Trama & FONDO

Lectura y teoría del Texto

nº 4, mayo de 1998 1200 pts.

Jesús González Requena: *Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro* & Antía López: *El pensamiento primitivo, o la presencia de lo simbólico en la generación de lo humano* & Manuel Canga: *Apolo contra Dioniso: El saber de Nietzsche sobre lo real* & Ignacio Martín Jiménez: El Sur, *de Víctor Erice: Paisaje interior* & José Miguel Gutiérrez: Robocop*: el cuerpo y el significante* & Mesa redonda: *Qué Nación* [con Luis M. Arias, Ángela Bacaicoa, J. G. Requena, Jenaro Talens y Carlos Thibaut] & Pinturas de Pedro Morales & Poemas de Eduardo Fraile Valles

Consejo Editorial
Directora
Amaya Ortiz de Zárate
Subdirectora, Promoción y Suscripciones
Luisa Moreno
Secretario de Redacción
Manuel Canga
Diseño y Maquetación
Francisco Baena
Administración
Francisco Pimentel
Relaciones Externas y Publicidad
Lorenzo Torres

Junta Directiva de la Asociación Cultural Trama y Fondo
Presidente
Jesús González Requena
Vicepresidente y Secretario
Luis Martin Arias
Tesorero
Francisco Pimentel
Vocales
Antía López, Francisco Baena y Amaya Ortiz de Zárate

Son, además, socios
Lola Bustamente, Basilio Casanova, Vanessa Brasil, Enrique Castelló, José Luis Castrillón, Vicente García Escrivá, Juan Carlos González, Ignacio Martín Jiménez, José Miguel Gutiérrez, Pedro Poyato, Pedro Joaquín del Rey, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres

Edita
Asociación Cultural Trama y Fondo
(Apdo. de Correos 202, 28901 Getafe, Madrid) Tf. 929 233322

Gestión Editorial
Ediciones de la Mirada
(Avda. del puerto, 288 - 6ª, 46024 Valencia) Tf. 96 330 14 66

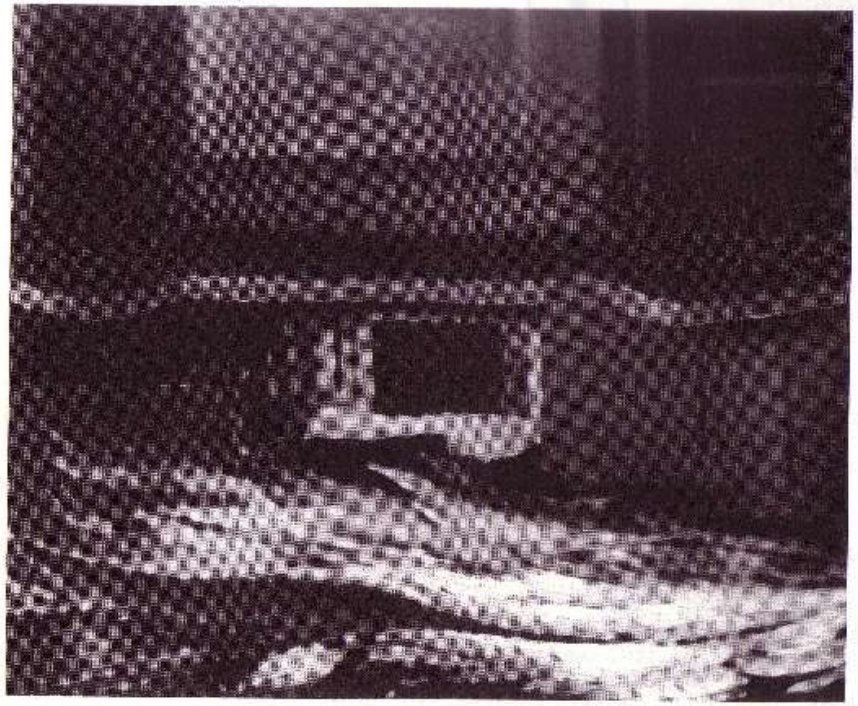
Imprime
DKtegoria Impressors S.L.
(La olivereta, 5 bajo, 46018 Valencia) Tf. 96 384 01 03
Gráficas Papallona SCV
(Pio XI, 40 bajo, 46014 Valencia) Tf. 96 357 57 00

Depósito Legal M-39590-1996
I.S.S.N. 1137-4802

T&F
Trama y Fondo
lectura y teoría del Texto

ÍNDICE

Editorial 5
J. G. Requena: *Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro* 7
Antía López: *El pensamiento primitivo, o La presencia de lo simbólico en la generación de lo humano* 33
Manuel Canga: *Apolo contra Dioniso: El saber de Nietzsche sobre lo real* 45
Ignacio M. Jiménez: El Sur, *de Víctor Erice: Paisaje interior* 61
J.M. Gutiérrez: Robocop*: el cuerpo y el significante* 79
I. M. Arias, Á. Bacaicoa, G. Requena, J. Talens y C. Thibaut: *Qué Nación* 103
Reseñas: El aprendizaje del tiempo [J.M. C. R.] 131
El espectro del tiempo [L. T.] 136
Terapia ocupacional [V. G. E.] 137
La ciudad de los niños [L. M. A.] 143
El cine como experiencia estética [L. M. C.] 146
Cien años de pintura alemana [M. C.] 148
«Fotosíntesis» [F. B.] 152
Asociación Cultural Trama y Fondo 153
E. Fraile Valles: *Meditación de Sísifo* 155
Pinturas de Pedro Morales 1, 4, 32, 44, 60 y 157



[Caja negra]

EDITORIAL

La lenta panorámica que ofrecieron las televisiones aquel 13 de febrero de 1998 parecía detener, siquiera por unos instantes, la constante aceleración, siempre hiperexcitada, del flujo televisivo.

Mostraba a un grupo de hombres y mujeres –miembros, todos ellos, del entonces recién constituido Foro Ermua– sentados frente a la cámara. Estaban callados, mas no porque no tuvieran nada que decir, sino porque acababan de hacerlo: de decirlo, escribirlo, firmarlo y recitarlo. Pero sobre todo porque el silencio que seguía a ese acto constituía, a su vez, un nuevo acto: el acto de permanecer ahí, sustentando, con su presencia, sus palabras.

Y eso era, exactamente, lo que hacían: permanecían quietos, sentados frente a las cámaras. Por eso en nada era pasiva la tensa densidad de su quietud; poseía, por el contrario, la fuerza inequívoca de la acción sostenida. Pues, precisamente, después de haber fijado sus nombres al pie del documento que habían decidido suscribir, permitían ahora que las huellas de sus rostros fueran apresadas por las cámaras para ser, en seguida, difundidas por todos los rincones –y clasificadas en todos, incluso en los más sórdidos ficheros.

Nada, pues, de pasividad. Por el contrario: la extrema firmeza del acto que sostiene y despliega, en el tiempo y en el espacio, una palabra verdaderamente asumida. *Verdaderamente asumida*; es decir, asumida al precio del riesgo que comporta.

Y de hecho, la tensión, la angustia, el miedo, constituían la vibración más palpable de aquella lenta panorámica. Mas, desde luego, no estaban muertos de miedo, sino extraordinariamente vivos –nadie está tan vivo como aquel que afronta su miedo–. Y, por lo demás, el miedo es uno de los umbrales de la verdad. Lo que puede, también, ser dicho de esta manera: quien, cuando habla, no conoce miedo alguno, puede estar seguro de encontrarse muy lejos de la verdad. Y todavía: nada como el miedo afrontado diferencia más nítidamente al héroe del psicópata.

Un miedo vivo, pues, frente al miedo muerto de los muertos de miedo. De los que, para no afrontar su miedo, miran para otro lado. O de aquellos que, para no tener miedo, deciden que ya no creen en nada y que, por eso, nada va con ellos –y por cierto, pocas cosas tan escalofriantes como ésa: que *nada* va con ellos–. O el de aquellos otros que, en vez de afrontar su miedo, lo instalan en el núcleo mismo de sus palabras y sus actos, convertidas, las unas y los otros, en gestos de pleitesía ante aquellos otros que alimentan la maquinaria del amedrentamiento.

Y sucede entonces que, porque han sido dichas y sostenidas como actos en el filo de ese miedo, algunas de las palabras más usadas, aquellas que parecían haberse convertido en adornos huecos de actos que nada tenían que ver con ellas, de pronto, recobran su densidad, conmueven, hacen sentir su verdad.

Palabras como éstas: democracia, libertad, derecho a la palabra. Sin las cuales, la palabra paz ya no tiene otro significado que el de un siniestro sarcasmo.

Jesús González Requena

Occidente.
Lo transparente y lo siniestro

Pensar algunos de los discursos que configuran nuestro presente: tal es la tarea que proponemos en lo que sigue.

Nos ocuparemos, entonces, del Discurso Cibernético y del Discurso Artístico. El último en tanto discurso de la representación. El primero como síntesis de la convergencia entre el discurso económico y el discurso científico. Pero no tanto en la perspectiva de establecer sus diferencias, como en la de anotar sus cadencias comunes. Pues son ellas las que algo pueden decirnos sobre nuestra contemporaneidad. Serán necesarias, en cualquier caso, algunas consideraciones preliminares.

Frente al discurso: dos perspectivas

Los discursos pueden ser abordados desde dos perspectivas. Una, inmanente, atiende al estudio de los modelos sintácticos, lógicos y gramaticales que los generan, como al de los que, en su interior, pueden configurar. Levanta acta, en suma, de las estructuras de las que el discurso se reclama y de las que configura en tanto espacio de una cierta productividad semiótica. Ésta es la perspectiva del análisis, que proclama justamente la cientificidad que su inmanencia –en el sentido saussuriano– le concede.

La segunda perspectiva es la de la interpretación. Puede ser esotérica –lo ha sido muchas veces–, pero también puede alinearse en el proyecto de racionalidad de la ciencia occidental, y en cuanto tal conocer de criterios de control que le conceden un estatuto científico. Deberá, en todo caso, orientarse en relación a la filosofía, y en ello desbordará los límites que se impone la pers

pectiva analítica, aun cuando trabaje –y deberá hacerlo para escapar al esoterismo– con los procedimientos de análisis que aquélla configura. Anotémoslo de paso: la distancia que separa a la interpretación racionalista de la esotérica es la misma que trazó el inevitable desacuerdo entre Freud y Jung, entre Marx y Proudhon, y, más generalmente, entre la filosofía y la mitología.

Conociendo los procedimientos del análisis inmanente, la interpretación racionalista no puede en cualquier caso limitarse a su ámbito: no sólo analiza, sino que también lee y, al hacerlo, asume la interrogación sobre el sujeto involucrado en esa lectura. Es así, en este movimiento, donde la Filosofía resulta necesariamente involucrada. Pues, anotémoslo desde ahora, el saber que incumbe a la filosofía es el saber del Sujeto.

Filosofía, Ciencias, Sujeto. El Perfil

La Filosofía es un lugar móvil: en ello se diferencia de las Ciencias que se definen por la delimitación de su espacio: tanto empírico –cierta gama de objetos– como teórico –cierta dimensión conceptual–. La filosofía, en cambio, se desplaza, pues siendo saber sobre el Sujeto, debe interrogar lo que las Ciencias de él pueden perfilar en las dimensiones de conocimiento que constituyen.

Perfilar, decimos, pero esta palabra no quiere ser metafórica: el Sujeto no está nunca en los espacios de conocimiento que las Ciencias constituyen y, sin embargo, algo tienen que ver con él. Muy precisamente: su perfil: el perfil de su ausencia en todo espacio y en todo enunciado constituido.

Es la tarea de la Ciencia construir objetos: objetos de conocimiento. Y ello requiere una disciplina de eficacia probada: la exclusión del sujeto: toda ciencia nace del olvido de su origen, es decir, del acto de enunciación que la inicia. Así pues, el Sujeto no está, pero deja su perfil en el objeto al que esa ciencia se dedica. Como si se sospechara que, para que pueda haber objeto, fuera necesaria la eclipsación del sujeto.

Es así como la dialéctica del sujeto y el objeto, tal y como la reconoce la epistemología o la psicología del conocimiento, descubre su otra cara que ya no es la del conocimiento mismo, sino la del deseo que lo alimenta. Así, la evacuación del sujeto que permite la objetividad en el conocimiento del objeto encuentra su correspondencia en el plano del deseo: el Sujeto evacuado por el procedimiento metodológico que ha de garantizar Objetividad, corresponde bien a la eclipsación del Sujeto en la constitución del Objeto de su Deseo.

La dialéctica del deseo es la de la carencia: el Sujeto radica en esa carencia en la que se constituye, a la vez que su deseo constituye el Objeto que –imaginariamente– debiera colmarla. De ahí la eclipsación: la postulación del Objeto por el deseo del Sujeto pasa por el borrado del carácter constitutivo de la carencia.

En la dinámica imaginaria del deseo, el Sujeto se esconde tras el Yo y sólo reconoce una carencia funcional: si hay objeto posible es porque la carencia no puede ser esencial.

Se hace así visible la correspondencia: la objetividad excluye al sujeto para acceder al conocimiento del objeto, como el deseo eclipsa al sujeto –su Carencia– para configurar su objeto.

Tal es, pues, el perfil que nos interesa: ese del Sujeto que se dibuja en los ámbitos de objetividad que las Ciencias constituyen.

La Filosofía entonces, por interesarse por el saber del Sujeto, se desplaza de manera diferente según las épocas, persiguiendo la densidad nueva que ese perfil alcanza, en cada momento, en unas u otras ciencias.

La Filosofía se diferencia esencialmente de las Ciencias en que no tiene objeto ni espacio. Si se desplaza por los espacios que las ciencias constituyen –espacios de conocimiento–, es porque los objetos que los configuran –el espacio de una ciencia es el acotado por las manifestaciones empíricas que responden al objeto teórico que ha configurado– devuelven un cierto perfil del Sujeto. La Filosofía, entonces, se sitúa del otro lado de la barrera –pero que esta vez es el lado del toro–: lejos de excluir metodológicamente al sujeto, es en él en lo que se interesa. Y porque se interesa por el Sujeto –por su saber–, carece de objeto; entiéndase esto bien: el sujeto no puede nunca ser tomado por un objeto; a ello se debe el que no pueda ser objeto de conocimiento científico.

El trabajo de la Ciencia y los procedimientos de la Filosofía

Y bien, porque es el perfil del Sujeto lo que le interesa, la Filosofía atiende mucho más a los momentos inaugurales –o reinauguradores– de las ciencias que a aquellos otros en que sus maquinarias se hallan consolidadas. Es éste un hecho significativo que mucho puede aclararnos de los procedimientos de la Filosofía.

El trabajo de la ciencia es en buena medida trabajo del lenguaje o, si se prefiere, trabajo semiótico: construye teorías, modelos, con herramientas que son básicamente las del lenguaje en su dimensión más precisa: los conceptos. Así pues, en primer grado, los científicos construyen discursos –en ocasiones extraordinariamente precisos, matemáticos: los números también son sig

nos– eficaces: capaces de dominar segmentos de lo real, de configurar una realidad ordenada y controlable.

Por ello, los discursos de la ciencia son especiales; lo hemos dicho, los identificamos como modelos, como teorías sometidas a exigencias de extraordinaria precisión que bien los diferencian del resto de los discursos. Conviene detenerse en su especificidad semiótica –la que se refiere no a los referentes que constituye, sino a sus procedimientos formales, inmanentes a su tejido discursivo–. Podemos resumirlos así:

1. Precisión denotativa de sus signos –conceptos científicos–, que bien se manifiesta en la exigencia de definición.

2. Para ello, el discurso científico define con precisión los códigos –de los que se espera que sean precisos, rigurosos, cerrados, unívocamente denotativos– que lo sustentan.

3. Extrema y explicitada gramaticalización no sólo de sus enunciados, sino del discurso en su conjunto. El Método Científico ¿no es acaso un patrón de gramaticalidad para los discursos científicos en su integridad?

4. La coherencia denotativa exigida es, pues, gramatical y, tendencialmente, algebraica –el modelo matemático priva necesariamente.

5. En el límite, tiende a cerrarse en forma de código. Una teoría bien construida es, después de todo, un código –un programa, en el sentido cibernético– para la generación de programas de uso de ciertos objetos –esto es la tecnología: patrones de programas de uso fundados por teorías científicas.

En la misma medida en que el discurso se cierra en código, en conjunto de enunciados no sólo gramaticales en sí mismos, sino gramaticalizados en sus relaciones, la enunciación se eclipsa y con ella el Sujeto.

Del Sujeto sólo queda, pues, su perfil, pero es un perfil invertido: el objeto es el perfil invertido de la carencia que tapa.

Y bien, porque la Filosofía se interesa por el Sujeto, ha de interesarse, en el trabajo de las Ciencias, por el proceso de enunciación en que se originan y que es eclipsado en el mismo momento en que se constituyen.

De ahí que la Filosofía atienda especialmente a esos periodos de incertidumbre en que cierto orden de discurso solidificado se conmueve ante la emergencia de una nueva teoría y, con ella, de un nuevo objeto. Cuando el objeto apunta, cuando todavía no ha cristalizado: ése es el tiempo en el que mejor se percibe el perfil del sujeto.

Lectura

Han aparecido ya algunas de las figuras mayores: la Carencia, la Eclipsación, la Incertidumbre. Figuras mayores de la Lectura, en tanto interrogación –que ya no sólo análisis– de los discursos.

La Lectura, aun cuando no desdeña las disciplinas de análisis, interroga en el discurso al Sujeto. Es decir: se interroga en el discurso. Este «se», este momento reflexivo consustancial a la interrogación (interrogar es siempre interrogarse, en ello diferencia su matiz del preguntar, eso que hace el que ya sabe –el que cree saber– la respuesta) acusa la posición del Sujeto.

Por todo ello, la Lectura –a diferencia del Análisis– es tarea destinada a encontrarse con la Filosofía: su objeto no es el discurso en su positividad –sistema de enunciados– sino esa su negatividad que traza el perfil del Sujeto. Pero, es justo reconocerlo, eso ya no es un objeto: sólo un Perfil.

El Discurso Cibernético

El Discurso Cibernético: realización extrema del modelo de la comunicación como circulación de información, pero realización no menos extrema del modelo semiótico allí donde converge con aquél: orden del signo plenamente funcional, del código como perfecta estructura de significantes. La eficacia ya no es una metáfora: los ordenadores gobiernan el tráfico de las ciudades, elaboran los planos que conformarán las estructuras de los edificios e, incluso, comandan las naves que permiten al hombre llegar a la Luna.

También, en no menor medida, discurso de la Transparencia: los signos que el ordenador conoce son signos puros, significantes plenos en su diferencialidad, en su inmaterialidad: en tanto ahí no hay cuerpo –nada cabe del cuerpo de las palabras–, ninguna materia se resiste. El lenguaje del ordenador es el de los números, con la nitidez de ese orden discreto que nada conoce del continuo de lo real. Y así sucede que, aun cuando se viste con la apariencia de las palabras, se percibe bien cómo sus signos –expresivamente llamados comandos, funciones, operadores– nada poseen del espesor del texto.

Y en otro sentido: realización del sueño neopositivista de un discurso puramente gramaticalizado: mero encadenamiento de enunciados, diríase que el lenguaje del ordenador se reabsorve todo él como código (como lengua): para la máquina no existe el sentido, sino tan sólo el significado lexicalmente definido y gramaticalmente articulado.

Podríamos decir, en este sentido, que el ordenador es idiota, pues nada sabe, aun cuando entiende todo mensaje que se amolde a su lengua –a su programa: su código, su gramática.

La mejor prueba es su ceguera: cuando trabaja sobre lo real (sea interpretándolo –detectar seísmos u otros cambios de equilibrio–, sea configurándolo –diseñando un proceso de producción–) lo hace desde la más extrema ceguera: sólo entiende –y sólo proyecta– lo que se amolda a su lengua, lo que está prefigurado en su código –en su programa.

Así, esto es lo que en él no cabe: el Tiempo, el Sujeto, el Deseo.

Siendo todo en él sincronía –tal es la condición de su extrema eficacia: la definición de un estado lógico permanente, inmune a toda azarosidad– puede medir el tiempo, pero jamás puede inscribirlo. Queremos decir: en la medición del tiempo, nada queda de su ser.

Sin tiempo ya no hay lugar para el Sujeto –pues todo sujeto nació un día y tiene su tiempo contado, que no medido–. Como tampoco puede haberlo en un discurso que desconoce toda incertidumbre que se pueda abrir más allá del campo clausurado por su gramaticalidad.

Se objetará que el sujeto tiene su lugar discursivo en el acto de programación –de escritura de programas–, pero al hacerlo se olvidará que el discurso del programador borra la singularidad de su acto en el mismo momento en que se cierra en programa, descubriéndose código de segundo grado, sistema plenamente gramaticalizado que se ofrece como matriz generadora de programas de uso.

Después de todo, no hay Sujeto porque no hay Representación: el Discurso Cibernético no conoce otro espacio ni otro tiempo que el genérico e intemporal, como el del manual de instrucciones de cualquier electrodoméstico: una conjugación verbal en presente que nada tiene que ver con el aquí-ahora porque no es más que la expresión articulada del infinitivo.

Y no hay deseo, es huero decirlo, porque si no hay Sujeto, no hay Carencia ni objeto de deseo.

En suma: tanto más idiota, tanto más eficaz. Y, como sabemos, su eficacia informa cada vez más segmentos de nuestra realidad cotidiana: desde la producción a la ordenación del territorio, y a los procesos de comunicación –de mercancías y de mensajes.

Pero es en todo caso una idiotez gélida. El orden inapelable de los discursos cibernéticos no tolera inscripción alguna de los individuos: no tolera muescas. Es, además, totalmente inmune a las marcas del tiempo: éste sólo puede destruirlo, pero nunca dejar en él sus marcas: dadas las propiedades de los soportes de la información que el ordenador maneja, ésta está presente o ha desaparecido, sin posibilidades intermedias de erosión.

Y así, en el individuo, la extrema eficacia se manifiesta también como la extrema alienación en el lenguaje: llamémosla alienación sintáctica. En ningún otro lugar el individuo percibe más nitidamente eso que intuye tantas veces en su vida cotidiana: que las palabras que pronuncia, que los discursos de los que participa, están huecos: que son tan coherentes y funcionales como huecos, inmunes a su experiencia. Que, de alguna manera, pertenecen tan absolutamente al código que en nada a él pueden pertenecerle.

Una latencia paranoide

Al menos en un cierto sentido el Discurso Cibernético realiza el proyecto de la ciencia occidental: el de la constitución de un discurso objetivo, es decir, absolutamente gramaticalizado y, a la vez, extremadamente eficaz. (Pues después de todo, en la práctica, ninguna otra cosa quiere decir objetividad, sino la propiedad de un discurso rigurosamente gramaticalizado y capaz de producir efectos previsibles sobre ciertos segmentos de lo real.)

Realización, entonces, de la propuesta enciclopédica –por lo demás, la Enciclopedia cabe en un ordenador–: el mundo eficazmente modelizado, ordenado por un lenguaje lógico, preciso, denotativo: lo más parecido a ese lenguaje universal demandado por el neopositivismo.

El Discurso Cibernético manifiesta así ejemplarmente la episteme que anima el proyecto de la ciencia moderna desde la Enciclopedia al Neopositivismo. Proyecto –y episteme– cuyo precio histórico fue una ruptura con la Filosofía –la renuncia a toda interrogación por el saber del Sujeto– que, a lo largo del proceso, recibiría diversos nombres: materialismo, empirismo, positivismo...

Pero en el énfasis de esa renuncia es posible leer una latencia paranoide: se manifiesta bien en la crispación ante toda proximidad del Sujeto. La demanda de objetividad, allí donde se convierte en denuncia de toda subjetividad –y donde, en su manifestación tecnológica, se configura como exigencia exclusiva de funcionalidad– apunta hacia una escotomización, en el discurso, de toda dimensión de opacidad: así, finalmente, la Transparencia se convierte en la divisa suprema de esta episteme.

Pues uno es el postulado latente: que todo puede ser entendido, que todo puede ser reducido por el discurso científico, en la medida en que progrese en su gramaticalización, en su modelización eficaz de lo real.

Configuración entonces de una realidad absolutamente informada –y finalmente informatizada–, totalmente sometida al orden del signo en tanto portador eficaz de información. La materialización de este proceso pasa evidentemente por el desarrollo de la producción industrial –seriada, tecnológica, gramaticalizada– y debe alcanzar a la totalidad del espacio. A mediados del XIX, cuando la burguesía siente su poder por fin libre tras la consolidación de su nuevo Estado, el proyecto comienza a materializarse en la ciudad (Haussman). Y ya en el Siglo XX habrá de extenderse al conjunto de la naturaleza, como lo manifiesta bien en esa encomiable figura de nuestra posmodernidad que es el Parque Natural.

Toda una cruzada contra la experiencia (el encuentro irreductible del sujeto con el tiempo irreversible y azaroso del aquí-ahora: el encuentro con lo Real) que si en algún lugar se manifiesta más ejemplarmente es en el Experimento Científico –y luego, a otra escala, como producción tecnológica–: someter un segmento de lo real, en un instante del tiempo, a un discurso que lo antecede y lo prefigura; es así como el experimento demuestra: un segmento de lo real ha sido tachado, vuelto absolutamente previsible. Totalmente gramaticalizado, en suma.

Discurso del Arte, Discurso de la Ciencia

Pero sin duda el Discurso Cibernético no es el único discurso de nuestro presente. Hay otros, y los hay necesariamente, pues a ellos compete hacer espacio para aquello que el Discurso Cibernético excluye. Lo hemos identificado: el deseo, el tiempo, el individuo, lo singular, la experiencia.

Sería necesario reparar detenidamente en la solidaridad histórica del Discurso de las Ciencias y del Discurso Artístico. De hecho, ambos emergen en paralelo en la arena de la historia, y sus respectivos espacios irán definiéndose de manera íntimamente relacionada.

No es casualidad que el positivista, cuando rechaza aquellos discursos que se quieren teóricos pero que no se ajustan a lo que él entiende como la disciplina de objetividad científica, los rechaza por literarios. Y es que en el mismo momento histórico en que quedó constituido el paradigma de objetividad, todo el ámbito de la subjetividad excluida fue destinado al espacio del Arte.

Del Arte, decimos, que no de la Filosofía: la historia de las ciencias en el siglo XIX, esa misma que anunciara la Enciclopedia, es también la historia de la disolución de la Filosofía –el prestigio de la epistemología en nuestro siglo no debe llamar a engaño: muestra bien cómo aquélla ha sido reducida a mera metalingüística de las Ciencias–. Como si todo conocimiento aceptable sólo pudiera provenir de las ciencias, y la filosofía debiera quedar reducida a un espacio de reflexión metodológica que sólo pudiera alimentarse de la reflexión sobre los códigos y conocimientos que aquéllas han constituido.

Así pues, espacio de la Objetividad frente a espacio de la Subjetividad; el Discurso de la Ciencia frente al Discurso del Arte. Ambos, por lo demás, nacen y afianzan su espacio demarcándose del Discurso Religioso –es decir: de la variante moderna del Discurso Mítico–. La figura de Leonardo da Vinci atestigua bien este común origen –a lo largo de los siglos otras, como las de Goethe o Eisenstein, volverán a atestiguar esa inevitable solidaridad.

La Ciencia, lo hemos dicho, excluye todo rastro de experiencia y, por ello mismo, crea su espacio de objetividad rechazando toda apelación a lo sagrado. Y el Discurso Artístico nace, siguiendo la misma cadencia, cuando los discursos de la representación –relato, pintura, poesía, escultura, música, teatro, danza...– se laicizan, se vacían progresivamente de simbología religiosa, para reclamarse de una escala humana.

Pero estos dos discursos, destinados a ocupar el espacio en el que antaño reinara el Discurso Religioso, no son equipotentes. Habiendo nacido con el orden capitalista mismo, su poder desigual es proporcional a su grado de articulación con ese mismo orden. Y no debemos olvidarlo: el Discurso de la Ciencia es el reclamado por las fuerzas productivas para su expansión incesante. Así, el espacio del Arte es, inevitablemente, el espacio de un gueto: el definido por exclusión desde el discurso que, tras la desaparición de la Religión, vertebra la realidad contemporánea. Un espacio, pues, necesario, pero subalterno y acotado: el París de Haussman poseía también buhardillas para la bohemia.

El discurso que dicta es en suma el de la Ciencia, el que configura la geografía de los espacios discursivos, al igual que el orden económico capitalista configura la geografía del nuevo orden político mundial. El lugar del Arte es entonces definido –y acotado– como lugar del sentimiento, de la pasión, de la subjetividad.

Discurso Artístico: las Vanguardias contra lo Verosímil

Durante un tiempo, todavía ilustrado, se creyó que el arte de la nueva era debía ser clásico, para mejor confirmar la armonía que, proveniente de la razón científica, habría de alcanzar al universo humano. Pero en el mismo momento en que la gran maquinaria de dominación burguesa emergió a la superficie, en los comienzos del siglo XIX, se extendió entre los artistas el sentimiento de que lo clásico se había vuelto imposible. El primer gran síntoma de ello llegó bajo la forma del desgarro romántico.

De hecho, el Romanticismo asumirá decididamente el espacio que el paradigma científico había definido para el Arte: espacio, lo hemos dicho, del sentimiento, de la pasión, de la subjetividad. No es casualidad entonces que Goethe, el más grande artista ilustrado, tras intentar retener el modelo armónico del hombre humanista, científico y artista, a la vez creador de conocimiento y de belleza, estuviera destinado a ser el gran inaugurador del Romanticismo –pero, después de todo, ya el propio Leonardo, en el vértice mismo del Renacimiento, fue testigo de un latente desgarro entre esas dos grandes dimensiones discursivas de la emergente modernidad, la científica y la artística.

En todo caso, como sabemos, con el Romanticismo comienza la historia de las Vanguardias artísticas.

De la pluriforme y muchas veces divergente experiencia de las vanguardias se puede, al menos, extraer un motivo común: el rechazo de los discursos verosímiles. No es ésta, si se medita en ello, una hipótesis rebuscada: en los mil manifiestos de los movimientos vanguardistas se reconoce en seguida un común rechazo hacia la pintura realista y/o histórica, hacia el drama burgués, hacia los relatos psicológicos, hacia todos esos modos de representación que, herederos de cánones perfilados desde la Ilustración, imponen su reinado en el XIX constituyendo los discursos reconciliados de los que la burguesía, clase reinante, se dota para reflejarse en un espejo suficientemente adobado.

Así debe, pues, ser entendido el rechazo de lo verosímil: la conciencia de que los modos de representación dominantes, en la literatura como en la pintura, en la música como en el teatro, se han convertido en discursos convencionales, pulcros retratos de la clase que se afirma en su proyecto de dominación social a la vez que pierde –así lo viven los artistas– toda dimensión de autenticidad. Discursos artísticos, en suma, que, por ser en exceso verosímiles, terminan siendo percibidos como huecos.

Los hombres de la vanguardia, independientemente de las tan variadas formas en que lo expresan, comparten la impresión de que la verosimilitud, en la misma medida en que se descubre tan próxima a la convención, es algo bien diferente de la verdad. El discurso verosímil es, antes que nada, convencional y, por eso mismo, seguro, previsible, fácil instrumento para que en torno a él los individuos realicen plácidos juegos de comunicación y de seducción.

De hecho, la clase burguesa que a lo largo del siglo XIX y buena parte de éste constituía el público asiduo de unas obras que, a ciencia cierta, le pertenecían, participaba engrasadamente de estos mecanismos: no sólo encontraba en ellas modelos útiles (suficientemente ajustados a la complejidad del nuevo universo industrial) en los que pensar su vida cotidiana, sino que vivía el mundo del arte –de sus galas, de sus encuentros, de sus exposiciones o de sus

estrellas– como algo fascinante, es decir, seductor (por carecer de la distancia suficiente respecto a muchas de esas parafernalias, nos es todavía difícil a los contemporáneos reparar en la singularidad histórica de tales mecanismos, inexistentes en largos siglos anteriores de la historia del arte).

Tanta verosimilitud, pues, como ausencia de autenticidad. Tal es el juicio sumario que las vanguardias formulan sobre el arte que les precede.

Frente a ello, su gesto de rebelión plantea con radicalidad y vehemencia la cuestión del sentido del arte; es decir, de la experiencia artística como ámbito donde se formula una interrogación sobre la verdad. Sobre la posibilidad de sustentar una palabra –un signo, un gesto, una huella– verdadera: una que escape al ámbito de lo convencional, de lo siempre repetido, de esa palabra de todos que, siendo tan razonable, no es ya de nadie sino tan sólo del código, y que, por ello, finalmente, termina reduciéndose bajo la forma de un signo meramente convencional hasta suprimir toda posibilidad de experiencia.

Dos direcciones

En este contexto, la vanguardia seguirá dos direcciones que bien pueden ser entendidas como dos maneras diferenciadas de manifestar un común repudio de lo verosímil.

La primera de ellas apuntará hacia la desarticulación del tejido sintáctico del discurso en un movimiento analítico-deconstructor que, en ciertos casos, pero no en todos, dará paso a un ulterior movimiento constructivo. Los artistas que pueden ser reconocidos en esta corriente afirman la dimensión cognitiva de su tarea: la experimentación, la investigación tanto práctica como propiamente teórica, constituirán no sólo –y muchas veces no tanto– nuevos procedimientos del trabajo artístico, como formas que expresan la ideología en la que piensan su actividad. Poéticas, en suma, de la deconstrucción/construcción entre las que bien puede reconocerse el Cubismo, el Constructivismo, el Funcionalismo –y más tarde, en esa segunda edición rebajada que constituyen las vanguardias de la postguerra: el Informalismo, el Arte Conceptual, el Minimal...

No es difícil notar la ambivalencia de estas poéticas hacia los valores de la Ilustración. De hecho, en sus discursos la modernidad, en una u otra de sus acepciones,constituye un fuerte valor de referencia; denotan así su consonancia con ciertas formas de racionalismo con las que comparten los valores del Progreso y la Ciencia. Pero no es menos cierto que la radicalidad con que encarnan estos valores conduce, paradójicamente, a la generación de discursos destinados a oponerse a los ilustrados: si en ellos la racionalidad y la apelación al saber científico están presentes, su movimiento analítico y

deconstructivo conduce a la quiebra de la transparencia, a la rotura de toda gestalt y al encuentro con el significante como pieza en la que el discurso puede ser analizado –y al final, casi inevitablemente, troceado.

Pero se afirma también, y con no menor intensidad, una segunda corriente que se vive en extremo enfrentada no sólo a los discursos, sino también a los valores de la Ilustración y que, por ello, prolonga de una u otra manera la rebelión que hacia ellos constituyó la irrupción del Romanticismo. Frente al análisis, la pasión, frente a la construcción/deconstrucción (es decir: el montaje, entendido este término en el sentido más amplio que alcanzó en el ámbito de las vanguardias de la primera mitad del siglo), la expresión: la experiencia se intuye como enfrentada a todo orden sintáctico, a toda ambición del entendimiento científico, racional. Fauvismo, Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, cierto Futurismo (especialmente el ruso)... son poéticas del desgarro, en las que el acto de escritura se vive en muchos casos abocado al encuentro con lo siniestro.

Dos grandes vías, pues, para rechazar lo verosímil, para apartarse de todo efecto de transparencia, y que comparten, también, una insistente emergencia del Yo del discurso. O en otros términos: todos los discursos de las vanguardias históricas se articulan en enunciación subjetiva, hacen acentuadamente explícita la figura del Yo que en ellos dice hablar, aun cuando la figuración de ese Yo cobre luego vestimentas bien diferenciadas (y en parte, pero aquí la apariencia es sólo hasta cierto punto verdadera, contradictorias).

Por una parte, podemos deducirlo de lo ya dicho, un Yo analítico, cognitivo, que se quiere protagonista racional tanto de su discurso como de la eficacia ulterior de éste en la arena social –por aquí las corrientes analítico-deconstructoras se alinearán con los movimientos de revolución social–. Un Yo, en suma, que compartiendo el sesgo paranoide del proyecto científico burgués, se quiere controlador consciente de su obra.

Y frente a él, otro Yo, éste nacido de las poéticas del desgarro, heredero, por tanto, del lacerado gesto romántico, que rechaza el orden de la razón constituida, toda pretensión de control y eficacia, para volcarse a la expresión dramática de su experiencia subjetiva.

Conciencia de la escritura, ausencia de la Verdad

En uno u otro caso, se trata de la emergencia de un Yo enunciador que se afirma frente a unos discursos artísticos que vive como convencionalizados, y que, por ello, se rebela contra el orden de verosimilitud al que éstos pertenecen. Y en ambos casos, ese Yo que habla se ve abocado a la conciencia de la escritura, del trabajo artístico como ámbito de encuentro con el Lenguaje.

En la escritura, en los textos de la vanguardia histórica, el enunciador se afirma para abocarse a un encuentro dramático con el universo del lenguaje. Que cobrará la forma de encuentro con el significante, de despiece y deconstrucción/reconstrucción de la representación, o bien de estallido de subjetividad, de desmembración del Yo imantado por el vértigo de lo real; en cualquier caso, en los textos de la vanguardia, ese Yo, a la vez que afirma su acto de toma de la palabra (no olvidemos que el gesto inicial de toda vanguardia es un acto de rebelión frente a los discursos del pasado que se conforma bajo la figura del manifiesto), experimenta la angustia de no lograr pronunciar una palabra verdadera.

Lo hemos dicho, toda la vanguardia histórica reconoce la ausencia de verdad allí donde reina lo verosímil. Y así, la dramática de su escritura nace de la conciencia de la incapacidad de hacer emerger una palabra verdadera, de la imposibilidad de acceder al encuentro con el símbolo.

La vanguardia, en sus expresiones más ingenuas como en las más dramáticas, espera mucho –muchas veces diríase que todo– del arte. Sus manifiestos expresan su conciencia de que, en el ámbito del arte, debe accederse a cierto secreto –uno que querrá encontrarse en el significante analizado o en el estallido de la subjetividad, pero que, en cualquier caso, dará sentido a la experiencia de escritura–. Pero, al mismo tiempo, percibe –es su condición de existencia– la distancia que la separa de su sociedad, su imposibilidad de ofrecer, como hicieron los artistas de otros tiempos, un espacio simbólico en el que la colectividad pudiera nombrarse, articular simbólicamente su experiencia.

En todo caso, ese déficit de simbolización del que participan los textos de la vanguardia –pero que se traducirá también en las muchas vidas atormentadas de sus artistas– se traduce en un encuentro con el vacío. El orden simbólico no está, no es posible acceder a (pronunciar) la verdad. Y en su lugar, pues, una experiencia desimbolizada que se manifiesta muy bien en el descoyuntamiento –ya sea deconstructor o desgarrado, paranoide o esquizoide, nos atreveríamos a metaforizar– del discurso.

Tanto más se afirma el Yo del que habla, tanto más parece condenado a encontrarse con un discurso descoyuntado. Habla, afirma su acto de enunciación y, sin embargo, siente que no logra depositar un enunciado verdadero. Después de todo, si la palabra simbólica no llega, nada puede circular. Así, el sujeto no puede despegarse de un enunciado cuya insuficiencia percibe: el vacío de simbolización de la escritura es el vacío del sujeto, y éste se aferra al acto de enunciación, prolonga su palabra en un gesto, muchas veces desesperado, de intentar que, así, la verdad termine alguna vez por acceder. Hay sin

duda, allí, autenticidad, experiencia radical, pero experiencia necesariamente desgarrada porque en ella el símbolo no llega para hacer posible la sutura.

Por ello, el yo enunciador no consigue depositar su enunciado, clausurarlo para así poder separarse de él. Y el discurso, a la vez que descoyuntado, tiende a hacerse interminable, a prolongarse en esa desestructuración que es la contrapartida de su incapacidad de clausura. Podría, también, plantearse esto desde otro aspecto: quebrado en su ser –en ausencia del símbolo que pueda fundarlo– el sujeto se aferra al discurso en un esfuerzo crispado de afirmarse, de reconocerse, de ser –lo que a veces tomará la forma, lo sabemos desde Verlaine y Rimbaud, de un pacto satánico.

En todo caso, por este camino, el relato tiende a volverse imposible, pues si el Yo invade el discurso tratando –como ciertos psicóticos– de afirmarse a través de la insistencia en la enunciación subjetiva, resulta en esa misma medida incapaz de desembragar como figura distinta, diferenciada, el «Él» del personaje, esa tercera persona del relato que es siempre al menos tres, pues se despliega en forma de trama (narrativa).

Así, la lógica simbólica del relato –y del mito–, cuya cifra base es el tres, resulta inaccesible en los textos de la vanguardia, siempre sometidos a la dialéctica especular de la enunciación subjetiva: a la dialéctica dual del yo-tú.

El texto artístico y lo Simbólico

El texto artístico (como el texto científico, pero si entendemos por tal sólo aquél en que se asiste al alumbramiento de una nueva teoría) es el lugar donde nuestro mundo, desde la Edad Moderna, formula, en el ámbito del lenguaje, el desafío del encuentro con lo real: con aquello que, por abrir la puerta a la experiencia, al encuentro con lo rabiosamente singular de la vivencia del sujeto, escapa al orden necesariamente abstracto, categórico, funcional, de los signos –de la semiótica, de la verosimilitud, de la inteligibilidad.

Ese encuentro con la experiencia más allá de los signos que la nombran a la vez que la recubren, exige apartarse de los usos convencionales del lenguaje, de los discursos funcionales, comunicativos, en los que el Yo se afirma en los espejismos de la identidad y del mutuo reconocimiento (en ese juego de seducción y dominación que hoy se ha dado en llamar interacción comunicativa).

Lo que equivale a decir, después de todo, que los textos artísticos ocupan un lugar equivalente en la modernidad al que en otros tiempos ocuparan los textos míticos, los textos oníricos, los textos sagrados –sabemos bien cómo durante siglos el arte estuvo vinculado a la temática religiosa. No son discursos convencionales porque son textos: en ellos sí quiere saberse algo de lo real de eso de lo que nada quieren saber los discursos inteligibles, cerrados, sensatos, confortables, convencionales). Que haya experiencia: que, para decirlo con las palabras de Sklovski[1] (aun cuando éste, por formalista, no fuera capaz de plantear la cuestión de lo simbólico), sea posible ver.

Pero en aquellos otros textos (los míticos, los oníricos, los sagrados) el encuentro con lo real se hallaba mediado por la presencia del símbolo. El símbolo: esa palabra que puede estar materializada por cualquier signo, pero que sólo es verdadera porque llega en el momento justo para acompañar un encuentro del sujeto con lo real[2]. Y así, el símbolo sutura el desgarro que ese encuentro supone necesariamente: lo sutura, pero no lo tapa ni pretende borrarlo (no es, en suma, un síntoma); el símbolo quema y, así, abrasa la herida cauterizándola. Y deja, como huella, una cicatriz.

La interrogación que funda el acto de escritura es la suspensión del discurso inteligible, de los signos funcionales, allí donde lo real apunta –y, para decirlo con un término que Barthes[3] usara para la fotografía, punza, hiere– y donde lo simbólico se espera. Y en tal sentido puede decirse que esa interrogación es a la vez la demanda misma de lo simbólico. Pero la autenticidad de esa interrogación no es suficiente para que la verdad acceda. En su lugar, pues, tal es la dramática de la vanguardia, el desgarro carente de símbolo, ausente de sutura: allí emerge, casi inevitablemente, lo siniestro y, en cualquier caso, el texto artístico escora en un sesgo psicótico.

Tal es la posición de la vanguardia: en ese discurso que es el texto artístico, donde lo real apunta, la ausencia de un anclaje simbólico conduce a todas las escisiones, a todos los desgarros. Discursos fragmentados, atormentados, rotos, donde un Yo se manifiesta para confesar el vértigo de la ausencia de la palabra que debiera pronunciar: en los discursos de

1 *Los objetos varias veces percibidos comienzan a ser percibidos por un reconocimiento: el objeto se encuentra ante nosotros, y nosotros lo sabemos, pero no lo vemos.*

Mas he aquí que para recobrar la sensación de vida, para sentir los objetos, para advertir que la piedra es de piedra, existe lo que se llama arte. La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de la singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado: el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte. VICTOR SKLOVSKI: «El arte como procedimiento», en VVAA: *Formalismo y vanguardia*, Alberto Corazón, Madrid, 1973, pp. 96-97.

2 Adviértase que lo simbólico de que aquí hablamos no coincide con la categoría homónima lacaniana, aun cuando pretende inscribirse en el ámbito del saber sobre el sujeto que Jacques Lacan ha reconocido inaugurado en el discurso freudiano. Brevemente: no tres, sino cuatro órdenes: Semiótico, Imaginario, Real, Simbólico. Si lo Semiótico constituiría el ámbito del lenguaje del signo –en tanto encubridor– ámbito de escamoteo de lo Real–, lo Simbólico, en cambio, constituiría el orden donde el lenguaje –la pala-bra– conduciría por los desfiladeros de lo Real. Consecuencia inmediata: el arte no sería necesariamente lugar de engaño, sino, por el con-trario, espacio en el que, como en el análisis o en el sueño, en el relato mítico o en el texto sagrado, podría accederse a una cierta palabra fundadora. Para el desarrollo de estas cuestiones remitimos al lector a JESÚS GONZÁLEZ REQUENA: «El Texto: Tres Registros y una Dimensión», en *Trama y Fondo* nº 1, Madrid, 1996.

3 ROLAND BARTHES: *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

la vanguardia emergen inesperadas concomitancias con el discurso del loco.

Siniestro: Literatura, Fotografía

En un primer momento, lo siniestro, en tanto fenómeno estético, irrumpe en el siglo XIX de la mano del Romanticismo y la literatura gótica (E. Th. A. Hoffmann, Shelley, Stoker) configurando todo un género literario –la literatura fantástica– que aún hoy prolonga su influencia[4].

También, por otro camino, descubre en seguida su presencia en la experiencia misma de la escritura: es el caso de las poesías malditas (Lautreamont, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire...).

Pero existe, todavía, una tercera entrada, algo más tardía y, sin duda, la más inesperada: puede reconocérsela en esa exacerbación del Realismo que conduce, de manera casi inexorable, al Naturalismo.

Creemos que exacerbación es la palabra apropiada: en un momento dado, una exacerbada demanda de verismo quiebra un resorte esencial interior a la literatura realista hasta el extremo de que su lógica interna resulta resquebrajada.

Pues la novela realista era, antes que cualquier otra cosa, discurso generador de universos narrativos, de espacios-tiempos habitables: no necesariamente felices, puede que dramáticos o incluso trágicos, pero, en cualquier caso, legibles, previsibles –bien sabemos cómo el arte de la novela realista, antes de su exacerbación naturalista, estribaba en buena medida en hacer ver venir lo inevitable–. En suma: coherentes, bien tejidos por el lenguaje. Pues la lógica de esos universos –esa lógica sobre la que descansaba su verosimilitud– no podía ser otra que la de los propios discursos narrativos que los sustentaban.

Y bien, ésa es la lógica que deviene rota en ese movimiento exacerbado hacia el verismo que cristaliza con el Naturalismo.

Pero una cuestión espera respuesta: ¿Qué desencadena esa exacerbación? ¿Por qué, en un momento dado, algo se quiebra en el universo de la novela realista?

Por una vez al menos nos parece evidente que la respuesta puede llegar de la mano del análisis semiótico –entendido éste como análisis de los discursos y de sus tipologías–, en la medida en que permite establecer cómo los textos naturalistas acusan la irrupción en el ámbito de la literatura de géneros discursivos nuevos y extraños a las tradiciones de la narrativa novelística. Nos referimos a los dos grandes modelos discursivos que cristalizan su dominio en esa época: el discurso periodístico (la crónica, la información de actualidad objetivista) y el discurso científico (las descripciones biológicas, la médicas...).

Dos discursos éstos que, más allá de sus indudables diferencias, comparten un interés común por los hechos y un no menos común desinterés hacia la filosofía y hacia las necesidades internas –que son simbólicas– de la narratividad.

Los hechos, pero ya no los ligados causalmente por el relato en tanto sucesos narrativos (funciones, al decir de los estructuralistas), sino los hechos objetivados, tanto más cuando –de acuerdo con el principio de objetividad científico/periodístico– anotados en independencia del sujeto (de sus creencias, de su ideología, de su deseo).

Diríase que, en tal contexto, en la misma medida en que se rechaza todo elemento de irracionalidad o de mixtificación, en la misma medida en que se excluye toda interferencia de la subjetividad, en la misma medida, en suma, en la que se afirma –desde el tratado científico o desde el diario de actualidad– esa asepsia que la ciencia venía reclamando desde la Ilustración, no podríamos encontrarnos más lejos de lo siniestro.

Y bien, lo sorprendente es que sucede todo lo contrario: esos hechos en los que el naturalismo afirma su razón de ser verista, por fragmentarios, por descritos de un modo que los densifica a la vez que los aisla de la cadena narrativa –tal como la descripción científica y la crónica periodística venían haciendo–, se descubren en seguida como potencialmente siniestros. Eso es sin duda lo que, aún hoy, nos golpea en Zola más allá de lo anticuadas que resultan buena parte de sus referencias científicas. Pero, en todo caso, se trata de algo que en seguida puede ser reconocido en las descripciones de muchos manuales de medicina o de biología, al igual que en las ásperas crónicas de sucesos en las que el periodismo ha sido siempre, en primer grado, naturalista.

Es ésta seguramente una de las más notables paradojas que han atravesado los discursos de los dos últimos siglos. En el momento en que una nueva literatura se rebela contra el subjetivismo romántico (el mismo que había empezado a formular los primeros relatos-pesadillas de la modernidad), a la vez que reclama su parentesco con los discursos protagónicos de la modernidad, aquellos que afirman su prestigio en esa objetividad que, heredera directa de la Ilustración, permite a Occidente conquistar el mundo, en ese mismo momento,

[4] Los epígrafes que siguen han sido publicados independientemente en *Archivos de la Filmoteca* nº 8, año III, 1991: «La fotografía, el cine, lo siniestro».

decimos, esa nueva literatura se ve destinada a encontrar un horror aún más denso que el atisbado por lo fantástico romántico.

Así sucede porque, en ese cruce –de la novela, el periodismo y el discurso científico– que va a cristalizar en el Naturalismo, aunque pueda no estar presente el Terror, aparece sin embargo la forma más pura de lo Siniestro: el Horror.

Y he aquí lo más llamativo: lo que hace posible ese más directo e intenso acceso al Horror estriba en que mientras la literatura romántica del Terror se ha configurado en el despliegue de la tensión narrativa, en la puesta en suspenso de la amenaza de la emergencia de lo horroroso, en el discurso naturalista, en cambio, el horror mismo aparece ligado al hecho, a su facticidad, a la vez que independiente, en el límite, de toda trama narrativa y, por ello mismo, inquietantemente, vacío de significado.

Y bien, estamos hablando de Zola, sin duda, pero también de sus más radicales predecesores y continuadores: Poe, Kafka, Lovecraft. Y también Dostoievski, Conrad, James, Lloyce, Becket.

Es necesario comprender cómo el trayecto de la literatura naturalista, ese que va de Poe y Zola a Joyce, es la contrapartida del discurso de la ciencia: si ésta quiere someter todo al orden del código –las grandes taxonomías, botánicas, minerales, zoológicas, también el orden matemático–, si no quiere, en suma, saber nada de lo Real (eso por lo que se han preguntado siempre los discursos que ahora son malditos, los discursos míticos, los religiosos y los filosóficos), la literatura naturalista percibirá el hecho, en su crudeza, como un desgarro del discurso por el que lo Real irrumpe.

Recapitulemos las líneas de emergencia de lo siniestro en los discursos del XIX.

La literatura romántica –y su variante gótica– escoran el relato en el sentido del Terror –no tanto, digámoslo de paso, el del miedo–, ponen en suspenso –y así anotan– la proximidad del encuentro con lo siniestro –eso que causa Horror.

Por su parte, Poe y Zola encuentran el Horror por vías que ya no son las del Terror: lo acusan, lo describen –no pueden, pero intentan, fotografiarlo–. (Joyce, incluso, lo conseguirá: si aquéllos montaban en sus textos fragmentos de descripciones periodísticas, históricas y científicas, Joyce hará montaje de fragmentos de lo real: de ese flujo de palabras,tendencialmente caótico, que constituye el «monólogo interior» y que forma parte menos de la lengua –el sistema– que de eso que Lacan ha identificado como «lalengua» [5].)

Y, por su parte, los poetas malditos lo acusan como experiencia de escritura.

El momento de la Fotografía

De lo que estamos hablando: de que ha llegado el momento de la Fotografía.

Se ha rasgado cierto velo y, al querer mirar más intensamente, al querer verlo todo de acuerdo con la exigencia enciclopedista de transparencia, se ha atisbado lo Real. El discurso novelístico es desde entonces portador de rasgaduras bien semejantes a la raja que crece en la fachada de "La Mansión de los Usher".

Si el horror está en el hecho, la fotografía podrá hacer mucho más que la literatura: no sólo lo describirá sino que, sobre todo, será su huella.

No todo debe achacarse a la fotografía: ella llega puntual a la cita a la que ha sido convocada. Pero, en todo caso, su llegada posee sus propios efectos: esa huella que en la retina se traza y que, finalmente, por mor del proceso perceptivo, es tapada por un signo y por una gestalt –por una imagen icónico-delirante–, es capturada y hecha visible por la fotografía. Pues éste es el insólito efecto de la fotografía –lo radical fotográfico–: suspender por unos instantes la percepción e incluso, como Barthes supo percibir, agujerearla (el punctum[6]).

Instantes de suspensión del procesamiento perceptivo, pero instantes que retornan por la fijeza, por la congelación misma de la imagen fotográfica. La fotografía es el espejo de las cosas porque sólo ella es capaz de devolver su insondable estatismo, de congelar al infinito un instante del tiempo.

Frente al realismo de lo verosímil –que es el realismo discursivo–, la fotografía, y tras ella el cinematógrafo, realizan el proyecto naturalista de un realismo radical: un realismo de lo real (¿no podemos leer en esta dirección la afirmación de Bazin según la cual la «fotografía es ontológicamente realista»?[7]).

Ahora bien: este nuevo realismo, por situarse en los márgenes –mejor: en las hendiduras y en los desgarros– del discurso de ese dispositivo del que depende toda inteligibilidad–, conduce necesariamente a la ilegibilidad y a la asignificancia. Como en la experiencia del psicótico –que es, en sentido fuerte, experiencia de lo real–, el encuentro con lo real no mediado por el orden del lenguaje es un encuentro con lo informe, con lo ininteligible, con lo insoportable.

5 Jacques Lacan: *Aún. El Seminario 20*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 166.

6 Roland Barthes: *La cámara lúcida*, op. cit., p. 16.

7 André Bazin: «Ontología y lenguaje», en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966.

La crueldad y el cinematógrafo

Stroheim, Eisenstein, Buñuel, Browning... cineastas –digámoslo a lo Bazin– de la crueldad[8]. Lo que quiere decir: cineastas que se enfrentan abiertamente –bajo el sino dramático de las vanguardias de la primera mitad de nuestro siglo– a eso que de cruel hay en la fotografía: una huella cruda, bruta, de ciertos instantes y de ciertos cuerpos impermeables, en su singularidad, a todo signo que pretenda nombrarlos. (De lo que hablamos: lo que importa de la huella –por lo que toca a lo real– no es el ser huella de algo –y, en tanto tal, funcionar como signo–, sino ser en sí misma huella, marca real de algo real.)

Sucede así porque la fotografía invierte los procesos que rigen en la lengua. Como se sabe, ésta, en virtud del carácter arbitrario de sus significantes, se deshace cómodamente, en sus usos comunicativos, de la materia de la expresión (no oímos la voz del que habla, oímos –entendemos– sus palabras, no el cuerpo –el grano– de su voz). Con la fotografía sucede lo contrario: incluso cuando pretende disciplinarse a fines informativos, impone, por encima de los signos que en ella puedan descodificarse, por encima de las imagos que, por mor de analogía, en ella puedan ser reconocidas, su materialidad, esa materialidad que, en tanto huella, la liga –en el tiempo y en el espacio– a lo fotografiado.

La huella es terca, muy terca: rabiosamente singular, extremadamente azarosa –incluso en las fotos más puestas en escena o en escenario: basta con que pase algo de tiempo, sólo el de una generación, para que reparemos en todas sus asperezas y azarosidades.

Lo radical fotográfico es esa terquedad de la fotografía: lo que se resiste a ser entendido y a ser reconocido.

Lo que se resiste a ser entendido: eso que, por su singularidad y por su azarosidad, no puede ser nombrado por signo alguno –todo signo es necesariamente categórico: nombra una clase de objetos y, sólo en esa medida, construye un significado que puede ser transmitido–. En castellano, sólo existe un signo «casa», pero infinitas fotografías de casas –en el límite, tantas como casas hay o pueden ser construidas–. Buena parte de esas fotografías –pues no hay garantía de que todas– pueden ser reconocidas como casas –interpretadas, descodificadas, en suma, sometidas a un código de signos visuales–; pero en cada una de esas fotografías hay algo –su singularidad en el espacio y en el tiempo, vale decir, su azarosidad, su asignificancia– de la que ningún signo puede rendir cuentas.

Lo que se resiste a ser reconocido: aquello que se sitúa al margen de toda identificación y de todo afecto, aquello que no se somete a ningún patrón de lo ya visto y de lo deseable. Lo que se sitúa, en suma, fuera de toda economía deseante.

O si se prefiere: lo radical fotográfico es lo que en la fotografía escapa al orden semiótico y al orden imaginario: lo que hace de ella huella de lo real. O si se quiere: huella real de lo real. Lo radical fotográfico es lo Real en la fotografía.

Pero ésa es, a poco que sobre ello se reflexione, su sustancia o, si se prefiere, para reavivar viejos debates con un enfoque inesperado, lo específico de la fotografía. Y también, en la misma medida, lo específico del cinematógrafo.

Podría trazarse la historia de la fotografía, la del cinematógrafo y la de la televisión como, en lo fundamental, una misma historia: la historia de la subversión provocada en el ámbito de la representación por el estallido de lo radical fotográfico. Y la historia de todas las operaciones culturales tendentes a dominarlo, a restaurar de una u otra manera el buen orden de la representación, vale decir, el buen orden del discurso. De ahí la irrupción, en oleadas sucesivas, de las artes y sus herramientas en el ámbito de la fotografía y del cinematógrafo.

En un primer momento, como sabemos, los códigos pictóricos invadieron la fotografía hasta volverla casi invisible –una suerte de pintura primero para burgueses y luego para los domingos de los pobres–. Mas, cuando mejor dominada parecía, estalló el cinematógrafo y con él, durante unos años –los de ese periodo que Burch ha identificado felizmente por su Modo de Representación Primitivo[9]–, una voraz expansión de lo radical fotográfico en cierta medida forzado por las circunstancias: no se contaba con códigos apropiados para neutralizar la expansión temporal de la huella fotográfica. Se intentó primero con el teatro, se reincorporó todo lo que la pintura podía ofrecer y, finalmente –y sólo entonces la cosa empezó a resultar viable–, se consiguió adaptar los códigos narrativos. Los años de transición, entre 1905 y 1915, podrían ser pensados como los años en los que el orden semiótico de la representación –el orden de la significación, en suma– consigue someter lo radical cinematográfico y dar nacimiento a un nuevo ámbito discursivo que bien podríamos denominar, por oposición, «fílmico».

[8] André Bazin: *El cine de la crueldad*, Mensajero, Bilbao, 1977.

[9] Noel Burch: *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987.

Y nació así, quizás con el tiempo logremos apreciarlo en su justa dimensión, el último gran sistema de representación simbólico que Occidente ha logrado alumbrar: el Sistema de Representación Clásico de Hollywood. Y también, y en la misma medida –pues en ello estaba la llave de todo– el último gran conjunto de relatos de nuestra cultura.

Pero el tiempo estaba contado. A fin de cuentas, como hemos advertido, la fotografía no hacía otra cosa que acudir a su cita: realizaba el proyecto naturalista allí donde éste, modelado sobre los discursos de la objetividad, vaciaba al relato de su dimensión simbólica y, en esa misma medida, anunciaba su progresivo debilitamiento.

Desde la extinción del cine clásico, el cine incorporó su ritmo al de las vanguardias, participando, con un retraso progresivamente menor, de las mismas experiencias de investigación formal, de deconstrucción del discurso, de reflexión sobre el artificio de la representación... Experiencias que, en su conjunto, participaban de una común perdida de la dimensión simbólica del discurso y, en esa misma medida, de una común incapacidad para narrar.

Lo Radical Fotográfico vs. el Relato

Pero también las vanguardias han terminado. Y, en los campos más variados de nuestro paisaje urbano, lo radical fo/cinema/tográfico se impone cada vez más autónomo de todo orden discursivo: en los diarios de información, en la prensa amarilla, en las revistas del corazón, en la información televisiva... se acredita el triunfo del proyecto naturalista, aunque no necesariamente de las buenas intenciones de quienes lo protagonizaron en sus orígenes: al margen de todo discurso, o manteniendo la presencia de éste tan sólo como coartada, la imagen fotográfico/fílmico/electrónica se entrega a un uso puramente espectacular y, en la misma medida, semánticamente vacío –asignificante– y visualmente pornográfico.

Pero adviértase que la pornografía de la que ahora hablamos casi nada tiene en común con la que, en otro contexto, se identificara como género literario. Pues no concede lugar a las palabras ni al relato: todo en ella es mostración del cuerpo en su inmediatez y en su brutalidad. Los cuerpos abiertos, desgarrados, despedazados, fragmentados por el plano detalle de los que se alimenta el espectáculo pornográfico –en televisión, bajo la coartada de lo informativo, en las salas X, ya sin coartada alguna, pero también en multitud de espacios intermedios– imponen su presencia al margen de todo orden discursivo, a modo de hechos brutos, matéricos, primarios.

(La expansión de lo radical fotográfico se descubre así como la contrapartida, la otra cara, de la dificultad de narrar que padece nuestra contemporaneidad.)

Y por este camino, lo que en el proyecto de inteligibilidad universal reinante desde la Enciclopedia se quería objetivo, se descubre finalmente como inmanejable. A la vez innominable e inimaginable: no hay palabras para nombrarlo, pero tampoco imágenes que permitan reconocerlo; se impone en su brutalidad fotográfica, se trate del plano detalle de una herida abierta o de los genitales de un cuerpo anónimo. En el límite, sometidos a la economía del inserto y del plano detalle, los cuerpos desgarrados resultan finalmente irreconocibles: la imagen, totalmente invadida por lo radical fotográfico, se vuelve ininteligible.

Y, sin embargo, se trata en lo esencial de las mismas imágenes con las que trabaja la ciencia. Se olvida con frecuencia la estrecha relación entre el desarrollo de la ciencia moderna y esa amplitud del campo de la visión que la fotografía, junto al microscopio, al telescopio, los rayos X y todos aquellos otros artefactos capaces de impresionar huellas visuales de lo real, ha hecho posible.

Muchas de las fotografías de revistas como *Interview* podrían funcionar indistintamente como imágenes de exploración científica, como planos de un moderno film de porno/terror o como insertos de un programa informativo de televisión: su intercambiabilidad permite trazar con bastante precisión la geografía de ese encuentro contemporáneo con lo real que denominamos lo radical fotográfico.

Por su parte, la ciencia se defiende de su latencia siniestra a través de una intensa semiotización –poner nombres, diseñar teorías, construir nuevos códigos científicos que permitan volver nominables e imaginables esos nuevos dominios de la visión que escapan a la escala humana (es decir: tanto a la escala de lo imaginable sobre el modelo identificatorio, la gestalt, del cuerpo humano, como a la escala de lo nominable por el lenguaje, el significante, cotidiano)–. Semiotización tan intensa como poderosa: sus logros van de la dominación tecnológica-mercantil del universo a la capacidad de curación médica de nuestra civilización. Pero, en todo caso, semiotización de estructura paranoica, que, incapaz de dimensionar simbólicamente esos encuentros con lo real, los tapa de manera compulsiva bajo el discurso de la razón tecnológica.

¿Resulta sorprendente el desacuerdo entre la tremenda relevancia social de las grandes figuras de la ciencia contemporánea y el desinterés por las reflexiones filosóficas que esos mismos científicos se han visto en la necesidad de articular? Y, sin embargo, de una perentoria necesidad se trata: la de intentar suturar en el orden de lo simbólico el desgarro producido por su experiencia del abismo que les ha sido dado conocer en esos instantes de absoluta suspensión del sentido en el que el encuentro con lo real carecía todavía de una teoría –de un código, de algunos discursos– con que neutralizarlo.)

La ausencia de esa sutura simbólica, el vacío en la dimensión de la palabra, la imposibilidad misma del relato –el relato es por antonomasia el ámbito de la palabra simbólica– se manifiesta entonces, más allá del espacio discursivo y objetual de la razón tecnológica, en los ámbitos de los discursos audiovisuales, fotográficos, fílmicos, televisivos, con rasgos insistentemente psicóticos.

Repitámoslo: en esos terrenos donde el control de la razón tecnológica cesa, en los ámbitos de la representación y el arte, la realidad parece haber estallado, haber perdido su tejido discursivo e imaginario: los discursos se descubren fragmentados, rotos, cuando no sometidos a la aleatoriedad violenta del mando a distancia; los relatos se hipertrofian de manera culebrónica, instalándose fuera de toda restricción códica y, por ello, de todo patrón de verosimilitud, cuando no se disuelven en una sostenida incertidumbre. Se impone lo aleatorio, lo azaroso, lo asignificante, en un paranoico espectáculo de lo real –paranoico, porque el espectador de lo radical fotográfico se inmuniza de lo que polariza su mirada en la asepsia confortable de la sala cinematográfica o, mejor aún, en la cotidiana clausura espacial de su cuarto de estar: las huellas de lo real quedan siempre retenidas tras una pantalla que inmuniza de toda contaminación.

Nada tan revelador de todo ello como el moderno cine de terror: *Psicosis* (y *2*, y *3*), *Alien*, *Sonámbulos*, *Stalker*, *Sacrificio*, *Posesión*, *Robocop*, *La mosca*, *Videodrom*, *La matanza de Texas*, *Blue velvet*, *El exorcista*, *Los pájaros*, *Pesadilla en Elm Street* (y *2*, *3*, *4*...), *Twin Peaks*... Relatos todos ellos cuyo suspense se desplaza del plano narrativo (de la tensión en la demora de cierto suceso) al plano escópico (a la tensión en la demora de determinada imagen). Lo siniestro invade la imagen a la vez que el universo narrativo experimenta un proceso de descomposición, un resquebrajamiento de su estructura de verosimilitud que, en el interior mismo de los films, es explícitamente identificado como psicótico –la locura se ha convertido, finta final de la paradoja, en el gran tema de este siglo en el que se percibe el agotamiento de la episteme enciclopedista.

Freud describía así la literatura fantástica, asociándola a la experiencia de lo siniestro (puede que Todorov olvidara haber leído el trabajo freudiano):

> *El poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar* [...] *si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su arbitrio.*
>
> *Lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real* [...] [10]

Esa incertidumbre entre lo real y lo fantástico pone en cuestión la estructura misma de la realidad. En el lector esa incertidumbre se manifiesta como terror ante el desvanecimiento del orden del mundo, a su resquebrajamiento psicótico[11] en una proliferación desordenada de imágenes del horror.

(Horror del que nuestra sociedad dicha civilizada se defiende, de manera no menos compulsiva, en ese otro discurso, netamente delirante, plenamente imaginarizado y, por ello, igualmente desimbolizado, que es el publicitario. Único lugar donde, a lo que parece, Occidente puede hoy situar su deseo.)

Pero si este trabajo termina provisionalmente aquí, algo queda en todo caso pendiente. Pues como Bazin –y como el Rossellini de *Viaggio in Italia*– pensamos que la fotografía puede también ser una suerte de velo de la Verónica.

No se trata, después de todo, de otra cosa que de una cuestión de humildad.*

10 Sigmund Freud: «Lo siniestro», en *Obras completas*, Nueva Visión, Madrid, p. 2491.

11 Notará el lector que nos apartamos en esto de la explicación freudiana de lo siniestro. Pues creemos que Freud, por no contar todavía con una teoría estructurada de lo psicótico, trató de pensar lo siniestro de acuerto con la economía de la neurosis, aun cuando esto planteaba considerables contradicciones, algunas de las cuales el propio Freud tuvo el rigor de explicitar en su texto. En nuestra opinión, en cambio, lo siniestro puede ser mejor explicado en el marco de la teoría psicoanalítica de la psicosis. Cfr.: Jesús González Requena: «Emergencia de lo siniestro», en *Trama y Fondo* nº 2, Madrid 1997.

* Este artículo fue elaborado en 1990 con destino a un libro colectivo que finalmente no llegó a publicarse.

Antía López

EL PENSAMIENTO PRIMITIVO, O LA PRESENCIA DE LO SIMBÓLICO EN LA GENERACIÓN DE LO HUMANO[1]

1. El mito: Rudimento de la subjetividad, rudimento de la racionalidad

El relato mítico es sin duda el dominio, de entre las diversas manifestaciones del llamado pensamiento primitivo[2], *antropológicamente* antonomásico de la narratividad. Tomado así, y partiendo de algunas postulaciones de Claude Lévi-Strauss, quien dedicó gran parte de su obra al estudio de la mítica primitiva, nos disponemos a examinar los aspectos característicos y definitorios, así como la funcionalidad última, de los mitos, comenzando por una particular tipología, los llamados «mitos de origen» de las denominaciones clánicas. Trátase, en este caso, de relatos sobre el nacimiento, literalmente, de un nombre –el correspondiente a un determinado clan–, que, como tales, constituirán en sí la pieza fundadora de cierta agrupación social.

De este modo, en términos antropológicos, se advierte una doble función en dichos relatos: la de nombrar y fundar; tarea que pudiera resultar asociada, por otra parte, a las atribuciones que ciertos postulados, esta vez psicoanalíticos, realizan con respecto a otro relato nuclear –si bien éste en la génesis

1. El contenido de este artículo ha sido desarrollado en: Antía Mª López Gómez: *La dimensión de lo axiológico en el discurso del spot publicitario*, tesis doctoral dirigida por el prof. Jesús González Requena, Facultad de CC. II., Universidad Complutense de Madrid, Junio 1997.

2. Así se denomina al pensamiento propio de los colectivos o tribus primitivas, indígenas si se quiere.

del sujeto y en el marco de Occidente–, nos referimos al denominado «mito edípico». En este caso, el relato construye tres posiciones, tres papeles: el correspondiente al Tercero simbólico (el Padre), que detenta la función –aunque no es la única– de nombrar tanto al Niño como a la Madre, es decir, de sujetar, de anclar, a ambos a tales nombres; en este sentido, el sujeto pudiera definirse, de hecho, como el principio de sujeción[3]. Así, la presencia, la materialización misma de un relato tal en nuestro origen, se constituirá –en buena lógica– en responsable directa del nacimiento propiamente dicho del sujeto, tarea que –quede planteado a modo de hipótesis– pudiera ser compartida, así mismo, por los mitos de origen, si bien en esta ocasión con respecto a un sujeto colectivo.

De cara a la posible confirmación de dicha hipótesis, observaremos, a continuación, la siguiente reflexión a propósito de tales mitos:

> *Más que etiológico, su papel parece ser de remarcación: no explican verdaderamente un origen, y no designan una causa; pero invocan un origen o una causa (en sí mismas insignificantes) para destacar algún detalle o para «marcar» una especie. Este detalle, esta especie, cobran un valor diferencial, no en función del origen particular que les es atribuido, sino en virtud del simple hecho de que son dotados de un origen, en tanto que otros detalles o especies no lo tienen*[4].

La cuestión que, primeramente, plantea el autor es la de negar todo carácter etiológico –causal– al mito, con lo cual, quedará fuera de sus intenciones teóricas, estimar este relato como rudimento o embrión de la subjetividad humana. Sin embargo, lo que sí se destaca es la capacidad del mito para instaurar una (la) diferencia. Concretamente, se indica que de un conjunto de elementos sumidos en cierta indiferenciación –pues carecen todos de principio reconocido–, se narra la génesis en el pasado, de uno sólo de entre ellos –digamos entonces que éste surge de un continuo, de un ámbito falto al menos de ordenamiento temporal (principio y fin), luego del caos, de la nada–, el cual, porque goza frente a otros de un comienzo, surgirá como puro significante, pura diferencialidad –tendrá un valor diferencial– con respecto al resto, privados de tal inicio. Nos hallaríamos, en suma, ante relatos destacables, a criterio del autor, por su recurrencia a un tiempo en el que se produce, de la mano de ciertos elementos marcados o significantes, la irrupción misma de la significación. Pudiera derivarse, en consecuencia, que el mito de origen no sólo alberga, como cualquier otro relato, un sistema de significaciones –la red paradigmática de los personajes y de sus acciones–, sino que en sí constituye un relato sobre las propias raíces de la red significante, de la racionalidad.

Y bien, continuando con el examen de lo que Lévi-Strauss señala sobre este tipo de mito, cabe destacar, igualmente, lo siguiente:

> *no explica el presente, pero efectúa una elección entre los elementos del presente, concediendo a algunos de ellos, solamente, el privilegio de tener un pasado*[5].

Así pues, ciertas cosas serán poseedoras de un pasado que las convierte en significativos habitantes del presente, o bien, examinado de otro modo, podría decirse que dicho presente comparecería como la dimensión de la asignificancia, de no ser porque un determinado tipo de relatos designan –e incluso diríase que existen, aunque a nuestro modo de ver sólo en parte, para evocar– las raíces de lo significativo. Es más, y de cara a reiterar la esencial relevancia de la articulación narrativa de tal origen, cabe todavía señalar que la principal tarea del mito radica en instalar en un tiempo originario el desorden, el caos, siempre amenazante, siempre al acecho en toda experiencia individual o colectiva del presente; con el probable objetivo de hacer de este último un tiempo, desde un punto de vista humano, habitable.

> *El mito, los mitos, conforman por tanto, la primera maquinaria generadora de la red de sentidos que permite a una colectividad reconocerse, formular y asumir sus propias reglas de juego: porque el presente es siempre aciago, porque en él el sentido amenaza incesantemente con descubrirse ausente, es necesario el mito*[6].

Ahora bien, por otra parte, si el mito se constituye, emblemáticamente, en matriz de significación y sentido de cara al presente, ello no resulta exclusivo de estos relatos, sino que puede apreciarse, además, en otras manifestaciones de la narratividad en el marco del pensamiento primitivo:

> *Las clasificaciones totémicas reparten, sin duda, sus grupos entre una serie original y una serie resultado: la primera comprende a las especies zoológicas y botánicas en su aspecto sobrenatural, la segunda a los grupos humanos en su aspecto cultural, y se afirma que la primera existía antes que la segunda, y que la engendró en cierta manera* [...] *La serie original permanece ahí, presta a servir de sistema de referencia para interpretar o rectificar los cambios que se producen en la serie resultado*[7].

3 Cfr. Jesús González Requena: *Lo siniestro: literatura, pintura, fotografía, cine y televisión*, seminario doctoral, curso 1992/93, Facultad de CC. II., Universidad Complutense.

4 Claude Lévi-Strauss: *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 334-335.

5 Claude Lévi-Strauss, op. cit., p. 335.

6 Jesús González Requena: *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real*, Akal, Madrid, 1989, pp. 114-115.

7 Claude Lévi-Strauss, op. cit., p. 337.

Se establece aquí, como se observa, una conexión causal, lógica, y temporalizada, entre el espacio de una determinada naturaleza y el de la cultura, y ciñéndonos a la literalidad de la cita, la primera de ellas, una vez sometida al orden del signo: conformada ya en tanto serie, y, anótese bien, al orden de lo simbólico: investida con el rango de lo sobrenatural, es decir, de lo sagrado[8], convertiríase en germen del actual grupo humano en tanto cultura –esto es, propiciaría el autorreconocimiento del colectivo como tal, según se indicaba predecedentemente.

Así pues, dos cuestiones pueden derivarse partiendo de lo anterior: por una parte, el hecho de que las clasificaciones totémicas articulan los vínculos del hombre con el entorno en el orden de la narratividad, o lo que es lo mismo, en el orden de la causalidad y de la temporalidad. E igualmente, en el orden de lo simbólico, ya que, como se ha podido observar, lo simbólico –antes denominado *sagrado*– está presente en ciertas manifestaciones configuradoras del espacio socio-cultural de la primitividad. No obstante, resulta notable el hecho de que Lévi-Strauss, a la hora de concebir las funciones de la serie original, las sitúe únicamente del lado de lo semiótico, así, se estima que ésta actuará a modo de sistema de referencia posibilitando interpretar –o atribuir un significado a algo–, rectificar –o superar un error, alguna antinomia, resituando su cauce con respecto a un nuevo trazado, es decir, ejerciendo una reestructuración–, elaborar, en fin, los cambios –y debemos añadir: las sacudidas de lo real entre ellos– que se produzcan en la serie resultado en el presente.

2. De los cometidos del término terciario en el marco narrativo

El símbolo, pues, conviene indicarlo ya, constituye lo convocado pero nunca articulado en Lévi-Strauss, aquello con lo que, permanentemente, se encuentra en su devenir investigador, pero aquello también que nunca acaba de integrar en su teoría. A este respecto, atenderemos a una serie de apreciaciones realizadas por el autor, de las cuales –sólo a posteriori– puede ser extraída una definición de las funciones que detenta el símbolo en el espacio mítico o, de forma más genérica, en el seno de la narratividad misma:

> *Por su presencia el fuego de cocina evita una disyunción total, une el sol y la tierra y preserva al hombre del mundo podrido que le tocaría si el sol desapareciese verdaderamente; pero esta presencia es también interpuesta, lo cual se reduce a decir que aparta el riesgo de una conjunción total, del cual resultaría un mundo quemado.*
>
> [...] *con la cocción de los alimentos,* [se produce] *el equilibrio entre el fuego que destruye y la ausencia de fuego, que destruye también*[9].

Estos fragmentos tratan de algo –el fuego de cocina– que, en cierta mitología a propósito del origen, aparece –se origina– en tercer lugar, para interponerse, una vez constituidos, entre la tierra y el sol, llamémosle entonces tercer elemento; al cual le es conferido, adviértase, el rol de terciar, mediar, equilibrar, tales dos extremos. Acudiendo a la sinonimia, obtenemos que el vocablo «equilibrar» se corresponde con otros tales como compensar, contrabalancear, contrapesar, es decir, en todos los casos su función consistirá en ordenar fuerzas de manera que no se produzca desviación (inclinación) alguna de éstas en un sentido no conveniente, esto es, no deseado[10]. Pues bien, en el proceso mediador al que se alude, el fuego de cocina o la cocción de los alimentos, el tercero, inaugura un orden culinario, dicho de otro modo, reduce ambas fuerzas –literalmente desordenadas, descontroladas, desbocadas– a un orden cultural, las adecúa en fin a una dimensión humana, humanamente deseada[11].

Así mismo, en el fragmento primero se declara que la absoluta escisión entre los dos polos referidos, acarrearía una forma de fenecimiento, el propiciado por la ausencia de sol, esto es, la podredumbre, el deterioro más extremo de lo orgánico: exactamente, su paso al estado inorgánico. Mientras que, por otra parte, una manera distinta de mortandad, la ignición, afectaría a los hombres, de producirse por el contrario la conjunción plena de tales extremos. Estas adversidades en virtud de las cuales es requerida la presencia en el relato –y en el plano social– del fuego de cocina, podrían definirse en los siguientes términos: la disyunción total, en fin, como cierto desgarro de cuya cauterización habrá de ocuparse el citado fuego; en el segundo de los casos se daría, opuestamente, un proceso de conjunción absoluta, luego de completa indiferenciación o continuidad, donde el elemento mediador deberá introducirse en tanto significante, en tanto diferencialidad.

Desde nuestra perspectiva puede concluirse que la misión del terciario apuntará, en cualquier caso, a preservar a los sujetos del roce directo –que pudre y/o quema, es decir, que mata– con lo que denominaremos lo real, y al erigirse en salvaguarda, exponiéndose él mismo al contacto con ese real, evidenciará su irrefutable condición simbólica; cuestión esta

8 En este sentido, véase también Mircea Eliade: *Mito y realidad*, Labor, Colombia, 1991, p. 12: *el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento.*

9 Claude Lévi-Strauss: *Mitológicas: Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 289.

10 Consúltese, a este propósito, el *Diccionario de uso del español María Moliner*, Gredos, Madrid, 1991.

11 Sobre tal carácter *organizador*, en tanto ejemplar, obsérvese la cita contigua: *c'est toujours, en définitive, le même problème d'arbitrage* [...] *qui se pose, et dont la solution permet, aussi bien en Amérique du Nord qu'en Amérique du Sud, d'introduire un ordre*, en Claude Lévi-Strauss: *Mythologiques: L'homme nu*, Plon, París, 1971, p. 522.

última que enunciamos tomando como fundamento determinada reflexión enmarcada en la Teoría del texto: en concreto, el símbolo nace en el seno textual –y ello resulta extensible al texto mítico–, en el instante en que los significantes son polarizados –que no destruidos– por un punto de extrema resistencia en la experiencia (de lo real) de los sujetos, un punto que abrasa (o pudre). Ahí, pues, donde lo real se vive como flagelo, es preciso simbolizar, elaborar cierto instrumento que resulte eficaz para afrontarlo[12].

Cabe, entonces, derivar de lo anterior, que toda perspectiva teórica carente de los instrumentos epistemológicos necesarios para estimar, para definir, la presencia de lo real –eso que, en la experiencia del sujeto se vive con la extrema densidad de lo que apunta al horizonte de la muerte–, no podrá hacerse cargo, en su esencia y en toda su magnitud, de otra presencia, la de lo simbólico.

3. Surgimiento caótico de lo real y función mediadora

Continuando con las cuestiones anteriores (lo real y lo simbólico), si bien enmarcadas ahora fuera del ámbito mítico, cabe señalar que tras analizar Lévi-Strauss todo un vasto y diverso conjunto de costumbres que, según se descubre, se relacionan entre sí, y que proceden tanto de las sociedades primitivas como de –extendiendo el marco analítico– las denominadas sociedades tradicionales –esparcidas estas últimas por el Viejo Continente–, el autor define del modo que sigue aquello que de común localiza entre ellas:

> *Esta rápida reseña de costumbres que debieran ser inventariadas y clasificadas metódicamente, permite por lo menos ofrecer una definición provisional: se ponen a «cocer» individuos intensamente entregados a un proceso fisiológico: recién nacido, recién parida, moza púber. La conjunción de un miembro del grupo social con la naturaleza debe ser mediada por la intervención del fuego de cocina, al que normalmente toca la tarea de mediar la conjunción del producto crudo y el consumidor humano, y por cuya operación, pues, un ser natural es, a la vez, cocido y socializado*[13].

Considerando el fragmento previo, la cocción simbólica (la socialización) de algunos individuos, pudiera representarse de la manera que sigue:

Digamos, en consecuencia, que allí donde el cuerpo evidencia su irrefutable «ser real» y, paralelamente, amenaza con indiferenciarse de la naturaleza: en la organicidad cuasi informe aún de la cría del hombre, donde apenas si se dibujan las líneas de lo antropomórfico; en el orificio abierto de la parturienta, expresión máxima de desgarro; o en aquel cuerpo que comienza a manifestar su madurez sexual, estallando a cada paso en protuberancias. Allí, ha de ser situado el símbolo, el cual comparece como el elemento de mediación que posibilitará a la colectividad manejar, hacerse cargo, *sin abrasarse*, de ese cuerpo real y, a la postre, en dicho proceso se materializará la propia socialización del individuo. En otras palabras, atendiendo a su significado, la socialización haría referencia a la integración de alguien en un sistema reglamentado de relaciones entre seres humanos, o lo que es lo mismo, alguien sería objeto de humanización efectiva –pues antes era natura– tras su acceso al ámbito de lo legislado.

Prosiguiendo, en este sentido, con la definición de aspectos comunes entre costumbres –y culturas– diversas, el autor señala todavía lo siguiente:

> *A la función mediadora de la cocción simbólica se agrega la de los utensilios: el rascador, el tubo de beber, el tenedor son intermediarios entre el sujeto y su cuerpo*[...] *o entre el sujeto y el mundo físico.*
>
> [...] *la «cocción» de las madres y las adolescentes responde a la exigencia de una mediación en sus relaciones con ellas mismas y con el mundo, por el empleo de utensilios «hiperculturales»*[14].

Observamos, derivado de lo anterior, que, en concreto, la mencionada cocción simbólica no sólo constituye un instrumento de mediación entre el grupo tribal y determinado individuo, sino que servirá igualmente a cada uno de estos individuos en las relaciones que establezca con el exterior, con el mundo, y también con su propio cuerpo. Así, podemos extraer finalmente dos conclusiones: en primer lugar, advertimos la necesidad humana de poseer ese instrumento mediador en sus roces con lo real; y siendo extremada su necesidad hasta el punto de convertirse en exigencia, convendremos en que el símbolo está vinculado directamente a la supervivencia del ser humano. En segundo lugar, puesto que Lévi-Strauss

12 Cfr. Jesús González Requena: *Lo siniestro...*, seminario doctoral, op. cit.

13 Claude Lévi-Strauss: *Mitológicas: Lo crudo y lo cocido*, op. cit., p. 329.

14 Claude Lévi-Strauss, op. cit., p. 330.

detecta como ámbitos desde los cuales puede emerger la amenaza de lo natural –desde su perspectiva, lo real desde la nuestra–, el propio cuerpo del individuo y el entorno, se infiere que dicho real surgirá en cualesquiera, en todas, las direcciones –luego, caóticamente.

A este respeto, conviene todavía destacar que en los momentos mencionados por el antropólogo (nacimiento, parto y pubertad) el cuerpo se evidenciará en extremo como real, en tanto que una particular fuerza interna empuja y, en cierto modo, lo hace estallar: sea en forma de expulsión que conlleva, a su vez, una rasgadura, en el caso del niño que nace y de la mujer que pare; o sea en forma de prominencia, por lo que atañe a la joven púber. En síntesis, hallámonos ante lo que denominaremos «pulsión»[15] o presión ejercida por lo real procediendo del interior de nuestro cuerpo. Finalmente, en este sentido, cabe concluir que cocer a un individuo supondrá, en suma, articular –hacerse cargo, *simbólicamente*, de– lo pulsional que hay en él, lo pulsional que en él reside.

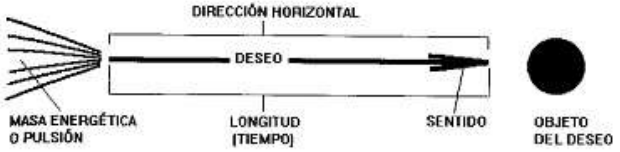
4. El trayecto hacia la consecución del deseo o la metáfora del vector

Tras los aspectos tratados de la pulsión y de la condición mediadora de lo simbólico, alcanzamos –cita ineludible– en nuestra lectura de Lévi-Strauss, si bien éste no lo formula como tal, el tema del deseo. Comenzaremos, así, sometiendo a examen un breve fragmento donde el antropólogo reproduce, a su vez, algunas observaciones de M. Zingg, las cuales suscribe, acerca de cierta tribu mejicana, los Tarahumara:

> *A diferencia del ciervo, el Tarahumara no come hierba sino que entre ella y su apetito animal interpone un ciclo natural complicado que exige el empleo y el cuidado de los animales domésticos* [...] *Y el Tarahumara no es tampoco como el coyote, que se contenta con arrancar un jirón de carne a un animal todavía vivo, y que se come crudo. Entre la carne y el hambre que siente el Tarahumara inserta todo el sistema cultural de la cocina*[16].

El párrafo previo se inicia con el enunciado de una diferencia; algo, entonces, erígese en significativo: la escisión entre animales y hombres, más concretamente, entre la acción animal y el acto del hombre en tanto miembro social, en tanto Tarahumara; pues sólo el último será capaz de postergar la satisfacción de un ansia –de un apetito, de un hambre– en cierta medida pulsional, aquella que brotaría con ímpetu desde el interior de su cuerpo tendiendo a una inmediata complacencia, gracias a la inscripción, a la vectorialización, de tal ansia en un sistema agrícola y en un sistema culinario.

A fin de dilucidar el proceso que media entre lo pulsional –en cierto sentido, la pura animalidad– y lo humano –ese acto en el cual el Tarahumara se reconoce como otra cosa que mera bestia, como sujeto–, utilizaremos un instrumento de representación: la metáfora del vector.



Para comenzar la descripción de la anterior figura, apelaremos al instante de surgimiento súbito de un fuerte impulso energético, que empujaría a un cuerpo directamente hacia la consecución del alimento que irrumpiese en su campo perceptivo. Ahora bien, la interposición, la mediación, del sistema cultural (simbólico) –aun cuando Zingg llame natural al sistema de cultivos– ejercería, inscribiría el brote impetuoso en el marco de una vectorialización.

La figura del vector es definida por la geometría como un segmento de recta de determinada longitud, dirección y sentido, luego, trasladados al plano que nos incumbe, deberá ser a estos parámetros a los que habrá de amoldarse toda fuerza pulsional que resulte vectorializada por el dispositivo de la cultura:

–Ocurre así que en dicho proceso esta fuerza comenzará por ser inscrita (acotada) en unas coordenadas espacio-temporales, de tal modo que, por una parte, y en lenguaje vectorial, habrá de recorrer una longitud dada, con lo cual, someterse a temporalización y, con ello, a retardo. En efecto, Zingg indica que el indígena sabe esperar, y antes del consumo (in)mediato de los alimentos, introduce un intervalo que pasa por el cultivo y cocción de los mismos.

–Por otra parte, la pulsión será anclada en una dirección, lo que se traduce nuevamente en lenguaje vectorial, como su articulación en una posición concreta en el espacio, dicho de otra manera, ésta quedará reducida, confinada –reprimida, en términos de psicoanálisis–, sujeta, a un lugar –el inconsciente, en el plano psíquico– desde donde se la subordinará a un orden, a una reglamentación –existen, efectivamente, espacios sociales para asimilar la pulsión, y así, Zingg apela a un orden agrícola y a un orden culinario–. Se entiende por

15 Debe subrayarse a este propósito que en oposición a la tradición psicoanalítica que apela a las pulsiones (Eros y Thánatos), el uso de la expresión en singular apunta a que el sometimiento de la pulsión a una tipologización pasaría por anularla como lo real, esto es, como lo radicalmente indiferenciado. (Cfr. Jesús González Requena, *ibidem.*)

16 Claude Lévi-Strauss, op. cit., p. 329.

ello que la necesidad de orden, ese límite a la pulsión, caracterice, como indicaba en otro lugar Lévi-Strauss[17], a cualquier pensamiento humano.

—Por último, sólo resta señalar que, en este proceso, *eso* que proviene de lo real quedará orientado en cierta perspectiva: la del sentido; Zingg estimará, de hecho, que el Tarahumara no se contenta, no se satisface –digamos que no encuentra sentido– con determinados actos. El parámetro del sentido se representará en el plano vectorial, mediante la disposición (la orientación) de la flecha sita en uno de los extremos, cuyo vértice señalará un punto concreto, es decir, un fin, un objetivo –a este respecto, la insatisfacción del indígena ante ciertas acciones evidenciaría que aquéllas no constituirían, en sí, un (su) fin–. He aquí pues que, con la conformación de dicho punto, concluye la transformación –simbólica, humana, cultural– de la pulsión en deseo, al ser éste deseo de algo[18], algo que se localiza y se nombra, algo con sentido para un sujeto, esto es, algo que se encuentra en la perspectiva, en el vértice, de la flecha del sentido. Deseo, entonces, en lugar de masa energética presta a desintegrarse, a fundirse con todo lo que, por azar e instantáneamente, la polarice.

En consecuencia, el Tarahumara se caracterizará, en tanto humano, y por oposición al animal, porque puede constituirse en un ser de deseo, en un ser deseante, o lo que es lo mismo, en un ser sujeto a reglamentación, en un sujeto de (a) ley.

5. Entre el sujeto y la ley, el acto de fe. Entre la ley y el sujeto, la fundación de la cultura

Retomando, para finalizar, la cuestión inicial, esto es, la detección y el análisis de las propiedades que, según se desprende de Lévi-Strauss, presentan las narraciones míticas, examinaremos al respecto el fragmento contiguo:

> *la fidelidad obstinada a un pasado concebido como modelo intemporal, más que como una etapa del devenir* [...] *expresa un partido adoptado consciente o inconscientemente, y cuyo carácter sistemático, en el mundo entero, está atestiguado por esa justificación, incansablemente repetida, de cada técnica, de cada regla y de cada costumbre por medio de un argumento único: los antepasados nos lo enseñaron. Al igual que para nosotros, en diversos dominios, hasta una época reciente, la antigüedad y la continuidad son los fundamentos de la legitimidad*[19].

En el inicio de la cita se sitúa una definición, muy precisa por lo demás, del vínculo en virtud del cual los hombres se relacionan con un pasado originario y modélico, un pasado, por tanto, matriz de orientación, de sentido; tratárase de la fidelidad, es decir, de la fe. Concebiremos dicha fe como un gesto, una actitud, de donación –alguien cree, luego deposita (da) su confianza– que no espera retorno[20] –es decir, que no espera nada a cambio, o si se quiere, que no se somete a intercambio–. Hasta qué punto existe tal compromiso con la palabra en el acto de fe, se extrae del propio Lévi-Strauss cuando señala que se adopta un partido con respecto a las enseñanzas del pasado, al fin y al cabo, palabras orientativas legadas –de alguna manera, otorgadas bajo ley[21]– por los fundadores, a través de los relatos míticos.

Por otra parte, a modo de inciso, convendría indicar que si la relación del indígena con el pasado original se desarrolla en el plano de la fe, entonces, como el mito, ciertos mitos al menos, constituyen la narración de tal génesis, el nexo con ellos se articulará también en ese mismo plano. Por tanto, pudiera decirse que, en la medida en que el mito moviliza, tiene cabida, en el marco de la fe, consecuentemente, siendo lo simbólico el elemento nuclear de dichos relatos, la relación del sujeto con la dimensión simbólica se establecerá así mismo en dicho plano, el de la fidelidad. Esto es, se establecerá en los términos de la inscripción de un acto de fe, por parte del sujeto, en el seno narrativo.

Por último, para finalizar con el análisis del fragmento reproducido, desde la antropología se observa que en aquellos inicios lejanos –además de la aparición del ya mencionado significante, el principio de la diferencia– tuvo lugar la irrupción de un principio legislador, el cual, valga la redundancia, posee la capacidad de legitimar, de justificar, de servir en fin de soporte u otorgar sentido, a todas y cada una de las técnicas, reglas y costumbres –aspectos todos ellos que configuran un espacio cultural–, que se manifiestan en el presente, en el interior de una colectividad dada –un colectivo, pues, fiel a dicha ley–. De este modo, podremos entonces apelar no sólo al fundamento semiótico de la cultura, el cual, según hemos podido comprobar, Lévi-Strauss no cesa de evidenciar, sino también, y primordialmente, al fundamento de legalidad de la misma, al fundamento simbólico después de todo, con el cual el antropólogo –y nosotros a través de su lectura– no ha cesado de toparse.

17 Cfr. Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

18 Jesús González Requena, *ibidem*.

19 Claude Lévi-Strauss, op. cit., p. 342.

20 Jesús González Requena, *ibidem*.

21 «Legare» procede, en efecto, de «Lex, legis».

Manuel Canga

APOLO CONTRA DIONISO: EL SABER DE NIETZSCHE SOBRE LO REAL.

[...] en ese odio hay estremecimiento, previsión, profundidad, mirada a lo lejos;

no hay un odio más profundo que éste. A causa de él es profundo el arte [...]

(El Ocaso de los Ídolos)

Friedrich Nietzsche, que creía mantenerse en la línea de separación de dos formas distintas de existencia, redacta su primera gran obra, *El Nacimiento de la Tragedia* (1872), en medio del contexto de la guerra franco-alemana; en el contexto de lo que podríamos calificar como una presión real externa. Se trata de un escrito propuesto como un auténtico esquema de las pasiones que viene a revelar verdades en el *umbral de lo comunicable*, vivencias fundamentales, evidencias difíciles de demostrar. Un escrito centrado, diremos nosotros, sobre el goce y el arte; sobre lo real que presiona en la esencia del arte.

Apoyado en la idea de que el arte es un valor superior a la verdad cuyo tiempo es lo eterno, *El Nacimiento de la Tragedia* se centra en la puesta de relieve de dos realidades antagónicas, pero convergentes: lo apolíneo y lo dionisíaco. Dos categorías que, como el sueño y la embriaguez, la representación y lo real, mantienen, en principio, una relación de perpetua discordia y antítesis radical.

Uno de los numerosos puntos de ignición sobre los que está construido dicho texto está subrayado por el propio autor con la siguiente pregunta: ¿Existe una predilección por las cosas más duras y horrendas? La respuesta, como se

declara a lo largo de toda la obra, parte de una verdad constatable por la experiencia de un saber arduo de asimilar: se *anhela lo terrible*[1]; incluso lo feo; hay deseo de lo peor.

I

Nietzsche, que parte de concebir la vida desde el punto de vista de la amoralidad, ha observado, de modo fecundo, que para pensar lo real es necesario partir del orden de la irregularidad; que es necesario colocar la experiencia del *dolor* en su propio centro. Dolor es sinónimo de existencia; el sufrimiento es la esencia de todo lo vivo, la herida de la existencia.

El modelo que este autor toma de referencia, el mundo de los griegos, le va a servir de ejemplo para asentar los fundamentos de una estética. Los griegos, dice, divinizaron lo existente: conocieron el horror y le dieron forma de belleza. La hipótesis con la que interpreta la fecundidad de la Grecia Antigua se concentra en una brillante imagen: la cruz que se oculta bajo las rosas. En este sentido, dirá que el poeta, dejando de lado cualquier tipo de reflexión consciente, es aquél capaz de transfigurar el dolor en arte para ofrecernos su *flor*, la flor *brotada de un abismo sombrío* (NT. 144)[2]. El artista es un hombre capaz de

> *transformar aquellos pensamientos de nausea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir; esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo ridículo, descarga artística de la nausea de lo absurdo* (NT. 244).

Como se sabe, el autor de *Humano, demasiado humano* va más allá de la simple y pura exégesis del mito trágico griego. Su discurso tiene la pretensión de dirigirse a lo más remoto, a lo eterno. En este sentido, Nietzsche cree haber desvelado los mecanismos de funcionamiento real de la obra de arte, exponiendo la *agresiva tesis* de que sólo el arte justifica la existencia del mundo (NT. 31). Tras atacar el socratismo estético, principio de la decadencia del mundo griego, que entendía el arte según las ecuaciones

Inteligible = Bello = Consciencia

Sapiencia = Virtud = Felicidad

y apuntar que tanto Eurípides con sus pseudo-tragedias, como Sócrates con sus discusiones, y más tarde Aristóteles, cuyo modelo de belleza se basaba en el orden entre las partes, magnitud, unidad y totalidad –siendo lo ajeno al

Nietzsche advierte que el arte es mucho más profundo que todo eso, y que la suya es una realidad desdoblada en dos fenómenos: lo apolíneo, aquello que viene a ofrecer la cobertura fascinante a otra realidad más honda: lo dionisíaco.

El antagonismo entre lo dionisíaco y lo apolíneo, nos explica el erudito autor alemán Erwin Rhode[3] –en el que tanto apoyo y amistad encontró el joven Nietzsche, pero con el que acabará rompiendo–, procede de cultos rituales que jamás llegaron a armonizarse completamente en la Antigua Grecia. La suya es una relación tensa y desgarrante. La religión dionisíaca era algo nuevo y extraño para el griego; era algo que venía de fuera para perturbar: lo Otro, lo extranjero, lo importado de Asia, lo heterogéneo proveniente del Afuera.

Las aclaraciones de Rhode nos dicen que los ritos del culto a Dioniso se celebraban periódicamente para afirmar la cercanía del hombre al dios, al mismo tiempo que exaltaban el ánimo mediante la violencia. La finalidad que perseguían dichas celebraciones era participar de la sabiduría divina a través del exceso de los sentidos y el frenesí erótico; a través, incluso, del dolor. El culto a Dioniso era una auténtica mística carnal que venía a favorecer la convergencia entre la materia y el alma, entre lo tangible y lo intangible.

Era el éxtasis que acompañaba al temblor del cuerpo lo que llevaba a los antiguos a creer en la existencia del alma que trascendía la materialidad del cuerpo. El exceso era la vía para acceder al instante en el que podía ser tocada eso que ellos llamaban inmortalidad. Lo celebrado en estas fiestas de profundo arraigo humano[4] era el apogeo del devenir, la vida y la muerte; el cambio, la metamorfosis y el goce. En una palabra, la experiencia de lo real.

Dioniso es el dios oscuro que habla a todos los hombres en lenguas semejantes. Su poder, extendido desde Oriente, era infeccioso; y bajo su influjo hasta la muerte parecía hermosa. La comunidad entre los dos dioses tan antagónicos como el día y la noche estaba sellada, por ejemplo, en los mismos templos griegos: mientras que en el tímpano delantero aparecía esculpida la imagen de Apolo, en el tímpano trasero aparecía esculpida la efigie de Dioniso.

1 NIETZSCHE, Friedrich: *El Nacimiento de la Tragedia* (NT), Ed. Alianza, Madrid, 1993, p. 26.

2 Esta temática, por otro lado, es el motivo central del texto "El lenguaje de las flores", que un nietzscheano radical como Bataille publicó en la revista *Documents* en los años treinta, y que viene recogido en BATAILLE, Georges: *Documentos*, Monte Avila Editores C. A., Venezuela, 1969, pp. 39-48.

3 Especialmente en el capítulo titulado *El culto tracio del dios Dionisos*, incluido en RHODE, Erwin: *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Ed. F.C.E., Madrid, 1994, pp. 142 y ss.

4 Rhode las vincula, incluso, a los rituales de los «sufíes» persas o de los «dervicheS» de la India, pero también a las danzas de la muerte que se multiplicaron en el medievo europeo a raíz de las epidemias de peste negra, y en las que se revela una fuerte relación entre el canto, la fiesta y el horror.

Amparado en la esencia de este rito atávico, Nietzsche procede a explicar la esencia del arte como una puesta en escena de muchas cosas feas y duras. El individuo heroico, el artista por excelencia, nos decía Nietzsche, es aquel que ensalza su existencia y la dulce crueldad que la acompaña a través de la tragedia. La herida aumenta el ánimo y robustece la fuerza. Lo dionisíaco es afirmación de la vida incluso en sus aspectos más extraños e inasimilables[5]. La tragedia, a diferencia de lo que sostenía Aristóteles, no pretende liberarse del horror, sino afirmarlo, darle cauce a través de la belleza. Lo orgiástico, cualidad indispensable del gran arte, es la exuberancia de vida: un derroche de energía tan estremecedor como el baile de San Vito. Dioniso es exceso de fuerza, *materia explosiva* interna; voluntad de vivir aún en lo peor. Esa es la esencia del misterio griego, que Nietzsche sintetiza en la imagen del *tormento de la parturienta*. La creación es éxtasis y dolor.

> *Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual* [...] *La tarea suprema y que hay que llamar verdaderamente seria del arte –redimir al ojo de penetrar con su mirada en el horror de la noche y el salvar al sujeto, mediante el saludable bálsamo de la apariencia, del espasmo de los movimientos de la voluntad* [...][6].

El arte vendría a ser como el proceso de una liberación de la mirada por haberse adentrado en la espesura insoportable de lo real, al tiempo que se inyecta a tal experiencia el carácter de lo sublime. Con la perspicacia del psicólogo, Nietzsche nos convoca aquí a participar, lateralmente, de una cierta experiencia de eso que denominamos visión por oposición a la mirada; de una experiencia de atravesamiento de los espejismos que sostienen las apariencias del mundo visible. Diremos que, y en esto seguimos el planteamiento que propone J. G. Requena para pensar el problema de la mirada, en tanto la voluntad nietzscheana es penetrar en el *Fondo*, allí donde lo apolíneo, la *figura*, cesa, el texto del autor alemán roza la brecha que divide el concepto de mirada del concepto de visión[7]. Con su anhelo de *ir más allá del mirar*, Nietzsche evoca la aparición de una mirada ciega en la que, tras evaporarse todo rastro de imagen, lo real emerge y se desborda.

Apolo, símbolo de la fuerza figurativa, es el nombre utilizado para designar el onirismo, el vaticinio y la bella apariencia; el mecanismo de ocultación, de encubrimiento o sostén de aquello que subyace bajo la forma. Simboliza la fuerza configuradora de lo apetecible. Es el dios de la mesurada limitación solar, dios de lo visible y del mundo olímpico, el velo del día: *lo apolíneo de la máscara es necesario para una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza* (NT. 89). Su poder reside en el hecho de ser el «símbolo» a través del cual la energía dionisíaca, su fondo, es representada (NT. 70); su finalidad y limitación el placer apariencial. La imagen simbólico-apolínea revela, al mismo tiempo que oculta, la imagen primordial:

> *mientras que con su revelación simbólica parecía incitar a desgarrar el velo, a descubrir el trasfondo misterioso, precisamente aquella iluminada visibilidad total mantenía hechizado a su vez el ojo y le impedía penetrar más hondo* (NT. 186).

Apolo representa la figura de la contención; pero de una contención que no es plena, ya que lo apolíneo se encarna en el *movimiento ondeante* del velo de la apariencia, al que *no le es lícito encubrir del todo las formas básicas de lo real* (NT. 231), sino que las deja brillar como en la intermitencia de un parpadeo, como entre los pliegues de una tela barroca que a un tiempo concentra luz y oscuridad. La belleza apolínea es sintetizada, como explica en la página 55 de su texto, como la *esfera* en la que los griegos, para protegerse del sufrimiento, *veían sus imágenes reflejadas como en un espejo*. Lo apolíneo, como apuntará unas páginas más adelante, no es sino el *espejo protector de la apariencia*, el *velo* que encubre el trasfondo tenebroso de lo real.

Foco de la subjetividad –considerada, todavía débilmente, en tanto «yo»–, lo apolíneo se condensa en el concepto del *«principium individuationis»*, como el límite que configura al individuo en su aislamiento, determinado por una exigencia ética de mesura, orden, equilibrio y unidad. El estado de la individuación es la razón de la escisión para con el mundo de la naturaleza; indica la separación del hombre y del dios oscuro, el lugar del *engaño* gracias al cual todo combate y toda descarga quedan desplazados. Apolo, imagen simbólica del *«principium individuationis»*, encarna la estrategia de *encubrimiento de la verdad* (NT. 242).

Lo dionisíaco, por el contrario, es el movimiento encargado de romper, de desgarrar el principio del aislamiento a través del éxtasis para dar la verdad del fenómeno artístico. Apunta hacia la embriaguez, la primavera de los sentidos, su despertar; la saturación emocional y el desbordamiento vital, el *desencadenamiento de los instintos inferiores* (NT. 233). En el olvi-

5 Aquí se encuentra el origen de las ideas de Bataille sobre el erotismo, del que afirma, apoyándose tanto en Nietzsche como en la obra *Sens-plastique* del escritor Malcolm de Chazal (véase el artículo originalmente publicado en *Critique* en el año 1949, titulado «La felicidad, el erotismo y la literatura» y recogido en BATAILLE, Georges: *La Literatura como Lujo*, Ed. Versal, Madrid, 1993), que es la ratificación de la vida hasta en la muerte.

6 NIETZSCHE: *El Nacimiento...* pp. 138 y 157.

7 La embriaguez apolínea, sostenía en el capítulo titulado «Incursiones de un Intempestivo», comprendido en *El Ocaso de los Ídolos*, excita principalmente a los ojos, mientras que lo dionisíaco excita e intensifica a todo el sistema emotivo.

do de sí se produce la aniquilación del individuo: la subjetividad desaparece[8].

El reino mítico de Pan es el espacio de la violencia, de la pérdida insustituible; el espacio del espanto y el grito, de la «sabiduría» del bosque surgida de lo más íntimo del pecho de la naturaleza. Una sabiduría representada por el sátiro, por el sileno –*El Olimpo tembló ante la sabiduría de Sileno*–, y que fue sintetizada por Sófocles y Arquiloco en la tragedia ática, la elegía y el ditirambo primaveral.

Lo dionisíaco es el orden de la desmesura, de la contradicción y del dolor primordial; es *a-conceptual* y *a-figurativo*; su campo de acción se sitúa más allá del lenguaje, al que Nietzsche, de un modo intuitivo pero insuficiente, denomina el símbolo de las apariencias. Ante la emergencia de lo dionisíaco, el lenguaje, lo *soluble*, se disuelve. De ahí que, como apunta una y otra vez, la sabiduría del poeta, la sabiduría del artista, se encuentra no sólo más allá de la palabra y el concepto (NT. 139), sino también más allá del placer, jugando eternamente con la *espina del displacer*.

Ese velado sustrato de sufrimiento y saber que es lo dionisíaco siempre *dice la verdad* (NT. 59). La desmesura, según la lectura nietzscheana del arte griego, se reveló como verdad, y el conocimiento se transformó en saber del carácter horrendo de dicha verdad: la nausea de lo espantoso y lo absurdo del ser. Por la presencia de Apolo y Dioniso se justifica, en palabras de Nietzsche, hasta *el peor de los mundos* (NT. 190). Gracias al encuentro de ambos dioses, gracias a su conjunción, el dolor se convierte en placer y el júbilo en dolor. El artista dionisíaco ejecuta una doble sinfonía de vida y muerte, en la que el horror resulta simbolizado sirviéndose de la apariencia.

La grandeza de los griegos, su ser trágico, residía en esa voluntad de poder que los empujaba a celebrar a la vez las exequias y las saturnales: el culto a los muertos y las fiestas del vino. Su deseo de lo infinito suponía la superación de la particularidad y la resurgencia de lo genérico. En el sentimiento de omnipotencia que los guiaba la pasión dionisíaca hacía *saltar los lazos sociales* (NT. 233). En el círculo incesante del retorno de lo vivo y lo muerto, el triunfo de la vida era su negación, la alegría de su desprecio. La nausea es transformada y utilizada como un medio para crear. No obstante, la representación no puede sino evocar una parte del sentimiento dionisíaco; siempre queda, como dice en uno de los escritos preparatorios, un *residuo insoluble* (NT. 250) en el campo del sentimiento que marca el límite propio de la poesía, el límite de aquello que puede ser expresado.

2

En la lectura de *El Nacimiento de la Tragedia* podemos constatar que Nietzsche, el oscuro escritor errante, prolonga con nuevo vigor un debate antiguo: el debate sobre la noción de lo real y la naturaleza del devenir en que todas las cosas se insertan. El debate del movimiento contra la inmovilidad, la contienda que, ya en la Grecia clásica, enfrentó dialécticamente a los seguidores de Parménides y Heráclito.

Según se cree, pero sin haber llegado a plantear, todavía, una distinción clara entre las nociones de lo «real» y la «realidad», Parménides declaró que el universo, en tanto real, es eterno e inmóvil, único, imperturbable e inengendrado; imperecedero, indivisible, limitado y equilibrado: indestructible. Lo real, decía, *es*[9]. Concebido como un todo homogéneo y continuo, perfecto, compacto y sin fisuras, lo real es al margen de todo presente y futuro. Es lo que es, presencia pura, inmóvil y perfecto, idéntico a sí mismo, sin comienzo ni fin. Esférico y eterno, lo real es aquello fuera de lo cual no hay nada.

De los textos atribuidos a Heráclito se deduce, en cambio, que lo real es irrepetible, movimiento puro. El paradójico discurso del pensador de Elea, en el que tanta inspiración encontrara Nietzsche[10] –*el ser, como sostenía Heráclito, es una ficción vacía*–, subraya la productividad de las contradicciones, las contraposiciones y los opuestos: las parejas de contrarios que se acoplan entre sí configurando una unidad dialéctica. Como el arco y la lira, las cosas, al separarse, convergen consigo mismas. Heráclito encuentra la armonía en la discordia, en la diferencia. *Como una misma cosa está en nosotros lo viviente y lo muerto, así como lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo*. La generación acontece a partir de una lucha permanente y de una contraposición, y no habría armonía si no existieran, a un mismo tiempo, lo agudo y lo grave, lo *consonante disonante* (fragmento 325).

Las cosas, nos decía Heráclito, son y no son al mismo tiempo. Todo se mueve y nada permanece en el flujo perpetuo del devenir. Tanto somos como no somos. Como el agua que pasa –no nos bañamos dos veces en el mismo río–, todo deviene,

8 Curiosamente, para los lacanianos, el sujeto está excluido del goce.

9 Parménides, fragmento 899, *Los Filósofos Presocráticos*, Vol. I, Ed. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1994, p. 426.

10 Las enigmáticas palabras de Heráclito sirven de apoyo para la estética de lo dionisíaco que Nietzsche desarrolla partiendo, en un primer momento, tanto del arte griego como del espíritu de la música wagneriana.

no queda ningún espacio firme sobre el que asentarse: *El sol es nuevo cada día* [...] *Muerte es cuantas cosas vemos al despertar, sueño cuantas cosas vemos al dormir*.

Despertar a lo real no es sino despertar al cuerpo, despertar a la realidad sexual que forma el núcleo de los ritos celebrados en honor a Dioniso. El elemento dionisíaco que es el fondo de la obra de arte está cargado, saturado, en la interpretación nietzscheana, de pulsión sexual. Es por eso que no podemos sorprendernos por el hecho de que en el punto uno de *El Nacimiento de la Tragedia* –de ese libro que, según Foucault, era uno de los tres que, junto con *El Capital* de Marx y *La Interpretación de los Sueños* de Freud, mayor importancia han tenido para el siglo XX– establezca un símil de la relación entre Apolo y Dioniso con el ayuntamiento, con el apareamiento de los amantes, vinculando, de este modo, el arte con la pulsión sexual. Sólo el arte es capaz de reconciliar los términos opuestos:

> *el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisíaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente* (NT. 40).

Punto de ignición inaugural que resuena no sólo en muchos de los conceptos que Nietzsche irá articulando a lo largo de su texto, sino también, en el modo de exposición de los mismos, como en la impresionante imagen del «desgarramiento del velo», motivo reiterado en numerosas ocasiones que cifra tanto el desencadenamiento del goce, como el secreto poderoso del efecto artístico.

Tal y como aparece nombrado en su obra, y a pesar de ser muy ambiguo en el uso teórico que hace de conceptos como instinto, voluntad, símbolo, embriaguez o sueño, el fenómeno estético parece depender, a un tiempo, del desgarro del principio de individuación –considerado como límite–, y del momento supremo de reconciliación de Apolo y Dioniso (NT. 48); es decir, de su equilibrio. A la vez que pone de manifiesto la necesidad insoslayable de que lo doloroso, lo real, tal y como era puesto en juego en los ritos dionisíacos, se revele en la obra de arte[11], no observa, sin embargo, bajo qué condiciones ese dolor podría llegar a convertirse en belleza. Su discurso superpone dos conceptos que, en nuestra opinión, no deben ser confundidos; la apariencia y el símbolo. El concepto resultante de tal superposición es la «representación», también denominada la ilusión del ser.

Nietzsche, y en lo que diremos a continuación radica uno de los caracteres que hacen de su texto una referencia ineludible para la estética contemporánea, abole de su concepción del arte cualquier sombra de finalismo. La finalidad del arte, escribe, es la moralidad del arte. A tal respecto, añade que es preferible no tener ninguna finalidad a tener una moral. El arte no es medio, sino fin en sí mismo; su profundidad es odio, odio real ante las cosas tal como son, odio como pasión que empuja al hombre a crear. En este sentido, el arte es capaz de *retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir* (NT. 78).

Mas, por otro lado, en los escritos nietzscheanos, la verdad siempre está colocada en el mismo plano que lo real, en tanto concebido como lo espantoso. En esta línea, podemos traer a colación dos de las cuatro tesis que abren *El Ocaso de los Idolos*, y en las que insiste en que el artista trágico, por un lado, es aquel que afirma lo terrible, y que el mundo verdadero, por otro lado, ha sido concebido a base de contradecir el mundo real. Es decir, que el concepto tradicional –y metafísico– de verdad no es sino uno de los medios fantasmáticos para repeler lo real. O en términos lacanianos: un semblante.

Como se puede constatar en numerosos puntos de la obra de Nietzsche, el dualismo extremo de su discurso abole la referencia tercera, es decir, anula la específica productividad de aquello que, desde la proposición de J. G. Requena, conocemos con el nombre de Dimensión Simbólica. De ahí que en *El Ocaso de los Idolos* (1888) pueda el alemán sostener la siguiente interpretación, tan imaginaria como real, del sentido del arte en términos dionisíacos: *identificarse por encima de horror y de la compasión, con el goce eterno del devenir, goce que incluye también el placer de destruir...*

3

Podemos afirmar que, con la pretendida inversión de los valores fundamentales que han forjado Occidente, la filosofía nietzscheana del martillo es, después de la obra de Alphonse François Donatien de Sade, precursora del movimiento posmoderno de la deconstrucción[12].

A pesar de abrir un debate esencial sobre la naturaleza del arte, la escritura de Nietzsche se entrega a una deriva en la que en la que la violencia de su discurso se vuelve cada vez

11 La esencia del rito dionisíaco demuestra lo que de tantas maneras nombró Bataille bajo el concepto de la violencia: el vínculo entre el sexo y la muerte. La pulsión, añadiremos nosotros suscribiendo la hipótesis de Requena, sólo es una. La experiencia del goce dionisíaco, tal y como se ratifica en los textos de Nietzsche y Bataille, demuestra que no hay, como sostenía Freud en una interpretación mítica de la cuestión, pulsiones de vida, por un lado (Eros) y pulsiones de muerte, por otro lado (Thánatos), sino que, en lo esencial, sólo hay pulsión de muerte.

12 No deja de ser llamativo que, en el punto 125 de su obra *El Gay Saber*, sea un loco el que anuncia la muerte de Dios.

más paranoica, proyectando sobre los otros la dureza de la pulsión que le habita. Nietzsche apela a la crueldad de la fiesta, a la crueldad del combate, a la crueldad de la transvaloración, a la crueldad del propio movimiento real al que obedece su texto. La prepotencia y la megalomanía visionaria le conducen a decir que lo que él cuenta es *la historia de los dos próximos siglos* (*La Voluntad de Poder*), así como a explicar por qué es tan sabio, por qué es tan inteligente y por qué escribe tan buenos libros (*Ecce Homo*).

En el proyecto de esa transvaloración que desea subvertir el arriba y el abajo, Nietzsche insiste en *La Genealogía de la Moral* acerca de que el «sentido» no es sino «interpretación» que viene a tapar el absurdo, el «*factum brutum*» del hecho real tal cual es; un mecanismo de recorte, omisión, de reajuste y de falseamiento. En una palabra: un fantasma.

Al pretender «despertar» (recordemos la pretensión última de Lacan) a Europa del sueño de la representación para desvelar la pura verdad fea, simple, áspera e incluso repugnante, inicia Nietzsche el trayecto de una crítica feroz de los valores de la ética cristiana. Del alma, que vincula a la idea de sujeto[13], dice que no es más que un *mecanismo de autodestrucción* sin par, violencia vuelta hacia el interior del individuo, la *forma más siniestra* de sufrimiento del hombre por el hombre. Siguiendo su movimiento, el cristianismo es calificado como *la única maldición, la única grande intimísima corrupción, el único gran instinto de venganza, para el cual ningún medio es bastante venenoso, sigiloso, subterráneo, pequeño, –yo lo llamo la única mancha inmortal deshonrosa de la humanidad...*[14]. Planteamiento que satura, insistentemente, su libros más relevantes; como quedó bien anotado en las páginas de esa contra-Biblia que es *Así hablaba Zarathustra*: *¡no tengas contemplación con tu prójimo! El hombre es algo que debe ser superado*[15].

Y es, por esa misma senda de lo atroz, donde, en el marco de una estética del genio, el por él llamado «artista involuntario» es identificado con la *bestia rubia* –y noble– de las hordas ancestrales que retozaban en la selva –como los monstruos– en el *placer de destruir*; ese artista que permanece al margen de cualquier tipo de prejuicio, y cuyo *egoísmo* estaría justificado, de antemano, por la eternidad de su obra (GM. 98). El creador, como señala en *Así hablaba Zarathustra*, aquel que destruye las viejas tablas, siempre es un hombre odiado. El modelo de artista, el modelo de superhombre al que apela para adentrarse en el infierno de lo real, se inspira en el que le proporciona una secta musulmana medieval: la Orden de los Asesinos, cuyo lema, cuya frase escudo, cuyo *secretum*, era: *nada es verdadero, todo está permitido* (GN. 173).

&

En Dioniso, esa figura que califica como imprescindible para el hombre, encuentra Georges Bataille la huella perdida de lo sagrado, del que Satán no es sino su versión envejecida y sarcástica. Lo sagrado donde se conjugan el erotismo y la muerte. Es el dios, no de la ética, sino de la inmediatez religiosa; no de la previsión para el mañana, sino del instante. Lo *divino en estado puro*, el *obstáculo derribado*[16].

Bataille, que hablaba de la escritura como un medio para neutralizar la locura, prolonga la idea nietzscheana del arte –intentando salvarla de las lecturas que de ella hicieron los nazis–, de un modo ciertamente contradictorio, como un *dominio libre fuera de la acción, que paga su libertad con su renuncia al mundo real*[17]. Idea que Jacques Lacan se apropiará en su discurso sobre la ética. De donde el arte vendría a ser un espacio de desligamiento y desorden, determinado, exclusivamente, por el movimiento dionisíaco que le da vida. Donde la libertad, siempre vinculada al mal, es opuesta a cualquier idea de sujeción, siempre vinculada, en lo imaginario, al bien. Para Bataille, la fuerza del arte reside en el odio que alimenta su poesía.

El dualismo entre lo apolíneo y lo dionisíaco es resucitado por Georges Bataille bajo los términos de lo homogéneo y lo heterogéneo, tal y como quedó expuesto en su breve ensayo *El estado y el problema del fascismo*. Siendo la parte homogénea, también denominada discontinua, ese reino de la conciencia y el aislamiento entre las personas, de la utilidad, de lo objetivo, de la producción y del trabajo. La homogeneidad es el reino donde queda excluida toda violencia, y por tanto, donde queda excluida toda referencia a lo real, concepto que rige la región heterogénea. Es esta región, también denominada ámbito de lo continuo, habitan las fuerzas inasimilables de lo sagrado –tanto puras como impuras–, lo imposible de asimilar por el orden cerrado y limitado de la homogeneidad, lo otro del imperativo moral. Lo heterogéneo

13 Nietz-sche, Friedrich: *La Genealogía de la Moral* (GM), Ed. Alianza, Madrid, 1994, p. 53.

14 Nietz-sche, Friedrich: *El Anticristo*, Ed. Alianza, Madrid, 1993, p. 109. En el orden de la deconstrucción, el paralelismo de Nietzsche y Sade es evidente. En consonancia con lo que años después argumentará el escritor alemán, la de Sade es una obra construida sobre la necesidad de destruir los fundamentos de Occidente, tal y como, por ejemplo, Mme. de Saint-Ange aconseja en sus lecciones de tocador para las jovencitas: *para degradar, para derribar en ella todos los falsos principios morales con los que hayan podido atolondrarla* (Sade: *La Filosofía en el Tocador*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1995, p. 20).

15 Nietz-sche, Friedrich: *Así hablaba Zarathustra*, Ed. Edaf, Madrid, 1985, p. 204.

16 «Dionysos Redivivus», incluido en *La Literatura como Lujo*, pp. 45-48.

17 Bataille, Georges: *Sobre Nietzsche. Voluntad de Suerte*. Ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 25. Mas cabría decir que, si el arte tiene algo que ver con lo dionisíaco, de ningún modo paga su libertad con su renuncia al mundo real.

está determinado por la idea de la quiebra, siendo la *diferencia no explicable*[18], el orden sin orden del *gasto improductivo*, de las *reacciones afectivas* y de los *sentimientos extremos*: aquello para lo que no hay medida, la roca dura de lo real, la pérdida, el *residuo insoluble*, como lo calificaba Nietzsche, imposible de expresar o definir. La insubordinación de la materia, la existencia acéfala en la que está involucrado el hombre por ser real.

&

Conviene anotar que, en lo esencial, el movimiento francés de la deconstrucción no es más que una simple nota a pie de página del texto poderoso de Friedrich Nietzsche. Siguiendo el fino hilo del bordado nietzscheano, y siendo el padre del término «deconstrucción», Jacques Derrida actúa como un doble agente al servicio de una hipotética subversión de salón. Este autor, que tan obsesivamente ha insistido en la necesidad de anular la verdad en tanto concepto teológico y, con ella, todo el orden metafísico occidental desde Platón, ha procedido a tachar los lugares simbólicos como el origen, el nombre propio, el ser o el sentido. Así, por ejemplo, en su texto «Los fines del hombre» (incluido en *Márgenes de la Filosofía*) realiza su apología nietzscheana proponiendo la *quema* de los textos del pasado y el inicio de una «danza» fuera de la casa del ser occidental.

Al indicar en *La Diseminación* que el «parricidio» es el movimiento que pone en juego el discurso, el juego de la «diferencia»[19], su pretensión es hacer *perder la cabeza*, eliminar todo *encabezamiento* y anular toda jerarquía, repitiendo lo que ya decía Nietzsche, literalmente, en el punto 24 del Tratado Tercero de *La Genealogía de la Moral*, al insistir en la necesidad de *poner cabeza abajo* tanto la *filosofía* como la *verdad*.

Derrida, que retoma la idea nietzscheana de que el lenguaje es la *exteriorización del poder de aquellos que dominan* (GM. 32), procede a cuestionar, en primer lugar, el concepto mismo de lenguaje con el que nombramos las cosas, para después intentar *borrar el nombre del hombre* en un proceso de sistemática *des-sedimentación* de toda clase de símbolos y de mitos. De hecho, su discurso parte de la idea del porvenir como una *monstruosidad* (*De la Gramatología*)[20] para la que *no hay exergo*; un discurso que reclama la necesidad, como indica el propio Nietzsche en la página 45 de su primer libro, de *desaprender* a hablar y a andar.

La «diferencia», otro de los múltiples nombres con los que Derrida bautiza su estrategia, se apoya, curiosamente, en un cierto rasgo dionisíaco. Tal y como observa en «Fuerza y Significación» (*La Escritura y la Diferencia*) y amparado en una lacónica sentencia de Schelling –*Todo es Dioniso*–, expone que hay que saber que Dioniso es *fuerza pura* y que trabaja por la «diferencia», en tanto *discordia activa*; que es *lo otro que el lenguaje sin lo que éste no sería lo que es*.

La diseminación, la dispersión, espacio teórico donde podemos advertir la presencia de un curioso fantasma sexual ya indicado en el propio término que lo define, *figura*, según sus propias palabras, *lo que no retorna al padre*. Al desplazar la noción de Libro, y privilegiar la de escritura, califica a esta como el hijo pródigo que nunca vuelve al hogar del padre, como el hijo que gasta, que dilapida, que quema, como un hijo que (se) pierde, como un *fuera-de-la-ley:* errante; para terminar diciendo, en la página 257 de *La Diseminación,* que no es posible distinguir entre lo bueno y lo malo, entre el *remedio* y el *veneno*. Lo mismo, exactamente, que Bataille en *Voluntad de Suerte*, y que Nietzsche en *La Voluntad de Poder*, allí donde el pensador alemán expone su *última solución: el bien supremo y el mal supremo son idénticos*[21].

&

De mayor calado que la de Jacques Derrida, y en paralelo y disputa permanente con su proceso de deconstrucción, la obra de Jacques Lacan encuentra el mayor apoyo de Nietzsche en su seminario *La Etica del Psicoanálisis* (1959-60). Seminario en el que despliega una idea de la ética que no es tal, ya que, como se puede constatar, se encuentra a medio camino entre las enseñanzas de Sade y las de Nietzsche.

Aunque revestido con toda una serie de matemas lógicos, traslaciones obvias al discurso psicoanalítico y complicadas piruetas manieristas, y en lo que respecta a la influencia inconfesada[22] del pensador alemán, podemos afirmar que el discurso lacaniano de la ética ya está escrito, palabra por palabra, en *El Nacimiento de la Tragedia,* en *La Genealogía de la Moral* y en *El Ocaso de los Ídolos*.

En este seminario, Lacan pretendía realizar el cuestionamiento radical de los valores éticos de Occiden-

18 Bataille, Georges: *El estado y el problema del fascismo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1993, p. 15.

19 Derrida, Jacques: *La Diseminación*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1975.

20 Esta idea ya se encuentra, también, en el capítulo «Del país de la civilización» de ese que fue pensado como «Un libro para todos y para nadie»: *Me interné demasiado en el futuro y me dominó el espanto. Cuando miré en torno mío, el tiempo era mi único contemporáneo.* Nietzsche, Friedrich: *Así hablaba Zarathustra*, Ed. Edaf, Madrid, 1985.

21 Y que Sade: nada hay más indiferente sobre la tierra que hacer el bien o el mal (La Filosofía en el Tocador, p. 46).

22 Curiosamente, en las sesiones «El brillo de Antígona», y en el «Complemento» de «Antígona en el entre-dos-muertes» de *El Seminario 7, La Etica del Psicoanálisis*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992, Lacan cita con encomio a Erwin Rhode, desplazando cualquier referencia sobre el sentido trágico del arte tal y como se puede leer en Nietzsche.

te, tratando de dar la vuelta a la esencia misma de las consideraciones morales que articulaban la gestión del goce y que regulaban el espacio del prójimo. Partiendo de la muerte de Dios tal y como Nietzsche –pero también el propio Freud– la concibieron, su propósito era invertir la esencia misma del cristianismo[23] bajo las luces del psicoanálisis partiendo de la crítica del «Amarás a tu prójimo como a ti mismo», de ese que, en sus propias palabras, no fue sino el *archimalogro cristiano* («La Tercera»).

Lacan parte del matema S (A), que, como él mismo explica, se desarrolla en la problemática de la muerte de Dios, y que, en tanto designa la falta de garantía en la palabra, anuncia la crisis del Nombre-del-Padre, significante que resumía toda su proposición acerca del registro simbólico. O lo que es lo mismo, *La Etica del Psicoanálisis* parte del agujero, del vacío central alrededor del cual se multiplican, como puros significantes, los nombres de nombres de nombres, haciendo de lo simbólico un semblante[24] tras el que nada queda.

De hecho, nos cuenta Lacan, lo que auténticamente regula el espacio del prójimo y el acceso al goce, no es sino ese espejo del otro en el cual nos reflejamos a nosotros mismos. Así, cree desvelar la verdad que late en el mandamiento de Cristo: su mandato ordena retroceder ante nuestra propia destrucción reflejada en la imagen del otro. De ahí que todo límite, como todo bien, tenga una estructura narcisista que hace frontera con el horror del goce que se desborda una vez que el espejo ha sido atravesado. Desde este punto de vista, el goce es un mal, porque entraña el mal de ese prójimo que somos nosotros mismos: al avanzar hacia el vacío central del goce donde se derriten los semblantes, la imagen del otro se fragmenta, se rompe.

La posición del héroe que analiza a propósito de Antígona[25], es la de aquel que va más allá de esas *afecciones imaginarias* que son el pudor, la piedad, el *temor* y la *compasión;* aquel que avanza sorteando dichos afectos para realizar su deseo. El héroe del que habla Lacan para definir su ética está cortado del patrón que la concepción del artista dionisíaco le ofrece Nietzsche, la de aquel que se identifica con la pulsión de muerte, la de aquel que se identifica, como ya quedó apuntado más arriba, *por encima de horror y de la compasión, con el goce eterno del devenir, goce que incluye también el placer de destruir...*

Una vez que ha imaginarizado el registro de lo simbólico, el psicoanalista francés propone una consideración del arte como espacio de intersección entre lo imaginario y lo real. Según el argumento que sigue, la belleza no viene a ser sino la última barrera que nos separa del horror que encontramos en lo real; un velo protector, una pantalla narcisista. La belleza sirve, entonces, de cobertura para la pulsión de muerte, al mismo tiempo que guía hacia

el encuentro de lo real. La belleza es una *barrera extrema para prohibir el acceso a un horror fundamental*, el velo que oculta el perfil siniestro de la Cosa.

Lo que Lacan nombra como el «brillo» –imaginario, especular– que envuelve a ese héroe de corte sadiano que avanza en la realización de un deseo denominado «puro», es lo que Nietzsche designaba con el nombre de lo apolíneo; es decir, lo que el autor de *El Nacimiento de la Tragedia* denominaba el velo del día, la máscara del espanto, el espejo protector, el símbolo apariencial, aquel mecanismo de cobertura de la verdad en tanto que horror real. Apolo es la imagen especular que atempera un goce que sólo puede confinar con lo peor. La belleza lacaniana, esa belleza que vela y canaliza la pulsión de muerte, es la belleza nietzscheana que contiene y anuncia, en el mismo movimiento, su trasfondo dionisíaco.

4

El saber opaco que acompaña a Dioniso resulta de un proceso de vinculación del arte con el dolor, allí donde aquel trata de dar una imagen a lo funesto (NT. 30). El texto de Nietzsche, diremos para finalizar, soporta en peso de un saber extremo de lo real, al mismo tiempo que desvela la relación del arte con eso que Bataille denominaba la región heterogénea donde reina el sentimiento.

El filólogo alemán ha procedido a mezclar las cosas, a sembrar la duda sobre nuestras más firmes convicciones y deseos, hasta el punto de no poder distinguir dónde están ni lo mejor ni lo peor. Siguiendo su línea, la virtud que Bataille destacaba en el arte era el poder ambiguo consistente en un continuo deslizamiento de lo bueno sobre lo malo, y de lo malo sobre lo bueno.

Como el límite siempre borroso que, en el ámbito del erotismo, se da entre el goce y el dolor, y entendido en términos nietzscheanos, el arte sería aquello que empuja a morirse de risa y reírse de muerte. La tensión que lo conforma y lo sostiene ha quedado registrada, para la posteridad, en el frontón del templo de Apolo en Delfos, donde el discurso de la apariencia entabla un feroz combate con el habla muda de Dioniso: *conócete a ti mismo, pero no demasiado*.

23 En su interpretación nietzscheana, llegará a sostener Lacan –*El Seminario 8, La Transferencia*– que la noción cristiana del alma no es sino el subproducto del delirio de inmortalidad de Sócrates que a nosotros todavía nos estorba. El alma, como todo límite, como todo bien y como todo lazo social, es imaginario.

24 El concepto de «semblante» nombra la fusión, el entrelazamiento del registro simbólico con el registro imaginario por oposición al registro de lo real. Para Lacan, la «representación», lo mismo que la noción de «sentido», es un fantasma, una pantalla de encubrimiento.

25 Incluso llegará a afirmar, desde una perspectiva sadiana, que Antígona *elige ser pura y simplemente la guardiana del ser del criminal como tal* (p. 339). Para una interpretación del mito trágico de Antígona en una orientación radicalmente opuesta a la de Lacan, puede consultarse la sesión del 26 de mayo de 1997 del seminario de Jesús González Requena titulado «Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis I (1996-97)».

Ignacio Martín Jiménez

El Sur, *de Víctor Erice: Paisaje interior*

1. El Sur: Paisaje interior.

Nada en un cine de tan densa condensación y reducción esencial como el de Erice parece estar de sobra[1]. El propio título de la película se inscribe así como elemento integrante de significado nuclear: *El Sur* es uno de los representantes de ese lugar central del relato que constituye la búsqueda (infructuosa) de un origen mítico por parte de una niña en el momento de su apertura a la vida adulta. Su otro equivalente es ese centro topológico igualmente difuso: un padre mítico que intenta ser construido/recreado *a posteriori* (y en cierto sentido desde el delirio) y que se muestra en constante forclusión[2], casi fantasmagórico; la imago de un padre que, como el Sur (al que nunca se va, del que sólo llegan retazos, imágenes, fragmentos que no logran crear un relato), se caracteriza siempre por su ausencia: un vacío en el lugar de los significantes.

Pero sin embargo ambos, Sur y padre, sí proyectan sus sombras sobre la adolescente de forma determinante, y en sentido análogo: las imágenes del Sur son esas vistas de tarjetas postales coloreadas a mano (desreferencializadas), o ese par de seres salidos de otra galaxia que son su abuela y el aya andaluzas; y la proyec-

1 Una válida aproximación al cine de Erice la podemos encontrar en SANTOS ZUNZUNEGUI: «Entre la historia y el sueño. Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la colmena*», en *Paisajes de la forma*, Madrid, 1989, pp. 42-70; *Entrevista con Erice*, en ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS y VÍCTOR ERICE, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1976.

2 Jaime J. Peña Pérez dice: *Encerrados en un mundo personal, Fernando y Agustín viven un destierro físico y moral, ya a causa de una guerra o una mujer, también dentro de su propia familia. Añorantes del pasado, derrotados en el mundo exterior, son incapaces de acomodarse a la realidad del hogar, autoexcluyéndose, negando cualquier posibilidad de redención, asumiendo –Agustín– su destino trágico.* JAIME J. PEÑA PÉREZ: «Notas sobre un estilo cinematográfico: Víctor Erice», en *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Editorial Complutense, 1993, pp. 305-306.

ción del padre tiene también bastante que ver con imágenes sueltas, como retazos aislados, fuera incluso de una temporalidad y causalidad convencionales, que van dibujando una silueta imprecisa y fragmentaria: un conjunto de objetos difícilmente casables que la protagonista, Estrella, yuxtapondrá en fila india al final de la película, es todo lo que quedará del padre cuando la adolescente intente evocar su presencia.

El recuerdo, base aparente de un relato constituido como flash-back, no debe interpretarse en sentido literal: más que rememorar actos y hechos referenciales, el recuerdo se construye como metáfora de la elaboración artística. Es decir, como creación. Estrella «crea» a su padre ausente; ausente en un doble sentido: porque va a suicidarse (antes, diríamos, de haber cumplido su misión simbólica) y porque le «falta» algo, un Sur, una mujer igualmente imaginaria[3] (de película: una película donde se unifican y asocian indisolublemente el argumento creación de Estrella y el de la película en blanco y negro[4]). En lo que pasa por ser la primera evocación del padre (sondeando con su péndulo el vientre embarazado de su madre [E 2]), la adolescente confiesa que ella inventó esta imagen.

Pero aún hemos de justificar la elección de nuestro epígrafe: «paisaje interior», decíamos, para referirnos al carácter de imágenes primordiales, de protosignificantes, que constituye el eje central de la película, por encima del sentido argumental de la misma. Sobre eso trata nuestra reflexión, que parte de considerar el texto artístico antes como espacio de estallido de la identidad en significantes que como afirmación de lo conocido. Como dice Jesús González Requena:

> *Pues, es necesario recordarlo una vez más, un texto artístico –si es tal, vale decir, si puede ser usado como tal– es, no el lugar de una evidencia, sino, bien por el contrario, el espacio de una interrogación: y de una en la que se ve radicalmente comprometido el sujeto que lee.*[5]

> *No tiene, pues, sentido pensar el texto artístico como el resultado de la voluntad de un sujeto cuya identidad lo preexiste y lo prefigura. Bien por el contrario, el texto, en tanto ámbito de una experiencia de escritura/lectura, debe ser más bien pensado como el espacio configurado por el estallido de la identidad en significantes.*[6]

Como en toda obra clásica, una de las principales virtudes de *El Sur* es la capacidad de transformar esos acontecimientos mentales, esas imágenes primarias casi idiosincráticas (idioleeto continuamente al borde de la intraducibilidad[7]) en imágenes comunicables, *socializables*. Los personajes no utilizan su habla y no prestan su acción exclusivamente para realizar actos performativos[8], sino que en muchos momentos son la encarnación de proto tipos genéricos, de magnitudes puras: «el» padre, «la» hija, la ausencia, el Edipo.

Es aquí donde hay que interpretar las palabras que el director dijera (si bien referidas a *El espíritu de la colmena*):

> *Angel Fernández Santos y yo* [Erice] *tuvimos la sensación de que no íbamos a contar exactamente una historia. En un guión de corte tradicional, cuando se construye un personaje es bastante corriente pensar de inmediato en el papel que va a jugar dentro de la anécdota* [...] *Nosotros obramos de una forma distinta* [...] *Nos bastaba con la imagen única, primordial, que de una manera espontánea, inconscientemente, habríamos percibido de ellos: «Un hombre que contempla el crepúsculo, una mujer que escribe una carta». Quizás esto explique el porqué la película, en cierto modo, está hecha de fragmentos.*[9]

Imágenes, pues, sobre todo las referidas a la relación Estrella-doctor Arenas, *primordiales*: que en la película se incardinan como unidad de sentido sólo a nivel de juego de significantes y no sobre la superficie del relato, donde se disponen mostrando la fragmentariedad de la que Erice habla en la anterior cita. Fragmentación, la de *El Sur*, que tampoco es extraña a la articulación temporal propia del mundo vivencial infantil: inmovilidad, atemporalidad, acausalidad, reiteración.

Porque el tratamiento de la huella temporal es uno de los ejes sobre los que más incide (y de paso resulta más fecunda) la producción cinematográfica de Erice. Una de las innovaciones fundamentales de Erice tiene que ver con el trazo de elementos nexivos temporales: la elipsis aparece enunciada en forma de cambio lumínico en la célebre secuencia de la bajada de las niñas hacia la casa deshabitada en *El espíritu*..., o la entrada al colegio; o como sucesión de dos imágenes separadas en el tiempo pero con un punto de vista de cámara idéntico en *El Sur*: la transformación de Estrellita en Estrella sobre la carretera («la frontera») que hace de cordón umbilical entre su casa y el mundo, o la transformación del invierno a la primavera sobre la veleta de la casa. Un paso del tiempo, entonces, también tratado como una función metafórica y poética, antes que como un condicionante lógico (y antes también que como simple elemento morfológico de puntuación), antes como marca de melancolía y vacío que como imperativo cronológico.

3 Y que, rizando el rizo de la relación edípica, ni siquiera es la madre de Estrella.

4 La forma de «entrar» la cámara en el cine es significativa de esa imbricación entre dos mundos: el imaginario de los personajes y el imaginario de la «película» en película».

5 Jesús González Requena: *S. M. Eisenstein*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 9.

6 J.G. Requena: op. cit., p. 16.

7 Wittgenstein (en *Philosophical Investigations*) y otros positivistas lógicos (Russell, Moore) cuestionan la posibilidad de un lenguaje que se refiera a acontecimientos mentales sólo comprensibles para su emisor: porque, para ser «lenguaje», ha de ser un hecho social que dependa de la memoria colectiva.

8 Ver V.M. de Aguiar e Silva: *Teoría de la Literatura*, Coimbra, Almedina, 1990 (8ª ed.), pp. 610-611.

9 Cit. por S. Zunzunegui, op.cit., p. 49.

Desde esa perspectiva encuadraremos el análisis de la secuencia inicial de *El Sur*. En concreto, centraremos nuestra atención en un breve fragmento de la misma: la protagonista escucha desde su cama alarmantes noticias domésticas: mientras el perro ladra en plena noche y se escuchan ruidos de pasos apresurados, oye a su madre primero llamar a su padre a gritos, luego preguntar a la criada, más tarde llamar por teléfono al hospital donde trabaja su marido, mientras es informada de que la bicicleta de Estrella ha desaparecido. Apenas unos segundos de película, y de extraordinaria densidad nodal: pues en ellos se preludia y configura, como veremos, esa inexistencia de un aparato simbólico capaz de dotar de sentido a la vida de Estrella (pese a cierta obsesión topológica por el Sur: creencia/esperanza en que debía de haber algo en aquel «Sur» capaz de justificar el presente, el devenir), ese vaciamiento extremo de un relato que aspira a ser fundacional, mítico, pero está enunciado desde el Yo y no desde el Él, desde el plano del deseo de la protagonista, desde su fantasía.

La primera secuencia articula su relato como la oposición entre el conjunto de imágenes que vemos y la voz *en off* que oímos. Es precisamente a esta voz indirecta a la que se encarga el cometido sustancial de proporcionar un importante corpus informativo, con una condensación narrativa encomiable[10]: en un exiguo diálogo se nos anticipa una panorámica general que se desarrollará a lo largo de la película. Así por ejemplo se nos informa de aspectos como la huida del padre, el lugar donde trabaja (es significativa la presentación: padre y médico ausente de su deber, casa/hospital), la constitución de la familia (incluida Estrella, también nombrada), el carácter previsiblemente nidífugo del padre (por la rapidez de la aceptación del hecho de que ha huido: la secuencia se articula más hacia el *a dónde*, y el *cómo* que hacia el postulado del *por qué*), el carácter angustiado de la madre[11], el aislamiento y carácter «de frontera» de la casa (teléfono/bicicleta como medio de unión con la sociedad; ausencia de ruidos o imágenes a través de la ventana sin huella de la proximidad de otras casas), etc.

2. Discurso metafílmico

El cine dentro del cine es un elemento recurrente en la obra de Erice: la acción global establece una relación de analogía con los contenidos de la «película en película», en términos de comunicación intertextual forzada hasta el límite de lo manierista, de lo especular. *El espíritu de la colmena* se articula precisamente alrededor de la proyección de *El doctor Frankenstein* de James Whale, y con más precisión del alumbramiento y la amenaza de desmembración, estableciéndose fecundas relaciones de identidad entre el monstruo y *Don Pepito*, el muñeco articulable de la escuela: la infancia frente al cuerpo del otro; el monstruo frente a la niña del lago; Isabel frente al refugiado, etc.

En *El Sur* otra película fantasmagoriza ese mundo de ausencias del padre: si casi toda la película está contada a partir del punto de vista de Estrella[12], en la secuencia en la que Estrella «ve» a su padre dentro de un cine, la cámara adopta un punto de vista perspicuo respecto a su posición física (pues ella está fuera del cine), y, partiendo de su mirada, se interna luego a través de los afiches en el interior del local: ¿es Estrella quien ha creado también esta fantasía? El argumento de la película referente reproduce a escala el argumento del recuerdo de Estrella respecto a su padre: a ambos, Estrella y su padre, les falta algo que mira hacia un tercero. El fallido proceso del Edipo adopta en estos y otros momentos de la película esta disposición inmaterial (de imágenes imprecisas), visible siempre a modo de percepción innítida y mediatizada: sólo en la pantalla (representación del plano del deseo) puede ser hallada la huella de aquel ser inalcanzable.

La creación artística (la de Estrella, la de Erice) es nombrada en el lugar del recuerdo. Un recuerdo, como hemos dicho, que tiene bastante que ver con la «proyección», en sentido físico (el elemento «cine»: allí donde uno puede encontrarse retratado, como sucede al doctor Arenas) e imaginaria: «proyectar» sus recuerdos, como hará Estrella. Aunque en la película esto equivale a construirlos, como sustituto precario del inexistente sentido simbólico de la relación entre Estrella y el padre.

La primera secuencia de la película reproduce con bastante fidelidad esta idea: todo sucede como *proyección*, alejado del directo, del recuerdo de lo presente. Como señala Gilles Deleuze, «en el mundo adulto, el niño padece una cierta impotencia motriz, pero ésta lo capacita más para ver y para oír»[13]. Como en el *mito de la caverna*, Estrella oye fragmentos rotos, trozos de conversaciones, confundida con los ruidos que preludian el horror: pero lo

10 Si hemos postulado la dimensión *interior* de la aventura, resulta entonces pertinente la forma de apertura de *El Sur*, basada en un declinamiento de la imagen hacia un campo de alusión indirecta: el reflejo que esa enunciación tiene en Estrella, auténtico *Deux ex machina* del relato. Hasta cierto punto, esta separación entre lo que se dice y lo que se ve en las imágenes vemos que comienza por generar una prolífica serie de antítesis: frente a la acción y lenguaje apresurado que se suponen del lado desde el que nos interpela la *voice over*, el inmovilismo y mutismo (predominio de la mirada; de la mirada deseante, si se prefiere) de la protagonista. De por sí la primera secuencia supone una disposición narrativa de patente descentramiento del punto de vista: lo principal sucede en el *espacio en off*, del que lo mostrado (espacio *en on*), es huella, sombra, al modo del expresionismo cinematográfico.

11 En el cine de Erice el papel de la madre es sumamente pasivo: las madres de sus películas gritan de noche llamando a sus hijas, a sus maridos, tienen su refugio en la casa pese a las relaciones conyugales deterioradas que soportan: son simples personajes-testigo.

12 J. J. Pena Pérez dice: *Esta transparencia del relato [...] y la adopción de un punto de vista que garantizaba la identificación del espectador –el relato está conducido por la voz* en off *de la protagonista– nos alejan de* El espíritu de la colmena. *Menos radical en sus planteamientos,* El Sur *apela a la emoción antes que al intelecto, instrumentando un relato cuya más arriesgada apuesta es su complejo sistema enunciativo y del que casi se han desterrado los planos largos en beneficio de una planificación pensada para el gran público, y de ahí la presencia de elementos propios del melodrama. Ello no es óbice para que una tan anacrónica acción clasicista pueda, por oposición a las escrituras vigentes, resultar a su vez «radical»*. J. J. Pena Pérez, op. cit., pp. 305-306..

13 Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 14.

hace desde la lejanía respecto a ese centro emisor de dichos signos-huellas, desde la tamización que brinda el que esté en su cuarto, el trasescenario de la acción principal; el techo del cuarto devenido ahora en «pantalla de proyección» del mundo exterior, el espacio donde tiene lugar una impregnación indirecta de la acción, que a su vez sólo se encomienda a una *voice over*, en lo que podríamos denominar un *enclaustramiento imaginario*.

La presencia de un foco luminoso extraño, fundador de los primeros pasos de la película, la luz azulada y mágica[14] que penetra por la ventana, es otra señal de la re-presentación, de la desreferencialización[15], acometida abiertamente desde el principio de la película: la vigencia de las relaciones entre personajes y espacios tiene un valor exclusivamente autónomo, autorreferenciado: se trata de un universo de significantes cerrados sobre sí mismos; y de ahí la pertinencia de esa distancia física entre la casa y la sociedad. Un foco-luz/proyector que proviene de una ventana, con una angulación extraña, que tiende tanto a borrar las marcas de la identidad espacial como a resaltar e individualizar los objetos que ilumine. En este caso, tal operación de reducción eidética se aplicará sobre la protagonista. Porque todo, hasta ese fragmento que podría apuntarse como causal («Estrella presiente que su padre ha muerto y comienza a recordar lo que ha sido su vida») también se desdibuja, se pinta como recuerdo: como voces lejanas, como ausencia (desplazamiento topológico del lugar de la acción), como interiorización de la acción: como ventana, sí, pero volcada al interior. Como el resto de la película, con cuyo *sema* general establece fecundos lazos, la secuencia inicial se construye como la re-creación interior de unos hechos.

A poco que nos fijemos en la estética con que es concebida la primera toma de *El Sur* percibiremos la presencia de ese valor pictórico tenebrista (al igual que en el F. 2): proveniente del lugar del recuerdo, donde las sombras, las ausencias, los claroscuros, comparten espacio con lo sobreiluminado. Lugar imaginario que por tanto luego se identificará con el propio del padre, ausente y sobreiluminado al tiempo: contradictoriamente negado y (en su fantasía) mitificado[16].

Pero esa luz extraña, inquietante, tiene otro sentido, también inscribible en esa estética propia de Caravaggio que presenta el plano inicial: como en el pintor barroco italiano, la luz se asocia a la revelación, en este caso una revelación interior. En *El Sur* el *ethos* de dicha autorrevelación también aparece vinculado al nacimiento a una nueva vida, y por tanto se ubica en el instante del desarrollo de la protagonista donde ya es capaz de percibirla en su sentido de fundadora/creadora de sus orígenes como sujeto adulto: es un rayo de luz revelada que, penetrando en la noche de sus recuerdos, iluminará su

percepción de lo que ha supuesto su padre en este proceso de consecución de su identidad adulta: que es el centro temático de la película.

Una luz/recuerdo revelado, no capaz de apuntalar los detalles no esenciales del espacio físico pero sí apta para alumbrar ese paisaje interior por el que ha de internarse la protagonista, operando en sentido de abstracción, de esencialidad casi ascética. Y cuando decimos «alumbrar» nos referimos a ambos posibles sentidos del concepto: iluminar y nacer; porque no se trata tanto de un conjunto de hechos (huida, muerte física por suicidio de un médico semimarginado y descontento) como la presencia, el eco que éstos adquieren en esa pantalla de resonancia que es la protagonista: que se verá iluminada por esa luz mortecina que procede de la ventana.

Precisamente como «eco» se sostiene la primera secuencia: palabras que llegan en ese efímero espacio de semiinconsciencia que separa el sueño de la vigilia (hecho reforzado por ese acto de mirar el despertador: de buscar referencias temporales que informen sobre el estado concreto de ese momento: cuánto se ha dormido...), que en ningún caso van dirigidas personalmente a su receptor. El propio Agustín, la criada, el hospital, la «señora» (cuando ésta hable), son los destinatarios baldíos de esa búsqueda, pero nunca Estrella.

Por otra parte, no es preciso insistir demasiado en el paralelismo entre estos planos iniciales y un momento de la película posterior: cuando Estrella evoca/inventa por primera vez a su padre (F. 2), lo hace precisamente en un contexto significativo: la madre embarazada ocupa una cama situada en la misma posición en relación a la ventana que vemos en la secuencia inicial, y sentado sobre la cama el padre supuestamente «nombra»/funda con su péndulo y su palabra a Estrella, aún por venir. Escena, pues, de alumbramiento geminado (del padre y de la madre), que presta a posteriori su juego de correlación de significantes al momento inicial de la película: la relación edípica entre Estrella (ubicada ahora en el lugar de la madre[17]) y su padre, y el sentido de nacimiento (pues la citada secuencia adopta una clara dispo

14 Según J. G. Requena: *En* El Sur *se mantienen los ambientes cálidos, las luces mágicas, la precisa definición de los paisajes y la austeridad visual que caracterizan a* El espíritu de la colmena*; desaparece, sin embargo, lo que constituyera el aspecto más poderoso de la fotografía de Luis Cuadrado: ese trabajo de texturas, que hiciera posible la aspereza, el íntimo dramatismo del primer film de Erice o de* Furtivos. *Se apunta, además, un tratamiento de las densidades cromáticas que introduce un principio de las atmósferas visuales en clave neónica.* JESÚS GONZÁLEZ REQUENA: «La consciencia del color en la fotografía cinematográfica española», en FRANCISCO LLINÁS: *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española, Madrid, 1989, p. 152.

15 Con lo que coincidiríamos con el análisis de *El espíritu de la colmena* efectuado por S. Zunzunegui, op. cit.

16 La dualidad científico/zahorí del padre es un buen ejemplo de dicha mitificación: un padre que posee el discurso de la Ciencia pero también su contrario, el de lo incomprensible.

17 El momento en que la madre dice «¿no [está en el hospital]? Sólo quería saber si ha pasado esta noche por ahí» (es decir, *no encuentra*) concuerda con ese otro en pantalla en que Estrella *sí encuentra* el péndulo (ella va a tener la señal de que, por «ahí», por su lado, sí ha pasado): otra señal de la sustitución aludida.

sición iconográfica de parto): nacimiento, al principio de la película, de Estrella a la vida adulta, que requiere esa inevitable muerte (*física* y *simbólica* en el argumento del relato, *física* –en tanto cuerpo– en la estructura edípica) del padre. Nacimiento, no lo perdamos de vista, también concomitante con el de Estrella al *relato*, a la capacidad de un decir articulado y fundador de sentidos. Lo refrenda con gran literalidad (tercera instancia) el monólogo interior: «Aquel amanecer, cuando encontré su péndulo debajo de la almohada, sentí que todo era diferente...». *Amanecer*, *encuentro* (precedido de ese minucioso ritual de descubrimiento del objeto, de su hipnótica y dolorosa fascinación [F.1]), posesión del *péndulo* (legado de aquel elemento mítico capaz de establecer un discurso de lo por-venir[18]), *diferencia*: elementos harto elocuentes de la esencia del nacimiento a la vida adulta de Estrella.

3. El padre simbólico: el Nombre-del-Padre

Los primeros momentos de *El Sur* constituyen un cúmulo de imágenes, semiinconscientes y primarias, que intenta reconstruir un padre en tanto significante simbólico, pero al mismo tiempo dan cuenta de la imposibilidad de sostener cualquier significante simbólico ubicado en el centro de la fantasía narcisista. Para sostener esta hipótesis, trataremos de mantener un paralelismo entre la formulación de la imago paterna propia del complejo de Edipo (desvirtuando la cronología de su desarrollo real en la experiencia humana: como entidad mítica y por tanto atemporal) y el desarrollo de las secuencias iniciales de la película.

En las *apariciones* (en sentido literal) del padre durante estos primeros compases de la película su aspecto y ubicuidad son casi fantasmagóricos, descorporeizados, generalmente vestido de oscuro y confundido con el entorno. En la secuencia que ilustra el F. 2 se pone de manifiesto en su evocación más sintagmática ese papel de fecundidad doble del padre, biológica y simbólica. Porque, como señala Alain Juranville en referencia a postulados lacanianos:

> *El padre es lo fecundo en el sentido esencial porque es función simbólica y significante puro* [...], *lugar de la fecundidad esencial, por la enunciación del Nombre-del-Padre.*[19]

No perdamos de vista la configuración espacial sobre la que se presenta la primera irrupción de la imagen del padre (del que es nombrado entonces como padre: del Nombre-del-Padre, en su acepción lacaniana) sobre el relato que nos ocupa: sobre un eje compuesto por los *semas* péndulo («lo que en él *pende*»)/embarazada/ventana (es decir, alumbramiento/fecundidad trigeminado); pero fecundidad bien distinta a la biológica (materna...: lugar de lo Real), que viene presidida por la capacidad de establecer un discurso

sobre lo porvenir, por cierto no muy lejano de lo simplemente religioso, de la palabra fundadora (*«será una niña»*), de la adivinación: antítesis del caos del azar, de la amenaza de lo Real (sabemos por Freud que cuando producimos un sentido al azar –el sentido imperativo de aquel *«será...»*–, desaparece[20]). En nuestra experiencia humana sabemos de la necesidad de inscribir a cada nuevo ser en el decurso de un discurso que lo precede y lo acoje: que establece un origen sin el cual no es posible establecer ningún trayecto (topológicamente, diríamos): es el padre (aquél a quien así pueda denominarse) el encargado de poner esta primera palabra fundadora sobre lo real, sobre lo matérico; de instaurar un orden de lo humano sobre el orden biológico. La secuencia que comentamos pone sobre la superficie del relato (*metáfora en sintagma*, por emplear una afortunada expresión de Jesús González Requena) de forma ejemplarmente diáfana esta operación simbólica, revestida por lo demás en este momento apicular de *El Sur* (F.2) de no pocos elementos taumatúrgicos, rituales, mágicos...

Nuestra actual civilización sabe sobradamente de los efectos perniciosos de la declinación del papel del padre, ya vaticinada por el propio Lacan (tal vez en uno de los aspectos menos oídos de sus reflexiones)[21]. En efecto, advirtió: «Cualquiera que sea el futuro, estas declinaciones suponen una crisis psicológica. Quizá la aparición misma del psicoanálisis deba relacionarse con esta crisis»[22]. Y con esta declinación paterna-simbólica, surge lo que denominara la *gran neurosis contemporánea*:

> *Nuestra experiencia nos lleva a ubicar su determinación principal en la personalidad del padre, carente siempre de algún modo, ausente, humillada, dividida o postiza.*[23]

Sin esa primera y fundamental palabra garantizada («simbolizada», asegurada como real), no puede tener lugar la aceptación de ningún discurso, de ninguna norma, ningún mito puede ser sostenido: tal vez ése es el problema más acuciante del occidente contemporáneo, incapaz de erigir ningún postulado en el que creer. Se produce, en su ausencia, una *vacilación de la realidad*, que fecunda al delirio:

> [...] *cuando el objeto tiende a confundirse con el yo y, al mismo tiempo, a reabsorberse en fantasía, cuando aparece descompuesto de acuerdo con uno de los sentimientos que constituyen el espectro de la irrealidad, desde sentimientos de extra*

18 En el juego de sentidos más manierista, el péndulo es lo que sirve para encontrar «agua»/lágrimas de Estrella.

19 *Lacan y la Filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, pp. 324-325.

20 En palabras de J. D. Nasio: *Al igual que todo el mundo, creemos que el azar existe en tanto permanece inexplicado, es decir, real* [...] *En otras palabras, el acontecimiento sigue siendo fortuito en tanto no es interpretado, entonces el azar existe; y deja de ser fortuito desde el momento en que se atribuye un sentido, entonces el azar deja de existir*.Op.cit.,p.190.

21 *Declinación condicionada por el retorno al individuo de efectos extremos del progreso social, declinación que se observa principalmente en la actualidad en las colectividades más alteradas por estos efectos: concentración económica, catástrofes políticas*. J. LACAN, *La familia*, op .cit., p. 93.

22 Ibid.

23 Ibid., p.94.

ñeza, de dejá vu, *de* jamais vu, *pasando por falsos reconocimientos, las ilusiones de sosías, los sentimientos de participación, de adivinación, de influencia, las intuiciones de significación, para culminar en el crepúsculo del mundo y en la abolición afectiva que en alemán se designa formalmente como pérdida del objeto (*Objektverlust*).*[24]

Las vanguardias y lo posmoderno (y desde luego ese nuevo discurso emergente que constituye la publicidad actual) escenifican en su radical angustia esa ausencia de la imagen paterna: es el padre-sólo-carne de *Léolo* (de Jean Claude Lauzon), el padre con un agujero en el lugar de la palabra (y su otro yo: Frank, el padre siniestro) de *Blue Velvet* (de David Lynch), y su interminable lista de equivalentes: en *El acorazado Potemkim*, en *El silencio de los corderos*...

En este panorama Erice encarna una posición peculiar. Es obvio su anticlasicismo[25], su incapacidad de construir relatos míticos. *El espíritu de la colmena* y *El Sur* reiteran el mismo fallido proceso, hasta cierto punto son una misma película. Sin embargo, frente a la vanguardia deconstructiva, aquella que empieza por desmembrar al padre (*Octubre*...), por poner un agujero negro en su garganta (*Léolo*), para luego no saber qué hacer con ese espacio de descomposición de sentidos (tal vez por eso las películas de vanguardia y posmodernas no tienen clausura: no logran articular un relato), en *El Sur* existe siquiera un intento de *edificar* la figura fundacional del padre, bien que partiendo de premisas insostenibles (crear un padre-espejismo) y con un final análogo: la ausencia de sentidos.

Por otro lado, la literalidad manifiesta de muchas de sus metáforas *en sintagma*, sobre la superficie del relato, le sitúan fuera del límite del modelo de representación clásico (articulación nodal entre lo simbólico, lo real y lo imaginario).

En segundo lugar hay que resaltar el sentido de tabú de la imago paterna: el padre ocupa el lugar (topológico) elevado y a donde no puede accederse (como intenta explicar a Estrella su madre: y por tanto hablamos de un acceso carnalizado). Es intercambiable con el Objeto (en este caso el péndulo: durante muchos momentos de la película existe una fusión de planos en la que el péndulo y el padre sufren una metamorfosis bicondicional); pero en su sentido más deleznable: donde se es prometido como plenitud de la palabra, acaba siendo transformado en la fisicidad, imposible de sublimar[26], de ese Objeto-péndulo al cual queda reducido: para siempre ya en la secuencia que ilustra el F.1.

En tercer lugar, existe una paradoja entre la existencia llamada a ser interruptora (desde el punto de vista del circuito del deseo) de un tercero[27] y su imposibilidad de fundar una transición que hienda el seductor estadio de narcisismo pleno: la madre y el padre no producen una circulación de deseo (a lo sumo sus escasas conversaciones se refieren a la hija o a puntos vacíos de significación sobre cuestiones domésticas), e «Irene Ríos» es igualmente un ente incorpóreo, pura huella inalcanzable pero obsesivamente presente (hasta cierto punto identificada con la necesidad de huir, con la muerte; y, no menos, con ese horizonte del goce histérico que se sitúa en la muerte).

Por último, incidiríamos en el carácter espectacular y especular del encuentro entre Estrella y su padre (F. 3 y 4): donde la marca del sentido de alucinación, de desreferencialización, más debe a esa iluminación tenebrista de la que hemos hablado, que subraya los objetos espectados (padre/péndulo) y eclipsa los horizontes. Es decir, formula una imagen de imposible plenitud alrededor de ese centro hipnótico (véase la mirada y ademán del padre en el F.4). Porque, como señala Lacan:

> *El principio de toda unidad por él percibida* [durante el Estadio del espejo] *en los objetos es la imagen de su cuerpo. Ahora bien, sólo percibe la unidad de esta imagen afuera, y en forma anticipada. A causa de esa relación doble que tiene consigo mismo, será siempre en torno a la sombra errante de su propio yo como se estructurarán todos los objetos de su mundo* [...] *El hombre evoca una y otra vez en esta percepción su unidad ideal, jamás alcanzada y que le escapa sin cesar.*[28]

> *Freud señala lo fascinante y satisfactorio que es, para todo ser humano, la aprehensión de un ser que presenta las características de ese mundo clausurado, cerrado sobre sí mismo, satisfecho, pleno, que representa el tipo narcisístico.*[29]

El espectáculo[30] responde a la pulsión escópica[31], al deseo de ver: de ver como una forma de apropiación, de satisfacción parcial del deseo[32]. Es decir, como sustitución del objeto, inalcanzable, por su simple contemplación o alucinación (contemplación de un representante del objeto de deseo): se trata de la «identificación imaginaria», de la que hablara Lacan.

Como recuerda el psicoanalista, hacia los seis meses de edad[33] el niño, en un contexto de dependencia de

24 J. Lacan, *La familia*, **op. cit., pp. 72-73.**

25 **En contra de lo que en ocasiones se ha escrito, tal vez aludiendo a criterios estéticos epidérmicos.**

26 **En palabras de J. D. Nasio:** *Justamente, el psicoanálisis, en tanto doctrina que se esfuerza por circunscribir al máximo los límites de su saber, ha comprendido que ese mismo lugar donde para el niño edípico la relación sexual sería posible es para el psicoanálisis el lugar donde la relación sexual se revela imposible. Allí mismo donde el niño del mito supone el goce del Otro – voluptuosidad ideal de la relación incestuosa–, el psicoanálisis sabe que el Otro no existe y que esta relación es imposible de ser realizada por el sujeto y de ser formalizada por la teoría. Lo sabe porque aprendió con la experiencia clínica que el ser humano encuentra, necesariamente, todo tipo de obstáculos representados por el lenguaje, los significantes y en particular el falo; límites todos que interrumpen la curva ideal hacia la plena realización del deseo, es decir, hacia el goce.* Juan David Nasio: *Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*, **Gedisa, Barcelona, 1993, p. 37.**

27 *El complejo de Edipo significa que la relación imaginaria, conflictual, incestuosa en sí misma, está prometida al conflicto y a la ruina. Para que el ser humano pueda establecer la relación más natural, la del macho a la hembra, es necesario que intervenga un tercero, que sea la imagen de algo logrado, el modelo de una armonía. No es decir suficiente: hace falta una ley, una cadena, un orden simbólico, la intervención del orden de la palabra, es decir, del padre. No del padre natural, sino de lo que se llama padre. El orden que impide la colisión y el estallido de la situación en su conjunto está fundado en la existencia de ese nombre del padre.* J. Lacan: *El Seminario III: Las Psicosis*,**Paidós,Barcelona,1984,p.65.**

28 Jacques Lacan: *El Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en técnica psicoanalítica*, **Paidós, Barcelona, 1983, p. 252.**

la madre, comienza a elaborar la diferencia entre el dentro y el fuera, base de su percepción como «sujeto» simbólico distinto de lo no-él. Pero esta operación de formar su concepto propioceptivo se realiza, podría decirse, a la inversa: yo soy lo que no es el otro. O, dicho de otra forma, el otro es aquello de lo que se carece: y por tanto, objeto de deseo. En las secuencias comentadas, es evidente el carácter de alucinación del padre, sometido por lo demás a ese *sema* que le brinda su paridad (constantemente mantenida en los primeros compases de *El Sur*) con el péndulo, con lo hipnótico y lo alucinado. La trama argumental es la superación (necesariamente dolorosa: el momento que ilustra el F. 1 es inmediatamente previo al llanto de Estrella[34]) de esa absorbencia especular, la adquisición de una diferencia sostenida con la imagen (seductora) de lo absoluto del padre: la adquisición, vaya, de *personalidad* por parte de Estrella. Toda la película se configura como un gran parto, el que precede a la forja de la identidad y a la necesaria ablación de ese ascendente fascinador y totalitario (pleno).

La imagen del otro, en este contexto, actúa como espejo:

> *En el origen, él es una colección incoherente de deseos –éste es el verdadero sentido de la expresión cuerpo fragmentado– y la primera síntesis del ego es esencialmente alter ego, está alienada. El sujeto humano deseante se constituye en torno a un centro que es el otro en tanto le brinda su unidad, y el primer abordaje que tiene del objeto es el objeto en cuanto objeto del deseo del otro.*[35]

Es pertinente insistir sobre la desarticulación temporal y causal de ese objeto fantasmagórico que es el padre de Estrella, conjunto inconexo de visiones (la mirada despliega en las secuencias iniciales su poderoso juego erótico y destructivo a la vez[36]), de ausencias, de prohibiciones. Como señala Alain Juranville:

> *La constitución del objeto en el fantasma se realiza de la manera siguiente. Hay, por un lado, un encuentro con el deseo del Otro, donde el sujeto adviene como objeto. El lugar del Otro es ocupado entonces por la Cosa, en lo real, y el objeto es esta parte de la realidad del sujeto que sólo cuenta para el Otro. Se la vive como separada, es la «cosita que puede ser desprendida del cuerpo» a que alude Freud. No tiene lugar ninguna separación material, pero el sujeto vive la dura prueba de una separación. Por otra parte, e inversamente, hay movimiento del deseo del sujeto hacia el Otro, hacia la Cosa, y el choque con su falta como objeto absoluto. Se interpone aquí, entre el Otro y el objeto, un momento que es decisivo para lo que se entiende comúnmente por «fantasma», el del otro imaginario. La plenitud del Otro es de entrada imaginaria, y el significante la implica como tal.*[37]

A partir de esta carencia, de lo que le falta (el otro) y de su identificación con él (fase especular, narcisista por desconocer aún las palabras y por tanto demoras del deseo: pese a que el otro es ante todo misterioso), es como se

constituye su identidad. La secuencia a la que pertenece el F. 4 ilustra esa idea de la autoconstrucción especular, basada en el déficit respecto al otro: Estrella, con el péndulo en la mano (como las palabras de su padre ordenan), y mientras da vueltas alrededor de ese centro demiúrgico y omnipotente que es ese padre-conciencia que la nombra, *aparece*, cobra materialidad de entre la oscuridad. Aún es patente la amenaza de desmembración (y por tanto, es una autoconstrucción o autopercepción imperfecta): su mano pende de la nada («toda ella es péndulo»). Otro momento posterior de la película guarda un extraordinario paralelismo (pulsión a la repetición: compárense los F. 1 y 3) con este momento apicular del inicio de *El Sur*: se trata de la secuencia del baile tras la comunión, en la que a partir de una imagen básica, la redonda toca del vestido de primera comunión/novia (dentro de ese juego de identificación edípica), el espacio parece impregnarse de esa forma circular[38], y la cámara describe una trayectoria en circunferencia a la vez que Estrella y padre bailan igualmente describiendo círculos, que se pierden en la nada (la secuencia no acaba).

Proximidad hipnótica, la de Estrella y su padre, no exenta al mismo tiempo de distancia ritual: al fin y al cabo todo espectáculo se constituye en la distancia[39].

La primera secuencia de la película está construida como punto nodal[40], donde sus elementos desplegarán su verdadero sentido e implicaciones a medida que se desarrolle el relato: nos referimos a significantes como «bicicleta de Estrella» (ligado al paso del tiempo[41]), el cuarto superior al que mira Estrella, «doctor Arenas», «teléfono» (aislamiento, único vínculo de unión con la sociedad), y especialmente el péndulo que encuentra bajo la almohada. Opera entonces más como imagen atemporal, como «relámpago» de sentido antes que como «acto» real. Señalemos las concomitancias entre el estadio edípico y su recreación atemporal en la secuencia inicial: un

29 J. Lacan: *El Seminario I: Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Barcelona, 1981, p. 202.

30 Para una aproximación a la teoría de lo espectacular, véase Jesús González Requena: «Introducción a una teoría del espectáculo», en *TELOS*, nº4, Madrid, 1985.

31 Cfr. J. Lacan: *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barral, Barcelona, 1977.

32 En palabras de J. D.Nasio: *Sin duda el deseo es intolerable pero protege al sujeto contra la tendencia, humana, por decirlo así, que habita en todos de buscar el límite extremo, el punto de ruptura, la satisfacción absoluta del incesto; para decirlo todo, el goce del Otro. El deseo con su alucinación es sin duda intolerable pero sabe protegernos deteniéndonos en el camino de un goce mil veces más intolerable. Como ven, todas las satisfacciones del deseo sólo puede ser satisfacciones parciales, ganadas en el camino de la búsqueda de una satisfacción total jamás alcanzada. Quisiera ser más claro. ¿Qué es lo que el niño desea de modo absoluto, por principio, más allá de cualquier edad y de cualquier circunstancia concreta. El incesto. Esto es imposible y permanecerá como una expectativa por siempre insatisfecha. Pero entonces, ¿con qué se contenta? Con la satisfacción parcial de alucinar un pecho que no es pecho nutricio sino un pecho producido por las tres condiciones: la pregnancia imaginaria, la relación con la boca como oficio erógeno y, finalmente, la doble demanda*.Op.cit.,pp.134-135.

33 Hemos advertido de antemano, pero es pertinente volver a insistir, que la trama edípica de *El Sur* no acata un condicionante temporal estricto. En ese sentido hablábamos de su formulación mítica, entendiendo con Claude Levi-Strauss al mito como una estructura de ablación del tiempo.

34 También se escucha en la primera secuencia: «La bicicleta de Estrella no está»: es decir, como la otra cara de lo que va a encontrar, Estrella pierde algo que nombra directamente a su niñez en el posterior desarrollo de la película.

estado, aquel de la infancia, marcado por las carencias motoras, que sin embargo se suplen con esa imaginería pulsional de la mirada deseante. El niño conquista con la mirada o alucina aquello que desea. Y esto es lo que sucede a Estrella en la secuencia inicial: inmóvil, escucha y recrea al tiempo con su mirada (de ella parten las imágenes de su infancia) la figura negada para ella del padre.

Porque precisamente la presentación del padre tiene que ver en todo su sentido con la triple ausencia desde la que se le nombra: del lecho conyugal («¿Agustín?... ¿Agustín?», pregunta su mujer), de la familia (elementos familiares: el perro que ladra, la bicicleta de Estrella que tampoco está), de la sociedad-obligaciones (no está como «doctor Arenas» en el Hospital). Se trata de una tautología, «padre ausente de la casa», que se desarrollará de forma reiterativa, casi cíclica, a lo largo de toda la película: al padre no le buscará en casa el día de la primera comunión (está pegando tiros, afuera), aparece continuamente ligado a la ciudad, el cine, el bar, el restaurante, la moto, la estación de tren, el hospital. En la casa, frecuentemente ocupa posiciones tangenciales, incómodas: en el borde de la cama (F. 2), a punto de salirse del encuadre (F. 4)... En cambio existe una relación monodependiente entre la madre y la casa: la diferencia entre la madre/casa y el exterior aparece marcada en la primera secuencia, cuando la madre lanza ese grito de angustia hacia el exterior: «¡Agustín!... ¡Agustín!».

Es en medio de ese campo de enunciación y de su ausencia donde se produce la doble operación de nacimiento: de Estrella y del propio relato *El Sur*. Nacimiento de Estrella a la consciencia (de dormida a despierta: hasta cierto punto la historia y el recuerdo se evocan desde la ensoñación), o también surgimiento desde la oscuridad a cierta suerte de imprecisa luz. Un primer plano la mostrará aún en la cama, rodeada de negrura e iluminada por el color azul.

Lo primero que vemos de Estrella es precisamente esta oblicua inmovilidad (el encuadre se dispone así) de la que apenas percibimos en un segundo momento sus dos ojos: es de ellos de donde arrancan las imágenes posteriores, como la inicial mirada hacia ese techo que la separa del lugar donde se metonimiza el padre, su despacho, o esa mirada al despertador: ¿despertar a la vida?; en todo caso, un despertar a la adultez que se plantea como imperativo y, por otra parte, «antes de tiempo»/antes de que «amanezca».

Y junto a esa mirada, se dispone la densa red de los elementos que precipitan esa imaginería de la desprotección, esa enunciación de ausencia: ladridos del perro, pasos apresurados (que se relacionan en otro momento de la película con los suyos resonando sobre la tarima cuando a su padre no debía molestársele porque estaba en esa especie de tótem que era su despacho), ruido de teclas de teléfono, voces femeninas que llaman (gradación entre la inicial interrogación, ese grito de llamada fuera de la casa –«¡Agustín!... ¡Agustín!...»– y finalmente la conversación telefónica), pasos primero lentos, luego apresurados, una primera hipótesis («Señora, la bicicleta de Estrella no está...»[42]), etc.

La secuencia, entonces, se construye a partir de esta catálisis, de esta contemplación inicialmente pasiva pero destinada a marcar la dimensión del relato como interior. Y esta dimensión pasiva de Estrella en la secuencia inicial aboca al espectador (relacionado espacialmente con ella, *al-otro-lado* de la acción) a una focalización dramática que coincide con el punto de vista de la protagonista. Algo, desde luego, necesario para postular la validez vehicular de ese relato (por más que fragmentado, casi inarticulado; o, por expresarlo de otra manera, de ese *decir* subjetivizado), el de Estrella, dentro del decir más amplio de la película.

Estrella comienza por ser espectadora del relato que, indirectamente, la nombra (como en otro momento del film, en la secuencia en que el padre está en el cine «Arcadia» –nótese la intencionada elección de ese espacio de utopía mitificante–, él lo es del relato que también lo nombra indirectamente), mientras «nace» de esa postración pasiva hacia cierta acción: se incorpora de la cama y se abriga. Hay que tener en cuenta que la cama es designada en la película como un lugar donde esconderse (y, referido al péndulo, *esconder*) y también un lugar donde confluyen padre e hija (cuando se enfada con su padre y espera que venga a buscarla –«él sabe» dónde encontrarla[43]–).

Y, como en todo nacimiento, «nace con un pan debajo del brazo»: en este caso debajo de la almohada, para ser más exactos. Se trata del péndulo, objeto donde confluyen Estrella como objeto de deseo (ella «recuerda» ser «buscada» en la tripa materna por el péndulo del padre), el padre mitificado (mago, za

35 J. Lacan, *El Seminario III*, op. cit., p. 61.

36 La construcción del yo es un proceso en el que el ojo resulta fundamental: es el órgano a través del cual se busca aquello de lo que se carece, con un doble carácter erótico y destructivo: apropiarse del otro, devorarle, negarle como diferente.

37 Alain Juranville: *Lacan y la Filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1992, p. 137.

38 Es patente la abundancia de la tracería cíclica durante muchos momentos de la película: la toca del vestido de primera comunión; su movimiento alrededor del padre mientras el péndulo también gira; y, en muchos casos, los trayectos de ida y vuelta: en la transformación a la adolescencia, en la secuencia de la entrada del padre en el cine, etc.

39 Como afirma J. G. Requena, *el espectáculo parece tener lugar allí donde los cuerpos se escrutan en el alejamiento*. Ibid.

40 O, si se prefiere, como una función cardinal, susceptible de establecer alternativas consecuentes en el desarrollo posterior del relato.

41 Presente, como decíamos, en esa transformación de Estrella niña a Estrella adolescente: donde confluyen, por lo demás, tautologías como «la vida pasa dando vueltas» o «yendo y viniendo».

42 Sería interesante analizar el sentido transmutacional de los medios de transporte que aparecen en *El Sur*: desde la dependencia inicial de la motocicleta paterna, a la bicicleta-autonomía de finales de la niñez hasta la adultez (es montando en bicicleta como, de pronto, crece) y finalmente el tren, metáfora de lo por-venir.

43 La relación negación del padre en su cuarto/esperanza de un encuentro con el padre en la cama es harto significativa.

horí...) y el único mensaje (un «para buscar» y para buscarle) que su padre lega a la joven; válida representación, entonces, del nudo borromeo: lo real del cuerpo (marcado por la muerte: la ligazón cama-madre adquiere a lo largo del relato una dimensión escatológica), lo simbólico de la palabra fundadora, «geminadora» (*«será una niña»*) y deseo del Otro (en este caso en su formulación bidireccional: «te deseo/deseo que tú me desees»[44]).

Podríamos decir que se trata de la herencia simbólica, por más que incompleta: una velada incitación a buscar lo oculto bajo lo aparente, o, lo que es lo mismo, la creación (simbólica) bajo el recuerdo. Que es lo que la narradora/protagonista hará a lo largo del relato subsiguiente, guiada por ese *péndulo* que es legado.

Nótese la relación entre el ensueño inicial de la protagonista, su cabeza y el péndulo: péndulo que se escribe como eje temático, como elemento de esa búsqueda/creación de lo imaginario, ligada entonces antes que al recuerdo y a la evocación lineal a la invención del pasado. Un imaginario que aparece ligado a lo ceremonial, y, hasta cierto punto, sacralizado en el desarrollo posterior de esta imagen del péndulo/padre: la secuencia en que por primera vez Estrella rodea al padre mientras el péndulo gira (F. 3 y 4) se organiza como sumamente ritual, sacramental, y el papel confiado a éste es el de un sacerdote, mientras Estrella va siendo «creada» (iluminada) por la luz del exterior. Pero el péndulo también despliega una fecunda imaginería simbólica fetichista: lo que pende (lo picudo: lo masculino[45]), y lo que pende de un hilo (la vida del padre).

El padre simbólico, el lugar de donde se espera salga un relato fundador, un «por qué» que dé sentido a la vida, que permita al sujeto constituirse como adulto, entrega antes de eclipsarse ese único testigo que es el péndulo/necesidad de buscar, de crear su propia historia: su «Sur» imaginario, o la película de su vida. Es decir, si la secuencia inicial se constituye primero como duelo en el lugar donde es nombrado el padre, luego se formula como esperanza de un reencuentro que pasa por ese zahorismo al que se reta a Estrella: muerto el padre físico (por él es el duelo), queda su huella, su vaciado. La secuencia que ilustra el F. 4 se orquesta como más que evidente apelación al sujeto del inconsciente: desde la oscuridad, inmovilidad (sus manos cruzadas), el padre-rostro (pues es todo lo que de él vemos) dice, habla: a la ablación de su cuerpo le corresponde la enunciaciación de sentidos, la anulación de lo imprevisible, del caos, por medio de ese péndulo capaz de poner orden a lo real[46]. Es el *doctor Arenas* (así comenzó por ser designado en la película): aquel portador de la doble palabra, la de la ciencia (dominio del cuerpo) y la del padre (dominio simbólico: construcción de un sentido a la pregunta, clave desde la experiencia de lo humano, de para qué estoy aquí).

Dentro de esa iconografía de revelación de la palabra, ocupa un lugar importante la secuencia del último y fallido intento de encuentro entre el doctor Arenas y su hija. Muchos de sus elementos evocan un espacio de *última cena*: «apóstoles» celebrantes –incluida Estrella– que no saben de qué se trata, que se «duermen» en la ceremonia (boda bufa, desacralizada: vista por el camarero desde las bambalinas) sin comprenderla. El padre no acierta a decir pese a su insistente diálogo (devenido en una conversación absurda) y sus debilidades son objeto de reprensión por su hija (bebe demasiado, incita a su hija a hacer novillos y no puede dar respuesta satisfactoria a las preguntas de Estrella).

El sentido de autoinmolación del doctor Arenas guarda así un palpable paralelismo con el relato evangélico, muy al modo de ser de la narración posmoderna desacralizadora: aquel que debe legar su palabra, una palabra sostenida por el sacrificio, es trasmutado en ese hombre semiebrio que no acierta a decir.

F.1

44 Cfr. J. Lacan, *El Seminario 2*, op. cit.

45 Según Sigmund Freud, *Considero el fetiche como un sustituto del pene* [...] *no es el sustituto de un pene cualquiera, sino de uno determinado y muy particular, que tuvo suma importancia en los primeros años de la niñez, pero que luego fue perdido. En otros términos: normalmente ese pene hubo de ser abandonado, pero precisamente el fetiche está destinado a preservarlo de la desaparición.* SIGMUND FREUD: «Fetichismo», en *Obras completas*, Tomo XIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2992.

46 Según Lacan: *Para que haya realidad, para que el acceso a la realidad sea suficiente, para que el sentimiento de realidad sea un justo guía, para que la realidad no sea lo que es en la psicosis, es necesario que el complejo de Edipo haya sido vivido.*

La equilibración, la situación justa del sujeto humano en la realidad depende de una experiencia puramente simbólica [...] *de una experiencia que implica la conquista de la realidad simbólica en cuanto tal.* J. Lacan, *El Seminario III*, op. cit., p. 283.

José Miguel Gutiérrez

Robocop: *el cuerpo y el significante*

El texto, su argumento

Robocop (Paul Verhoeven, EE.UU., 1987) es una especie de western cibernético con un planteamiento muy sencillo. En Detroit, ciudad sin ley, existe una banda organizada que se dedica a matar policías. Dicha banda opera bajo las órdenes de uno de los presidentes adjuntos de la empresa de robótica que financia y dirige el departamento de policía de la ciudad. Así, este adjunto, intenta hacerse con el poder de la empresa y de la ciudad mediante la construcción de los PRC-2-0-9, unos robots-policías a su servicio. Sin embargo, incapaces éstos de cumplir su función del lado de la ley, y siendo rechazados por el presidente de la compañía, se impone el proyecto de otro ejecutivo que diseña a Robocop, utilizando para ello el cuerpo de Murphy, un policía asesinado por la banda. En el desarrollo de la película, Robocop, héroe, desenmascara a los impostores y aniquila a los delincuentes, ganándose, finalmente, la confianza y el apoyo del viejo presidente, un hombre de ley.

He aquí el argumento de *Robocop*, un texto fílmico cuyo protagonista nos puede ofrecer un modelo de lo que es el ser, por lo que tiene y por lo que le falta –lo que tiene de máquina y lo que, se supone, no tiene de hombre–. Lo que falta, si es que falta algo en Robocop, ha debido quedar en Murphy –el policía asesinado.

Así, mediante el presente trabajo[1], a través del análisis textual de algunas secuencias y planos de esta película, pretendemos mos

El presente texto, ahora adaptado para su publicación, fue presentado como conferencia inaugural del XV Congreso *En torno al cuerpo*, coordinado por el colectivo de psicomotricidad *Azahar* de Córdoba, Áreas de Cultura y Asuntos Sociales, Diputación Provincial de Córdoba, 26 de septiembre de 1995.

trar cómo el personaje de Robocop puede explicar bien diferentes instancias del ser, del ser que somos. Robocop, pues, se presenta ante nosotros como un modelo particular: un modelo didáctico para hablar del cuerpo.

Murphy recuerda

Murphy trabajaba de policía en el tranquilo distrito sur de Detroit, cuando es trasladado a la comisaría de uno de los más conflictivos de la ciudad, el distrito oeste. Nada más llegar, conoce al que será su nuevo compañero de patrulla: Luisse, una mujer policía. Cierto afecto parece surgir entre ellos desde su primer encuentro. Ya juntos, en su primera intervención, persiguen a la banda asesina hasta su refugio en una vieja fábrica abandonada. Allí dentro, descubierto y desarmado, Murphy es acribillado a balazos. Mientras, Luisse, escondida, ha contemplado la horrible escena: todos los asesinos descargando despiadadamente sus escopetas sobre el cuerpo del policía. Ante el intenso tiroteo, brutalmente mutilado, Murphy se mantiene sorprendentemente en pie hasta el último disparo, que será ejecutado con parsimonia y extrema frialdad por el jefe de la banda.

Filmada a la manera de un fusilamiento, la planificación de esta escena se recrea en la masacre y acentúa el despedazamiento del cuerpo, haciendo uso de la escala del plano de detalle, en la misma lógica del cine de porno-terror. Escena ésta, la del asesinato del agente, además de inverosímil, hipertrófica por dilatada: hay en ella demasiados disparos y demasiados gritos de dolor. La escena concluye con un primer plano del rostro de Murphy que, yacente en el suelo, mantiene los ojos abiertos y la mirada perdida. Luisse, que ha acudido a su lado, arrodillada y con un gesto de impotencia, llora.

De la cadena de planos que configuran esta escena, nos interesa señalar ahora los siguientes: el cuerpo de Murphy destrozado por los disparos (F. 1), su grito de dolor sostenido (F. 2) y el último disparo que, dado en la sien, parece haber acabado con su vida. También sus ojos, muy azules y muy abiertos(F.3).

La acción continúa, inmediatamente, con el traslado del policía en helicóptero hasta un hospital y su entrada en el quirófano. Su cuerpo, en la misma posición que en el suelo de la vieja fábrica, yace ahora en una camilla bajo las luces y la asistencia de los médicos que intentan reanimarlo, aun cuando sus ojos parecen delatar ya la mirada de un muerto. Pero, aunque parece muerto, hay todavía mirada en Murphy, hay vida en él. Así, durante la desesperada actuación de todo el personal del quirófano, la cámara se sitúa sustentando su punto de vista: desde su posición en la camilla, en fuerte contrapicado, fijamente mira (F. 4, 5 y 6). Los médicos anuncian un paro cardíaco e inten

mirada de Murphy, con la referencia siempre de sus ojos abiertos e inmóviles, vistos en primer plano de su rostro (F. 5), con otros planos cercanos que enfatizan el estado de su cuerpo: ensangrentado y excesivo, en el límite mismo de su descomposición (F. 7). Y, de repente, se intercalan imágenes que nos sacan del quirófano, imágenes que han brotado de algunos recuerdos: su casa, su hijo y su mujer (F. 8, 9 y 10); también los asesinos disparándole.

Está claro que se anuncia la inminente muerte del policía y la cámara nos coloca en su emplazamiento, en el eje de su mirada. Miramos con él y vemos lo que él está viendo instantes antes de morir. No lo mató entonces el jefe de la banda cuando finalmente le disparó en la cabeza. Sorprendentemente no murió en el acto. Sin embargo, insistimos, desde el mismo momento en que se desplomó en el suelo de la fábrica, en esos ojos vidriosos sin pestañear, reiteradamente mostrados ahora en primer plano, vemos ya los ojos de un muerto (F. 5).

Los ojos, y la mirada, protagonizan, pues, la secuencia: unos ojos muy abiertos y una mirada que se manifiesta de dos maneras muy diferentes –el elaborado y original montaje, que vamos a terminar de describir inmediatamente, nos lo sugiere: esa mirada fija, estática, podríamos designarla así, dirigida hacia el «exterior» de su cuerpo, ida, a través de la cual vemos manipular a los médicos bajo los focos del quirófano –mirada propia de la visión fisiológica–, y esa otra dirigida hacia el «interior», la que activa los recuerdos, dinámica –las imágenes son mostradas con la cámara en incesante movimiento de travelling.

En consecuencia, así como la mirada detenida de Murphy la percibimos como la de un muerto, esa otra, animada, se percibe como ligada a algo que en su interior, permaneciendo aún vivo, mira. En todo caso, podemos hablar de la representación de ese mecanismo por el que, manteniendo la mirada perdida, estando como idos, recordamos; similar, también, a esa divergencia que existe entre la mirada que es activa en los sueños y esa otra, propia de la visión, que mientras tanto duerme. Tal vez sea ésa la situación propia de un estado de coma. La mirada de Murphy, por así decirlo, se manifiesta disociada: una mirada dirigida hacia ningún sitio y otra focalizada en los recuerdos.

El montaje de la secuencia va a concluir con la cadena de planos de los recuerdos, y ésta termina, precisamente, con la imagen que reconstruye el momento en que Murphy recibió el último disparo en la sien; imagen que es mostrada ahora desde su punto de vista –anteriormente, durante la escena de la ejecución, tomada con punto de vista objetivo, se ve en ella a Murphy y cómo el asesino le dispara–. Con esta imagen, último recuerdo del policía, repetimos, mostrada ahora desde su punto de vista, el montaje de la secuencia funde a

negro: Murphy se desploma a los pies de los asesinos y su mirada, literalmente por tanto, se apaga.

Coincide, como se puede ver, la muerte del policía en la camilla, en el hospital, con el último disparo que recibió en la vieja fábrica. Resulta evidente, pues, que ese último disparo acabó con su vida antes de entrar en el quirófano, aunque su efecto es visto ahora con aprehensión retardada, lo que da un especial relieve al montaje cinematográfico que el film ha construido y cuya función principal parece ser la de poner entre paréntesis la muerte del policía e insertar esos recuerdos, manifestando así esas dos miradas de cualidad diferente. Se señala, de esta manera, con este montaje, el umbral entre la vida y la muerte a través de la mirada: una mirada ligada al trabajo de los médicos y otra unida a los recuerdos.

Del hombre a la máquina

Sobre el negro del fundido, seguidamente, dando continuidad a la secuencia anterior, una voz, que debiera ser, entonces, la de uno de los médicos que le han atendido, comenta: *Muy bien, creo que hemos hecho todo lo posible, dejémosle.*

Han hecho todo lo posible y no han podido salvar su vida, se debe aquí entender. No obstante, si el fundido a negro ha anotado la muerte de Murphy y, al sobrevenir ésta, mirábamos con él, no podemos oír a los médicos porque se supone que seguimos todavía bajo el punto de vista del muerto. Además, llama la atención el tono con el que esas palabras son dichas, carente del mínimo dramatismo que el momento requeriría, denotando que no puede ser un médico el que las pronuncia. Y no es un médico sino un ingeniero. El fundido a negro, muy dilatado por cierto, que ha operado para significar la muerte de Murphy, ha servido también para construir una elipsis en la narración: ya no estamos en el quirófano del hospital sino en una sala de la empresa de robótica, y en el lugar del policía asesinado hay un robot, un robot-policía que los ingenieros han construido a partir de Murphy: Robocop.

Por lo tanto, no miramos ya con el policía sino con el robot, al igual que esas palabras no hacen referencia a una vida que ha terminado, sino a otra que puede comenzar: el trabajo realizado por los ingenieros, que empezó justo donde acabó el de los médicos, operando durante el tiempo elidido por el fun-dido, con cautela, exitoso se espera. De ahí la neutralidad del tono con el que las palabras son proferidas: éstas no comentan la muerte de un hombre sino el funcionamiento de una máquina. Palabras dichas, pues, con un tono de expectativa, sin sentimiento alguno; ahora bien, válidas tanto para los médicos como para los ingenieros, si miramos el trabajo de ambos como exclusivamente científico. Con esta ambivalencia se produce tan sorprendente transición narrativa.

Sorprendente la elipsis y más sorprendente aún el planteamiento que el film propone: fracasado el proyecto de los PRC-2-0-9, puros robots, máquinas puras, se construye un robot a partir de un cuerpo humano: Robocop a partir de Murphy. ¿Un híbrido entre máquina y hombre? Pero, si ha muerto Murphy, ¿tiene algo de hombre Robocop? Si el cuerpo humano ha sido sustituido por una máquina, ¿qué tiene Robocop de Murphy? ¿Qué diferencias hay entre los PRC-2-0-9 y Robocop? Si, presumiblemente, no hay diferencias por ser ambos máquinas, ¿por qué fracasan los PRC-2-0-9 en su misión y no fracasa Robocop? Tales son las preguntas que animan el presente trabajo de análisis.

La máquina como patrón: el ideal tecnológicoposmoderno

Como hemos dicho, en idéntica posición a la que ocupaba el cuerpo del policía en el quirófano médico (quirófano A), hay ahora un robot, pero en un «quirófano» diferente: una sala de operaciones de informática y robótica (llamémosla quirófano B). Aquí, los ojos de Murphy se han transformado en una especie de tubo de imagen, así como el parpadeo propio de la visión humana, en el ejercicio de abrir y cerrar los ojos, se ha convertido en el encendido y apagado de una cámara que tiene ciertos desajustes en su tubo. De esta manera, tomando la mirada y el punto de vista como vínculos isotópicos, la transición se produce de un espacio a otro: ya no es Murphy quien sustenta el punto de vista sino Robocop, al que están a punto de conectarle sus sensores. A la vez, el negro que ha significado la muerte se ha convertido en negro de desconexión, como cuando se apaga un monitor.

La nueva secuencia se va a desarrollar, en todo momento, con la cámara fija, emplazada en la posición de Robocop, sin ningún contraplano mediante el que lo podamos ver a él, sólo vemos lo que él ve y, en tanto máquina, cuando los operarios lo desconectan retorna el negro que partió del apagón que se produjo en la mirada de Murphy. Transcurre así el inicio de la secuencia con el balbuceo de la mirada, el que proporcionan sus sensores mal ajustados, conexiones y desconexiones y sucesivos ajustes. En ningún momento vemos al robot por lo que, formalmente, puede ser todavía Murphy el que mira.

¿Quién mira entonces? Aunque lo sepamos más tarde, cuando por fin lo veamos, deducimos ya que es Robocop, puesto que esa mirada, afectada de interferencias, no puede ser humana. Sin embargo, dada la similitud con la mirada de Murphy, aunque sólo sea por el eco formal que va a permanecer durante toda la secuencia, el texto invita a comparar las dos miradas como equivalentes, o, incluso, como si se tratara de la misma mirada. Es decir, la mirada estática del policía, en esa su cualidad principal ya anotada, es la misma que la del robot. Muy diferentes son ambas de aquella otra que, antes de morir, animaba los recuerdos de Murphy. Así, cuando la visión se limpia

de interferencias, una operaria de bata blanca se acerca para realizar un enfoque en el mecanismo visor del robot (F. 11), y comenzamos a ver de manera más estable lo que él ve; y lo que ve es en todo similar a lo que veía Murphy en el quirófano A: las luces en el techo, las batas blancas, los instrumentos... –aunque no de los médicos sino de los ingenieros (F. 11 y 12)–. Más tarde, varios operarios terminan por optimizar su mecanismo de percepción visual: una cuadrícula que se ajusta hacia el interior de su cabeza pone de manifiesto que los estímulos visuales serán procesados en términos informáticos, traducidos a código-máquina (F. 13), a un sistema de signos (F. 14); también los sonoros (F. 15).

¿No se está comparando el trabajo que realizan los ingenieros sobre el robot al que los médicos realizaron sobre el cuerpo del policía? Hay un claro nexo plástico que liga visualmente los dos quirófanos, y, en última instancia, compara el trabajo que en ambos se realiza (Cfr. F. 4, 6, 11 y 12).

Leamos las dos secuencias en su literalidad: como si no hubiese solución de continuidad, pasamos de un espacio a otro a través del fundido, y de Murphy a Robocop; el trabajo de los médicos consistente en salvarle la vida a Murphy es continuado por los ingenieros hasta llegar a Robocop. Por tanto, todo lo que de Murphy pasa a Robocop pasa como todo aquello que del cuerpo humano puede ser equivalente en la máquina, o sea, todo lo que en el cuerpo humano tiene que ver con la medicina y que es análogo a lo que en el robot tiene que ver con la ingeniería, equivalentes ambas en tanto operaciones puramente científicas. Por ello, a través de estas dos secuencias, plásticamente muy unidas, el funcionamiento del cuerpo humano es puesto en comparación con el funcionamiento del robot. Se nos dice, de forma explícita, que los órganos funcionan de manera equivalente en ambos; sobre todo, en este momento, los ojos y los oídos, y después la voz. Un poco más tarde será un brazo: el encargado del proyecto entrará en la sala y una ingeniera le comunicará contenta que le han podido salvar el brazo izquierdo, a lo que el encargado responderá recordándole que habían acordado la prótesis corporal total y, enfadado, ordenará a los técnicos que le cambien inmediatamente el brazo. Un brazo mecánico sin duda más poderoso y más preciso (F. 16), pero análogo en su funcionalidad, por intercambiable, con el brazo humano. Así, una por una, todas sus piezas reemplazarán a todos los órganos del cuerpo en tanto funcionales y estructurales. En suma: todo puede ser perfectamente controlado y sustituido por la ciencia al pasar del quirófano A al B. Incluso algo tan sofisticado y complejo como es la inteligencia: finalmente, un segundo ingeniero advertirá al encargado que al robot le será borrada la memoria de Murphy.

El hombre, el cuerpo humano, después de todo, tratado como una máquina en el ámbito del discurso científico: la anatomía y la cibernética aunadas bajo el mismo patrón.

He aquí cristalizado, de esta manera, cierto ideal tecnológico posmoderno de suplantación del hombre por la máquina que, en todos los ámbitos de la actividad humana, puede encontrar su modulación en la frase popular: «Es como una máquina». Esto suele decirse siempre para hacer notar que tal deportista, tal profesional, tal persona, realiza su actividad rozando la perfección de la máquina, o sea, para hacer ver que sus aptitudes son extraordinarias. Sin duda que, en la posmodernidad, el ideal está del lado de la llamada nueva tecnología, del lado de las máquinas que ésta puede crear: artefactos que nos fascinan sobremanera por su extraordinaria eficacia. De esto nacerá una parte del carácter mítico que envolverá al personaje tras la película. Los ingenieros informáticos pueden reconocerse, entonces, como unos prometeos posmodernos, reverdeciendo, con Robocop, el ya viejo mito de Frankenstein, formando parte de su inagotable saga[2].

2 A esta línea de fantasía, que la saga mítica inscribe desde la Antigüedad y en la que participan tanto *Frankenstein* como *Robocop*, le puede seguir la cada vez más cercana posibilidad real de la clonación humana. Posibilidad que puede marcar, quizás, un más allá de la posmodernidad.

El yo de Robocop: agente de policía

¿Qué habrá quedado de Murphy en Robocop cuando la memoria le sea borrada? Ni tan siquiera el nombre. Parece que queda sólo eso que permite reconocer uno y otro, y reconvertirlos, por analogía en las funciones y en las estructuras, es decir, cierto patrón, cierto sistema de signos, como el que es representado por esa rejilla que han introducido en su cabeza con un taladro láser (F. 13): el trabajo de ingeniería ha consistido, precisamente, en recomponer el cuerpo del policía destrozado por los disparos. Y en la misma medida en que dicha recomposición ha sido un trabajo de los signos, de las ecuaciones que manejan los ingenieros, el cuerpo del policía ya no está, en su lugar ha aparecido una representación: *una prótesis corporal total.*

En consecuencia: todo lo que del cuerpo humano se pueden hacer cargo las ecuaciones, los sistemas de signos, es semiótico y, por tanto, constituye lo que podemos llamar el **Yo semiótico**[3] del ser.

3 Inspirada en la teoría de los tres registros de Jacques Lacan, el *Yo semiótico* es una de las instancias del sujeto establecidas por Jesús González Requena, y formulada dentro de la Teoría del Texto en: «El texto: tres registros y una dimensión», *Trama y Fondo* nº1, Madrid, 1996, pp. 3-32.

Se nos descubre, entonces, cómo ha trabajado la ingeniería sobre el cuerpo de Murphy: haciendo desaparecer el cuerpo al

ocultar su materia. Y es que el Yo semiótico no es del orden de lo corporal sino todo lo contrario: puro aparato significante, inmaterial –el controlador que da órdenes, el procesador, el aparato cognitivo si se prefiere: esa instancia del ser que es designada por la memoria operativa, con todos sus comandos e instrucciones, y que en el texto comparece como manipulable, borrable e intercambiable (F. 14).

Planteemos la pregunta anterior de otra manera: ¿Cuál es el yo de Robocop? Como se puede deducir, en tanto se ha partido de Murphy, debe ser en todo similar al yo de éste, sólo que ahora se llama Robocop. El Yo semiótico de Murphy se ha transferido al Yo de Robocop, como cuando se transfiere un programa de un ordenador a otro. Oigamos las palabras de su diseñador, durante la presentación del robot ante los directivos de la empresa que lo aplauden con gran entusiasmo: *Tenemos el mejor policía del mundo; los reflejos más rápidos que la moderna tecnología puede ofrecer; tiene una memoria computerizada con un programa de toda una vida representando la ley en las calles; es un gran placer para mí presentarles a Robocop.*

Por ello, en tanto semiótico, el Yo de Murphy ha sido suplantado por el nuevo de Robocop, de ahí que, sin el mayor problema, se le haya cambiado el nombre. Mas, dentro de este ámbito, el nombre, si es signo que sólo nombra a una conciencia sígnica, como es el caso de esa *memoria computerizada*, inteligente, es puramente semiótico, y habla del origen del ser que lo porta como puramente algebraico. Tales son los nombres que los informáticos dan a los programas y a los ordenadores que crean. Aquí «Robocop», nombrando *un programa de toda una vida*.

En definitiva, la identidad de Robocop, desde la perspectiva del discurso científico, al igual que la de Murphy, es la de ser un policía, con un saber en todo similar, aunque más eficaz: más rápido disparando, de mejores reflejos, de más recursos, *el mejor del mundo*, pero en todo análogo a ese saber de Murphy en tanto agente de la ley. En realidad, poco importa que se llame Murphy, o Robocop, o incluso PRC-2-0-9, pues también éste, en tanto robot-policía puro, tiene un yo equivalente.

Dicho de una manera resumida, el Yo semiótico constituye la identidad semiótica del sujeto: el nombre –el del carnet de identidad–, sus coordenadas en el mundo, su historial –que no su historia–, su saber puramente operativo, pragmático, su ser comunicativo, ese programa *representando la ley en las calles*: su ser policía.

Por ello, la mirada estática de Murphy, formalmente equivalente a la de Robocop, proviene de esa instancia, de ese su Yo semiótico: mirada que procesa, que analiza la realidad semióticamente. Y por ser semiótica esa mirada, algo de

tanto peso como es la muerte del sujeto a ella ligada, pues con la simple desconexión de un aparato que ha dejado de funcionar. En vez de mirada, deberíamos llamarla mejor visión –mecanismo fisiológico que permite ver lo semióticamente visible.

El Yo de Robocop también tiene imagen: su figura y su pistola

Y por otro lado, puede ser también un trabajo de los signos crear una ilusión, una imagen admirable, ya que todos los policías se interesan por Robocop desde el mismo momento en que llega a la comisaría: todos corren alocados para verlo y todos se quedan pasmados ante él (F. 17 y 18). También todos esos directivos que con gran entusiasmo lo aplauden, cuando su creador lo exhibe ante ellos. Luego de verlo, todos desearán ser como él.

Y es que, además de su gran efectividad como agente de policía, ya que es el más preciso disparando, y esto es, seguro, lo que más interesa a los que lo admiran (F. 19 y 20) –su yo semiótico es objeto de admiración, por tanto–, Robocop es presentado, también, como un objeto capaz de seducir –si no su cuerpo metálico, sí al menos su pistola.

En este sentido, el montaje cinematográfico plasma muy bien el juego de la seducción, ya que es capaz de mostrar la relación que siempre existe entre el objeto de deseo y la mirada. Así, a través del montaje de planos, vemos cómo todos quedan encandilados (F. 21 y 22). La presencia de Robocop en la sala de tiro hará que los agentes se distraigan de sus dianas y acudan rápido a contemplar la puntería del robot, pero después de haber sido previamente fascinados por su enorme pistola: partiendo de la mirada de Luisse (F. 23), un veloz travelling de aproximación, hasta un primer plano de la pistola, da cuenta de cómo la mirada, mediante este recorrido señalado por el movimiento de cámara, se prende intensamente en el objeto (F. 24). Sin embargo, no todos están embobados: una agente, sin quedar prendida del todo, se vuelve para ver cómo todos sus demás compañeros sí están fascinados por esa pistola (F. 25).

Y es que, la estrategia seductora es, claramente, la que en el fondo más importa a su diseñador, que comparece en la película como un perfecto seductor –tan exitoso se siente contemplando su robot, que incluso besa a una de las ingenieras en un arrebato de euforia: con el objeto no pretende otra cosa que seducir al presidente de la compañía para alcanzar más poder en la misma–. Debe pensar que si a él mismo le gusta tanto, le gustará también al presidente –de ahí su extremado entusiasmo narcisista.

Pero, ¿qué es lo que hace de Robocop objeto de deseo? Sabemos que está, por un lado, y principalmente, esa admiración por su puntería, por su eficacia deteniendo delincuentes, por su inteligencia, pero que es admiración por su yo semiótico, y, por tanto, moviliza, en todo caso, el deseo de parecerse a él en su eficacia operativa. Se trata éste de un deseo muy distinto de ese deseo que prende la mirada al objeto, y que hará que los agentes ignoren que se trata de una máquina y lo miren como si fuera un hombre; un deseo, este otro, entonces, ilusorio. Dentro de esta lógica, si nos guiamos por este deseo imaginario, incluso se puede llegar a perder de vista lo que de siniestro hay en Robocop –no podemos olvidar que se trata de un androide, un autómata, y, por tanto, de figura ciertamente siniestra–. De hecho es lo que le sucederá al espectador después de ver la película: olvidará este aspecto del personaje –aunque, hemos de advertirlo, encontraremos también, luego, otros motivos diferentes de los puramente imaginarios–. Nadie terminará viendo siniestro a Robocop. Llegaremos a ello.

Pero de lo que ahora hablamos es de la seducción, y juega en ella un proceso de identificación no con algo real, sino imaginario. El prendimiento de la mirada en el objeto de deseo se produce siempre mediante un mecanismo de alienación imaginaria[4], como la que han sufrido los agentes. Así, tras la exhibición que hace el robot en la sala de tiro, uno de ellos comentará: *este hombre es muy bueno*; a lo que la agente que no ha acabado de entrar en el juego aclarará: *no es un hombre, es una máquina*.

Resulta evidente que para el primer agente, como para todos los demás que resultan seducidos, Robocop no es ese objeto empírico en cuanto robot, sino una imagen engañosa que impide ver lo que realmente es. Aunque su figura sea relativamente antropomórfica y sus movimientos mecánicos, sin embargo prevalece para estos agentes cierta imago que eclipsa el autómata. E identificados con los agentes, los espectadores participamos igualmente de esta alienación. Esa imago, imaginaria sin duda, lo dota, para ellos y para nosotros, de figura humana. Mientras que, por el contrario, para esa otra agente, al menos en ese momento en el que se manifiesta realista, y algo decepcionada, esa imago no le impide ver que se trata realmente de un máquina. Incluso puede que vea eso que es siniestro en Robocop.

Esto es así porque, en suma, lo que seduce, lo que fascina, es una ilusión, una alucinación que proporciona cierta plenitud al ánimo –como la que sin ningún disimulo demuestra el mujeriego diseñador mediante sus explosiones de intenso júbilo.

> *Si el destino del objeto empírico es decepcionar, es porque el deseo no tiene, después de todo, nada que ver con él: el deseo es siempre ilusorio –y así, ilusiona– porque lo que realmente deseamos no son objetos empíricos, sino cierta cosa que no tiene equivalente en lo real: puras imágenes, es decir; y nunca más propiamente, imágenes imaginarias. Es decir: el objeto de deseo no tiene realidad, es puramente imaginario. Por eso todo deseo es ilusorio*[5].

Y porque el deseo en lo imaginario, el deseo orientado hacia las imágenes, es ilusorio, todos los agentes, ya lo hemos visto, desean la pistola de Robocop, y, además, lo confunden con un hombre.

Este deseo imaginario del que hablamos está al margen de la eficacia –al margen de lo semiótico, aunque, en Robocop, ya lo hemos advertido, sea muy dominante este aspecto–, porque no tiene nada que ver con los signos. Por ello la pistola importa no sólo como signo que puede ser descodificado, como arma de la más alta precisión, sino también como imagen que encandila. Así los agentes pueden ver en ella reconocidos sus gustos, en tanto pistola ideal. También ellos tienen pistolas, pero ninguna tiene la pregnancia que tiene la de Robocop, la irradiación que suministra a la mirada –la suya es mucho más grande que todas las demás (F. 22)–. Pero no sólo es cuestión de tamaño. Incluso las manos que empuñan las armas marcan las diferencias: reales las desnudas manos de los agentes, enguantada la de Robocop, brillante, imaginarizada, idealizada por tanto.

> *Y bien, todas esas imágenes imaginarias son imágenes delirantes. Y por ello, toda la temática de la seducción debe comenzar por ellas.*
>
> *Es decir, las imágenes delirantes no son descodificadas, son reconocidas como imágenes identificatorias, reenvían a la fase del espejo, al estadio de las primeras imágenes fundadoras del Yo prelingüístico*[6].

Robocop, entonces, además de un Yo semiótico, posee también un *Yo imaginario*: lo que hace figura, buena figura. Aunque metálico, su cuerpo, al igual que su pistola, ofrece a la mirada una imagen imponente, un modelo de compleción, como esas imágenes que habitualmente construye la publicidad –señalemos, en este sentido, lo enjuto que es el actor que encarna a Murphy, y lo fornido que resulta al representar a Robocop.

4 Cfr.: Jacques Lacan: *El Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en la Técnica Psicoanalítica*, Paidós, Barcelona, 1988.

5 Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate: *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 17.

6 Ibidem.

Por tanto, el trabajo de los ingenieros no ha consistido sólo en construir la maquinaria e insertarle el programa de ordenador sino también en despojar a Robocop del cuerpo de Murphy y construir una imagen. Y esa imagen construida, paradójicamente, lo ha sido por los signos.

Y es así como, sobre esa imagen del otro en posición de objeto, de objeto pleno, absoluto, sin fisuras, autosuficiente *–el mejor del mundo–*, se conforma un Yo; pero un Yo, que, al igual que el objeto del que importó su imagen, es imaginario, como lo es también el deseo que nos lleva hasta él. Nuestro Yo-imagen, lo que hace imagen en nosotros cuando nos miramos al espejo, y nos reconocemos, y nos gustamos, es un yo imaginario; pues esa imagen que nos gusta, que nos seduce, es una imagen atávica, una rememoración: una imagen carente de densidad material, quimérica. Y es, finalmente, con imágenes de esta naturaleza con las que se nutre nuestro yo imaginario, las que pasan a formar su sustancia: imágenes irradiadas con la luz brillante de esa primera imago ideal que las convierte en imágenes plenas. Se trata de imágenes que nos acogen y en las que también podemos reconocernos, porque en ellas reconocemos nuestros gustos, el gusto por nuestro Yo.

Es la seducción, pues, algo que compete al cuerpo, pero poniendo en juego otra cosa que el cuerpo: su imagen desprovista del mismo. Ya sabemos cómo Robocop ha sido despojado del cuerpo de Murphy y cómo antes de insertarle el programa, antes de crear su yo lingüístico, los ingenieros ya habían creado su figura, su imagen, respetando dos cosas de Murphy: la forma humana y el rostro –su Yo imaginario–. De ahí la confusión de los agentes.

Lo que falta en Robocop: el cuerpo

Por un lado, entonces, el Yo: cierto operador, cierto procesador del cuerpo y también lugar en el que se encuentran los datos de una identidad semiótica. Y, por otro lado, ese Yo también está dotado de una imagen: esa que en la identidad hace figura y en la que esa identidad puede reconocerse.

El cuerpo, sin embargo, es otra cosa. Dicho así, sin más: el cuerpo es de carne y hueso. Así visto: sólo materia. Bueno, para ser más exactos, no sólo es materia, también es energía. Llamémoslo cuerpo real, o simplemente cuerpo, pues no hay otro.

Se puede ver lo que es el cuerpo, enfatizado, cuando Murphy intentaba ser reanimado por los médicos (F. 7). Y antes, en plano de detalle, en la masacre (F. 1). La cámara de cine, a través de la fotografía, puede mostrárnoslo en su dimensión radical y, de repente, emerge en la película, ante nuestra mirada, un cuerpo excesivo, ensangrentado, estallado –aun siendo muy delgado el actor.

Pues bien: se trata de eso. De ahí la insistencia, mediante planos reiterativos, en mostrar el cuerpo desplomado sobre la camilla y en el límite mismo de su descomposición, aun sin aportar nada a lo narrativo, ni tan siquiera como anécdota. Se trata, sin duda, de poner el acento sobre lo que seguidamente, en el quirófano B, será denegado por los ingenieros: lo real del cuerpo, lo orgánico, es decir, su materia y su textura.

Esto es, pues, lo esencial del cuerpo real: que está hecho de materia; de materia orgánica que, ligada a cierta energía, en cualquier momento puede descomponerse. Y, por contra, esto es lo esencial del significante: que es inmaterial, que nada del orden de la materia hay en él. Tampoco la imago, como ya sabemos, está hecha de materia y mucho menos de energía.

En la transición de un quirófano a otro, la ciencia, el discurso científico, ha eclipsado toda huella de lo real borrando el cuerpo en la lógica del deseo del científico: someter lo real mediante el signo, ser puro en el registro semiótico. En ese registro el Yo es pura máquina –los robots PRC-2-0-9 lo constatan–. Pero en Robocop, sin embargo, algo de la escala humana ha pasado al otro lado –del quirófano A al quirófano B: en cierta medida lo antropomórfico de su figura (F. 26) y, sobre todo, el rostro de Murphy oculto bajo el casco, que nos colocan, como ya hemos indicado, en el registro de lo imaginario y no en el del cuerpo real–. Como acabamos de mencionar, la existencia de esos otros robots PRC-2-0-9, sin fisonomía humana alguna y sin rostro (F. 27), hacen de contrapunto para delimitar los ámbitos de lo semiótico y de lo imaginario en torno al cuerpo. El Yo no es el cuerpo.

Cuerpo real, hay que decirlo, siempre sexual. Pero no se entienda con esto sólo el cuerpo involucrado en el acto sexual, sino el cuerpo que se siente: el de dolor y goce. Dolor y goce, expresiones que son del cuerpo, pues justo en ellas el cuerpo se manifiesta.

¿Nos encontramos con el cuerpo sólo en esos momentos en los que brotan el dolor o el goce? Debemos responder afirmativamente, y alejarnos de cualquier otra posición de corte psicologista que tienda a confundir, o a mezclar, goce y dolor con sensaciones múltiples de bienestar o malestar, placer o displacer, o cualquier otra gradación entre lo agradable y lo desagradable. Manifestaciones que pueden ser reconocidas como corporales pero que, en el caso de tener relación con el cuerpo, lo son con un cuerpo adormecido, sometido a los designios casi siempre equívocos del Yo. Por el contrario, eso que llamamos el cuerpo real sólo se manifiesta en situaciones límite, en esos puntos que podemos llamar de ruptura y que, siguiendo nuestro modelo, son de la manifestación del cuerpo allí donde su procesador, ese controlador al que hemos denominado Yo, se desconecta, pierde el control; pero, a la vez,

esa instancia, por decirlo con una expresión que le es propia, toma conciencia del cuerpo, se entera.

Cuerpo es entonces siempre cuerpo desbocado, sin ningún principio que lo rija. Algo que de repente se vuelve inmanejable para el Yo –como por ejemplo, cuando enferma o cuando goza–. Ya no son signos lo que el Yo encuentra, sino lo otro del signo, es decir, lo real –lo que el signo tapa.

Pero hemos de tener cuidado, porque el cuerpo desbocado puede estar, sin embargo, sujeto al Yo. ¿Sujeto cómo, de qué manera? Desde luego no por los signos ni por las imagos[7]; no por el Yo que es incapaz de catalizar cualquier desprendimiento masivo de energía. Si sólo el Yo sujeta al cuerpo, ya lo sabemos, amenaza lo siniestro[8] –el cuerpo incontrolado puede descomponerse en cualquier momento.

Este aspecto se inscribe de forma notable en la película a través de esos otros robots que son destruidos por Robocop, aun siendo más puros en lo semiótico, más potentes por tanto, y, de manera especial, en todos los cuerpos que, literalmente, se deshacen por acción de los disparos, las bombas o los ácidos.

La película, vista desde esta perspectiva, podría ser leída en clave de crónica negra sobre cómo los cuerpos, eminentemente yoicos, se descomponen brutalmente[9].

¿Qué es eso que puede sujetar el cuerpo? ¿Qué es lo que permite al sujeto tener una experiencia tolerable del cuerpo?

El cuerpo estallado de Murphy retorna

Al principio de la película asistimos a la destrucción del cuerpo de Murphy y, posteriormente, toda ella girará en torno al intento de destruir el de Robocop. La primera escena se filma exagerada –ya indicamos cómo se dilata en exceso: hay en ella demasiados disparos y demasiados gritos de dolor–. Posteriormente, se vuelve a montar toda una cadena de escenas de similar factura, sólo que en ellas ya no habrá gritos, aunque sí disparos; muchos más, incluso misiles. Claro que, en éstas, ya no es un hombre quien los recibe, sino una máquina y, carente de cuerpo real, no puede gritar, pues no siente dolor[10]. No obstante, queremos llamar la atención sobre todas estas escenas análogas porque habrá otra, próxima al final de la película, en la que sí va a gritar, y muy hondamente, al ser atravesado por una simple barra de hierro en forma de lanza (F. 28 y 29). ¿Por qué grita ahora? ¿Es esto verosímil? No lo es, en absoluto.

Finalizando la película, este grito desgarrador de Robocop, mostrado en primer plano (F. 29), nos devuelve al grito de Murphy del principio, antes de que estallara su cuerpo (F. 2). En consecuencia: el cuerpo de Murphy retorna.

A medida que ha progresado el relato, en contra de lo que se esperaba al amparo del ideal tecnológico, el cuerpo metálico del robot se ha ido deteriorando. Y justo antes de la escena que acabamos de mencionar, maltrecho después de recibir un ataque descomunal y ayudado por Luisse, Robocop se refugia en una vieja fábrica, similar a aquella otra en la que fue masacrado Murphy. Ella sabe ya que no es a Robocop a quien ayuda, sino a Murphy –en verdad siempre lo supo, aun manteniendo oculto su rostro bajo el casco–. A solas los dos, en la fábrica, Luisse le ofrece una especie de espejo por el que Robocop descubre por primera vez su cara (F. 30, 31 y 32). Y es así como la identidad del robot se eclipsa bajo la identidad del policía que emerge, definitivamente, sustentada por el reconocimiento de su rostro en ese espejo. Definitivamente porque, antes de llegar a la fábrica, ya había comenzado a revelarse contra las directrices marcadas en ese programa injertado en su cabeza, que lo situaba fuera de la ley, bajo el mandato del directivo corrupto. Robocop, a partir de esos momentos en los que intentaba desobedecer las órdenes del programa, comenzó a ser ya más el policía asesinado que el robot. Y es ahora, después de reconocer su rostro, cuando en su cuerpo, afectado por los disparos, ha comenzado a brotar sangre.

Está claro que las instancias del ser, inseparables, han de formar un conjunto. Es decir, los tres registros del ser, en el orden en el que los acabamos de mencionar (el semiótico –el ser operativo, cognitivo–, el imaginario –el rostro, la figura– y el de lo real –el cuerpo–), forman necesariamente una unidad en el sujeto. A Robocop le faltaba el cuerpo de Murphy y ha aparecido, finalmente, a la manera de una reencarnación, de ahí la sangre y el grito de dolor al ser atravesado por la lanza. Ya siente su cuerpo.

Pero, ¿qué justifica esta reencarnación? ¿No había muerto Murphy en la primera secuencia? ¿No se apagó entonces su mirada? ¿Acaso el texto habla de un milagro? No parece admisible que una película tan fría como ésta hable en clave religiosa.

7 Las imagos no sujetan el cuerpo, sólo lo esconden. Si lo que vemos es la buena forma, la mirada se desvía del cuerpo y el Yo no tiene conciencia del mismo. Éste es el mecanismo que las constituye. Pero no tener conciencia del cuerpo no significa sujetarlo en el tiempo, sino todo lo contrario, pues el paso del tiempo acaba sacando el cuerpo fuera. Llegado cierto momento, la buena forma ha dejado de ser tan buena.

8 Esta idea, nuclear en torno al cuerpo, ha sido desarrollada por Jesús González Requena en «Emergencia de lo siniestro», *Trama y Fondo* nº2, Madrid, 1997, pp. 51-75.

9 Ésta es la temática que domina el llamado cine de porno-terror, que con tanta fuerza ha irrumpido entre muchas de las producciones cinematográficas actuales. Sin embargo *Robocop*, aun participando abiertamente de esta temática, se va a situar más próximo a las escrituras clásicas en cuanto a la construcción de un relato, ausente en esas otras producciones posmodernas. Y en tanto se construye un relato, todas esas escenas, en cierta medida, se integran en él, no son del todo gratuitas.

10 Tenemos que apuntar, además, que en esta primera parte del film, en la que Robocop demuestra su poder y su eficacia, su cuerpo, tras recibir todo tipo de agresiones, se mantiene intacto, respondiendo a ese poder ideal, imaginario, que de la moderna tecnología se espera: omnipotencia e indestructibilidad, frente a lo perecedero del cuerpo humano.

Adentro, en Robocop, estaba Murphy: el Sujeto

Recordemos que habíamos anotado cierta divergencia en el orden de la mirada. En primer lugar señalamos la mirada proveniente del yo, cuyo objeto es tanto todo lo semióticamente visible –visión la llamábamos– como todo aquello que hace figura, buena figura –imaginario puede ser también su objeto–. Así comparecía esa mirada que, al apagarse en Murphy, volvían a encenderla los ingenieros como mirada del robot. Mirada semiótica e imaginaria, en suma. Y por otro lado, en segundo lugar, señalábamos aquella otra mirada, dirigida hacia el interior, decíamos, hacia los recuerdos de su casa, su mujer y su hijo (F. 8, 9 y 10): animada, en incesante travelling, por los sentimientos hacia ellos, viva y distinta a la del Yo (semiótico e imaginario) que se apagaba. Pero, los recuerdos, ¿no son también signos e imágenes? Lo son, pero no están inscritos en el Yo, por más que sea el Yo la instancia que, tomando conciencia de ellos, los procese y los reconozca como tales, porque aunque se proponga recordar es muy probable que no lo consiga. Ante el espejo, una vez reconocido el rostro de Murphy, Robocop le pregunta a Luisse por la mujer y el hijo de éste para, después de hacer un silencio, decirle a propósito de ellos: *los siento pero no los recuerdo.*

Son pues, los recuerdos, significantes muy diferentes de los que constituyen la sustancia del Yo: son significantes sentidos, ni significados ni imaginarizados, lo dice Robocop. No son signos ni imagos. Al menos no son signos ni imágenes corrientes. Por eso, esa otra mirada, a los recuerdos ligada, no es la visión, sino la mirada propiamente dicha: mirada sobre lo semiótica e imaginariamente invisible.

Y bien: la reencarnación de Murphy en el robot hubo de comenzar, necesariamente, por esa mirada ligada a esos significantes sentidos que, por no ser del Yo, escapan al saber consciente y, en la misma medida, escaparon al hacer de los científicos. Desde un primer momento estaban en Robocop, sin que los ingenieros lo supieran. En verdad nadie lo sabía, salvo Luisse. Así, en la exhibición de tiro, al concluir ésta, y antes de enfundar su pistola, el robot giró el arma reproduciendo un gesto que Murphy aprendió de T. J. Lazer, un héroe televisivo admirado por su hijo (F. 9). Luisse, presente, al observar el gesto, supo inmediatamente que, aun sin su cuerpo, adentro, en Robocop, estaba vivo Murphy. Un primer plano de su mirada afectada se hizo cargo del acontecimiento; mientras, alrededor de ella, todos los demás asistentes miraban embobados la pistola ajenos a ese gesto. Una mirada, la de Luisse, fuera del eje de lo semiótico y de lo imaginario y llena de afecto: sólo ella sabía del relato familiar de Murphy –él le contó cómo su hijo reclamaba que le hiciera, una y otra vez, el gesto con su propia pistola– y podía sentirlo.

El gesto en cuestión, difícil de mostrar mediante fotogramas, es ese gesto que consiste en hacer girar muy rápido el revólver alrededor del dedo entre el guardamonte, marca de los pistoleros del western. Cabe suponer que el intertexto aquí convocado sea *Shane* (George Stevens, EE.UU., 1953). En el texto de Stevens, Shane, pistolero y héroe, se presta a ayudar y defender a una familia de rancheros frente al malvado terrateniente que les quiere arrebatar sus tierras. Ante la mirada siempre atenta del hijo de los campesinos, Shane, después de la lucha final, y antes de enfundar su revolver, realiza exactamente ese mismo gesto, provocando la admiración del niño. Un niño que ya nunca podrá olvidar ni al héroe ni al gesto que le identifica. Por ello, aunque T. J. Lazer sea un héroe televisivo, hecho que puede ahuecarlo, hay en él un latido mítico[11].

Un gesto que brota enigmático, ininteligible, invisible para todos los demás, incluido el propio Robocop. Un gesto, pues, involuntario. En esencia: un significante desplazado de esa estructura de significación que constituye el programa de ordenador y ubicado en otro lugar; ubicado en un lugar muy cercano, posiblemente, al lugar en el que habitan los recuerdos, *un lugar donde hay oro*[12], inaccesible para la voluntad y valor del Yo.

El gesto de T. J. Lazer, eco del gesto de Shane, es un significante tenaz, imborrable, no canjeable, *Único*, como plantea Nasio siguiendo a Lacan:

> *Una categoría formal no descriptiva. Importa poco lo que designa:* [...] *puede muy bien ser un lapsus, un sueño, el relato del sueño, un detalle en ese relato, incluso un gesto, un sonido, hasta un silencio. Todas estas manifestaciones pueden ser legítimamente calificadas de acontecimientos significantes a condición de que sean respetados tres criterios no lingüísticos, a pesar del término significante que, sí, es de origen lingüístico:*
>
> *1. El significante es una expresión de un ser hablante. Un gesto cualquiera sólo será significante si es un gesto inoportuno e imprevisto, realizado más allá de toda intencionalidad y saber consciente.*
>
> *2. Un significante está desprovisto de sentido*, no significa nada y por tanto no entra en la alternativa de ser explicable o inexplicable* [...] El significante es, *sin más.*

11 Tengamos en consideración, además, que es el propio texto el que denuncia explícitamente la vacuidad del discurso televisivo, insertando a lo largo del film, en tono de burla, varios cortes teleinformativos en los que aparecen unos ridículos presentadores que, sin cambiar el tono de sus grandilocuentes alocuciones, lo mismo hablan de una desgracia que de una nimiedad.

Ya lo hemos dicho: *Robocop* es un texto fílmico más próximo a los textos clásicos que al espectáculo de lo siniestro.

12 Preciosa la metáfora utilizada por Sigmund Freud para referirse a ese lugar que acoge a los recuerdos, en «Sobre los recuerdos encubridores», *Obras completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1990, Vol. 3, p. 301.

> 3. El significante es, *sí, a condición de permanecer ligado a un conjunto de otros significantes: es* **Uno** *entre otros con los cuales se articula. Estos últimos son significantes virtuales, actualizados antaño o aún no actualizados. La articulación entre* **Uno** *y los otros es tan estrecha, que cuando se piensa en el significante, jamás hay que imaginarlo sólo.*[13]

Es ese gesto un significante *Uno*, y además es, podríamos nombrarlo así, un significante primero, porque es el primero que brota desde ese lugar en el que habita, abriéndose paso hasta la conciencia. Irán brotando después otros cuando Robocop sueñe, cuando recuerde, y serán significantes que se habrán actualizado partiendo de ese significante que emergió primero, y como él también, *Únicos*. Significantes *Unos* anudados entre sí de manera *estrecha*, constituyendo una cadena, una estructura de Lenguaje *Única*, distinta de esas otras estructuras lógico-comunicativas intercambiables y operativas.

Queda así representado **el Sujeto** que *es* en Robocop, que habla y que literalmente lo toma sin que éste lo sepa, sin que haya tenido conciencia de ello, es decir: **el inconsciente**. El sujeto que *es* en Robocop es **Murphy**. Ésta es la diferencia, en verdad transcendente, con los PRC-2-0-9: los robots, las máquinas, no tienen inconsciente –poco importa que no sean antropomórficos o no tengan rostro.

Murphy, escrito como lo escribimos ahora, resaltado, en tanto nombre que es más que un signo, representa **el Sujeto del inconsciente**, tal y como lo ha establecido Lacan[14] a partir de Freud: ubicado en una *región lejana que nada tiene que ver con la anatomía*[15]; ubicado en una región alejada entonces de todos los registros del ser y constituyendo, según González Requena, *no un registro sino una dimensión*: **la dimensión simbólica.**

> *La dimensión de la fundación del sujeto por la palabra. El ámbito, pues, del Nombre del Padre y todo lo que se configura en la estela dejada por su huella. Especialmente: el Relato como matriz simbólica, el Sentido y el Sujeto de la Enunciación (en tanto del deseo inconsciente).*[16]

El significante *Uno* y primero: el sustrato humano

El significante *Uno* y primero, el gesto de T. J. Lazer, que en el texto que nos ocupa encadena al padre con el hijo, remite a su vez a otro texto, a un relato fundador: a ése en el que se inscribe el héroe televisivo con su latido mítico[17].

Ocupa, pues, dicho gesto un lugar simbólico *configurado en la estela que deja la huella* del Nombre del Padre. Luego el padre simbólico situado en ese lugar, sustentándolo con su palabra, con su gesto, sujeta al hijo al insertarlo en una cadena simbólica, construyendo un relato simbólico ubicado en un espacio simbólico: el espacio de la familia.

Espacio al que, oportunamente, irá Robocop, acudiendo al llamado de unos recuerdos ligados a los fragmentos de un sueño. Allí encontrará, en una casa que fue suya, una huella de ese relato en forma de una fotografía familiar medio quemada; huella imborrable, la dejada por esa fotografía, en tanto ha escapado al trabajo de semiotización e imaginarización que una agencia inmobiliaria ha realizado ya sobre la casa en venta. Escapa la fotografía al trabajo de los agentes inmobiliarios, como el significante *Uno* escapó al trabajo de los ingenieros informáticos. Y es que los recuerdos, a los que esa huella remite como toda fotografía sentida, están hechos con la materia de la memoria, pero de una memoria enraizada, aglutinada por el tiempo a través de la experiencia.

Así, tenemos la certeza de que todos los recuerdos, próximos a esos significantes únicos, participan de esa memoria. Por eso no pueden ser signos corrientes, ni pueden estar ubicados en el mismo lugar que éstos.

Es, pues, el significante *Uno* y primero, un significante que está *en la dimensión de la fundación del sujeto por la palabra*, es decir, en **la palabra fundadora**, –la única palabra que permanece, y a la que se anudarán todos los recuerdos que después serán sentidos.

> *La palabra del padre penetra en el individuo, se deposita en su interior constituyendo en él, por ese mismo movimiento, un espacio interior. Se trata, propiamente, de la fundación del sujeto –del inconsciente–, que le permite ser (otra cosa que espejo): ser diferente, ser en la diferencia, dotado de un fundamento interior (ya no exterior-especular-alienado).*
>
> *Esta palabra del padre, que funda el interior y la profundidad y que se escribe en la superficie como nombre – Nombre Propio y Apellido, Nombre del Padre– podría ser enunciada así:* Tú no eres quien crees ser *–ese Yo* [...] *carente de la menor hendidura–.* Tú eres diferente. La diferencia es tu sino [...]
>
> *Y, así, el Yo queda anclado en el recién constituido sujeto del inconsciente. De la solidez de esta sutura depende*

13 Juan David Nasio: *Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*, Gedisa, Barcelona, 1993, p. 23.

(*) «Sentido» debe entenderse aquí como «significado»: Un significante [...], no significa nada [...] *No puede significar nada porque está más allá de la significación: no tiene nada que ver con ella. Los signos sí –el significante saussuriano– pero no el significante:* el significante es, *sin más.* (El subrayado es nuestro.)

(Partiendo de la ocasión que el texto nos ofrece, a través de su análisis, intentamos situar el significante lacaniano dentro de la Teoría del Texto.)

14 El Sujeto del inconsciente es un saber estructurado, pero distinto al «saber» del Yo. La teoría lacaniana establece, a partir de este reconocimiento, su primer principio fundamental: *el inconsciente está estructurado como un lenguaje.*

15 Pronta intuición la de Sigmund Freud en: «Lo inconsciente», en op. cit., Vol. 14, p. 170.

16 J. G. Requena, op. cit., p. 31.

17 Se puede oír en el texto, si no otro latido mítico más, sí, al menos, un latir de la Antigüedad: Robocop no acusa ningún dolor en su cuerpo al ser atacado con armas de la más potente y moderna tecnología, pero sí lo siente cuando es herido por una simple lanza.

rá su posibilidad de escapar al delirio –de poseer un destino, de no estallar, ante los embates de lo real, en un proceso psicótico.[18]

Se establece, en consecuencia, un anclaje; un anclaje, entre el Yo y el Sujeto, soldado por esa palabra fundadora que nombra, cuya *solidez* depende de lo enraizado que esté el significante *Uno* que, por efecto de la palabra, anida en el inconsciente. Y, puesto que, en este caso, su raíz llega hasta la *matriz simbólica*, a la que el significante remite en tanto significante, al mito, es un significante atado al tiempo y, en la misma medida, el Yo anclado al sujeto es capaz de sujetar el cuerpo[19].

El significante *Uno* y primero puede ser reconocido como lo humano que la intervención de la palabra simbólica deposita en el sujeto. Esto debe ser así, puesto que si la palabra funda el inconsciente, que está habitado por significantes *Unos*, por los cuales habla, esos significantes han de conformar, obligatoriamente, el sustrato de la matriz simbólica del relato y de lo humano, en tanto permanecen, pues siempre se repetirán.

El cuerpo: la materia y la energía. Y el significante *Uno*: el sustrato humano –no un simple patrón de una máquina sino un asiento para el cuerpo.

La materia y la energía (vale aquí decir también la pulsión) asentadas entonces en lo humano: el cuerpo sujeto ante el dolor y el goce.

En conclusión: el cuerpo y el significante –lo que se siente.

Yo *soy Murphy*

Recupera Murphy su cuerpo casi estallado y se reencarna en Robocop, sustentado por esa palabra que antaño lo fundó y que lo ha preparado para afrontar su destino. Robocop acaba siendo Murphy: lo humano se impone sobre la máquina. El ideal tecnológico posmoderno, en el que la película se basa, acaba admitiendo la supremacía, y la necesidad, de lo exclusivamente humano: el sentimiento. Por este motivo –motivo que está al margen de lo semiótico y de lo imaginario– Robocop no puede ser visto ya como un personaje siniestro.

Tras la lucha final, después de desenmascarar y aniquilar a los malvados, y antes de enfundar su pistola, Robocop reproduce por segunda vez el gesto de Shane, repite el gesto de T. J. Lazer, y, ante el viejo presidente que lo interroga, confirma su identidad que es ya la de verdad: la verdad de su nombre. *Señor, soy **Murphy***, le dirá. Y, pronunciando por fin esta palabra, en su frío rostro descubierto se dibuja por primera vez una sonrisa: una sonrisa contenida, pero pintada con el color de la emoción –¿la emoción siempre contenida del héroe?

18 J. G. Requena, op. cit., pp. 28-29.

19 Los médicos y los ingenieros, para realizar su compulsiva y desquiciada actividad prometeica, sólo pueden manejar huellas mnémicas y bytes: significantes cuya matriz no es simbólica sino algebraica –por tanto, incapaces de sustentar otras cosas que no sean meras estructuras de significación.

F.1

F.2

F.3

F.4

F.5

F.6

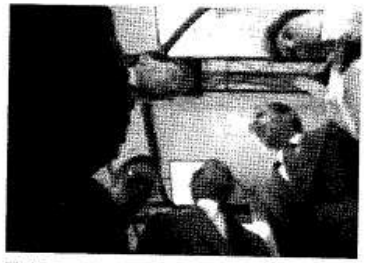
F.7

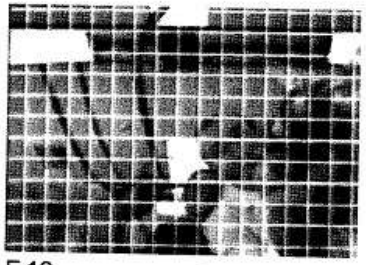
F.8

F.9

F.10

F.11

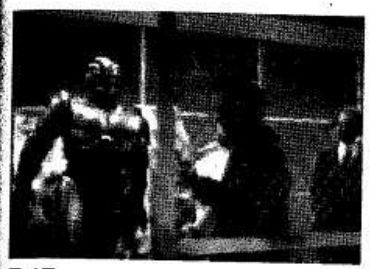

F.12


F.13

F.14

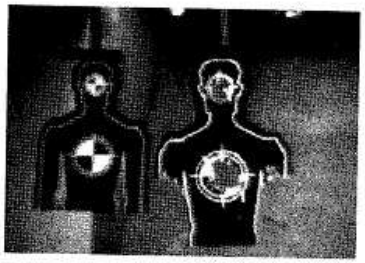
F.15

F.16

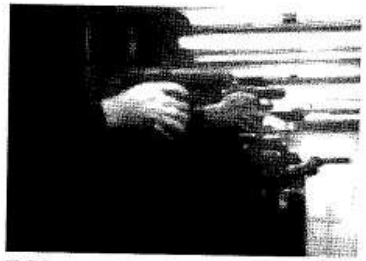

F.17

F.18

F.19


F.20

F.21

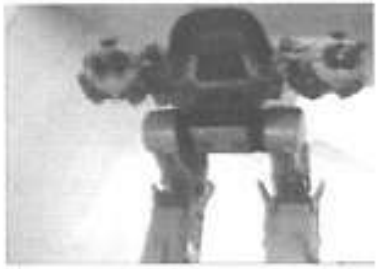

F.22

F.23

F.24

F.25

F.26


F.27

F.28

F.29

F.30

F.31

F.32

Qué Nación

(Mesa redonda celebrada con ocasión de la presentación del número 3 de *Trama y Fondo* en el Círculo de Bellas Artes, Madrid, noviembre de 1997)

LUIS MARTÍN ARIAS: Quisiera agradecerles su presencia hoy aquí, en primer lugar a los ponentes que van a participar en esta mesa redonda: Ángela Bacaicoa, psicoanalista; Carlos Thibaut, filósofo, profesor de la Universidad Carlos III; Jenaro Talens, catedrático de Teoría de la Literatura e Historia del Cine, también en la Uni-versidad Carlos III; y Jesús González Requena, profesor de CC. II. de la Universidad Complutense de Madrid.

Agradecemos sinceramente la presencia de ellos y de todos ustedes, porque para los que hacemos *Trama y Fondo* es un aliento ver que nuestra labor genera interés, de tal forma que ese estímulo nos sirve para continuar con la dura tarea de sacar adelante una revista que no cuenta con ningún tipo de ayuda o subvención oficial; una revista que se sostiene gracias al trabajo de quienes la hacen posible y al dinero de quienes la compran. Especialmente, de sus suscriptores, imprescindibles, como ya saben, para una publicación de este tipo.

Pues bien, como es habitual, presentamos el nuevo número de *Trama y Fondo* mediante un debate sobre el tema que se aborda en su editorial, en esta ocasión el nacionalismo, ese conjunto de fenómenos emergentes que, sin duda, está caracterizando este final de siglo.

¿Qué nación? Nación, nacionalismo, hacen referencia al acto de nacer, al nacimiento; son términos que guardan una manifiesta relación, por tanto, con la madre, con la madre patria; la relación primigenia con la madre, como

fuente de identificaciones imaginarias, configuradora de identidades, en tanto que espejismos narcisistas... en fin, un asunto en el que el psicoanálisis tiene mucho que decir. No en vano, para nosotros el psicoanálisis es un referente imprescindible en la teoría del texto que reivindicamos, por eso nos resulta de tanto interés contar hoy aquí con la presencia de Ángela Bacaicoa, coordinadora del grupo psicoanalítico «Espacio Abierto», de Madrid.

Y es que como dijo el célebre actor francés Eddie Constantine, *por muchos idiomas que se dominen, cuando uno se corta al afeitarse siempre utiliza la lengua materna*.

Lengua, la materna, íntimamente unida a componentes irracionales, a una violencia primordial, pulsional, como muy bien saben todos aquellos que viven en zonas que padecen algún tipo de conflicto lingüístico.

Y es al hilo de esta referencia como podemos señalar que el nacionalismo ha sido considerado, al menos en el contexto español, como un asunto estrechamente imbricado con la lengua y el lenguaje. Así, Miguel de Unamuno, al decir: *La sangre de mi espíritu es mi lengua, y mi patria es allí donde resuena*, abriría un camino, después transitado por escritores de la generación posterior, como María Zambrano, que a propósito del exilio dirá: *Yo nunca me he quedado sin patria, mi patria es el idioma*, o Francisco Ayala, que redundó en esta idea con su célebre aforismo *la patria del escritor es su lengua*.

Por tanto, no es ocioso, ni mucho menos, atender a lo que nos tenga que decir la semiología o semiótica, que como teoría de los lenguajes, es también un referente esencial para nosotros. Y hoy tenemos la fortuna de contar con la presencia de un auténtico experto, introductor además de las modernas teorías semióticas en España, Jenaro Talens, entre cuyas numerosas publicaciones todavía recuerdo el libro pionero coordinado por él, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, publicado por Cátedra hace veinte años.

También nos interesa enormemente, por supuesto, qué es aquello que tiene que decir el discurso filosófico, en tanto que se interroga por la cuestión del lazo social en la modernidad, por el problema del sujeto y de las identidades. Por suerte, hoy está con nosotros alguien que sin duda nos aportará una reflexión interesante sobre el tema que nos ocupa, Carlos Thibaut, entre cuyas publicaciones podemos citar *Historia del Nombrar* (Ed. Visor, Madrid, 1990), o su obra sobre Michel de Montaigne.

Quizá la articulación de todos estos discursos que hemos nombrado nos permita percibir cómo el auge de los nacionalismos al que estamos asistiendo no es, en el fondo, sino un síntoma más del fracaso de cierta modernidad y el triunfo de su lado oscuro, que podemos llamar posmodernidad. Si Rousseau deseaba borrar la palabra «patria» de todas las lenguas modernas, hoy podemos decir que ese proyecto debe, al menos por el momento, darse por parcialmente fracasado.

La modernidad, desde el internacionalismo proletario reivindicado por la izquierda, hasta el cosmopolitismo de cierta ideología liberal, no puede entenderse sino como proyecto universal, continuador de un clasicismo como el de Séneca, que dejó dicho lo de *mi patria es el mundo entero*, o de aquella máxima, atribuida tanto a Aristófanes como a Cicerón de *ubi bene, ibi patria*, es decir, la patria está donde se está bien, donde se está a gusto.

Nadie, pues, debería estar a disgusto en una determinada patria, por eso la cuestión estriba en por qué el malestar en nuestra cultura se expresa, cada vez con más fuerza, bajo el grito de *vivan las cadenas* de una inapelable pertenencia étnica y racial. Salir de este atolladero, que es después de todo la posmodernidad fin de siglo que padecemos, exige plantear la modernidad y la ilustración de otra manera. Pensarla, teorizarla, de otro modo. Eso, creo yo, es lo que lleva haciendo ya muchos años, en su Seminario de la Universidad Complutense de Madrid, Jesús González Requena. No puedo, de ningún modo, presentar al profesor Requena sin decir, públicamente, que para mí es un maestro, o mejor dicho, que es mi maestro.

Sí, ya sé que en esta época posmoderna no está bien visto reconocerse como discípulo, y creo que esto tiene que ver con la cuestión que aquí nos reúne. El narcisismo imperante, del cual el nacionalismo es sólo uno de sus síntomas, hace al yo de cada cual delirarse como autosuficiente. Uno, por nacer en un sitio, ya está dotado, gratuitamente, sin esfuerzo alguno, de las soberbias virtudes de la raza, de las magníficas cualidades de la etnia nacional. No se debe nada a nadie. No hay un otro, un semejante, al que reconocer lo que somos, lo que hemos llegado a ser.

En definitiva, quizá una forma de superar la enfermiza entrega al narcisismo nacionalista que padecemos sea reconocernos todos, los humanos, hijos de un mismo Padre Simbólico. Pero esto es, posiblemente, meterme ya en ciertas profundidades teóricas, y ésa no es mi misión hoy aquí. Ha llegado, por tanto, el momento de ceder la palabra a los ponentes.

Reabrir

Ángela Bacaicoa: Voy a comentar las reflexiones que hice a partir de la propuesta de Jesús. Como decía León Felipe, no es hora de hacer piruetas ni jugar a extravagante. Por esta razón me dispongo a poner a debate un tema complejo donde habré de reconocerme íntimamente concernida. La práctica del psicoanálisis obliga, entre otras muchas cuestiones, a observar, escuchar y

situar las marcas que los hechos históricos imprimen a una estructura psíquica. Y el modo en que cada sujeto se entrama y se rehistoriza a partir de ellas. Siendo estas trazas imborrables, lo que se mueve a lo largo de un análisis es la posición del sujeto y con él cambian las versiones que da de las marcas que lo han constituido.

Entendemos por historia no tanto lo factible de ser relatado de un pasado sino más bien lo que en el relato insiste, como lo que aún no se ha dicho y que no se sabe. Este desconocimiento interroga al relator por vías no siempre muy agradables: el lapsus, el olvido, los sueños y, especialmente, el síntoma. Estos malestares son invitaciones del inconsciente a abrir la causa de un proceso cerrado en falso; es decir, concluido en un veredicto no apoyado y sometido en las leyes que regían dicho proceso.

Es así que los psicoanalistas no podemos darle la espalda a los efectos y destinos de una transmisión, pues de hacerlo quedaría lesionada nuestra práctica. Es por ello que estoy aquí. Se nos ha invitado a hablar del problema del nacionalismo. Mucho se ha dicho al respecto, pero sin embargo el malestar social existe, las guerras no se detienen y los hombres se siguen matando por la posesión de una identidad que los hermane.

Comenzaremos diciendo que toda unidad se hace en nombre de una segregación. Tomemos el ejemplo –quizás más acuciante para nosotros en tanto que vivimos en estas tierras– de España. En este último siglo, la unidad, su ser, se consiguió por la fuerza de las armas. Quedaron excluidas de esta aparente unidad lenguas, libros, muertos, canciones, poetas, filósofos, que hasta ese momento, y junto con los que se quedaron, constituían eslabones de una cadena de transmisión. En nombre del mantenimiento y de la estabilidad de la paz, se acordó, por la vía de la fuerza, es verdad, pero no sólo; cada quien habrá de reconocer que ese silencio será un modo de distanciarse del horror vivido. La consigna fue no hablar del pasado, es decir, olvidarlo. Nos interrogamos sobre la suerte que ha tenido ese silencio en la trama generacional como así también si ese malestar, y especialmente la violencia, tiene relación con este pasado. Sospechamos que hay algo que ha quedado forcluido en la historia, en el sentido jurídico de «no ha lugar».

Podríamos pensar que lo que se dio en llamar la Transición fue el tiempo de elaboración de ese pasado. Pero entendemos que no fue así, pues se hizo bajo la égida de la misma ley: silencio y olvido. Lo sabemos: reparar heridas no es reabrir la interrogación por las causas. Decía el doctor Lacan que los efectos no se sostienen más que en ausencia de las causas.

Mas habrá que reabrirlas. ¿Por qué y para qué? Porque escuchamos ese reclamo en el mal que nos aqueja y porque paralelamente miles de voces dicen:

¡Silencio, silencio, escapad que viene el lobo! Lo que nos hace sospechar de la presencia de algún fantasma. Pensamos que detrás del enigma de un origen que nos hizo enteros y hermanos, hay fantasmas terroríficos que entendemos impiden la confrontación con algo del orden de alguna verdad; y a no creer que por hacer silencio no nos seguirán los pasos. Fantasmas que nos acompañan en la escapada, fantasmas que se transmiten de una generación a otra, fantasmas que hacen presentes a los muertos que no pudimos sepultar y como espectros nos reclaman sobre alguna deuda.

Los griegos, más cerca del drama, del deseo y la ley, lo sabían. Dice Sófocles en Antígona: *Sobre la casa de los labdácidas veo acumularse antiguas desgracias, cayendo las nuevas sobre las desgracias de los fallecidos, sin que jamás una generación exima a la siguiente. Los abate un dios y no hay liberación posible.*

Sánchez Ferlosio tiene un libro que se titula *Mientras no cambien los dioses nada ha cambiado*. Si fuese así y nos decidiéramos a abrir una interrogación por las causas, habría que ver qué dios es ese que nos obliga al silencio y al sacrificio; qué dios es ese que nos demanda cobardía e ignorancia. También he de decir que, cuando se forcluye el juicio legal y ético, las manchas que enloquecían a Lady Macbeth pueden borrarse, pero en su lugar quedan desiertos simbólicos que las generaciones futuras no pueden atravesar sin sufrir y padecer, en el caso de que lo logren, serias consecuencias.

¿Por qué y para qué? Porque la verdad golpea la puerta. Decía Lacan: *Para situar el psicoanálisis podía decir que se constituye en cualquier lugar donde la verdad se hace reconocer sólo por eso, nos sorprende y se impone*. Hace no muchos días un episodio televisivo me sacudió y no cree una estar sola en la partida, pues sus vibraciones pegaron en el ser de algunos españoles. Fue a raíz del caso Scilingo, militar partícipe del genocidio argentino, convocado por el juez Garzón para dar testimonio de sus crímenes. Absuelto en Argentina por leyes llamadas del punto final y obediencia debida, luego amnistiado por el presidente que actualmente está en funciones. Se da un hecho insólito: mientras los familiares buscan a sus desaparecidos, los asesinos viven y conviven entre ellos. Sigo muy de cerca lo que sucede en aquellas lejanas tierras. Ésas sí que sabían muy bien lo que iba a decir ese individuo, y si embargo tuve que reconocer que su presencia y su palabra me produjo una conmoción. En el plató de televisión una abuela y una nieta, ambas familiares de una desaparecida, hicieron posible arrancar a los espectadores del espanto por la vía de una identificación con el dolor de las víctimas. No sucediéndome lo mismo, ni tampoco lo contrario, es decir, exculpar a este tipo. Supe lo que el psicoanálisis me había enseñado: el ser testigo de un decir verdadero es estar en el límite de lo soportable. No ya como testigo que absuelve o condena, sino como aquel que constata y testifica que se ha dicho.

O en la semana siguiente, en la que una mujer habló por la radio diciendo algo estremecedor. Preguntaba a qué venía tanto asombro de que se tirara a gente viva al río si su padre había sido muerto en condiciones semejantes en España. Agregaba que todos estos años había vivido cerca del asesino que diariamente pasaba por delante de su puerta. Paralelamente, se sucedían los acontecimientos del caso Papon y se destapaba en la gloriosa Francia la vergüenza por el precio pagado en el sostenimiento de la unidad nacional: entre otros, la matanza de argelinos cuyos cadáveres cubrieron el río Sena en aquella noche trágica. Luego, el presidente de Argentina, planteando que, si verdaderamente se iba a juzgar en España a los asesinos de la masacre militar, bien podía él pedir cuenta de los argentinos asesinados en la guerra civil. Más allá del sujeto que lo dice, podríamos interrogarnos si cuando una causa se abre repercute en otras falsamente cerradas. Esto nos hace recordar que aquello olvidado retorna en formas insospechadas por caminos que el silencio no puede terminar de acallar.

Dice Eduardo Grüner en la revista *Conjetural* nº 31 –que es una revista argentina que no sé si está en circulación aquí– que los fantasmas, como se sabe, son siempre el testimonio de una falla en la justicia. Desde el fantasma del padre de Hamlet a lo que, siempre según aquel barbado innombrable, recorría Europa en 1848, lo espectral es la memoria insistente de lo injusto y de lo ilegítimo; es la herida abierta en el universo simbólico de la polis por la cual se cuela lo real de una permanente amenaza de un acontecimiento histórico, al orden externo y estático de las cosas; cuando la sociedad se resiste aunque sea porque intuye que no puede cerrar aquella herida es tarea del poder procurar la sutura imaginaria e ideológica que deslice el dolor hacia el sueño dulce del olvido, que reconcilie a los sujetos con esa némesis tan fatal como la historia misma.

¿Y por qué y para qué reabrir la causa? Porque es necesario olvidar. Pero por otra vía que no sea aquella de darle la espalda a los verdaderos enigmas que nos habitan, para salir de la condena a que nos somete el sopor estupidizante de la palabra de opinión y la gestión burocratizada de todos los interrogantes planteados en la polis; últimamente, también encadenados a encadenarse, vemos que sujetos e instituciones parecen haberse puesto de acuerdo en pedir perdón por las atrocidades cometidas.

Si es que nos decidimos a reabrir la causa sería preciso interrogarnos sobre esta culpa cristiana, como así también sobre esa psicología que se hace del criminal como medio de eximirlo de alguna deuda que él ha contraído con su acto. En este tema los trágicos dejaron marcas que sería interesante revisar. Culpa no se confunde con responsabilidad. Evocaré a Freud, a quien no le tembló la mano al escribir sobre la ética de un autor que él ubicaba como

uno de los más grandes de la humanidad. En *Dostoievski y el parricidio* dice: *Ético es quien reacciona ya frente a la tentación interior sentida sin ceder a ella, pero quien alternativamente peca y luego en su arrepentimiento formula elevados reclamos éticos se expone al reproche de que arregla las cosas de manera harto cómoda. No ha realizado lo esencial de la eticidad, la renuncia, pues la vida ética es un interés práctico de la humanidad. Se parecería a los bárbaros del tiempo de las invasiones que asesinaban y como penitencia pagaban una multa. Con lo cual esta última era directamente la técnica para posibilitar el asesinato.*

¿Por qué y para qué reabrir la causa? Porque las armas no se han depuesto. Porque el sufrimiento y el asesinato siguen en cartel. Por allí podríamos adentrarnos en un debate sobre la identidad y el nacionalismo. Sólo a modo de apunte diremos que cada pueblo tiene su lengua, sus héroes, sus mitos, sus leyendas, sus canciones y sus vergüenzas. Es lo que constituye su patrimonio cultural. Perderlos es la peor de las miserias. Es en esta trama simbólica que los sujetos tejen su existencia. Mas si cada pueblo tiene sus mitos es porque el origen es enigma de una identidad. Es así que toda identidad es interrogación sobre el ser en relación a una diferencia. Esta interrogación no tendría lugar si se es único: ilusión de borrar toda diferencia sexual: finalmente libres, finalmente felices. Mas ser mujer sólo puede ser pregunta en relación a un hombre, como así padre de un hijo o maestro de un alumno. La pretensión de unidad, o su opuesto, la igualdad, es pretensión de negar lo enigmático, la ley y la relación que por el enigma se constituye.

Y para terminar, recupero en este punto algunas de las lecturas y debates que hicimos en Espacio Abierto en Madrid hace algunos años. Un autor que nos proporcionó algunas luces y sombras en relación al tema del concepto de política fue Alain Badioud, filósofo francés a nuestro criterio riguroso marxista, con el cual no coincidimos en todos sus puntos. Aún así hay algo que quisiera rescatar. Él diferencia lo político –que en breves palabras ubica del lado de lo contable, enumerable y gestionable– de la política, que ubica del lado del acontecimiento y del acto. Dice así: *En la ocurrencia móvil de una hipótesis, su proceso no es de orden de legitimación, es del orden de las consecuencias. No se cerciora de la existencia de una norma, sino de que hay acontecimiento.* Donde cruza un real en el atolladero de todo orden concebible y representado. Hablando de la ética dice que hay una ética de las verdades relacionadas con el acontecimiento y las divide en cuatro: política, amorosa, artística y científica. Luego rescato un tema que se recorta sobre las consecuencias de sostener o no esta verdad: él habla de la traición. La traición, dice, no es un simple renunciamiento. Desgraciadamente, no se puede traicionar una verdad. Por consecuencia es necesario que traicione en mí el devenir sujeto, que devenga enemigo de esa verdad en la composición de cuyo sujeto entraba, a veces con otros, el alguien que soy.

Me pregunto si esto que he intentado relatar tendrá el carácter de un acontecimiento. No podría hablar por otros, no sé si es factible ser socializado. Sólo decir que lo ha sido para mí; lo sé por sus efectos. Pienso que lo que sí es posible es hacer este breve, y seguramente insuficiente, esfuerzo de transmisión. Nada más.

LMA: A continuación cedo la palabra a Carlos Thibaut, profesor de la Universidad Carlos III.

Abolir

CARLOS THIBAUT: Cuando se me dio el título de la mesa, *Qué Nación*, y leí luego el texto de la convocatoria, no sé por qué fallo de la vista sustituí las interrogaciones por exclamaciones: ¡Qué Nación! El juego, o la ironía, viene a que tengo muchísimos problemas respecto al concepto de nación, y quizá lo que podría hacer ahora brevemente con ustedes es tratar de justificar los problemas que tengo con él. Ciertamente, no tendría estos problemas si viviera en una nacionalidad y si fuera nacionalista; a lo mejor son los problemas de un madrileño que no ha tenido patria en el sentido fuerte del término nación. Pero creo que son problemas de orden teórico un poco más fuertes.

Son tres tipos de problemas o perplejidades. La primera perplejidad o el primer problema del concepto de nación es la dificultad de pensar no lo que la –palabra– nación designa, sino el contenido excluyente que incorpora, elemento que ya ha sido mencionado. El segundo es el problema de las capas que tiene el concepto de nación. Es un concepto borroso, hecho de diversas capas que no permiten una claridad en su aplicación. Y el tercer problema viene de una dimensión moral. ¿Cómo pensar la pertenencia a algo particular cuando en términos morales o en términos éticos –soy profesor de ética, en cierto sentido– nos pensamos, más bien, como pertenecientes a la cosmópolis? Es decir, ¿qué relación existe entre la cosmópolis y la patria?

Vamos al primer problema. Mi papel era contar los problemas y luego tratar de contar cómo podría reconstruir el concepto de nación o un cierto entendimiento del concepto de nación, pero, para no alargar, eso lo dejo para luego, en caso de que salga en el debate. Voy por tanto a intentar aclarar los problemas que yo tengo con el concepto de nación.

El primer problema es no tanto lo que la nación designa, luego veremos la confusión de esa designación, sino sobre todo lo que la nación excluye. Porque toda identificación nacional se me antoja como una forma de exclusión en el espacio político. ¿Por qué exclusión? Insisto que el problema no es decir

«mis señas de identidad son éstas», sino «mis señas de identidad son estas que no son las de otro»; mis señas de identidad son éstas y por consiguiente lo otro no soy yo. Existe en la configuración histórica del concepto de nación una cierta idea de marcar la pertenencia a algo, no por las características de aquello que constituye el ámbito de la propia pertenencia –en este caso en el espacio político– sino la distinción entre esas marcas de pertenencia y otras marcas opuestas.

No sólo es que la nación excluya, sino que excluye por una vía peculiar: excluye por la vía de la homogeneización. Y eso también hace que el concepto sea altamente problemático. Cuando estamos pensando en la nación, pensando en nuestra nación y pensando en la nación de los otros, lo que estamos practicando es parte de la lógica del espacio político, es una lógica de homogeneización; por ejemplo, todos aquellos sujetos que comparten las marcas de pertenencia, es decir, de exclusión, a, b, c, d, e. Las formas de las particularidades de los sujetos, las formas de las particularidades de las culturas implícitas detrás del concepto de nación se borran, como se borran, también, las formas de particularización o de diferenciación que pueden surgir a partir de un espacio homogéneo. Y estos dos elementos que constituyen mi primer problema respecto al concepto de nación, que es un concepto excluyente y homogeneizador, aparecerán en los otros problemas que iré mencionando, porque dentro de los diversos niveles del concepto de nación siempre aparece la idea de una exclusión por contraposición y de una homogeneización.

Vayamos al segundo problema: la configuración histórica de tal concepto. Decía que una de las dificultades que tenía con él era su carácter borroso. Bueno, hay conceptos borrosos que son muy útiles, e incluso hay conceptos borrosos que empleamos de una forma reiterada y que, quizás por su borrosidad, tienen una fuerza nominativa, designativa, regulativa. Sabemos lo que es verdadero, sabemos que es verdadero que estamos aquí, pero es muy difícil y borroso el concepto de verdad. Podemos decir de alguien que fue feliz o infeliz, pero es tremendamente borroso el concepto de felicidad. Podríamos seguir hablando de estos grandes conceptos que tienen una importancia crucial a la hora de designar aspectos de nuestra vida y de nuestras interacciones y que, sin embargo, son conceptos borrosos. En cambio hay conceptos borrosos que designan contradictoriamente, que designan, como decía al respecto del concepto de nación, por capas.

Se me ocurre que, históricamente, hay tres o cuatro capas en el concepto de nación, que están, al menos, operando en mi imaginario, y que hace que me resulte muy difícil saber qué se me pregunta cuando se me interroga por el concepto de nación. En primer lugar, la idea de nación, si es que los historiadores aciertan –habría que hablar con algún historiador en este caso–, es un

término que viene identificado desde la Edad Media en procesos de reconocimiento externo. Decía don Américo Castro, en esos exabruptos tan magníficos que tenía de vez en cuando, que la palabra «español» no era española, porque sino sería «españuelo», y que es una heterodesignación externa, desde los límites de Hispania, para definirnos a nosotros mismos. Cuando en la Edad Media se hablaba de las naciones son siempre heterodesignaciones de un grupo de gente que más o menos borrosamente mantiene unas pautas comunes. ¿Cuáles? Pues, básicamente, tres, que diría Llovera, por ejemplo. En primer lugar, la lengua o lenguas parecidas; en segundo lugar, la geografía o geografías parecidas; y en tercer lugar, la religión, y en este caso la religión es un designador rígido.

En ese sentido, el concepto de nación tiene un carácter que yo llamaría prepolítico, como un mecanismo de identificación social. No creo que hubiera que irse sólo a la Edad Media; yo me quedé muy sorprendido cuando en Estados Unidos, hace muchos años, en un Pow-Wow los indios se identificaban a sí mismos como la nación india, y luego hablaban de subnaciones dentro de la nación india; es un concepto de identificación por lengua, geografía, cultura o algo por el estilo. Es decir, en este primer nivel prepolítico en relaciones de reconocimiento, el concepto de nación es un concepto de heterodesignación que es asumido por el grupo, un concepto de autodefinición del grupo con respecto a otros grupos, pero tiene un carácter prepolítico, no tiene un carácter político; tiene un carácter de identificación. Esa primera capa del concepto de nación quizás no está muy presente en nuestro lenguaje cotidiano, por lo menos a primera vista; pero si, por ejemplo, Juaristi o algunos otros que han analizado el nacionalismo vasco aciertan con esta reconstrucción artificial del concepto de nacionalismo y de nación vasca, lo hacen acudiendo a elementos de carácter prepolítico. Volveremos luego sobre ello.

Hay una segunda que sería la capa político-heroica. La nación de los ciudadanos, la nación, por ejemplo, francesa. Es un concepto ilustrado, porque sería la manera de nombrar al colectivo de los ciudadanos que se están constituyendo o que van a constituirse en Estado. Es un nombre colectivo que representa o refiere a un conjunto de sujetos definidos por ciudadanos con derechos: los derechos del ciudadano. Ese concepto heroico de nación, heroico ilustrado, si queréis –y lo de heroico lo digo por las connotaciones que tiene en el ámbito de la revolución de 1789– ese concepto heroico define el espacio político de la ciudadanía y está marcado, curiosamente, por una idea de homogeneidad: todos somos iguales en el espacio político en condiciones de igualdad; ésta es la palabra crucial; es más, somos iguales en nuestra pertenencia laica al espacio político. Daos cuenta de que en este concepto de nación moderna, tal y como yo lo veo, no aparecen tanto las características prepolíticas de supuesta identificación cultural; lo que aparece es la dimensión constructiva de la identidad y la homogeneidad laica sin lenguas, sin culturas.

Los avatares históricos del concepto de nación llevan a que estas dos primeras capas se hagan cada vez más complejas. Se constituyen los estados-nación y laminan las diferencias culturales en virtud de la homogeneidad política supuesta por el concepto heroico de nación, y los avatares del concepto de nacionalismo a lo largo del siglo XIX, como es el concepto, insisto, de nación ilustrada, son avatares que tienen que ver con las formas de ajuste y de reconstrucción de esos dos primeros niveles que hemos estado mencionando. De hecho, el tercer nivel del concepto de nación –el primero sería el prepolítico, el segundo el político-heroico– es un concepto colectivo de la nación, donde aparece la pluralidad de los límites de los conceptos anteriores o, si queréis, de maneras de jugar los límites de la idea de política pensando las diferencias de carácter cultural. Pero no sólo, no sólo.

De hecho, el pensamiento nacionalista, en el sentido estricto de nuestro siglo, el pensamiento nacionalista de las naciones, el pensamiento franquista, el pensamiento organicista del Estado, incluye una idea de homogeneidad, de exclusión, que parecería política pero que, curiosamente, significa la negación de la política. El concepto de nacionalismo aplicado, por ejemplo, a los nacionalistas europeos o asiáticos en torno a la Primera y Segunda Guerra Mundial, es un concepto de negación del espacio político, porque la idea de la política y los derechos del ciudadano han sido negados. Se toma un elemento del concepto anterior de nación moderna, la idea del espacio de la ciudadanía, pero se niega la realidad de la ciudadanía. Es decir, tenemos ahí un concepto de crítica a la nación de estado, de crítica a la noción moderna de nación que implica una negación de la política.

Tenemos otros conceptos en este tercer nivel del concepto de nación que implican una forma de nación-estado, son las revanchas de la historia de los nacionalismos europeos; no son sólo cosas inventadas a finales del siglo pasado como reacción a la política de Bismarck; son recurrentes. Me imagino que todos compartimos la misma perplejidad y el mismo horror ante lo que sucede en Yugoslavia o lo que podríamos definir como el perenne conflicto de los Balcanes. ¿Qué es lo que se juega en esta forma de límite, en esta forma de crítica a los estados-nación del siglo XIX? Creo que lo que se juega es el carácter político que puede tener o que puede adquirir, o del que podemos investir aquellos rasgos de carácter prepolítico que habíamos analizado en ese primer nivel del concepto de nación.

¿A dónde me lleva este rapidísimo, casi exagerado, y un poco esquelético, análisis de las capas del concepto de nación? Pues al hecho de que cuando pensamos en tal concepto, tenemos que contextualizar tanto el referente histórico como el referente político, el referente geográfico, el referente sociológico o el referente económico de aquello que estamos mencionando; con lo cual, el concepto mismo de nación se hace borroso; y se hace borroso, diría yo, de una manera imprecisa. Si tal borrosidad es supuesta en esas capas del concepto, fijáos la dificultad que tiene el asignarle, desde una perspectiva nacionalista o no nacionalista, un carácter de valoración positiva o negativa.

Insisto en que, como madrileño y sin patria, no sé muy bien, cuando hablo del concepto de nación, si decir que me gusta o que no me gusta; veo estos problemas o veo estos otros; porque en cada uno de esos niveles los problemas son distintos y susceptibles de valoraciones morales y políticas de orden distinto.

Bien, el tercer problema, muy rápidamente. ¿Cómo pensar la nación si uno dice pertenecer a la cosmópolis? ¿Cómo pensar la idea de la pertenencia a la universalidad de la especie humana, una idea estoica, una idea kantiana, una idea moderna, también una idea romántica –a veces los nacionalismos se dicen románticos–? ¿Cómo pensar eso y al mismo tiempo la particularización, cómo pensar al mismo tiempo «ésta es mi patria»? Derivamos el concepto de nación del concepto de patria en seguida, y así ha pasado en la intervención de Ángela.

Simplemente señalaros un ejemplo de esto. Hace un año y pico una autora que a mí me es grata, Martha Nussbaum, dedicada al pensamiento clásico –en castellano se ha traducido *La Fragilidad del Bien,* publicado en Visor, y que trata sobre la tragedia y la filosofía griega– y que ha realizado otra serie de trabajos sobre el feminismo, publicó un artículo en una revista norteamericana como reacción a un artículo de Richard Rorty. Éste había señalado que era necesario recuperar el concepto de patriotismo como forma de identificación de los ciudadanos en el espacio común de la nación. Martha Nussbaum consideraba que esa forma de identificación particularista, esa forma de identificación pensando en el espacio político designado por límites geográficos de USA-América era una forma de participación y pertenencia limitada y proponía una educación de carácter cosmopolita.

No quisiera entrar en el debate acerca de lo que eso significa en América; simplemente proponía que un ciudadano de una sociedad compleja e industrializada que encima tiene responsabilidades no morales sino efectivas en el conjunto del globo, debería tener una visión cosmopolita de su propio lugar en el mundo, es decir, debería entender en términos cosmopolitas el

mismo hecho histórico de su pertenencia política a la nación USA-americana. Lo único que quería mencionar, es que el 80 % de los participantes en este debate que, desde mi punto de vista, fue bastante decepcionante, decían que intentar introducir una conciencia cosmopolita como criterio de pertenencia política distorsionaba cualquier forma de participación pública, distorsionaba cualquier forma de entendimiento del lugar, de USA-América, o de cualquier otra sociedad dentro del espacio global, de la especie humana y del globo.

¿Por qué venían a decir esto? Pues, básicamente, decían ellos, porque no hay forma posible de cosmopolitismo sino a partir de la idea de la pertenencia particular. Martha Nussbaum estaba, en cambio, proponiendo la idea de que la concepción de cualquier cosa particular, en concreto la pertenencia nacional, la ciudadanía dentro de una nación, sólo puede ser comprensible en la medida en que tengamos cada vez categorías más abstractas, más generales; pertenencia cosmopolita para pensar el hecho de la particularidad.

¿A dónde lleva eso? A pensar que estos tres problemas que he diseñado, la nación que homogeneiza y que excluye, la nación que incorpora cosas de referencia confusa, y un concepto de nación que no tiene clara su ubicación en el panorama del continuo particularismo o universalismo, hace del concepto de nación un concepto tremendamente difícil de entender, al menos para mí. Ciertamente, diríamos, para una perspectiva nacional, para una perspectiva nacionalista, en el caso español catalana, gallega, vasca, etc., estos problemas podrían ser fácilmente solventados por alguna forma de expediente. Podemos dialogar después, pero yo creo que la concepción nacionalista del concepto de nación, la concepción que podría sostener una persona nacionalista demócrata que suscribiera la constitución, etc., en cierto sentido simplifica los dilemas que yo he estado tratando de plantear.

Si pudiera hacer una propuesta, una propuesta única, diría que abolamos el concepto de nación, suprimamos el concepto de nación, suprimamos el concepto de patria; pensemos, a lo sumo –por decirlo con Habermas– en el patriotismo de la constitución, es decir, pensemos que somos partícipes de los procesos de reconstrucción política que significa el darnos leyes en un proceso de constitución democrática. Yo diría eso, aunque lógicamente es poco realista y se me podrá argüir que las personas necesitamos pertenencias, que los ciudadanos necesitan marcas de identificación, marcas –y ahí empezaría yo de nuevo a problematizar– que son de exclusión, de homogeneización, que son borrosas y que quizás no solventan el problema más fuerte que tenemos en el tiempo presente, desde mi punto de vista, y que es la responsabilidad de la especie presente ante toda la especie presente y de la especie presente ante la especie futura. Nada más.

LMA: Muchas gracias. A continuación cedo la palabra a Jenaro Talens, catedrático de Teoría de la Literatura y de Historia del Cine, de la Universidad Carlos III.

Simular

JENARO TALENS: Bien, yo voy a ser brevísimo porque, a diferencia de mis compañeros, no tenía ni idea de que la mesa redonda fuera una especie de serie de ponencias en cadena y no me traje los textos escritos. Pero sí que quisiera puntualizar, dentro de esa brevedad, algunas cosas que, de alguna manera, me acercan a las tesis mantenidas por mis dos compañeros.

Hay una pequeña anécdota con la que quisiera comenzar y que remite a un Simposium que organicé hace ya cinco años contra el Quinto Centenario en la Universidad de Valencia, y que se llamaba algo así como «Hispanidad, comunidad europea y nuevo orden mundial», donde invité a una serie de representantes de esos indios de los que tanto se hablaba pero a los que nadie daba la palabra en ese contexto. Recuerdo que al término de una de las sesiones, un estudiante mío valenciano, muy catalanista él, se me acercó y me dijo: «Yo me siento casi como ese indio que has invitado, Jenaro, siento que me falta una nación». Lo primero que se me ocurrió decirle fue: «A mí me sobra una, y si quieres te la regalo».

Quiero con esto decir que, igual que Carlos Thibaut decía hace un momento, yo tengo problemas con el concepto de nación, no porque sepa poco del concepto de nación, en el sentido historiográfico, ya que uno puede interrogar qué se pensaba –y creo que Carlos lo ha hecho muy bien–, en qué manera se entendía en ese sentido prepolítico la idea de pertenencia a una comunidad, qué sentido tiene la idea de nación como constructora de Estado en la modernidad; lo que pasa es que no sé muy bien, llegado a un cierto punto, de qué hablamos cuando hablamos de nación. Lo digo con toda la franqueza, e incluso diría algo más, no sólo mi estupor cuando se habla de nación llega casi a su paroxismo, sino que tampoco sé muy bien para qué tenemos que discutir de eso.

Yo, particularmente, me siento absolutamente al margen de ese debate porque creo que no tengo nada que decir; es un tema que, tal y como funciona, como punto de referencia para la autoconstitución de una identidad, para definirse como miembro de un grupo, a mí siempre me pilla a traspiés, porque ni veo que eso defina nada, ni a mí me define de ninguna manera.

Sí que me parece sin embargo oportuno, quizá, plantearlo en otros términos, no tanto en términos de nación sino en términos de nacionalismo, en términos no de concepto sino de efecto; y preguntarme –es lo que a mí me gustaría poner sobre la mesa– por qué el nacionalismo, en la variante tan exacerbada que estamos viviendo en la actualidad, surge precisamente ahora, y surge en el contexto de eso que se ha llamado el universo de la posmodernidad, que yo prefiero llamar –si no de una manera más conflictiva, por lo menos sí más precisa, desde mi punto de vista– como un período definido por la electrónica.

Es decir, si la idea de nación tenía un sentido en las culturas basadas en la simbolización, en la necesidad de constituirse como miembros de una comunidad donde el intercambio de la información funcionaba sobre la base de la información cuerpo a cuerpo, si el concepto de nación y todo lo que traía desde el nacionalismo en cuanto a práctica cotidiana, sociológica y política, tenía también su función diferenciada en el interior de una cultura basada en el intercambio y la representación, en la cultura de la escritura, por qué surge el nacionalismo y por qué surge, además, con esa virulencia, en un momento en que ni la relación cuerpo a cuerpo, ni la relación de representación son fundamentales, y que han dado paso a un mundo basado en el intercambio de los simulacros y la simulación.

En este mundo dominado por la simulación, donde la única manera de establecer una referencia y un punto de apoyo con respecto al cual constituirnos un poco como sujetos, teniendo conciencia de nosotros mismos, en la época moderna se hace inviable porque hemos pasado de ser entes arbóreos bien amarrados, con puntos referentes muy concretos como eran los que nos daba la modernidad, a ser una especie de rizomas incorpóreos que van por ahí pululando por las ondas hertzianas; el nacionalismo se constituiría desde esa perspectiva como una especie de simulacro mayor del reino, un poco como una especie de estructura discursiva capaz de ser más que aquello que nos une, aquello que sirviéndonos un poco como espejo nos da la sensación de que existimos por el hecho de reflejarnos en él.

Para mí, eso problematizaría el tema que Carlos ha puesto antes sobre la mesa, acerca de lo que pensaría un demócrata convencido que piensa en términos de nacionalismo. Yo que he vivido muchos años en esa esquizofrenia de no tener idea de nación ni pertenecer a ninguna cultura, de moverme en varias de ellas hasta el punto de no saber muy bien si vivo en varias o vivo en los intersticios y en los choques que van dejando cada una de ellas, como ocurre en la comunidad valenciana, que es donde ha transcurrido mi actividad en los últimos años, no tengo muy claro que sea de otra manera, a pesar de que, visto en términos políticos democráticos cotidianos esto pueda parecer políticamente incorrecto, pueda dar la sensación con ello de que uno pueda estar rechazando lo diferente, yo creo que la gran contradicción del rechazo políti

co actual a los nacionalismos no se basa en que éstos sean diferentes, sino en que en ellos se ve un poco el reflejo de lo idéntico.

De alguna manera, en la actualidad se habla contra los catalanes, se habla contra los valencianos, se habla contra los vascos; no porque ellos representen lo diferente a nosotros, sino, curiosamente, y sería un poco la hipótesis que pondría sobre la mesa, porque representan, precisamente, lo mismo. Y porque representan lo mismo, nos movemos, tanto ellos como nosotros, no en el ámbito de la representación, ya que ninguno representamos nada, si no en el ámbito del intercambio de las simulaciones.

Por eso, si tuviera que dar alguna definición como respuesta a esa pregunta que nos convocaba aquí en esta mesa redonda, a la idea de qué es o qué no es nación, si es que la nación acaba desembocando, como nos recordaba hace un momento Carlos, en la idea de patria, yo daría como respuesta no un concepto ni una definición excesivamente clara, sino un verso, que quizás sea menos claro, pero por lo menos es como mejor me explico, puesto que es un verso con el que una vez respondí a una pregunta similar cuando me preguntaron qué era para mí la patria. Dije: «La patria es el lugar donde no estoy».

LMA: Muchas gracias, hay que decir que Jenaro Talens es también, como todos ustedes saben, un excelente poeta. Finalmente paso la palabra, antes del coloquio, a Jesús G. Requena.

Renunciar

Jesús G. Requena: Buenas tardes. ¿Qué es ser nacionalista? ¿Creer en mi nación? ¿Creer que tengo una? ¿Una a la que puedo pertenecer?

Desde luego necesito una. Necesito saber que he nacido en algún lugar y que tengo, por eso, un origen localizado, una patria. Si de eso se trata, entonces, desde luego, soy nacionalista. Porque me inquieta la tendencia de la Modernidad hacia el desarraigo absoluto. Desde luego, no quiero ser un desarraigado, necesito tener arraigo.

Ahora bien, ¿Cuál es mi nación? Sobre eso, permítanme, no estoy seguro. Sé, desde luego, que la tengo, pues en ciertas ocasiones me es dado tocar mis raíces; en ciertos lugares, con ciertas personas, en ciertas situaciones. Y por cierto que, cuando eso sucede, lo sé porque lo toco; o más bien, eso me toca, resuena en mi interior.

Pero el asunto es que no sé cuáles son los límites de mi nación. Y ello porque el radio de mi nación oscila. Quiero decir, el radio de mi ser oscila, no es constante; y hay veces que intuyo que lo más lejano me es más necesario. Sé que, porque existe, posee su verdad, e intuyo que necesitaría saber de esa verdad.

En todo caso, les digo que no estoy seguro, porque cuando soy, es decir, cuando logro ser, cuando ser me es dado –y eso no sucede con demasiada frecuencia–, entonces lo sé, pero no sé lo que no soy. Y por cierto, ¿Cómo podría saberlo? Pues para saberlo, debería ensayarlo; pero al hacerlo, si ensayara lo que no soy, terminaría siéndolo, porque, a fin de cuentas, soy lo que hago.

Por eso, no menos que la tendencia de la Modernidad hacia el desarraigo, me inquieta igualmente la seguridad de aquellos que se proclaman, en lo político, nacionalistas. ¿Por qué su obcecación en definir los límites de su nación? ¿Por qué, sobre todo, la seguridad con la que afirman saber lo que no son? Así, por ejemplo, españoles. ¿Cómo pueden estar tan seguros? Pero, si lo pienso bien, sé que no pueden, pues ser es, precisamente, no estar seguro. El precio de ser es afrontar la inseguridad. Esto es entonces lo que me preocupa cuando les oigo: que proclaman una seguridad excesiva, imposible. Es decir, que en vez de aceptar su inseguridad la niegan compulsivamente y, por eso, se obcecan, precisamente, en trazar límites a su nación, fronteras. Y, además, no cesan de proclamar que quienes están del otro lado de esas fronteras no son como ellos.

Ése es, literalmente, un nacionalismo excluyente, se ha dicho aquí ya, pues en él la identidad de una nación se afirma por oposición, por exclusión de las otras. Pues bien, me da miedo esa seguridad; la seguridad de los que saben lo que no son. Intuyo que se afirman no precisamente en lo que son, sino en lo otro, en lo que creen no ser. Y da entonces la impresión de que algo está fallando en su identidad simbólica, en la identidad simbólica de su propia nación, y que esa misma falla les conduce a una identificación imaginaria con ella. Y ésta es la paradoja imaginaria: que, precisamente, se afirman en el no ser, en lo que no son. Y al hacerlo olvidan que si de lo que se trata es de ser, no se puede ser en lo que no se es.

Cuando les digo que eso me da miedo no utilizo una expresión retórica. Les hablo del miedo que siento cuando percibo ahí el movimiento proyectivo de la paranoia. La proyección en el otro, en el que no es como yo, de lo que no se tolera. Porque de eso es, entonces, de lo que se trata: la paradoja imaginaria se realiza. Ser en el no ser, en el repudio del otro, en el repudio de lo que constituye el núcleo de uno mismo que no se tolera y se proyecta fuera.

Saben ustedes la pulsión aniquiladora que así se desató en el nazismo; ha retornado hace bien poco en Yugoslavia; y saben ustedes que algo de eso amenaza a esa hermosa patria que es la de los vascos. Debo decir, entonces,

pasar necesariamente por lo que se ha venido definiendo históricamente con el concepto de nación. Ésa era mi postura.

Peru Erroteta: Yo no soy ningún filósofo ni historiador, y es posible que debiera haber habido un político aquí para hablar de este tema, pero ¿no tiene algo que ver el nacionalismo vasco, es decir, no hay un hecho de sentimientos, no hay un viejo debate que es el nacionalismo con características propias pero que, como se ha señalado en esta mesa, es muy antiguo? En este sentido quería plantear la pregunta de si no hay una exacerbación del sentimentalismo en el nacionalismo y la patria que conducen a una escalada y que tienen que ver con fenómenos como el integrismo u otras formas de nacionalismos o de patrias extendidas en otros terrenos.

Y ante esto me pregunto si no es bueno ir cediendo terreno unos y otros en el ámbito de los sentimientos, porque nadie puede responder desde fuera. Estamos en un mundo que continúa segregando ideología nacionalista por todos los poros, desde el fútbol hasta los ejércitos, desde la guerra de Irak hasta Herri Batasuna. Comparto la idea de que hay que renunciar, creo que es muy bueno renunciar al derecho de autodeterminación. Eso es todo.

JGR: Creo que sí, que tenemos que renunciar todos. Pero quería contextualizar esto en función de lo que decía Carlos sobre si yo reeditaba o no a Kant. En cierta medida sí, pero no del todo. Yo no estoy en contra de la Modernidad; bien por el contrario, quisiera ser uno de sus defensores, pero corregida, claro está. Es decir, constato dónde falla. ¿Dónde? Pues allí donde tiende a vaciarse, donde su eficacia se descubre vacía, donde los sujetos no pueden reconocer su lugar.

Es decir, la Modernidad está atravesada por una escisión radical, la razón contra el origen, lo frío y eficaz de la razón contra lo caliente y apasionado del origen. La Ilustración contra el romanticismo. Con los romanticismos nacen los nuevos nacionalismos, y pueden conducir o han conducido a locuras –y no sólo a locuras–, pero situaban algo que la Ilustración no sabía dar a los sujetos; el yo trascendental kantiano está ahí, y su proyecto está ahí, pero el problema de ese yo es que es tan trascendental que en él no hay sujeto que pueda escribirse. Ese yo somos todos pero no es ninguno de nosotros. Es ese puro filtro de racionalidad sobre el que se construye la Modernidad, ella sola, sobre el que las ciencias avanzan, ellas solas; pero, entonces ¿dónde pueden los sujetos escribir su pasión?

Tenemos que romper esa escisión y romperla radicalmente. Yo estoy por el ideal internacionalista, pero no podemos avanzar a él diciendo: «Olvídense ustedes, nieguen, repudien sus naciones», porque entonces, ¿desde dónde? Es decir, podemos creer las palabras que hemos recibido y que tienen sentido, pero no debemos quedarnos fosilizados en ellas. Si las hemos recibido debemos hacer que crezcan cuando las transmitamos, que sean más hermosas, que abran un horizonte más digno. Ése es un proceso histórico de construcción. El problema de los nacionalismos es que cuando se desmorona el proyecto de la razón porque los sujetos no se encuentran en ella, todo el mundo busca la identidad en un pasado cada vez más fósil, cada vez más paranoico, al cual se aferran. Hay que salir de eso, pero no contra las naciones, sino pidiendo a todas las naciones que se afirmen en el gesto supremo de su afirmación. ¿Cuál es el gesto supremo de su afirmación? ¿De una afirmación que no sea delirio? El sacrificio.

A fin de cuentas, la historia de las naciones es la historia de los hombres que se han sacrificado para sustentarlas como espacios donde se podía vivir. Bueno, pues a lo mejor ha llegado el momento en que cada nación asuma el gesto supremo de su sacrificio, del que pueda nacer una nueva patria universal. Pero, desde luego, no podrá nacer como un proyecto delirante y racional fuera de la pasión de los sujetos. Hay que conducir hacia allí esa pasión.

AB: Voy a realizar una pregunta a los tertulianos. Si el concepto de nación es un concepto inherente a los países y a los pueblos, o un sujeto que dice «Yo me hice a mí mismo» no es un nacionalista, pero no pensado en relación a una política, sino pensado en relación a un modo de resolver un enigma acerca de su identidad. El «Yo me hice a mí mismo» es bastante común en la experiencia cotidiana, es algo que se escucha todos los días; quizás nos habla de que en el nacionalismo hay un cierto paralelismo entre la estructura psíquica y los fenómenos nacionalistas. El yo del narcisismo es un yo que intenta autodefinirse a sí mismo. Los poetas saben más acerca de esta mentira y dicen «Yo soy otro». Pero digamos que cuando gana la partida esta autoafirmación yoica y narcisista, se da lo que nosotros llamamos una paranoia. Y si en esta paranoia hay otro sujeto que dice «Yo soy el que soy» o «Yo me hice a mí mismo», lo que tenemos es la guerra.

El punto de interrogación hacia la existencia de un ser es lo que quizás permitiría un intercambio. Cuando hay cerrazón, es decir, cuando uno y otro se autoafirman por sí mismos, hay guerra. Y eso es algo inherente a la problemática de nuestra estructura. No podemos decir que no existe, ya que existe y está ahí; todos tenemos un narcisismo, hay algo de nuestra identidad que se juega en ello, pero también tendríamos que pensar cuáles son las vías posibles de resolución de esto.

Un amigo contaba que había un sujeto que estaba a punto de matar a su suegra en una afirmación paranoica y en el momento preciso la suegra le dice: «¿Me da fuego?». Esta frase, en ese punto donde rompe la certeza narcisista,

hizo posible que el sujeto no la matara. Desde luego que a una pregunta o a una afirmación narcisista como «Yo soy», no hay salida si se le contesta con otro «Yo soy». Estará asegurada la guerra.

P. (Inaudible).

JT: No se trata ya de lo abstracto o de lo concreto; se trata de generalizar o no generalizar. Efectivamente, que venga una empresa francesa y se lleve el gato al agua... pues bien. Esto es, de alguna manera, un efecto de lo que llamaban la economía global. De hecho, estamos hablando en ese sentido. Yo no tengo muy claro si el capital de «Continente» es francés por completo. Que una de las funciones que la globalidad tiene para existir como globalidad es a base de chupar del bote, como se suele decir, de quien más tiene que dar y menos que exigir, es algo que está claro desde siempre y teorizado desde hace más de ciento cincuenta años. Por eso decía antes que no acabo de entender la idea de nación global.

Estoy de acuerdo con usted en que habría que buscar desde la política maneras de evitar esa especie de esquilmación. Nadie, de todos los que están en esta mesa, apoya desde la abstracción o la especulación ese tipo de planteamientos. Pero la idea de la solidaridad creo que no pasa por ahí. Usted pone el ejemplo de que «Continente» compra «Simago», y es muy curioso que lo que una empresa no puede hacer en su país sea lo que intentaba hacer el gobierno aquí con la cuestión, por ejemplo, de los libros. Uno tiene que empezar a plantearse qué significa eso en la práctica. Pero creo que sería objeto de otro debate quizás más necesario que discutir qué es o qué no es nación. En ese debate sí que me gustaría entrar al trapo, pero discutir qué es una nación es algo que me trae al fresco.

JGR: Yo quisiera salir en defensa de Madrid, y es que ninguna ciudad sufrió el franquismo como ésta. Ninguna otra ciudad sufrió la barbarie franquista como Madrid. ¿Cómo es posible que los que tuvieron la suerte de estar más lejos –y que, gracias a eso, sobrevivieron mejor– sigan diciendo lo que dicen de Madrid? Por Dios...

CT: Yo creo, Jenaro, que es importante debatir el tema de la nación y de la patria porque está, existe e induce daño o prepotencia; es algo que produce cosas que a mí me preocupan enormemente. Me imagino que cuando un USA-americano está pensando en el concepto de patria está pensando como Yo-policía del mundo, como Yo-lo que sea; me imagino que un croata o un bosnio también están haciendo cosas y por eso es un problema que me angustia. Me preocupa y creo que hay que ser absolutamente anti-particularista.

Por otro lado quería volver a lo de los sentimientos de un modo breve. Lo curioso es que en los nacionalismos contemporáneos se da una forma de

sentimiento basada en una construcción imaginaria de lo que se es. Y entonces hay una coartada del ser para la cual viene muy bien una distancia racional. El argumento de Juaristi, y vuelvo a mencionarlo, en *El bucle melancólico* desde el que dice... bueno, sí, pensaba –como una víctima– en el movimiento nacionalista que nosotros habíamos dado cuarenta mil gudaris, pero también había sesenta mil requetés. Es decir, desmontar el ser con argumentos es una cosa que está bien, pero hay que desmontar la coartada del ser.

Y luego me ha interesado mucho lo de los sentimientos porque creo que es verdad, creo que el griego en la Atenas del siglo IV, y el estoico en el siglo II se sentían de una manera determinada, y todos nos hemos ido sintiendo; es decir, hay una historia de los sentimientos. Y cuando Jesús hablaba antes de la calidez del origen creo que estaba hablando de la necesidad del sentirse, pero al mismo tiempo yo ubicaría eso en la historia. Está muy bien el insistir en que también es un sentimiento la pertenencia a la humanidad toda, y es un sentimiento muy fuerte. El daño que yo veo ante un individuo que sufre cualquier cosa no es porque sea madrileño u obrero de una fábrica cerrada por el capital, es porque es un ser humano, y eso es una clase de sentimiento que pienso debe ser fomentado; deberíamos ser militantes en ese tipo de sentimientos.

Y no es por volver a la modernidad, pero también eso estaba lleno de sentimientos. Uno se fascina cuando se pone a mirar a los ilustrados, a esos señores de peluca, y se encuentra con que, en ocasiones, eran los señores más particularistas. Rousseau herborizando, Hume haciendo una historia o Kant hablando de geografía y diciendo que a los españoles les pasaba no sé qué. Tenían una pasión por lo concreto que estaba llena de sentimientos, y creo que es un problema el cómo abrir el espacio de los sentimientos. La pertenencia a algo está vinculada a la pasión, y la pasión es algo crucial.

AB: Yo quisiera hacer alguna matización acerca del tema de los sentimientos porque creo que es digno de ser pensado. En una cancha de fútbol hay mucha pasión y mucho sentimiento; también las masas hitlerianas tenían un sentimiento muy fuerte acerca de su identidad. Pienso que sería necesario estudiar qué es esto del sentimiento. Freud, adelantándose al nazismo, plantea el tema de la identificación de la masa con el líder y dice que cada uno renuncia a lo que son sus marcas singulares para identificarse a uno que los representa a todos. Por esa razón todos se convierten en un yo. Esta sensación de pertenecer a una masa –quién no la habrá tenido, por otro lado, o quién no habrá pertenecido a un partido político– evita la reformulación de la identidad de cada uno a partir del significante y de la palabra.

Me parece que hay una cuna simbólica en la que cada uno va naciendo y que creo que la historia de ser de algún lado es algo que se define, es algo que se

dice, es algo que uno lleva en la planta de los pies. Pero no lo lleva como una insignia; y cuando aparece la insignia como representándonos a todos, es el tiempo en que estamos en un momento de cerrazón de esta cuestión de la identidad. Si aparece la situación de una identificación por un signo funcionará como un semáforo: se detiene o avanza. Me parece que es peligroso esta cuestión de apelar a los sentimientos, ya que los grandes sentimientos y las grandes ocasiones han hecho los grandes movimientos de masas, así que sería bueno discutirlo.

JGR: Cuando yo decía que no estaba seguro lo decía, precisamente, como una definición. Quiero decir que no lo decía como un enunciado débil, sino como un enunciado fuerte. Es que tenemos que afirmar que no estamos seguros. O de otra manera, toda nación, en tanto que existe, es verdadera. El problema es que el ser se afirme en el ser, no en el no ser. Cuando se va del lado del no ser se delira.

El problema fundamental en la borrosidad de la palabra nación es el problema del odio. ¿Qué hacemos con el odio? Porque necesitamos odiar, porque no nos es posible no odiar. Ahora bien, qué hacemos con el odio, ¿por qué no afrontamos esa cuestión?

El punto blando, la debilidad de la modernidad ha sido su buena intención, según la cual en el fondo no existiría el odio, sería algo así como un error, una disfunción, algo que fallaría en el esquema perfecto. El problema es que no hay esquema perfecto, el problema es que habitamos en lo real y por eso odiamos. Deberíamos empezar a asumir nuestro odio y a tratar de darle una salida productiva. Hay que trabajar con él. Por eso preguntaba: ¿Por qué no planteamos un horizonte en el que la afirmación extrema de cada nación pase por su sacrificio en una nación más grande? La historia nos obliga a ello. A veces somos pesimistas porque parece que llevamos mucho tiempo intentándolo. En realidad, llevamos demasiado poco. La misma palabra hombre nació hace nada.

Y hablando de política, lo que creo que habría que decir muy en serio, de una vez por todas, es que la izquierda, tanto en este país como en muchos otros, ha cometido una tremenda irresponsabilidad cuando, por puras apuestas oportunistas de juntar votos, se ha subido a cualquier carro de cualquier nación olvidándose de su proyecto histórico, que era afirmar toda nación trascendiéndola.

Pero el problema, entonces, es el de la utopía. Necesitamos orígenes, pero necesitamos orígenes vivos, no muertos. Los orígenes muertos son paranoicos y nos hunden en la muerte. Necesitamos orígenes que se proyecten en la utopía. Eso es la historia desde que existe en Occidente. Debemos intentar

construir una utopía y ahí hay que cargar la pasión. La pasión, por otro lado, y eso es evidente, puede desenfocarse, puede destrozarlo todo, como sucedió con el nazismo. Pero lo que no podemos es dejarles la pasión a ellos y quedarnos con la debilidad de una razón atemorizada. No, deberíamos tomar la iniciativa.

CT: Quería comentar una cosa acerca de lo dicho por Jesús sobre el odio. Decía en algún momento Montaigne que es malo ser compasivo. Decía que prefería la actitud distanciada, la risa y la ironía frente a la compasión. Por el mismo argumento por el que rechazaba el odio. La compasión y el odio, decía Montaigne, nos atan demasiado a aquello que estamos considerando, y considero a la condición humana más risible o más digna de risa que de compasión o de odio; rechazaba la figura de Timón. Quiero decir que no tengo nada claro tu análisis de la idea de odio; otra cosa es que reconozcamos que la sociabilidad humana está llena de luces y de sombras, y ahí estaría muy de acuerdo contigo, y podríamos remontarnos al respecto a muchos análisis, incluso ilustrados.

Creo que el pensamiento ilustrado es el que nos permite pensar la complejidad y es el que dice, además, que los habitantes de sociedades complejas tienen que ser sujetos cada vez más reflexivos, precisamente porque la estructura de lo que estamos juzgando es un problema muy serio y que requiere complejidad.

Creo de todas maneras que el concepto de nación no nos ilumina mucho, ni siquiera para pensar las posibles posiciones complejas en una sociedad compleja; y precisamente porque el concepto de nación usado por los norteamericanos no es el mismo que utilizan en Galicia, y habla, en este momento, mi parte gallega. Utilizar el concepto de nación para entender el fenómeno del BNGA, o para entender el fenómeno kurdo o para entender el fenómeno americano me parece que es una palabra inútil, que distorsiona más que aclara. Tendríamos que inventar otras palabras. Pero en cualquier caso es un concepto de teoría, discurso y práctica política que permite que Jesús diga que todas las naciones se tienen que negar trascendiéndose, y que permite la existencia de ciertos discursos coherentes; pero yo no sé, si en este momento fuéramos a Serbia, si tal palabra podría ser utilizada con el mismo referente. Creo que no, y por eso pienso que es un concepto políticamente borroso.

No podemos pensar en lo que he llamado la perspectiva cosmopolita si no pensamos en dos ideas a la vez; la idea de la diferencialidad cultural y política, la diferencialidad de acciones –piensa globalmente, pero actúa localmente– implica pensar la particularidad, pero también implica que la particularidad es dinámica, cosa que yo no veo clara al utilizar el concepto de nación. Una

particularidad dinámica implica que lo que hoy puede ser particular y reivindicado como forma de pertenencia a lo cosmopolita, ya que uno pertenece al cosmos desde un sitio, puede ser alterado, por eso antes decía que los sentimientos tienen su historia y me parece a mí que lo que en este momento de la discusión teórica que estamos practicando, pero también en el discurso público, lo que está confuso es que tendemos a pensar que la idea de referente particular está muy clara y que la idea de lo cosmopolita es muy difusa. Mi propuesta era invertirlo: pensaremos lo global desde lo particular, pero me parece que lo global es infinitamente más claro que lo particular.

AB: Quería decir que, a veces, el saber es como querer meter un elefante en un zapato, y que en ocasiones el saber nos agobia mucho, por lo menos a mí; pero también nos alivia. El asunto del nacionalismo tiene que ver conmigo, porque de lo contrario me parece que es una esterilidad teórica que no se conjuga con una praxis. Podemos hablar mucho, pero a decir verdad ése es un camino que no nos ha conducido a ningún lado.

Quería volver a comentar que a veces la certeza, el deseo de saber, y de saberlo todo, nos excluye de pensar que esto es una paradoja, que esto es un problema que nos afecta, y que no tenemos una solución. Pero no tener una solución no quiere decir que uno no diga nada, quiere decir que uno está en el camino de hacerse una verdadera interrogación. Y me parece que estamos hartos de la gente que viene a decirnos qué es. Yo creo que es tiempo de reabrir un debate porque aquí hay paradojas. Si pudiéramos resolver este problema por el campo de las definiciones, ya lo tendríamos resuelto.

LMA: Creo que ha llegado el momento de clausurar este acto. Gracias de nuevo a todos ustedes por su asistencia y hasta otro día.

Reseñas

EL APRENDIZAJE DEL TIEMPO.

Notas sobre TREN DE SOMBRAS (José Luis Guerín, 1997)

1. Jardín del tiempo

Los Lumière rodaron sus primeras películas en el jardín familiar de su casa de Lyon, inaugurando con ello –aparte del cinematógrafo– una especial modalidad genérica a la que las cámaras domésticas y los formatos substandard (Pathé-Baby en 9'5 mm., Kodak en 8 y Super 8 mm.) dieron carta de naturaleza en décadas posteriores. La suprema facilidad del vídeo sirve, hoy, para inmortalizar la misma suerte de dicha burguesa que encuentra, tal vez, su modelo reducido en la mirada a cámara de ese rozagante bebé, galleta en ristre, durante un día cualquiera del verano de 1895. Pero, corrijámonos, no se trata de un día cualquiera. En *Le déjeuner du bébé*, la única película del programa Lumière proyectado en Nizhni-Novgorod que conmueve a Máximo Gorki porque «... logra una impresión de belleza y felicidad»[1], el viento balancea las ramas de los árboles, al fondo del encuadre. Precisamente será ese viento lo que más llame la atención de Georges Méliès en esa primigenia sesión de cine. Las imágenes animadas van a subrayar, desde el comienzo, con énfasis naturalista, la peculiaridad de un determinado *rasgo atmosférico* singularizador de la escena impresionada. No es casual que estos films se rueden en verano, la estación de las vacaciones, de los juegos y el ocio como exacta plenitud de la vida. En la propuesta de Guerín, el cineasta amateur que es el abogado parisino Gérard Fleury pretende atrapar en sus filmaciones el ajetreado movimiento de los miembros de su familia en el jardín entendiendo, como el cronista de *La Poste* el treinta de diciembre de 1895, que el cinematógrafo «... es la vida misma, es el movimiento cogido en vivo»[2]. La vida,

en su aleatorio y no jerarquizado desorden, se asoma a estas películas –que constituyen la primera parte de *Tren de sombras*– por medio de explícitas miradas a la cámara, proscritas en el film de ficción, y que manifiestan las dos únicas posibilidades subyacentes en toda práctica cinematográfica: ser, alternativamente, objeto de la filmación y sujeto que filma. En la foto familiar, dotada de movimiento, de los Fleury, el padre indica al tío Etienne, con un gesto circular de su mano, que puede ya accionar la cámara tomavistas.

Quizá la filmación amateur –a cuyo «modus operandi» Guerín se pliega con esmerado verismo– suponga una vivencia del tiempo tan cruda (¿tan obscena?) como la detectada por Roland Barthes en la fotografía cuando dice que en ella «... el poder de autentificación prima sobre el poder de representación»[3]. Pero no es menos cierto que son los poderes mismos del cine, sin más calificativos, los que son convocados al comienzo de *Tren de sombras* y antes de abrir paso a las filmaciones amateur: la imagen de Fleury diluyéndose ante el lago –recordemos el subtítulo de la película: *El espectro de Le Thuit*– en el seno de un paisaje que pasa del atardecer a la noche y de ésta al día mediante fundidos encadenados, lleva adherida una vivencia del tiempo como sucesión que sólo el cine es capaz de mostrar.

2. Las estancias vacías

Frente al deliberado carácter plano, gris y sincopado de los films de Fleury, las imágenes de Le Thuit en la época actual, con una elaborada composición en profundidad de cada plano, establecen un pertinente contraste. Pero, de cualquier forma, la misma banalidad del paisaje urbano esconde, en su seno, la presencia invasora del espectro, el reino de las sombras que Gorki visitara como espectador del cinematógrafo: el cartel de un antiguo *bistrot* todavía emerge, fantasmáticamente, en un lienzo de pared y la imagen inaugural de este segundo tiempo del film será la de una verja que abre paso al cementerio. Otro contraste –esta vez tonal– separa ambos segmentos fílmicos: es otoño, la estación del año donde se hace sentir más el paso del tiempo, con el oro viejo de los árboles mecidos por el viento derramando en las aceras sus hojas amarillas como un reloj desgrana segundos en cada tic-tac. El espectador es introducido en el antiguo palacete de los Fleury mediante un juego de reflejos sobre los cristales de las ventanas para ubicarse ante estancias abandonadas por sus antiguos moradores: una suerte de naturalezas muertas, en la acepción de Deleuze[4]. Los continuos efectos de reencuadre de las imágenes a través de los espejos (y de sus brillos) son tanto la huella de una distancia que la cámara adopta sobre las mismas como una presencia del dispositivo enunciativo en su efecto de montaje-cut. Si Gorki deseaba una vida para las fluctuantes sombras del cinematógrafo, aquí esa vida es una huella percibible del exterior: faros de los coches en la carretera cuyos desplazamientos lumínicos sobre la pared, a través de las persianas, animan (momentáneamente) a un animal disecado; sombras de los dibujos de las cortinas y de las ramas de los árboles mecidas por el viento y proyectadas por los rayos del sol. La palpitación del tiempo en estado puro vendrá suministrada por el reflejo dorado del péndulo de un reloj balanceándose sobre el retrato de Gérard Fleury. Guerín alcanza cumbres expresivas parangonables a las de Ozu, estableciendo una «... tensión entre la suspensión de la presencia humana (de la diégesis, en suma) y su retorno virtual»[5].

3. La búsqueda de la ficción

Si las estancias vacías del palacete Fleury son remanso del tiempo ido, el siguiente paso que Guerín da en *Tren de sombras* es la puesta en escena del acto mismo por el que puede detenerse el film en el tiempo de su proyección. El deslizamiento, ante el espectador, de la cinta de celuloide evidencia que la película –cualquier película– está hecha de una sucesión de fotogramas y que cada uno de esos fotogramas puede ser detenido mediante una operación mecánica cuyo acompañamiento sonoro será convenientemente subrayado/amplificado. En el congelado de la imagen, la instancia enunciadora del film busca los ojos de Hortense y su tío Etienne para encontrar miradas de complicidad entre ellos: algunas subyacían en planos de los cortometrajes amateurs del primer tiempo del film y sólo el vertiginoso fluir de la proyección las había enmascarado a nuestros ojos de espectadores; otras, en cambio, son fruto de una violenta manipulación de los materiales rodados por Fleury. De esta suerte, Hortense y Etienne logran mirarse desde dos fragmentos de películas diferentes y desde espacios también diferentes, con la pantalla escindida en dos partes. Pero cuando ambos personajes alcen su mirada hacia el borde superior del encuadre, la imagen que adviene a continuación, por corte neto, es una sucesión de manchas y rayas, propias del supuestamente envejecido celuloide de 1930 en el que están fijados: dos presencias sobre la materialidad de la película. La instauración del raccord de miradas, no sólo abrocha los mecanismos de identificación film-espectador, esenciales en toda ficción cinematográfica: también hace que ese fenomenológico «dado a ver», inmanente a la filmación amateur, sea, en algún momento, visto por alguno de sus figurantes. De esta suerte, la doncella en la ventana –tercera mirada en litigio– deja de ser una presencia más en la película familiar para ser contemplada por Etienne. Y sería redundante afirmar que esa contemplación es deseante ya que siempre hay algo del deseo gestionándose en el raccord de miradas. Al incidir en el forzamiento, en el artificio del raccord como efecto de montaje –y el experimento de Kulechov no anda lejos– Guerín inscribe en su film un gesto esencial de la modernidad cinematográfica, también retomado por A. Kiarostami en *El sabor de las cerezas* (1996), deconstruyendo el discurso de la ficción mediante el uso de la textura videográfica. Y ese gesto nos está hablando aquí de un deseo: subyacente, como un palimpsesto a la placidez de una institución familiar en donde

se esconden aniquiladoras pulsiones que podrían disgregarla.

4. Dialécticas del punto de vista

En un primer momento de la reconstrucción practicada por Guerín de los films de Gérard Fleury (según las reglas del juego establecidas por el cineasta) se hace coexistir al filmador –o, mejor dicho, su representante– con el objeto aprehendido por su cámara: el contracampo del «Gérard Fleury» ficcional será el niño que corre hacia él en una imagen temblorosa y rayada de hace casi setenta años. En el momento álgido de la reconstrucción el punto de vista del filmador («Fleury») engloba, bajo el ángulo de su cámara, a «Etienne» y «Hortense» en el momento en que la sobrina se desliza, en bicicleta, ante su tío y éste, circunspecto, la saluda quitándose el sombrero. Es aquí donde, sin duda, tiene lugar la mayor violencia enunciativa de la deconstrucción: la cámara, mediante un salto de eje de 180º, se ubicará en el punto de vista de «Hortense» en la bicicleta y el filmador será visto de frente, en el momento de filmar. Además, en su exploración del fuera de campo de la escena, la instancia enunciadora del film nos descubrirá una tercera mirada: la de la doncella, escrutándolo todo desde otro ángulo del jardín. Ella pronunciará, por dos veces, la única línea de diálogo de *Tren de sombras*, dirigida a un acuciante «Etienne» que le sigue los pasos: «Ils nous ont vu». En más de un sentido puede decirse que han sido vistos (y la elección de la tercera persona del plural del pronombre no deja lugar a dudas): por el resto de las presencias familiares y, también, por el espectador. Cuando el film concluya con las puertas cerradas del jardín de los Fleury –como las verjas de acceso a Xanadu– y una calle que conduce al lago con una ostentosa señal de prohibido el paso en una esquina, sabremos que nadie, desde fuera (esas fantasmales presencias humanas de Le Thuit que aparecen y desaparecen de sus calles, impelidas por el tiempo del cine) podrá acceder al destino individual de los personajes. Sólo nuestro saber de espectadores ha rentabilizado algo de la verdad encerrada tras la verja que, como la palabra del misterio en *Kane*, se nutría del deseo; es decir, de la pérdida.

5. Cristalización de la mirada clásica

Dice Guerín: «He pretendido invocar en *Tren de sombras* espectros fantasmagóricos, pero redescubriendo no sólo los fantasmas de un pequeño lugar, sino también aquellos fantasmas olvidados que han pasado por la pantalla cinematográfica desde los orígenes del cine»[6]. La voluntad metadiscursiva del film debe deducirse, espero, de estas consideraciones críticas. Quisiera detenerme nuevamente, para concluir, en esa escena reconstruida a la que acabo de hacer referencia. En ella Guerín hace que el espectador contemple una suerte de «tableaux vivants» donde los actores se quedan en suspenso, detenidos en sus movimientos, a los acordes de la barcarola de *Los cuentos de Hoffmann*, de Offenbach. Me atrevería a decir que la película de Guerín no habría completado enteramente su ciclo sin ese recurso a la inmovilidad de las imágenes practicado desde el interior de las mismas, sin ese congelado del fluir diegético donde la fruición de ver se abrocha con el deseo de una fugaz permanencia de lo visto. Ya lo había proclamado Goethe en su *Fausto*, explicitando el ansia de que el momento se detuviera, precisamente porque era tan hermoso: plenitud, carnalidad de la mirada, como una caricia en la piel del ser amado y que tantas veces Guerín ha encontrado en sus clásicos: Ford, Renoir, Dreyer, Bresson. El itinerario del film va desde la captación de ese «instante cualquiera» (Deleuze) en su sucesión a un concepto durativo del tiempo donde éste es interiorizado por los personajes. El saber del espectador sobre los hechos y la posible ficcionalización de los mismos debía pasar, forzosamente, por una cristalización de su mirada, una detención no ya del fotograma en su materialidad sino del instante mismo de ver, donde el presente de la proyección cinematográfica –la reconstrucción de unos posibles hechos acaecidos tantos años atrás– queda escindido por la herida del deseo en lo que éste tiene de carencia irremediable. La grandeza del film de Guerín, lo que lo convierte en punto de referencia cinematográfico inexcusable de este fin de siglo que nos ha tocado vivir, es no sólo el haber erigido esa *construcción de ruinas* de un inconsciente poblado de amores devastados e irredentos, sino también haber transmitido, más allá de unas inocentes (en apariencia) ceremonias familiares, algo de la verdad que subyace tras las miradas chispeantes y el esplendor perdido de antiguos, adolescentes veranos. Una verdad que, como diría Lacan, tiende a lo real y que debe ser atisbada con pudor para que no nos deslumbre. Gracias sean dadas al cineasta por habernos llevado al umbral de semejante luz.

[NOTAS]

1 Máximo Gorki: «El reino de las sombras», en Harry M. Geduld (Ed.): *Los escritores frente al cine*, p. 21. Fundamentos, Madrid, 1981.

2 Citado por Jorge Urrutia en Jorge Urrutia (Ed.): *Contribuciones al análisis semiológico del film*, p. 192. Ed. Fernando Torres, Valencia, 1976.

3 Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, p. 139. Cahiers Du Cinéma / Gallimard / Seuil, París, 1980.

4 Asumo enteramente la matización que Gilles Deleuze hace al concepto de «pillow-shot», acuñado por Noël Burch para referirse a los planos que practican una suspensión de la presencia humana –un paso a lo inanimado desde la plenitud de la imagen– en los films de Yasujiru Ozu. Deleuze establece una pertinente distinción en el seno de esta categoría. Por un lado estaría el espacio vacío, cifra de la ausencia de un contenido posible y, por el otro, la naturaleza muerta, definida «por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente» (Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo*, p. 31. Paidós, Barcelona, 1987).

5 Noël Burch: *Pour un observateur lointain*, p. 176. Ed. Cahiers Du Cinéma / Gallimard, París, 1982.

6 Núria Bou: «José Luis Guerín entre fantasmas», *El Viejo Topo* nº 112, p. 58. Barcelona, noviembre 1997.

Juan Miguel Company Ramón

EL ESPECTRO DEL TIEMPO

TREN DE SOMBRAS (José Luis Guerín, 1997)

No la vida, sino su sombra; no el movimiento, sino su fantasma mudo[...] Esto, también, es un tren de sombras.
Maximo Gorky

Se dice que el año 1997 ha sido para el cine español uno de los mejores en cuanto a producción y calidad. Y bien, sólo así se ha dado la posibilidad de que recibamos una película como la de Guerín: entre tanto film comercial, con algunos títulos realmente buenos (*Secretos del corazón*, *La buena estrella*), *Tren de Sombras* se ha construido laboriosamente su lugar. Pero sólo cuando la voracidad de las salas y de los premios han estado ocupados en su festín.

Guerín ya nos tiene acostumbrados a su proyectos en otros países. Ahí tenemos *Innisfree*, rodada en Irlanda y con la que guarda otros puntos en común: la recuperación de un tiempo perdido –Proust es la primera y más obvia referencia– a través del cine dentro del cine; pero no a la manera de un Truffaut en *La noche americana* (1973), sino de una forma testimonial, levantando acta de lo que ahí ocurrió..., o eso puede parecer a primera vista. Aunque también se trata de la rehabilitación de una ilusión oculta, casi secreta: la muerte, lo que ha inspirado filmes legendarios (*Ordet* de Dreyer, *Vértigo* de Hitchcock o *El fantasma y Mrs. Muir* de Mankiewicz), según el mismo Guerín declara.

El prólogo da testimonio de que en los años 30 un abogado parisino, cineasta aficionado, Mr. Gérard Fleury, muere en extrañas circunstancias en una madrugada de verano, mientras esperaba frente al lago normando de Le Thuit: buscaba con su mirada una luz especial para una de sus filmaciones.

Le sigue al prólogo una parte en la que Guerín nos muestra lo poco que ha quedado de las filmaciones de Mr. Fleury: escenas familiares en blanco y negro, llenas de inocencia e intemporalidad; es el tiempo perdido y paradisíaco de los veranos en familia. Una imagen y una serie de repeticiones nos indican que aquello tiene su reverso: el plano con travelling lateral de las bobinas corroídas por la humedad, y la repetición modulada de planos en los que la mirada de la hija de Fleury va adueñándose de la pantalla. Esta serie de repeticiones tiene su continuidad al final, cuando Guerín actúa más directamente sobre los fotogramas de Mr. Fleury. Por otra parte la que sabe, se deja parte de su piel. Que Fleury muera no deja de ser una anécdota, como lo demuestra el hecho de que en ningún momento se explique su muerte ni veamos su cadáver. Pero al habérsenos informado de ello al principio, el resto del film queda impregnado por ese halo. Progresivamente, a medida que asistimos al despliegue de esos campos vacíos, la luz va decayendo, anochece: el fantasma va a aparecer.

El movimiento final supone una lucha imposible contra esa muerte; también de la fantasía que supone el fantasma: alteraciones de imagen, tiras de fotogramas (imágenes compartidas) que corren en sentido vertical y se van parando al azar, conformando diferentes combinaciones; el sonido inexcusable e incisivo de la maquinaria cinematográfica... Todo ello nos devuelve el sufrimiento que lucha por encontrar una vía. Así, los reencuadres que Guerín produce sobre los fotogramas de la hija y el padre –llenos de aura por la labor de la primera parte del filme– inventando primeros planos de sus miradas: ¿el gran amor entre ellos?, ¿la inocencia que nunca volverá? Sin duda; pero lo que le importa aquí a Guerín es mostrar el trabajo de la mente, del inconsciente, ante la experiencia cinematográfica; ya no sólo cómo somos capaces de recibir una historia hecha de sombras, sino la manera en la que, si realmente nos afecta ese film, nos inventamos *nuestra propia película*.

De hecho, a Guerín no le ha hecho falta incluir ningún diálogo para hacer trabajar ese inconsciente: muchas veces el diálogo supone un suplemento de información que resulta redundante. En este sentido son interesantes esas secuencias, hacia el final del film, en las que se recrean algunas de las secuencias familiares del principio: en ellas, Guerín hace que los actores estén sobreactuados, a la manera de *India Song* de Marguerite Duras, lo que es remarcado por el maquillaje excesivo y la escenografía demasiado cuidada –se ve aquí la mano de la producción de Pere Portabella–. Todo ello contrasta con la huella fotográfica en sí, como con la que ha producido el paso del tiempo; con la densidad del propio aparato cinematográfico que ocupa el resto del film. Aún así, estas secuencias están dentro del movimiento de *Tren de sombras*, al retomar de nuevo el tema del cine dentro del cine: Mr. Fleury rueda una de las escenas que al principio vimos en b/n.

El resto, como el cuerpo del iceberg, es la magia del cinematógrafo: se sitúa más allá, hacia donde se pierde el bote de Mr. Fleury en la niebla del lago de Le Thuit.

Lorenzo Torres

TERAPIA OCUPACIONAL

THE FULL MONTY (Peter Cattaneo, 1997)

El éxito

Film aclamado por la crítica –con reparos– y por el público –sin reparo alguno–, y profusamente laureado por academias y jurados de todo el mundo (ha ganado, entre otras cosas, un ibérico Goya), resulta evidente que *The Full Monty*, contra pronóstico, ha funcionado muy bien en el mercado global de la cinematografía.

Efectividad inesperada, decíamos, por lo modesto de sus planteamientos comerciales: producción británica (a cargo de Uberto Pasolini) de presupuesto comedido, un director (Petter Cattaneo) y un guionista (Simon Beaufoy) debutantes en el cine profesional, y un plantel de actores muy poco, por no decir nada, conocidos

internacionalmente (tan sólo suenan un tanto las caras de Robert Carlyle y Tom Wilkinson), casi todos ellos provenientes del teatro y la televisión británica.

Mucha gente coincide en que *The Full Monty* se ha servido, en un primer momento, de unos dispositivos de promoción poco costosos pero altamente eficaces: los bares, las peluquerías, los institutos... que posteriormente han arrastrado a todos los demás: prensa, TV, Internet...

Pero, evidentemente, si esta comedia ha alcanzado semejante notoriedad partiendo de tan poco será porque es un producto bien realizado. Un producto que gusta, que nos hace gozar. (Cosas que pasan, a veces, en la industria del cine.)

Escribimos, sin embargo, la presente reseña porque, al margen de todas estas anécdotas, *The Full Monty* nos parece una buena película.

Desmantelamiento

The Full Monty comienza mostrándonos un pequeño film documental: se trata de un optimista publirreportaje, realizado hace treinta años, que nos presenta Sheffield, la ciudad inglesa del acero, como un lugar dinámico, con una economía en expansión y unos habitantes laboriosos y felices.

El Sheffield del presente, el del relato que cuenta *The Full Monty*, es muy distinto: toda aquella boyante industria metalúrgica ha sido desmantelada y nada ha venido a ocupar su lugar. El resultado es una ciudad triste y unas gentes grises, con un montón de fábricas cerradas y una elevada tasa de desempleo (una especie de Sagunto a la inglesa, como he leído en algún lugar).

Partimos, pues, de la degradación de un pasado feliz o, al menos, falsamente feliz. ¿Cómo regenerar esta situación? No es difícil adivinar en qué ha de ocuparse el relato. Precisamente en esto consistirá la labor del film: en una reconstrucción.

Semejante contexto decadente es el que alberga a los personajes de esta comedia. Nos bastará, por ahora, con fijarnos en su protagonista (los demás, inevitablemente, ya irán apareciendo):

Gaz (Robert Carlyle) es un treintañero desempleado, divorciado y con un hijo. Su situación económica es tan mala que no puede siquiera llevar a su hijo al fútbol, mientras contempla, impotente, como su ex-esposa, casada de nuevo y en buena posición, se granjea la simpatía del niño gracias a los pequeños lujos de la clase media.

Después de observar cómo un grupo masculino de *strippers*, los *Chippendales*, consiguen el dinero y la atención de las masas femeninas con muy poco esfuerzo, Gaz decide montar su propio conjunto de striptease.

Con esta descabellada empresa persigue un éxito definitivo y por partida doble: en el terreno social, ganando dinero; en el sexual, atrayendo a las mujeres. En medio de ambos frentes se sitúa su verdadero problema: un hijo ante el que no consigue ser padre.

Gaz involucra en su proyecto a unos cuantos compañeros de la oficina de empleo –una pandilla de derrotados– y juntos comienzan la ardua tarea de

poner en marcha un espectáculo que, recordemos, consiste en desnudarse en público.

Sexo y risa

Con el desnudo, *The Full Monty* sitúa, una vez más, en el centro mismo de lo cómico, el *sexo*, lo obsceno, aquello que siempre se presta a la risa (pero también a la repulsa, al asco).

Nos reímos del sexo, hacemos con él bromas y chistes «verdes». Al mismo tiempo, recurrimos a lo sexual en momentos no tan risueños: el sexo está presente, casi siempre, en la palabrota y en el insulto (es decir, cuando hacemos uso de esos términos que los diccionarios no acaban de definir de manera satisfactoria. ¿Acaso no serán exactamente «términos»?).

En el lugar en que nuestro discurso se quiebra aparece el sexo, o mejor, cuando éste aparece, nuestro discurso se quiebra: la risotada, el rubor, o la ira, comparecen entonces. (Se alegará, tal vez: es posible hablar de fisiología genital sin perder la compostura. Pero podemos responder: eso es cualquier cosa antes que sexo.)

Al fin y al cabo la sexualidad es, en nuestra experiencia, un momento de colisión, de contacto con ese abismo en el que se desliza nuestro discurso «perfectamente comunicativo». Frente a la amenaza que plantea este abismo, frente al zarpazo de lo sexual, la risa funciona como una válvula de escape, al tiempo que coraza, inmejorable. (También actúa así la risa frente a los pequeños accidentes que rompen nuestro precario orden cotidiano –véanse, por ejemplo, las comedias de caídas, golpes y merengues.)

El sexo es, pues, un ámbito privilegiado para la comedia. *The Full Monty* ha aprovechado bien esta oportunidad.

Lo ridículo

Lo ridículo, literalmente *lo que mueve a la risa*, es lo fuera de lugar, lo alterado, aquello pervertido que, no obstante, no llega a alcanzar el estatuto de siniestro (aunque, en ocasiones, lo ridículo y lo siniestro están tan cerca que acaban por confundirse: no hay más que revisar las comedias de Tarantino).

En *The Full Monty* lo ridículo es que unos hombres corrientes pretendan hacer un striptease.

En el striptease «tradicional» (se hicieron, no hace mucho, un par de películas terribles que trataban este tema) la mujer era ofrecida como objeto de deseo para la mirada del hombre. Ésta es, enunciada brevemente, la estructura de tal espectáculo (aunque su esencia es otra: la vana expectativa de atisbar algo escondido tras la postrera prenda; un algo que jamás aparece porque no es más que un fantasma).

La mujer-modelo se desnuda, se inmola en el escenario, mientras el hombre se sitúa al otro lado del eje: en la butaca, en ese otro lugar desde el que privilegiadamente mira. El striptease femenino puede provocar distintas reacciones, pero la risa no suele ser una de ellas.

El posmoderno streptease masculino pervierte esta relación que acabamos

de apuntar y coloca al hombre, al cuerpo del hombre, en el lugar del objeto para la mirada, para una mirada que se corresponde con un inaudito deseo escópico femenino. Esta alteración es lo que provocaba –y sigue provocando– el ridículo, las risitas de los espectáculos de *boys*: unos hombres se desnudan para la mirada de unas mujeres que quieren mirar en vez de ser miradas. (Me atrevería, sin embargo, a señalar una ventaja –jocosa– que presenta el striptease masculino: el fantasma tiene, bajo el tanga, algo más consistente en lo que encarnarse.)

No obstante, del ridículo inicial que provocaban los *boys* hemos pasado a cierta normalidad de este tipo de espectáculos. (Lógico, pues para la posmodernidad todas las posiciones son intercambiables y el juego mirar/ser-mirado no podía sustraerse a su impulso.) Los striptease masculinos han sido aceptados, difundidos y hasta perfectamente codificados. Se les impone, sin embargo, una importante condición: los cuerpos masculinos ofrecidos a la mirada han de ser tan bellos, tan asépticos –tan modélicos, en suma– como lo eran los de las chicas del striptease clásico. Sólo sin mancha, sin resistencia –convenientemente imaginarizados– serán unos cuerpos soportables. (Ciertamente, es factible presentar cuerpos bajo otras formas –siniestras, por ejemplo– pero eso ya no sería un striptease.)

Inevitablemente, todo este proceso había de convertir a los cuerpos de los *boys* en cuerpos un tanto andróginos: una hipertrofia de la apariencia masculina colocada en una posición femenina. Por eso, pese a estar repletos de músculos, los *boys* –*son maricas*– afirma Gaz cuando ve la foto de los *Chippendales* en un cartel.

El salto mortal operado por *The Full Monty*, su principal generador de ridículo, consiste en evidenciar el anterior ridículo a base de forzar –de pervertir– un poco más la situación: ¿Qué pasaría si los *boys* fueran tipos corrientes, con cuerpos corrientes? (Aunque todos lo cuerpos lo son, vistos de cerca.)

En este film, los *strippers* poseen unos cuerpos no modélicos, inservibles para cualquier intento de imaginarización: el gordo, el flaco, el viejo... Pero, sobre todo: son cuerpos que pertenecen a unos ¡ex-obreros del sector metalúrgico! ¿Pueden ser andróginos objetos de deseo imaginario unos tipos que han estado toda su vida trabajando el acero?

No hacer/No ser

Éste es el verdadero drama del paro: un no-hacer que desemboca en un no-ser.

En *The Full Monty* el no poder hacer laboral y el no poder hacer sexual aparecen íntimamente ligados. (El hombre trabajador, activo fuera y dentro de la cama, es puesto en entredicho por el paro.) Así, un compañero de Gaz, el obeso Dave (Mark Addy), padece una crisis de impotencia sexual desde que perdió su trabajo y, en vez de hacer el amor con su mujer, se dedica a comer golosinas.

El paro trastoca también la estructura social, marginando a los sujetos que lo sufren : otro candidato a *boy*, Gerald (Tom Wilkinson), ex-capataz de la fábrica, representa al antiguo pequeñoburgués –en nuestros días reconvertido en consumidor– que con la pérdida de su puesto de trabajo se encuentra él mismo perdido. Gerald no puede aceptar su fracaso y miente a su esposa –la cual está loca por usar la tarjeta de crédito– aparentando que todo sigue igual. Una mentira que no podrá sostenerse por mucho tiempo y que acabará por ser descubierta.

Pero los estragos del paro también pueden tener su reflejo en otros ámbitos: en la misma paternidad. Como ya hemos dicho, Gaz tiene un hijo ante el que está fracasando como padre (en realidad, es más adulto su hijo que él). Lucha por ser un buen padre, pero su situación de parado le impide, entre otras cosas, pagar la pensión alimenticia del chaval, lo que, en cierta manera, equivale a no ser capaz ni de dar de comer a su propio hijo. Más tarde se le retirará el derecho de ver al chico a causa de un penoso (e hilarante) malentendido: se le toma por perversor de menores, tras ser descubierto en pleno ensayo *stripper* en compañía de su hijo (el pobre niño se limitaba a pinchar uno de esos increíbles temas discotequeros de los 70 que ponen ritmo a la película).

El divorcio supone el fracaso sentimental de Gaz, el desempleo su fracaso social, ¿fracasará también como padre, aquello en lo que se juega su última baza?

El paro impide, pues, tener un lugar en el que ubicarse. Supone, al igual que el trabajo inhumano, una auténtica alienación (en el sentido marxista, no creemos que haya otro). En buena medida, se es en función de lo que se hace. Y si no se tiene nada que hacer...

Con cierta relación con esta desubicación, cabe señalar un hecho que nos resulta familiar, y que en *The Full Monty* se registra con sagacidad: el hombre actual ha perdido su posición en varios frentes (laboral, sexual...) y no sabe muy bien dónde está su sitio. (Un ejemplo: la ex-mujer de Gaz es jefa en un taller textil, el único lugar donde a él se le ofrece trabajo. Gaz, por supuesto, lo rechaza.) *Cuando las mujeres empiezan a mear de pie es que estamos acabados* dice Dave a sus compadres. Y acabados parecen estar todos estos hombres: Dave se ha vuelto impotente, Gerald tiene erecciones en las situaciones más inoportunas. Ninguno encuentra el lugar ni el momento preciso, todos fallan constantemente.

El reto

Poco a poco, la simpática idea del striptease se convertirá en un reto muy serio (era fácil pensar en el éxito, pero se olvidaban las dificultades que encierra). Un reto que consiste, nada menos, en desnudarse ante un público femenino, es decir, ser juzgado por las mujeres en el terreno sexual.

Surgen aquí todo tipo de miedos y complejos. Se teme no estar a la altura, no dar la talla: un componente del grupo reclutado por Gaz, llamado Caballo (Paul Barber) y que es bastante mayor ya, no se fía de sus posibilidades y adquiere un dispositivo alargador del pene (que no funciona, claro). Gerald, por su parte, se pro-

pone pensar en cosas que no le lleven a tener una erección en el escenario (pero no precisamente en documentales de animales, pues no harían más que empeorar la situación...). Dave, el gordito, intenta reducir su tripa a base de envolverla en plástico. El único que no parece asustarse es Guy (Hugo Speer), un guaperas abundantemente dotado por la naturaleza, que al final resulta ser homosexual.

Nosotros nos reímos, pero también nos compadecemos: quien más quien menos sabe de estos miedos.

El reto se presenta como insuperable y todo parece perdido: cuando nuestros *boys* ya comenzaban a dominar el difícil arte de la danza, son sorprendidos por la policía en pleno ensayo general (ante unas señoras que se estaban muriendo de risa) y su plan secreto se hace de dominio público. Además, el dueño del local en el que pretendían actuar no se acaba de fiar de Gaz. Para empeorar las cosas, Dave se raja y se pone a trabajar de guardia jurado, Gerald encuentra un empleo serio con el que empezar a pagar sus facturas...

Pero estos hombres han llegado demasiado lejos y, a pesar de todo, deciden hacerlo. Ahora ya no por dinero o éxito, sino para estar a la altura (para ver *si hay cojones*, como dirá alguien en la película). Ésta es su prueba final: han fallado en todo, pero ahí, en el último momento, sobre el escenario –ante sus amigos, esposas e hijos– no pueden decepcionar, no pueden fallar: striptease integral perfectamente sincronizado. (El título de la película, *The Full Monty*, se podría traducir por algo así como *En pelota picada*.)

No es baladí el asunto del desnudo integral. Justo antes de salir al escenario se plantea el dilema: ¿integral o no? Porque, en el límite, es el falo el que está en juego. Pero el falo es algo que está más allá de lo corporal, de lo orgánico. Si no es simbólico, el falo es imaginario. Por eso el plano final –en el que los *boys* lanzan los sombreros, única prenda que les cubre– nos muestra a estos hombres de espaldas.

Regeneración

The Full Monty escribe el camino de unos hombres que, a través de un proyecto ridículo, acaban por conseguir algo grande. Acaban por demostrar (se) su valor, por encontrar un lugar en el mundo: Gaz consigue ser padre sin tener que comprar ninguna tontería a su hijo. Dave y Gerald descubren que están unidos con sus respectivas mujeres por algo situado mucho más allá de lo económico. Caballo se da cuenta de que la edad no es una verdadera limitación.

Y lo mejor de todo: *The Full Monty* es un relato. No cabe, entonces, preguntarse: ¿y después del striptease qué? Porque así funcionan los relatos: su final –tan sólo un instante de gloria– es definitivo, es, en cierto sentido, eterno: el congelado del plano final del film trabaja en esta dirección.

En realidad, somos nosotros, espectadores, los que hemos recorrido el camino que acabamos de exponer, porque, evidentemente, estos entrañables *boys* no existen más que en el relato que los construye. Hemos vivido una regeneración (por modesta que sea), una verdadera catarsis, a través de la risa. El relato ha permitido la existencia de la compasión, de la camaradería, de la paternidad, del futuro... Lo imposible se ha vuelto posible. (¿Para que sirven los relatos si no es para regenerar y para construir? Lo contrario, el derribo, sirve de poco, aunque abunda mucho.)

Aprovechando la llamada de atención sobre el paro que, en clave de comedia (mejor reírse que llorar), hace *The Full Monty*, quisiéramos apuntar: ¿Verán, percibirán, los políticos y los gobiernos que el paro no es un problema económico? Si lo fuera podría solucionarse con dinero, con subsidios elevados. Pero, aunque pudiesen sufragarse, no bastarían. La dimensión del paro es antropológica: qué hacer, qué ser, si no se trabaja. El mercado, tajantemente, no lo verá jamás. Es ciego y feroz (no puede ser otra cosa). Pero la política,... ¡ay!, la política debería ser heroica,... al menos a ratos.

Vicente García Escrivá

LA CIUDAD DE LOS NIÑOS (Francesco Tonucci, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1997)

¿Está garantizada la producción futura del sujeto humano? Hay que responder que no, que no hay nada ni nadie en el cosmos, en lo real, que vaya a solucionarnos ese problema: pensar lo contrario es, cuando menos, una ingenuidad metafísica. En primer lugar, conviene recordar cómo, a lo largo del siglo XX, hemos ido aprendiendo que la auto-aniquilación de nuestra especie es posible, debido a la marcha, ciega, de ese proceso racional-positivista que se quiere objetivo (y por tanto, a-subjetivo y, en esa medida, inhumano): la bomba atómica, la contaminación y la manipulación de los procesos reproductivos están ahí, como amenazas bien ciertas que la técnica, apoyada en sus justificaciones cientifistas, nos ofrece.

Pero es necesario reflexionar a otro nivel, no ya respecto a la escala biológica de la especie, sino dentro de esa magnitud más cercana que es la de la fabricación de seres humanos como individualidades concretas, únicas y subjetivas. Ha sido J. G. Requena el que ha señalado que, si bien el Yo es una instancia imaginaria, que nace alienada en el otro en tanto que Figura que sirve de tapón a la angustia del Fondo, de lo real del Fondo, el Sujeto sólo es posible si existen unas «máquinas» (los Textos) que lo produzcan, que lo sustenten. Y Textos hay si una sociedad, una cultura, es capaz de crearlos (o re-crearlos), de producirlos (o re-producirlos). ¿Está nuestra cultura actual, fin de siglo, en posición adecuada para garantizar esa producción / reproducción? Hay evidencias suficientes para sentirnos, por lo menos, alarmados: la desaparición de la estructura familiar nuclear, a la que asistimos en Occidente desde hace décadas, convierte en muy difícil, por ejemplo, la recreación de ese

texto mítico, fundamental, que es el Texto Edípico; del mismo modo que se ha hecho más complicado alcanzar las condiciones materiales que permiten la transmisión a los niños de esos otros Textos, tan esenciales para la configuración del sujeto del inconsciente (como ya apuntó Bruno Bettelheim) que son los cuentos tradicionales o «de hadas»; esenciales porque el Sentido tiene siempre estructura de Relato.

Por otra parte, la llamada crisis de la narratividad y de los «metarrelatos» que está caracterizando a la época posmoderna (Lyotard) y el triunfo paralelo de las teorías deconstructoras, tal y como han sido propuestas por Derrida, afectan, como es lógico, a todas las prácticas artísticas narrativas-representativas dirigidas al público infantil, desde el cine al teatro. Una anécdota propia: hace poco discutía con la responsable de una programación teatral infantil (por lo demás, una iniciativa loable), por qué la casi totalidad de los montajes representados se caracterizaban por un gran trabajo escenográfico, en el que la tramoya es sistemáticamente mostrada, siempre, con rigor deconstructor –pese al disgusto manifiesto de los niños, que protestan porque ven continuamente a los que manipulan las marionetas o los títeres–, yendo esa puesta en escena inevitablemente unida a la ausencia de narratividad. En general, en el teatro infantil actualmente vigente en España, o bien no se cuenta nada o la historia, cuando existe, es una mera anécdota casi siempre de carácter marcadamente perverso: los príncipes y caballeros son cobardes y pasivos; las princesas luchadoras y activas; los dragones y brujas, amigables y simpáticos. La discusión subió de tono al recordar, con la responsable, la última obra programada: una *Caperucita roja* posmoderna en la que el lobo era vegetariano y todo estaba al revés. Indignada por mis críticas, me dijo que eso le parecía muy bien, porque el cuento tradicional «traumatizaba» a los niños con ese personaje violento, malvado (y carnívoro). Ya más tranquila, en el curso posterior de la conversación confesó, sin mayor preocupación aparente por su parte, que su hijo de 8 años era adicto a los «reality-shows» y, sobre todo, a «Impacto TV», con sus imágenes reales de accidentes, catástrofes, asesinatos..., que veía todos los días, sin falta. Sin comentarios.

En este contexto, tenemos todavía otro motivo de alarma, pues deberíamos preguntarnos por los efectos a medio plazo de un desastre cultural: la desaparición de los juegos infantiles en la calle, por efecto, de nuevo, del desarrollo técnico ligado al capitalismo en su fase consumista-publicitaria (los coches, la televisión...). Juegos que propongo considerar como un Texto, básico en esas primeras producciones del sujeto que se dan en la edad infantil; primeras, pero no definitivas, pues el problema de la producción del sujeto no es sólo un asunto de la infancia: la subjetividad debe estar continuamente reconstruyéndose, durante toda la vida, en todo tipo de textos (literarios, poéticos, fílmicos...); de ahí la importancia, por tanto, de la experiencia estética.

Del desastre de esa extinción, la de los juegos de infancia tradicionales, y de algún posible remedio, nos habla un libro reciente, *La ciudad de los niños*. Dos reivindicaciones atraviesan el libro: la de la ciudad y la de los niños; una ciudad que, según Tonucci, sólo puede salvarse si se hace a la medida de los niños, para que éstos puedan ir solos al colegio, andando, y, a la vuelta, jueguen otra vez en sus calles. Y es que si está en peligro la ciudad, la polis, está en cuestión también la civitas, la civilización y el concepto mismo de política que hace posible el lazo social moderno. A este respecto, señala Tonucci cómo el horror, que antes los cuentos situaban en las profundidades del bosque, se ha instalado ahora en el centro de la ciudad: *Todo ha cambiado en el curso de pocas décadas. Ha habido una transformación tremenda, rápida, total, como nunca antes se viera en nuestra sociedad* [...] *Por una parte la ciudad ha perdido sus características, se ha vuelto peligrosa y hostil; por otra han surgido los verdes, los ecologistas, los defensores de los animales* [...] *El bosque se ha vuelto bello, luminoso* [...] *la ciudad se ha vuelto fea, gris, agresiva, peligrosa, monstruosa*. Curiosa inversión o perversión posmoderna.

Los centros históricos [han sido ocupados por] *oficinas, bancos, restaurantes de comida rápida* [de tal modo que] *al anochecer el centro de la ciudad se vacía y se vuelve peligroso, la gente tiene miedo de andar por la calle, hay drogados, ladrones, malhechores*. Finalmente, la consecuencia es que se han cerrado esos espacios vitales, los del ágora y la plaza, donde nació la cultura occidental, *al juego y a la experiencia de los niños, al paseo y al recuerdo de los ancianos* (p.22). Y, por consiguiente, han aparecido los lugares de exclusión: la guardería, el parque –en un caso–, la residencia geriátrica o los centros de día –en el otro–. Pero, en los parques infantiles *las instalaciones están pensadas para actividades repetitivas, triviales, como mecerse, deslizarse y girar*, de tal forma que el niño, señala Tonucci, se asemeja en ellos a un hámster en su jaula, teniendo en cuenta que esta conducta repetitiva es claramente patológica en ese animal, pues es consecuencia del escaso espacio que padece en cautividad: cuando el hámster está en libertad (en su hábitat de Oriente Medio), jamás se comporta de ese modo (p.29).

Aunque lo interesante de este libro no es que señale la existencia de un mal, por lo demás obvio para cualquiera, sino que propone en qué condiciones materiales es posible comenzar a ponerle remedio. Lo primero: situar al niño como parámetro, como medida, como garantía de todas las diversidades, ya que *se supone que cuando la ciudad sea más apta para los niños será más apta para todos* (p. 34). El autor, para apoyar su apuesta, da una cita bien certera: *Si no cambiáis y os hacéis como los niños, no entraréis en el reino de los cielos* (Mateo 18, 3). A partir de este momento, el libro se dedica a hacer diversas propuestas (2ª parte, pp. 51-107) y, finalmente (3ª parte, pp. 117-198), a contar una experiencia concreta: la que se realiza desde 1991 en la ciudad italiana de Fano, en la que los niños han vuelto a jugar, ellos solos, en sus calles. Asombroso, pero cierto.

Y es que, puesto que ninguna instancia metafísica nos garantiza nada, que

las cosas cambien (o no), que vayan a mejor (o que empeoren), depende sólo de nosotros. Pongámonos pues, en la medida de nuestras posibilidades, manos a la obra. Y empecemos por los más próximos, es decir por ese prójimo que es el niño, antes de que entre, él mismo también –tasa de natalidad dixit–, en vías de extinción.

Luis Martín Arias

EL CINE COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA (Luis Martín Arias, Ed. Caja España, Valladolid, 1997)

Estamos ante lo que podríamos llamar, de una manera literal, un libro de texto. Y no sólo por su intención didáctica, sino también por su razón, por su objeto: dedicar un espacio al texto, y más en concreto al texto artístico.

Para entrar en materia, Luis Martín Arias sitúa el arte en el polo antagