitia (nunca los de Delfos) pero que cuando deja mal a los persas tira de ella –siempre a toro pasado, claro– como si fuera infalible?, algunas consideraciones respecto del *Ius Belli* al uso, un análisis del tipo de lenguaje usado justo antes, durante y después de 1.85, que considero insertado y más detalles.

Pero hay más ejemplos, y todos ellos dejan mal a Ciro, Darío, Jerjes...

Un ejemplo sangrante es 3.72 donde Darío se propone a sí mismo como futuro mentiroso; si eliminamos el párrafo entero la narración no lo echa de menos. Pero hay más:

· Heródoto da cuenta en 1.136 de que los persas son estrictamente educados en no mentir, pero en 3.72 Darío dice sin más que basará parte de su estrategia para llegar a rey en mentiras.

· Y eso lo hace adelantando lo que inmediatamente sucederá; en 3.72 tenemos a Darío diciendo más o menos a su grupo que “algunos guardias nos dejarán pasar, bien por miedo o por respeto, pero no obstante tengo una excusa para que lo hagan, que es una mentira”. Y en 3.73 de hecho algunos guardias les dejan pasar sin más, pero puesto que no hay conversación, no hay lugar para la mentira. ¿Para qué detener la narración, hacer que Darío se autoinculpe como futuro mentiroso, en una mentira que luego no será necesaria ni se mencionará más?

· Lo mismo sucede en 3.74 cuando Prexaspes se vende a los Magos como un mentiroso e inmediatamente les traiciona. El pobre Prexaspes, para liberar sus culpas, le cuenta a todo el mundo que mató a Smerdis... pero Heródoto ya había hecho decir exactamente lo mismo –y por lo mismo– en 3.65 al propio Cambises, ante todos los nobles persas, autoinculpándose. ¿Para qué 3.74, para qué la historieta del trato con los Magos, sino para que Prexaspes quede de mentiroso y traidor?

· Y cuando Jerjes manda azotar al Helesponto... En 7.34 empieza a explicar cómo tendieron el puente sobre el estrecho, que si los egipcios iban con cables de papiro y los fenicios con cables de esparto y de repente, ¡zas!, cuando ya estaba todo hecho (¿cómo que “el paso ya estaba tendido”, sin más explicaciones?) viene “una tormenta que lo desarmó todo y lo echó a perder”. Pasa a 7.35; “Jerjes se enteró...” pero ¡claro que se enteró, esa redundancia es una denuncia!, y Jerjes después de hacer y decir chaladuras, manda decapitar “a aquellos a quienes se había encargado tender el puente...”, e inmediatamente pasa a explicar en 7.36 que “...otros ingenieros construyeron los puentes. Y he aquí cómo los construyeron...” ...y sigue una larga explicación pormenorizada (¿esta vez sí?) de cómo construyeron los puentes... con cables de (¿TAMBIÉN?) esparto y papiro. ¿Repetiendo la operación anterior a la tormenta? Creo que sin la larga digresión entre 7.34 justo cuando empieza la tormenta y 7.36 cuando empieza a explicar cómo construyeron el puente el texto es más fluido y tiene más sentido, y que se trata de una inserción intencionada para hacer propaganda antipersa, antiJerjes específicamente, y hacerle parecer un loco megalómano. Porque cuando Jerjes retorna de la campaña, en 8.117, Heródoto dice que Jerjes ya no puede usar el puente hecho de barcos atados porque... eso es, porque una tormenta lo ha destruido.

La lista es larga, y no es este el lugar para llevar a cabo un examen pormenorizado, pero cuando un autor se toma la molestia de viajar, investigar, y ponerse a escribir en un proceso de años porque sus conciudadanos le dan vergüenza, y a medio libro empiezas a encontrarte con lo contrario, creo que la cosa exige una explicación...

De hecho no tengo conclusiones que proponer, porque llegar a ellas exigiría el trabajo de un equipo. Pero por no tirar la piedra y esconder la mano, creo que las inserciones (y posiblemente pasajes enteros de los últimos libros) las hizo alguien que se hizo pasar por Heródoto en su senectud, probablemente muerto el auténtico, y que encontró patria en Atenas de vuelta del Asia Menor; por otra parte sospecho que otra tanda de inserciones se debieron hacer después de Plutarco (sobre todo las que dejan mal a los reyes persas; los motivos son préstamos de otras obras griegas clásicas –Esquilo, Homero...). La intención de las inserciones, más que agradar a los atenienses –que también, este Pseudo-Heródoto cobró por ello– era ridiculizar a persas y enaltecer su propia genealogía defenestrando la de los aqueménidas. La clave para llegar a esta aventurada propuesta está en la historia de Megabizo y Zopiro, que choca con lo que nos narró Ctesias y con los archivos babilónicos. Y es que tenemos noticias de un Zopiro hijo de Megabizo (un aqueménida) que huyó a Atenas (desde Persia), probablemente por alguna traición, hacia el 445. Según Ctesias, Babilonia fue reconquistada por Darío gracias a su general Megabizo. Pero según Heródoto (Pseudo-Heródoto diría yo) el que lo logró fue un tal Zopiro padre de Megabizo (y por tanto abuelo del Zopiro traidor a Persia), a pesar del egoísta e insensato asesino Darío, mediante una estratagema calcada del caballo de Troya homérico.

Esto es lo más delicado, porque implicaría que algunas cronologías que manejamos como buenas basándonos en Heródoto tendrían que ser revisadas. Y estas afectan al inicio de la Historia en otra de las patas a las que me refería antes –a la Biblia. Pero esto aquí no procede.

En fin, si queremos sobrevivir como civilización que sabe leer, creo que es imperioso que empecemos a leer despacito lo que el Padre de la Historia nos quiso transmitir, y que dejemos de entender que los griegos son dignos de imitación, o al menos los griegos que despreciaban la tiranía, porque, al contrario de lo que nos decía Heródoto, no era a las élites egocéntricas de presuntuosos, saqueadores asesinos y traidores, corruptos mentirosos, supersticiosos incultos, amén de pedófilos, y otras lindezas, a las que el pueblo apoyaba, no, eso es una fantasía que no nos con-

viene seguir reproduciendo, pero que me temo que a las élites al mando desde entonces tienen mucho interés en reproducir. Con el dinero y recursos que hagan falta. Faltaría más.

Porque el pueblo, el griego, y el babilónico, y el lidio –la gente– apoyaba a tiranos justos como Pisístrato... o como los persas; era por esto que escribía, con bondad, con mucha bondad, Heródoto, con un par.

Ofelia en el estanque como motivo visual. De la imagen plástica del XIX a la fílmica del XX

CAROLINA SANABRIA

Universidad de Costa Rica
csanabriacr@yahoo.com

Ophelia by the pond as a visual motive.

From the 19th Century plastic image to the 20th Century filmic image.

Abstract

The motive of the woman of extreme emotional fragility, that takes her to delirium and death for love in the river waters is a cliché distinctly founded by Shakespeare's writing. It was never clear if the passage responds to an accident or to a suicide given the prevailing moral in the 17th Century. This theme was recovered in the 19th Century, an eminently scientific century, from two art movements: either from the tragic romanticism, or from the styling of death in several pictorial motives such as the ones painted by Delacroix or the John Everett Millais's.

As a result of this a new visual iconography was consolidated in the 20th century. Alfred Hitchcock portrays it in *Vertigo* (1958) with Madeleine's fictitious death, a woman who maintains the paradigm of the submission to the man, and who is the debtor of the femme fatale's image of the black novel that this film is adapted from. Sofia Coppola recurs to a similar composition in her work *The Virgin Suicides* (1999), reconsidering the image by taking another elements, virginal adolescents who maintain links with nature in a homely environment that represses their incipient sexuality. Also, Hilda Hidalgo in *Ours Lady's passion* (2000) raises again the Ophelic construction in her intimate short-film where she recovers, this time from a leading figure, the delirious and imaginative component of its Shakespearian source.

Key words: Ophelia. River. Delusion. Death. Rewriting.

Resumen

El motivo de la mujer de extrema fragilidad emocional que la lleva hasta el delirio y la muerte por amor en las aguas de un río es un tópico inequívocamente fundado por la escritura shakesperiana. Nunca quedó claro si el pasaje responde a un accidente o un suicidio, dada la moral imperante en el siglo XVII. Se recupera en el siglo XIX, eminentemente científicista, a partir de dos corrientes artísticas: el romanticismo trágico o la estilización de la muerte en variados motivos pictóricos como los de Delacroix o el óleo de John Everett Millais. A partir de aquí se ha contribuido a consolidar una nueva iconografía visual en el siglo XX. Lo recrea Alfred Hitchcock en 1958 en *Vértigo*, con la muerte ficticia de Madeleine, quien mantiene el paradigma de sumisión al varón, deudora de la imagen de *femme fatale* de la novela negra que adapta. También recurre a una composición parecida Sofía Coppola en *Las vírgenes suicidas* (1999), con el replanteamiento de la imagen desde otros elementos: adolescentes vírgenes que mantienen vínculos con la naturaleza en un ambiente hogareño represor de su incipiente sexualidad. Y también en *La pasión de nuestra señora* (2000) Hilda Hidalgo vuelve a retomar la construcción *ofélica* en su cortometraje intimista donde recupera, esta vez desde una figura protagónica, el componente delirante e imaginativo de su fuente shakesperiana.

Palabras clave: Ofelia. Río. Delirio. Muerte. Reescritura

Los trasvases entre prácticas de diversa entidad suelen frecuentarse en un fenómeno que supera los medios homogéneos (Sánchez Noriega 2000: 24) y se evidencian aún más en la práctica contemporánea con su abundante y heterogénea proliferación y diversificación. Uno de los ejes clásicos que se han distinguido no se articula en torno a un gran argumento literario, sino a un pequeño motivo procedente de *Hamlet* (1604), la magna tragedia de Shakespeare: la muerte de Ofelia.

El estudio de las reescrituras literarias del pasaje no contiene particular interés en este ensayo por cuanto ha sido trabajado abundantemente, pero sí el hecho de que como parte de las dinámicas intramediales contemporáneas ese mismo motivo se haya constituido también en punto de partida para recreaciones visuales que responden a distintas y sobre todo productivas apropiaciones argumentales, las cuales dan pie a nuevos matices expresivos.

El tema de la mujer cuya extrema fragilidad emocional la conduce hasta el delirio y la muerte por amor en las aguas de un río es un tópico fundado por la escritura shakesperiana, habida cuenta de la existencia de una tradición clásica que liga a jóvenes deidades menores (ninfas) primordialmente con lo acuático. En la última aparición en escena Ofelia aparecía envuelta de alteración y extravío donde cantaba por su padre muerto ante un ausente Hamlet, en una escena umbral de su muerte. El evento en cuestión, no representado directamente en el drama, aparecía luego en el acto IV, escena séptima, relatada por Gertrudis a Laertes.

En una narración más estética que dramática –no tanto por la tragedia humana como por la detallada puntualización decorativa del entorno–, abundante en diversos elementos bucólicos y pastoriles –e igualmente consonantes con la falacia patética que enfatiza el fatal hecho (Nosworthy 1964: 345)–, la desdichada joven, habiendo intentado subirse a una rama para colgar una corona silvestre, cae al río y muere ahogada. El pasaje resulta de suma ambigüedad, entre otros detalles, por la ocularidad contenida y la mediación de la fuente (la Reina) en una escena de la que se ha dicho además que no queda claro si fue producto de la locura o de un hecho accidental (Parrott 2010b):

*“A las orillas de un riachuelo en donde crece un sauce,
que sus plateadas hojas en su espejo refleja,
allí se dirigió, con guirnaldas fantásticas
de ortigas y ranúnculos, margaritas y orquídeas,*

*de esas que los pastores sueltos de lengua nombran
de manera grosera y que las llaman
dedos de muerto las doncellas púdicas.
Y al subirse a colgar su corona silvestre,
una rama envidiosa se desgajó, y cayó
con sus trofeos agrestes en el gimiente arroyo.
Se extendieron sus ropas y por un breve rato
cual si fuera una ninfa la llevaron
flotando, mientras ella iba cantando antiguas
baladas, inconsciente de su propia desgracia,
o como una criatura hecha para vivir
en aquel elemento. Mas no podía durar
así y al fin sus ropas,
pesadas con el agua, la arrastraron
de sus cantos melódicos, a la pobre infeliz,
hacia una muerte cenagosa”¹ (Shakespeare, Acto IV, Escena 7)*

Esta ambigüedad es, desde luego, un artificio ex profeso. Considerando que la audiencia de finales del siglo XVI tenía en una estima peor el suicidio que el asesinato, no resulta extraño que el desenlace de Ofelia aparezca rodeado de confusión e imprecisión. La coherencia con la posición social del personaje tampoco contribuía a fijar la posibilidad de su suicidio, pero con la incorporación del componente de la locura, lo grave (lo intencional) de su muerte se matiza (Parrott 2010b)².

La muerte de Ofelia cobra auge en el siglo XIX, proclive a la construcción de tópicos como el de lo femenino. Y pese a que se trató de una época donde el trabajo en la pintura abundaba en los desnudos, el dramático personaje se representó mayormente vestido, por cuanto acaso el interés se centraba en la inminencia de la tragedia. Tal popularización, en todo caso, alcanza a convertirse en un auténtico *leit-motif*. Es el punto de partida para repetidas adaptaciones literarias en el género de la poesía con mayor o menor explicitud en su relación onomástica. Así sucede en algunas piezas de Rimbaud, Heym o Brecht en el continente europeo (Kaiser en Beller et al. 2003: 238)³ y también en el americano con Poe, Nervo o Silva entre otros (Peluffo 2013), lo que redundará en un trasvase intercontinental. A ese respecto una de las derivaciones del tópico como constante era que la poética

1 La traducción, de Joaquín Gutiérrez, es de las mejores al texto original entre otras razones por su respeto al texto en verso. Corresponde al siguiente fragmento:

*“There is a willow grows askant
the brook,*

*That shows his hoar leaves in the
glassy stream;*

*Therewith fantastic garlands did
she make*

*Of cornflowers, nettles, daisies,
and long purples*

*That liberal shepherds do give a
grosser name,*

*But our cold maids do dead men’s
fingers call them.*

*There on the pendent bough her
crownet weeds*

*Clamb’ring to hang; an envious
sliver broke,*

*When down her weedy trophies
and herself*

*Fell in the weeping brook. Her
clothes spread wide,*

*And mermaid like awhile they
bore her up,*

*Which time she chanted snatches
of old lauds,*

*As one incapable of her own dis-
tress,*

*Or like a creature native and
endued*

*Unto that element. But long it
could not be*

*Till that her garments, heavy with
their drink,*

*Pulled the poor wretch from her
melodious lay*

*To muddy death” (Shakespeare,
Act IV, Scene VIII, 182-199).*

2 Aunque ciertamente la conversación entre los sepultureros a inicios de la primera escena del Acto V parece indicar que el acto responde a un suicidio.

3 En España –donde el Romanticismo tuvo marcada acogida– vale la necesaria mención de la sensible doña Elvira del poema dramático de José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca* (1840). Igualmente de carácter cantarín, lánguido y sufriente también por motivos de relación una con el varón –aquí seductor arrogante, tenorio–, la figura femenina es representada como la realización de la posibilidad de suicidio sugerida por Shakespeare. Incluso,

acorde con el movimiento literario, en el último acto su autor ahonda en el resultado último de su deceso: su descomposición, en terrorífico esqueleto. No obstante, las condiciones de su muerte procedían mediante el mismo motivo de estilización en su última aparición con vida –en la parte segunda–: abstraída en su dolor, vestida de blanco en representación convencional de la pureza que se mantendrá en las representaciones visuales –pictóricas y filmicas– siguientes. Retomando el motivo clásico y shakeriano de las ninfas acuáticas y cantarinas que había sido trazado por Ofelia, doña Elvira lanzaba flores a las aguas de un río antes de arrojarle en un acto enmarcado manifiestamente como suicidio, expresión de la frustración del espíritu romántico.

4 En un siglo que era especialmente científico y que vio en Ofelia algo más que un personaje: “In this scientific society, Ophelia was no longer a character in a popular play; her life and death became a image of mental illness” (Parrott 2010a).



normativa del siglo XVIII proponía una ruptura con el valor que se le asignaba a la originalidad del argumento y el análisis de la poética y la historia de los argumentos que fue especialmente productiva en los siglos XIX y XX (Kaiser en Beller et al. 2003: 254).

El tema de la mujer que asociaba el componente de juventud y belleza desde una fragilidad a la que el amor haría desvariar hasta la muerte se estiliza en el arte del siglo XIX. Los románticos la acogieron por la inestabilidad mental y su trágica desaparición se convirtió en emblema del sufrimiento y la locura⁴. Así que si desde la corriente prerrafaelista del arte pictórico se concentraba en la descripción puntillosa del personaje y el medio, el personaje de Ofelia se fundó como ideal de perfección, como obra de arte (Parrott 2010b). A partir de su puesta teatral, algunos artistas retomaron la tragedia de la joven en sus cuadros, lo que permitió la consolidación como motivo visual. Eugène Delacroix, por ejemplo, tiene varias representaciones alusivas al personaje shakeriano en relación con su muerte en sus trabajos de 1838, 1843 y 1853 (F1), y el mismo Alexandre Cabanel también cuenta con una destacable versión (*Ophelia*, 1883) (F2). Desde sus respectivos estilos –preimpresionista uno, academicista el otro–, ambos artistas se apegan a retratar la muerte de Ofelia de acuerdo con el relato de

Gertudis en cuanto a que el personaje había caído de la rama de un sauce, de lo cual da cuenta la existencia de una similar postura en común, con el brazo que la asía a la rama en alza, lo que puede denotar una postrera e involuntaria actitud de supervivencia. El de Cabanel, que incluye flores alrededor del personaje, resulta en cambio menos sombrío, más estilizado que el de Delacroix. Pero ambos convergen en una misma disposición del cuerpo femenino que, como las paradigmáticas representaciones venusianas, “ha soportado dispares significados a lo largo de la historia del arte:

la figura reclinada horizontalmente, con el cuerpo apoyado sobre un costado, perpendicular al suelo y enfrentado al espectador” (Justo 2011: 202). Estos significados van desde la apacibilidad de la *Venus* de Tiziano o la agresividad contenida de la *Olympia* de Manet, hasta la condición trágica de Ofelia que mantiene la misma pose exployada, dispuesta a la visión plástica del espectador, incluso hasta en el momento de su muerte.

El escenario en cuestión –en el agua, un río, con flores y entorno boscoso– llevaría a consolidar el tema *ofélico* como tópico visual⁵, de manera tal que su estetización matizaría el componente siniestro de lo que está relacionado con la muerte (Freud 1976: 46). Se opera un trasvase del lenguaje verbal al iconográfico. Si la imagen de Ofelia se ofrece entonces por medio del lenguaje literario, la misma palabra afirma esa ausencia ocular de forma tan poderosa que se configura como lo que podría plantearse como una suerte de *ékfrasis* anticipada de lo que han venido a constituirse con posterioridad las pinturas siguientes:

“The representation of Ophelia has been almost entirely iconic; her wild hair depicts madness or the victim of rape; her blank white dress stands in contrast to Hamlet’s inky and scholarly black; the emblematic flowers which she gives away and which surround her at death signal her participation in deflowering; her snatches of song suggest fragmentation of character” (Ronk 1994: 24).

Especialmente popularizado ha sido el óleo de John Everett Millais con su magnífica *Ophelia* (1852) (F3), en donde retrata a una joven mujer que, a diferencia de los otros cuadros, no está agonizante, sino muerta, yacente en un plano de cuerpo entero en posición de espaldas y con las palmas abiertas casi como evocando una crucifixión (Peluffo 2013: 63). En contraste con el resto del óleo, su piel es tan blanca como la de la muerta que *ya* es; de una belleza tan intensa que parece una princesa inmersa en un lecho de aguas estáticas, rodeada de algunas pocas flores de vivos colores en comunión con el entorno boscoso apacible, a no ser de la expresión facial que indica una situación anómala. Resulta especialmente perturbadora porque no mantiene la representación convencional de la muerte, hermanada con el sueño desde los antiguos⁶. Sus ojos están, al igual que su boca, levemente abiertos, con un dejo de horror, como si antes hubiera mirado y quedado algo por decir. No tiene aquí mayor importancia la figura humana que el entorno, pintado con sumo detalle –un hiperrealismo casi fotográfico, en una visión acorde con el cientificismo del siglo XIX–, como correspondía a la corriente prerrafaelista de la cual Millais figura como uno de sus cofundadores.



⁵ Antes que el otro personaje shakesperiano, Julieta, cuya muerte también trágica acontecía en un entorno sangriento y violento, lo cual hacía preferir a los pintores prerrafaelistas el personaje de Ofelia en la estilización de la muerte (Peluffo 2013: 71).

⁶ Por cuanto “un cuerpo muerto hacía impuro cuanto le caía cerca; y no sólo a los hombres que lo tocaban o lo veían, sino a los dioses mismos” (Lessing 1992: 10).

En general, estas imágenes visuales con orígenes literarios han sido medulares en otros relatos posteriores que retoman las adaptaciones de la obra del bardo y que han terminado por asentarse como parte de la iconografía cultural moderna. Se trata de formas de representación que contribuyen a consolidar un tópico común en la ficción, como dice Ballespí Villagrasa:

“Tots els personatges que rememoren la figura d’Ofèlia com a representació femenina passen per la simbologia comuna del vestit blanc, les flors, el retorn a l’aigua, la bogeria com a punt crític on no es senten inserides en el grup social que les envolta i no les acull en tant que no han superat la seva crisi [sic]. Ja no son nenes que depenen de la figura paterna, ni dones que depenen del seu espòs; estan a mig camí i és en aquest moment quan senten que no han superat la crisi entre un estat a l’altre. La seva mort, més que suïcida, és deixar-se morir ofegades, són dones tapades, dones pures, verges, innocents que moren comúvies, com nimfes ofegades en la seva pròpia sexualitat voraç encoberta, atrapada, mitigada i oblidada (2008: 5).

Elizabeth Bronfen ha descrito la cultura occidental en términos de la triangulación de feminidad, muerte y textualidad (1992), que contendría las inscripciones literarias y cinematográficas. Una de las más notorias y sugestivas imágenes vinculadas con esta construcción visual aparece claramente manifiesta en otra obra maestra, en el filme *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock, adaptación de la novela *Sueurs froides* (1954) de Pierre Boileau y Thomas Narcejac, si bien la historia propiamente se acerca a su irrealizada ambición en los años 40 de filmar un *Hamlet* moderno. *Vertigo* es, probablemente, el más aproximado acercamiento, que alcanza puntos de contacto con el drama de Shakespeare, como es el caso de la escena de la primera muerte de Madeleine.

7 Mientras que, como se ha dicho, la codificación universal de la representación sugiere la vestimenta blanca como pureza, aquí el negro metaforiza su personalidad oscura, consonante, por lo demás, con el género criminal.



La película reconstruye el tema ofélico de la muerte en cenagosas profundidades (“muddydeath”) de Madeleine (Kim Novak), en medio de esas aguas tan negras como su deliberado vestido⁷ tras haber deshojado las flores, inveterada metáfora de la sexualidad femenina (González Requena 2006: 202) donde la imagen que compone apunta a la idea de *ofelización* (Morales Peco 2011: 80). Un plano medio la fotografía en dramática diagonal al cuadro –desde una pose en la que resuenan las obras de Delacroix (Vers 1989: 6) y por exten-

sión la de Cabanel– mientras flota en las aguas de la Bahía de San Francisco (F4). Sucede tras un lánguido paseo que diegéticamente no es sino una

escenificación ante su auténtico protagonista, John Ferguson, 'Scottie' (James Stewart), para inducir un rescate que habrá de unirlos en presencia de las aguas (Castro de Paz 1999: 43).

Evidentemente la mujer en las aguas es sólo parte de una historia que está colmada de reminiscencias shakesperianas –*ofélicas*– a partir de este personaje obsesionado con la tumba hasta rayar en lo delirante y melancólico de su carácter a lo largo de las llamadas “mad scenes” (las cuales dan paso al cortejo) en los paseos por el parque, el cementerio o el apartamento de John (Vers 1989: 3): por su mencionada preplanificación, la escena de su falso suicidio en el río está prevista para que el protagonista se lance a rescatarla de las aguas –no en vano hay un marcado *intertexto pigmaliónico*.

Se tiene entonces una actualización de la escena (dramática y pictórica) del tema *ofélico* como referente visual en el personaje femenino de Hitchcock con el mismo arrobamiento y desvarío del personaje bajo otro nombre, el anglosajón de Madeleine⁸. Por algo los semas de la locura y la soledad constituían alófono de su nombre (*mad-alone*) (Trías 1998: 30) en una confluencia que constituye uno de los tópicos más claros en la cultura occidental en relación con la mujer abordada por Shakespeare en su Ofelia: el delirio⁹. Más que como perturbación, se internaliza como síntoma femenino a partir de su educación, se centra en la docilidad, sometimiento y abnegación, esto es, en la renuncia (Gilbert y Gubar 1998: 67), según puede apreciarse en sus relaciones con varones –reforzando un prototipo de sumisión y dependencia del padre, del hermano y del príncipe que, junto con el resto de la corte, la hacen víctima de los enredos políticos.

A todo ello, el film de Hitchcock opera a través de una ruptura con el elemento del Romanticismo en cuanto a la atribuida inocencia y candor del personaje. El hecho de que su suicidio se presente bajo una farsa cuidadosamente planificada hace que Madeleine no sea, ciertamente, un personaje inocente, lo cual da cuenta de un cambio en el paradigma shakespeariano. La recreación de la escena de la muerte de Ofelia en la Madeleine de Hitchcock elimina a la larga el elemento virginal del sujeto –la de una mujer ángel o más exactamente, una de las posibilidades *ofélicas* sugeridas por Parrott (2010a), envuelta en un halo de misterio que conduce a la fascinación del protagonista–, lo que en definitiva la enmarca como *femme fatale* y hace de ella cómplice de un crimen –el de un

8 Es un dato llamativo tratándose de una novela donde todos los personajes tienen nombres y apellidos en francés, ante lo cual no cabría descartar que se tratara de una remisión indirecta a los inicios del género policiaco (classical o traditional) de donde deriva la novela negra: Poe, Conan Doyle (Colmeiro 1994: 55-56).

9 Como dicen Gilbert y Gubar, “la socialización patriarcal hace enfermar a las mujeres, tanto física como mentalmente” (1998: 67). Las investigaciones científicas de Freud habían dado como resultado la histeria como enfermedad asociada al sistema reproductivo femenino, en un marco donde la condición femenina era intrínseca al género.

suicidio que es el clímax de una complejísima puesta en escena de desdoblamientos. A pesar entonces de su falsa fragilidad, el personaje no deja de mantener su dependencia con respecto a las decisiones del varón. En la historia hay una complicidad previa con el supuesto marido (Gévigne/Elster) en el engaño de un acto delictivo: el asesinato de la legítima esposa y su suplantación, lo que permite subrayar la fragilidad del carácter de Madeleine, semejante a Ofelia, como oportunamente ha señalado Vers:

“The director’s preoccupation with will fulmanipulation, both as theme and as technique, so clearly visible in Elster and Ferguson’s possessive manipulation of Judy, has an analogue in the machinations of Polonius and Hamlet involving compliant Ophelia” (1989: 4).

En deuda con la adaptación, el director inglés no se conforma con una reproducción mecánica de la novela de Boileau y Narcejac y, sin medrar en absoluto la composición compleja de su protagonista masculino, añade cierta densidad psíquica al personaje literario femenino (Renée Sourange) al proveer al suyo *real* (Judy Barton) de destilaciones prove-

10 En *Vertigo* se carga de elaboración y complejidad a un personaje literariamente carente de ello (Sanabria 2013) y el efecto es uno completamente plano y pasivo –como también se ha dicho de Ofelia (Parrott 2010a, Kaiser en Beller et al. 2003: 238)–, pero en el caso de la novela, prácticamente sin conciencia, surge, como lo retoma también la película, de la necesidad instrumental del protagonista y del antagonista.

nientes tanto del enamoramiento como sobre todo de la mencionada culpabilización¹⁰. Pero la afinidad clásica se remite básicamente a su opuesto femenino, Madeleine, con su actitud delirante, demasiado extraviada para ser real. Es, en definitiva, la médula de la tragedia de Scottie: enamorarse de una mujer que en definitiva no existe. Y el aludido carácter fantasmático e irreal se potencia en la escena donde Madeleine aparece coronada por el mítico moño y por las luces verduzcas de neón, evanescente como una aparición fantasmagórica *de entre los muertos* que cobra definición progresiva conforme se acerca en toma subjetiva (González Requena 2006: 408). Se trata de otra dimensión femenina –más cercana al prerrafaelismo de la mujer como ideal, por lo cual también se le ha vinculado con la comentada necrofilia del director– donde se elabora su complejidad desde un subsidio al varón protagonista. De ahí la destacada naturaleza objetual de lo femenino, de un valor prácticamente exhibitivo, como lo había planteado Laura Mulvey al respecto del prototipo de Madeleine en su célebre artículo de 1975. Pero tampoco debería dejarse de ver que este matiz se centra en el personaje femenino como deudor de la actualización del tópico a las circunstancias de la época y sus categorías genéricas, que se adecua a sus necesidades de expresión. La tónica consiste en no distanciarse del canon de la mujer fatal, medular de la misma atmósfera decadentista de la categoría negra, como corresponde a una novela inscrita en esa tendencia estética.

Hitchcock parte entonces de una novela donde la perspectiva y la historia se vuelcan sobre el personaje masculino, desde el que se narra la historia. Pero ni en la novela ni en la película Madeleine tiene por sí misma la más mínima importancia, y esto es así porque el conflicto verdaderamente relevante, como el de Hamlet, lo desarrolla el protagonista masculino, igualmente asediado de fantasmas –entre el policía, representante de la Ley y al mismo tiempo, como del protagonista shakesperiano, de la figura paterna según Castro de Paz (1999: 42) y la mujer irreal, Madeleine–, con los que interactúa para solventar demandas recíprocas y problematizadoras.

Donde sí tiene importancia el sujeto femenino es en films posteriores, acorde con la sensibilización de la época. En la reconstrucción de este icono sobresale otra imagen destacable en 1999 en la película *Las vírgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*) de Sofía Coppola, adaptación de la novela homónima de Jeffrey Eugenides (1993), que se desarrolla en un vecindario típicamente americano de los años 70, cuya fachada en apariencia apacible e idílica esconde, lo mismo que las películas de David Lynch, una realidad subterránea paralela, oscura y reprimida que aflora en un suceso que despierta el interés público. La opera prima de Coppola se articula exclusivamente alrededor del subtema hamletiano a partir del tópico que Michele Aaron designa bajo el neologismo de *necromanticización* de la feminidad (“necromanticization” of feminity) en alusión a la representación de una mujer grácil en la que se conjuntan idilio y muerte (2014: 75). El elemento central de la película –de tono evocador y nostálgico mediado por la memoria de sus narradores (Hoskin 2007)– contrasta con la crítica sutil a la educación represiva tan propia de las sociedades estadounidenses conservadoras y de fuerte religiosidad en torno al despertar de la sexualidad de sus hijos, en este caso multiplicada en las cinco adolescentes casi idénticas de la familia Lisbon. Hay algo indecible que no funciona no sólo en esa familia, sino en una sociedad que, según recoge la película, presenta 80 suicidios diarios, 30.000 al año –con lo que el film evidencia el reconocimiento de la existencia y complejidad de la adolescencia como grupo minoritario, hasta ahora silenciado. La liberación posterior de la más rebelde de las hijas, Lux (Claire Danes), es percibido como elemento de deshonor, de estigma, por tanto se amplía al repudio y subsecuente aislamiento del resto de las hermanas por disposición de sus dominantes padres.

Concretamente la tragedia colectiva ya venía anunciada al inicio del film con el intento de suicidio de la hermana pequeña, Cecilia (Hanna Hall). La chica de trece años se había cortado las venas y sumergido en

¹¹ La película, según la crítica (Hoskin 2007), está muy apegada al texto literario, que destaca el estado de sosiego de la niña, contrastante con los gritos de la madre, o la mirada mística que percibe de ella una vecina.



una bañera que desde un primer plano retrataba, en un marco de aguas teñidas levemente de rojo, su rostro impávido (F5)¹¹. Hay una asociación propuesta con la iconografía de la virgen María remarcada en la tarjeta, o la estampa plastificada según el libro, que caía de sus manos tras ser rescatada por los socorristas.

En Cecilia, “the iconicity of self-sacrifice, in al its female and sacred glory, its reiterated” (Aaron 2014: 77) en su nombre que remite a una virgen y mártir romana, en la tenencia de reproducciones de la virgen en su habitación, en su vestimenta blanca, que en el texto de Eugenides es de un antiguo traje de novia al que había cortado el dobladillo y nunca se quitaba de encima (1994: 4), semejante al que la película de Coppola la muestra. La elección del procedimiento de sumergirse en las aguas –aun cuando no provenga de una fuente natural ni se encuadre en un entorno boscoso como correspondería a la reconstrucción ofélica– no deja de emparentar la estampa visual con la estética hamletiana, que aquí difiere del estilo de las otras composiciones e inaugura una nueva forma de representación que se separa de la iconografía tradicional –de plano entero– para plantear una propia –un primer plano del rostro. Pero no se trata exactamente de un instante mortal, puesto que Cecilia es salvada a tiempo. Pocos días después acomete un nuevo y definitivo impulso: se lanza desde la ventana donde su cuerpo queda clavado en el enrejado del jardín exterior de la casa. Cuando el padre, Ronald Lisbon (James Woods) se acerca, un plano de conjunto retrata una imagen semejante a la de un encantador que hipnotiza a su joven ayudante suspendida en el aire, como si estuviera levitando –y con ello se repite una nueva relación con los elementos naturales, dada desde el principio de la película después de la presentación del título con el primer plano difuminado de su hermana no casualmente llamada Lux que se sobreimpone en un cielo con nubes, como la virgen que es. Pero la imagen del padre desconcertado ante su niña defenestrada es como si lo propusiera como un mago que dispone del cuerpo –de la vida– de ella, lo que tampoco es casual porque la película se mueve ocasionalmente entre evocaciones a la fantasía codificada como imaginario juvenil (el unicornio, las luces de bengala) y la realidad. La figura represora de los padres administra las existencias de sus hijas, lo que incluye la potestad del ejercicio de su sexualidad.

Rubias, bellísimas y jovencísimas, casi etéreas, las hermanas Lisbon pueden pensarse también como actualizaciones de nínfulas o deidades

menores de la literatura griega típicamente relacionadas con la naturaleza¹². La carencia del marco natural del suicidio de Cecilia se solventa en su sustituto doméstico, un utensilio manufacturado, en medio de un suburbio urbano: por lo demás, bien se lee en su diario su preocupación y atracción por las manifestaciones del entorno, bien dicen sus hermanas que amaba el viejo olmo que estaba frente a la casa y la película la evoca subida, abrazada a él.

El acto, consumado en conjunto, se incentiva por la vía de la dominación paterna como expiación de las culpas de una comunidad cerrada: el nuevo sentido con que Coppola actualiza el tópico shakesperiano. El film está narrado de manera evocadora, casi lírica –mediado por la memoria de un evento pasado y traumático–, desde una visualización del suicidio femenino en los avistamientos fascinados de los adolescentes voyeur que, posicionados en el lugar del espectador, cuentan la historia que inicia con el suicidio de Cecilia (“We felt the imprisonment of being a girl”, dicen los chicos al leer su diario, y un poco más adelante: “We knew that the girls were women in disguise that understood love and even death”) y acaba cuando ellos mismos encuentran los cuerpos de las hermanas restantes en la casa que las apresa.

Hay otro trabajo de difusión considerablemente más limitada en parte por su género (cortometrajístico) y su adscripción regional (centroamericano) marginal aunque de exquisita belleza plástica, *La pasión de nuestra señora* (2000) de Hilda Hidalgo. Como en la película de Coppola, el protagonismo aquí está lejos de recaer en el sujeto masculino, básicamente por la evolución de tiempos finiseculares que tiende a incorporar los discursos feministas, los cuales privilegian el desarrollo de cierto intimismo femenino y elementos de tipo inconsciente (Cortés 2005: 474).

Si en *The Suicide Virgins* se propone a las niñas como mujeres disfrazadas, aquí funciona al revés: una mujer madura (Eugenia Fuscaldó) vive prácticamente aislada en una deliciosa cabaña del trópico húmedo y rebosa de una soledad que precisamente ese día ella misma verbaliza disgustante. Así lo manifiesta –sentirse incómoda con su situación– desde un primer plano ante un espejo en un monólogo inicial. Entonces una sucesión de planos la retrata en diferentes actividades cotidianas durante el día –la cocina, la siembra, la colada– hasta una última que se ofrece durante una noche. En ella la mujer yace ingrávida en un río de aguas estancadas, rodeada de unas cuantas flores que caen desde lo alto –esta vez alusión convencional de una sexualidad que, en virtud de la madurez

12 Cuya vinculación queda subrayada con la defensa del olmo que los trabajadores del ayuntamiento llegan a derribar –y es cuando el resto de las Lisbon se interponen, ofreciendo sus cuerpos como tributo– o igualmente en la alusión al derrame de la planta que incrementa los fosfatos en el lago y produce una capa de algas tan densa que su olor se infiltra por todo el pueblo, alusión metafórica a la podredumbre moral desatada por los suicidios.

13 Más bien podrían constituir parte de los artificios naturales, como las jugosas frutas que corta en sus quehaceres cotidianos, o bien funcionar como mero ornamento compositivo de la recreación de la imagen.



14 “Vendiendo”, dice, “llevo apenas dos meses, pero está difícil la cosa”.

de la protagonista no cumplen la función de instrumentos anti-conceptivos de los que podría haber hecho uso Ofelia, según lo especulado por Painter y Parker (en Parrot 2010b)¹³-, mientras flota inmóvil en disposición diagonal en un plano entero con un traje blanco de espaldas y con los brazos extendidos (F6). Es una imagen de una naturaleza compleja, no realista, en la que se ve infiltrada la recreación de un estado profundamente lírico de mortandad.

Pero de inmediato la vuelta a la cotidianidad del presente la retrae a la espera y preparación de una visita inminente y desconocida, la aparición de un joven vendedor (Andrés Montero), procedente de afuera y por tanto variación del cazador¹⁴, al cual imagina o seda o sueña. Este giro argumental permite ofrecer un nuevo caudal sensorial (fruta cortada, pintura en los cuerpos que da paso al contacto entre un hombre sedado y una mujer ávida) sucedidos en una narración con ritmo y musicalidad *en crescendo* hasta derivar, justo antes de su desenlace –la separación (la partida de él)–, en la misma figura –a primera vista– *ofélica* del principio. Sin embargo, no se trata de la misma imagen por cuanto hay una diferencia: esta vez mueve levemente los brazos, como si tratara de mantenerse a flote y evidenciar que *aún* está con vida. Es un efecto distinto del personaje shakesperiano, que a partir de la estimulación delirante, elabora Hidalgo desde un desempeño más activo. La última secuencia retrata en la noche al muchacho que despierta pero vuelve a la mañana siguiente, cuestionando el hecho que el efecto del bebedizo hubiera sido producto de la imaginación ya no de ella y se hubiera operado un prodigio.

Se está aquí ante un replanteamiento del sentido original de la escena *ofélica*. El personaje femenino aparece también indirectamente atravesado por el influjo de la tradición cristiana –herencia de la latinidad–, donde se establece una concomitancia con la Virgen también clarísimamente establecida en el film de Coppola, pero sólo en el título y en un sentido irónico por cuanto no pasa de ser una estrategia meramente onomástica y además extradiegética. La pasión a la que alude no es la referida al padecimiento por el martirio del hijo de Dios, sino a otra acepción del *Diccionario de la Real Academia* derivada del mismo verbo –padecer–, esto es, como perturbación o afecto desordenado del ánimo. En ese sentido resulta oportuno descartar asimismo otra de las significaciones registra-

das por la misma fuente, la referida a la pasividad, porque si bien Eugenia parece mantenerse en la proverbial espera –de las actuaciones genéricas tradicionales: “El hombre caza y combate. La mujer piensa e imagina, engendra a los sueños y a los dioses” (Michelet 2004: 29)–, en realidad su papel supone una función más dinámica o protagónica: dispone la escena (el acicalamiento personal, la preparación de los aditamentos pictóricos, visuales y comestibles alrededor del lecho) y el probable desencadenamiento de su deseo.

En este sentido, la señora de Hidalgo carece de la pureza e inocencia¹⁵ del modelo ideal de mujer victoriana ofélica, pero aquí no por su complicidad con un engaño previamente fraguado sino esta vez en calidad de maga o hechicera que cautiva y aquieta con los medios con que cuenta al varón que se cruza por su infrecuente camino (Circe). Y aun así este prototipo caribeño mantiene la fuente shakesperiana del componente delirante e imaginativo en que se sumerge y que se enmarca en un paradigma del cual la crítica literaria ha sostenido una recurrente relación entre feminidad y locura (Parrott 2010b *inter alia*) retomando el influjo prerrafaelista de la mujer ahogada como motivo estético. Esta recuperación icónica que se remonta al texto de Shakespeare elabora el paradigma reinterpretado por la pintura del siglo XIX para dotar de su contrario, precisamente de vida, al personaje. No es que rompa de pleno con el sentido de partida, por cuanto mantiene la sensorialidad vuelta comunidad con el entorno natural, como el río, que ve potenciado aquí su sentido heraclitiano de movilidad que al mismo tiempo permite contrastar con el estatismo de las aguas empozadas que habían sido destacadas por Millais.

¹⁵ Las mismas que apuntan a una naturaleza recatada que convirtió el prototipo ofélico en un ideal femenino de la época victoriana (Parrott 2010).

Es en estos films como la interrelación dialéctica entre esta temática que reconoce afinidades genéricas (Kaiser en Beller et al. 2003: 254) de la estilización en el drama del siglo XVII reactualizada en la poesía y la pintura del XIX se hace extensible en el XX a otro tipo de iconografías. La fílmica constituye buena muestra, y comprende desde obras canónicas como Hitchcock hasta más distanciadas de la industria del *blockbuster* como la de Coppola o auténticamente marginales como la de Hidalgo en una variedad amplísima de matices de significados, dotando al material de una evocación de carácter lírico. Un mismo eje o motivo –la mujer delirante sumergida en unas aguas casi siempre plácidas– permite cotejar los elementos que componen la imagen, es decir, reconocer los cambios del personaje y de las historias que constatan una evolución en virtud de su actualización en distintos momentos: la cómplice de un crimen –des-

doblada en *femme fatale* y mujer ángel–, la adolescente martirizada y apresada, la madura que renace al cielo. En sus diferentes construcciones icónicas responden a la obsesión de la cultura occidental *necromántica* con las mujeres, de la que el cine es expresión ideal: “the medium par excellence for embalming the to-be-dead woman for erotic contemplation” (Aaron 2014: 80). Todas derivan de preocupaciones estilísticas y genéricas, las cuales no dejan de responder a inquietudes que probablemente hayan sido las mismas aunque se manifiesten en distintos planos y medios de significación.

Bibliografía

- AARON, M. (2014): «Cinema and Suicide: Necromanticism, Dead-already-ness, and the Logic of the Vanishing Point», *Cinema Journal*, 53, No. 2: 71-92.
- BALLESPÍ VILLAGRASA, M. (2008): *Figures femenines a escena: Ofèlia, Antígona i Medea*. Universitat Autònoma de Barcelona, Institut del Teatre, treball de recerca.
- BELLER, M. et al. (2003): *Tematologia y comparatismo literario*. Madrid: Arco.
- BOILEAU-NARCEJAC (1958). *Sueurs froides (d'entre les morts)*. Francia: Denoël.
- BRONFEN, E. (1992): *On Her Dead Body*. United Kingdom: Manchester University Press.
- CAVALLINI, L. y Carolina Sanabria. «La pasión de nuestra señora, un corto de Hilda Hidalgo», en prensa.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (1999): Alfred Hitchcock. *Vértigo/De entre los muertos*. Barcelona: Paidós.
- COLMEIRO, J. F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- CORTÉS, M. L. (2005): *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. Costa Rica: Santillana.
- ESPRONCEDA, J. de (2001): *El estudiante de Salamanca*. Madrid: Cátedra.
- EUGENIDES, J. (1994): *Las vírgenes suicidas*. Barcelona: Anagrama.
- FREUD, S. (1976): *Lo siniestro*. Buenos Aires: López Crespo.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2007): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. 2ªEd. Valladolid: Castilla Ediciones.
- HOSKIN, B. (2007). «Landscape and Longing in Sophia [sic] Coppola's *The Virgin Suicides*», *Literature Film Quarterly*, Vol 35, Issue 3: 214-221.

JUSTO, I. (2011): «La representación contemporánea del cuerpo desnudo: el objeto sexual en el cambio del siglo XIX al XX», *Olivar*, N°16: 199-214.

LYONS, B. (1977): «The Iconography of Ophelia», The Johns Hopkins University Press, 44, 1: 60-74.

GILBERT, S. y GUBAR, Susan (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

LESSING, G. E. (1992): *La ilustración y la muerte: dos tratados*. Madrid: Debate.

MORALES PECO, M. (2011): «El doble exterior como vía de recuperación de la amada muerta en Bruges-la-Morte de Rodenbach, *Sueurs froides: D'entre les morts* de Boileau y Narcejac y *Vértigo* de Hitchcock», *Çédille*, 2: 49-82.

MICHELET, J. (2002): *La bruja. Una biografía de mil años fundamentada en las actas judiciales de la Inquisición*. 2ªEd. Madrid: Akal.

MULVEY, L. (1998): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Fundación Instituto Shakespeare.

NOSWORTHY, J. M. (1964): «The Death of Ophelia», *Shakespeare Quarterly*, Vol 15, No. 4: 345-348.

PARROT, K. (2010a): «Angel or Lunatic: Visualizing Ophelia in Nineteenth-Century England». Winthrop University's English Department Undergraduate Research Conference, [<http://kateparrott.wordpress.com/academic-writing/english-department-undergraduate-research-conference/>].

PARROT, K. (2010b): «Hamlet's Ophelia: The Changing Perceptions of Suicide, Death, and Madness in the Elizabethan and Victorian Periods». Winthrop University's English Department, Senior Honors Thesis [<http://kateparrott.wordpress.com/academic-writing/senior-thesis-hamlet%E2%80%99s-ophelia-the-changing-perceptions-of-suicide-death-and-madness-in-the-elizabethan-and-victorian-periods/>].

PELUFFO, A. (2004): «Latin American Ophelias: The Aesthetisation of Female Death in Nineteenth-Century Poetry», *Latin American Literary Review*, Vol 32, No. 64: 63-78.

RONK, M. (1994): «Representations of Ophelia», *Criticism*, Vol. 36: 21-43.

SANABRIA, C. (2013): *Las adaptaciones subliminales. Tres obras maestras de Hitchcock*. Madrid: JC.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet* en CROSS, Wilbur L. & Tucker Brooke (eds.) (1993): *The Yale Shakespeare. The Complete Works*. New York: Barnes & Noble Books.

STALEY A. y NEWALL, Christopher (2004): *Prerrafaelitas: la visión de la naturaleza*. Madrid: Fundación "la Caixa".

TRÍAS, E. (1998): *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. 2ª Ed. Madrid: Taurus.

VEST, J. M. (1989): «Reflections on Ophelia (and of Hamlet) in Alfred Hitchcock's *Vertigo*», *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 22, No. 1: 1-9.

Filmografía

COPPOLA, S. (1999): *The Virgin Suicides (Las vírgenes suicidas)*. EEUU: American Zoetrope.

HIDALGO, H. (2000): *La pasión de nuestra señora*. CRC: Producciones Toro Amarillo.

HITCHCOCK, A. (1958): *Vertigo (De entre los muertos)*: EEUU: Paramount.

Reseñas

Luz corriente

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Luz corriente.
Francisco Baena.
Pre-Textos, 2014

Para Paco

Este es un libro sin aparente dedicatoria.

Sin embargo, el edificio completo de tres plantas, con su foso y su puente levadizo, está dedicado a la memoria.

Todo en él queda enmarcado bajo la enseña *in memoriam*.

El fondo del que nace, el enemigo, sería la dificultad para narrar imperante y, más de fondo, la constatación que tal dificultad supone del fracaso en la tarea del Padre.

Escrito así, con mayúscula, para dotar-le de la dignidad suficiente.

De ahí proviene la luz que le da título, que no habría que dar por descontado, manando de uno a otro capítulo, recorriendo las generaciones que componen la trama de la historia (escrita así, con minúscula).

Una luz recortada en principio que se sabe vacilante, como la vela que titila en la obertura, cuando ya el narrador ha optado por una posición fuerte a favor del crepúsculo, del tránsito, entre dos luces:

“Martín releo en su cuaderno: ante la disyuntiva de escoger entre revelación y misterio, yo siempre escojo el misterio.”

La narración ya ha comenzado, piso primero, relatando el regreso del hijo al punto de partida; la búsqueda, en esa tierra primigenia, de lo que alumbra.

Y ahí tenemos a nuestro protagonista, Martín, presto a la soterrada tarea de relacionar, dejando en suspensión toda evidencia que no



suponga buscar la conexión más íntima, el oscuro mineral. Que no es pensar. Pensar sería la ganga de la que el buen hacer del artesano, el oscuro alquimista, obtendrá las sales necesarias.

La novela encuentra su pulso, la distancia precisa en el narrar, en el capítulo, no por azar tercero, *La noche del fuego*, dedicado al abuelo Miguel.

La inmersión del lector en ese universo recreado es deliciosa. Posee la levedad de lo perdido irremediamente y los personajes adquieren una talla no por sencilla menos mitológica.

Sólo queda acudir a la cita con la muerte del padre para recobrar su mensaje, cifrado en un tiempo que es ahora tu edad.

Una cuestión, entonces, no sólo de memoria –inevitablemente sumergida en la profundidad de la infancia– sino también genética: para salvar la falla de las generaciones nada mejor que remontarse a los abuelos.

Para por fin acercarse al resplandor instantáneo del encuentro.

Estamos ya en el cuarto capítulo y el fuego doméstico, inofensivo, se reviste de la solemnidad del relámpago del que es familiar; puede entonces recuperarse su temblor, ahora que diez años se han cumplido de la desaparición del padre; cerrando el ciclo de la transformación.

Reconocemos ahora la aspereza de la que la escritura procede.

Nuestro forjador la aborda investido de la fortaleza que le confiere el nombre, no al azar, de Martín; de sonoridad aguda y metálica que reverbera como una pequeña campana; llevadera.

Será su espíritu la máscara, el engaño preciso para entablar el diálogo con el espíritu del padre.

Un diálogo que nunca tendrá otro lugar que el que tú le has dado. ¿Insistirá aún la queja?

Terminado el relato, lo sabremos.

Puedes sentirlo como un regusto en la lengua con sabor a sal; tan penetrante como un dulce veneno que siempre hubiera estado ahí, aguardando; desde siempre el encuentro estuvo en tu memoria ¿A quién sino a Martín podía dirigirse el padre en su final?

En la superación del abismo abierto entre un abuelo y su nieto, aún sin forma, el relato nos ha devuelto la palabra del padre –conmovedoras las cartas en las que arriesgas la primera persona con la profundidad de un siglo.

Un espacio oscuro para cobijar el relato, precisamente por la luz –que es decir, el movimiento.

Luz corriente, luz mágica, la luz que desciende de la montaña para cuajar el mineral.



¿Qué fue de Baby Jane?
Tinta sobre papel, 2009
Marta Beltrán

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS

Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse pidiéndolo al Apartado de Correos 73 – 40080, Segovia, o a través del Boletín de Suscripción.



Lévy-Strauss: J. González Requena: *La eficacia simbólica*. S. Zunzunegui: *Al acecho del mensaje. El pensamiento estético de Claude Lévy-Strauss*. R. Gubern: *De la identidad*. J. M. Marinas: *La ampliación de un mito: el Edipo político*. A. Ortiz de Zárate: *Freud (1914-1919-1923)/Jakobson (1956)/Lévy-Strauss (1958)*. J. L. Gómez Acosta: *Berlín: arquitectura en movimiento*. M. Canga: *Octavio Paz y Lévy-Strauss*. J. M. Burgos: *La evidencia del filme*. P. Poyato: *Una nueva luz sobre Buñuel*.



La fiesta: L. Martín Arias: *El Toro de la Vega: fiesta e ideología*. M. Canga: *La Bacanal de Tiziano*. L. Blanco: *El humor en el cine*. L. Moreno: *La verdadera fiesta está donde la pasión encuentra lugar. Notas sobre Trapecio*. A. Rodríguez: *La fiesta de los antropófagos: sobre La hora del lobo (Bergman, 1968)*. P. Bertetto: *L'immagine simulacro*. E. Parrondo: *Lo personal es político*. T. González: *El baile del Olimpo (Jezebel, W. Wyler, 1938)*. J. C. Goyes: *Los carros alegóricos del Carnaval de Negros y Blancos*. L. Moreno: *Lucio Blanco, la intuición de la razón*. J. L. Castrillón: *En los orígenes del cine*. B. Pérez: *El Anticristo o la doblez de la naturaleza*. L. Torres: *Forclusión del relato*. J. M. Burgos: *Ser cráneo*. B. Brémard: *Les nouvelles figures mythiques de cinema espagnol (1975-1995)*. *A corps perdu*.



Pier Paolo Pasolini: M.A. Bazzocchi: *Manierismo o el vuelo de Pasolini de la poesía al cine*. H. Vezetti: *Cristianización de la carne y sexualidad moderna*. J. González Requena: *Amor y Horror*. Zumalde, Arozena, Zunzunegui: *Geografías de la exclusión. El cine ante la barbarie*. L. Blanco: *Lo sagrado en la obra cinematográfica de Pasolini*. B. Casanova: *El arte de la visión. Pasolini y la pintura italiana*. J. García Crego: *Accatone. La muerte en la calle. El principio es el fin*. A. Rodríguez Serrano: *Medea*. P. Pérez: *Un guerrillero para evocar la paz: la paradójica imagen del "Che" Guevara*. J. Eliecer: *Exiliados del arca*. C. Marqués: *El origen del sentido*. J. García Crego: *Leyendo a Hitchcock*. J.L. López: *Tendiendo puentes*. S. Roma: *Crepúsculo o la voluntad del amor*. A. Ortiz de Zárate: *Reverberación de las alas*.



El Relato: J. González Requena: *Lo Real*. F. Bernete: *Del Relato al contacto*. L. Blanco: *Música para el cine*. L. Torres: *Obama Pantocrator. Relato versus storytelling*. J. Tobar: *Relatos e imágenes disidentes en contextos subalternos*. V. Lope: *Conflicto ecológico y narración audiovisual. Lo que no se sostiene*. B. Casanova: *Relato y fin del mundo. The Day after tomorrow*. D. Aparicio: *La emergencia de lo siniestro en Dr. Frankenstein*. J. M. Burgos: *Narrar la excepción. Relato, política y ocaso de Hollywood como industria en Batman, The Dark Knight*. J. Díaz-Cuesta: *Jaws de Steven Spielberg. Masculinidades que relatan una historia*. V. Sánchez: *El Chico, el primer largometraje de Chaplin*. V. López: *Atom Egoan, la pasión del incesto*.



La palabra y el relato: G. Portocarrero Maisch: *Un relato letal. El mito del "Presidente Gonzalo" por Abimael Guzmán*. M. Marinas: *Narrativas orales*. J.C. Goyes: *La mirada espejeante de Tarkovski*. M. Canga: *Boccaccio, Botticelli y el pasaje de la cacería infernal*. B. Siles Ojeda: *Damas y ¿caballeros? la imagen de Carla Bruni y Letizia Ortiz eclipsa la palabra política*. J.L. López Calle: *Estructuras narrativas y género I. Una matriz para las funciones de Propp*. M. Sanz: *Ni ogros ni princesas: sexualidad para jóvenes*. A. Berenstein: *La construcción del relato de la melancolía en el imaginario cultural*. D.F. Calderón: *El encanto del Muan. Una aproximación al relato oral tradicional colombiano*. J. Jiménez Lozano: *La narración, la palabra y sus milagros*. J. Raimond: *Una mirada de soslayo al medievo. La noche del inocente, de Angélica Gorodischer*. R. Eguizábal: *Sonetos*. M. Canga: *El joven Ribera*. L. Blanco: *La ciencia de la danza*.

Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

Nuevos relatos: L. Martín Arias: *Lenguaje y conocimiento*. A. Ortiz de Zárate: *Relatos emergentes: Inland Empire (2006) de David Lynch*. V. García Escrivá: *Iconografía, música y narración en Wild at Heart, de David Lynch*. S. Torres Martínez: *El sujeto en llamas*. V. Brasil: *El relato de Susana y los viejos. Representación en la pintura y resonancia en Hitchcock*. F. Baena: *Desnarraciones, ¿un nuevo rococó?* J-L. Brunel: *Inverosímil verosimilitud de un relato: The solipsist, de Fredric Brown*. A. Rodríguez: *La diosa que se desangra en el Edén*. Anticristo (*Lars von Trier, 2009*). M.A. Lomillos: *La mirada visceral e hiperbólica de Takashi Miike sobre la familia: Visitor Q y La felicidad de los Katakuris*. I. Pintor: *This is the end. La melancolía y el apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea*. J. C. Goyes: *Poemas*



La ideología lacaniana: J. González Requena: *El punto de quiebra del discurso lacaniano*. A. Berenstein: *La aventura lacaniana*. L. Martín Arias: *De la ideología a la política: la izquierda lacaniana*. C. Marqués Rodilla: *Sobre la ideología de Lacan*. B. Casanova: *Salvador Dalí y el enigma de los relojes blandos*. E. Molinero: *De la política a De la Guerra. La rivalidad mimética en los extremos*. A. Melendo: *El proceso ilusorio del arte*. J. González Requena: *La verdad no es lo real. A propósito de la relación sexual que, se mire como se mire, existe*. M. Matos: *Más allá del espejo*. D. Aparicio: *La escena secreta y el secreto de la escena*. A. P. Ruiz Jiménez: *Retazos de un sueño, David Lynch*.



Clásico, manierista, postclásico: **Clásico** L. Martín Arias: *La violencia y lo simbólico. Análisis de The Quiet man*. L. Moreno Cardenal: *Análisis textual de Sucedió una noche*. L. Torres: *Sucedió una noche. Un espacio para la ley y el deseo*. **Manierista** J. González Requena: *La Dama de Shanghai*. P. Pérez López: *En el teatro de la vida: La Huella*. M. Canga: *Comentario de La Huella*. **Postclásico** A. Ortiz de Zárate: *Blue Velvet (David Lynch, 1986)*. T. González: *La Danza de la Muerte de Lars von Trier*. B. Casanova: *El acto criminal. A propósito de la secuencia central de Dancer in the Dark*. J. Urrutia: *XX. La Travesía*. L. Torres: *El fantasma femenino*. I. Pintor: *Fantasías para hombres que no saben afeitarse*. V. Lope: *De independencias y revoluciones*.



La muerte: A. Berenstein: *El amor-pasión*. C. Marqués Rodilla: *La muerte en la filosofía del siglo XX*. L. Blanco: *La muerte en la producción de Elías Querejeta*. B. Siles y S. Torres: *Goce (auto)destructor*. B. Casanova: *Trazado de la senda oscura en dos dibujos de San Juan de la Cruz*. V. Brasil: *La inmortalidad al alcance de la mirada. El mito del vampiro en las imágenes del cine*. A. Rodríguez: *La muerte que habla. La escritura del Holocausto en La zona gris*. A. Mirizio: *Muerte sobre muerte. La representación del lamento fúnebre como problema en Stendali, de C. Mangini*. E. Parrondo: *Muerte y vida en el western: La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939)*. P. Verlaine: *Última esperanza*. A. Ortiz de Zárate: *Michael Haneke. Pasión y muerte*. B. Casanova: *Nadieżda Mandelstam. Memoria del terror*.



Relatos de transformación: J. Belinsky: *La larga sombra del Proyecto de 1895. Pulsión de muerte y femeneidad*. F. Ojea: *La muerte del hijo*. J. González Requena: *Melancolía*. V. García Escrivá: *El relato de la katábasis: origen y destino del sujeto*. M. Canga: *Quevedo y el fantasma de Cintia*. J. García Grego: *¡Ha besado a la muerte! La antropomorfización de la muerte. De la vieja parca al galán*. V. Lope: *Deconstrucción, humor y suicidio en el siglo XIX. De la culpabilización a la muerte de Dios*.



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Cortar o copiar este Boletín y enviarlo por correo postal al Apartado de Correos 73 – 40080, Segovia, o por correo electrónico a tyf@tramayfondo.com

- Deseo recibir en mi domicilio el/los número/s..... de Trama y Fondo al precio de 10 euros c/u., gastos de envío incluidos.
- Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).
España: 43 euros (4 números a razón de 9,5 euros por número + 5 euros de gastos de envío).
Europa: 48 euros (4 números a razón de 9,5 euros por número + 10 euros de gastos de envío).
América: 53 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número +15 euros de gastos de envío).
- Deseo suscribirme por dos números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).
España: 24,4 euros (2 números a razón de 9,7 euros por número + 5 euros de gastos de envío).
Europa: 29,4 euros (2 números a razón de 9,7 euros por número + 10 euros de gastos de envío).
América: 34,4 euros (2 números a razón de 9,7 euros por número + 15 euros de gastos de envío).

El pago correspondiente se hará efectivo mediante la fórmula señalada:

1 **Transferencia bancaria a nombre de Trama y Fondo:** Banco de Santander- Central Hispano (BSCH),
nº de cuenta: **0049 4679 11 2993015873 (Adjuntar comprobante).**

2 **Talón nominativo a favor de Trama y Fondo**

3 **Domiciliación Bancaria:**

Autorización Bancaria

Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre les sean presentados para su cobro por *Trama y Fondo* por la cantidad de euros.

NOMBRE Y APELLIDOS												D.N.I.			
DIRECCIÓN														C.P.	
POBLACIÓN										PROVINCIA					
TELÉFONO				FAX				E-MAIL							
NÚMERO DE CUENTA															
BANCO O CAJA DE AHORROS							DOMICILIO AGENCIA								
Fecha y Firma															

OFERTA DE SUSCRIPCIÓN

Por cada nueva suscripción a *Trama y Fondo* (4 números mínimo) regalo de un libro a elegir entre los siguientes, que se enviará a su domicilio según existencias (marcar por orden de preferencia del 1 al 3):

El cine de Víctor Erice + vídeo de "El espíritu de la colmena" (de José L. Castrillón e Ignacio Martín). Nº de preferencia:

El cine en el cine: Vida en sombras + vídeo de "Vida en sombras" de Llobet Gracia (de Basilio Casanova). Nº de preferencia:

El cine como experiencia estética (de Luis Martín Arias). Nº de preferencia: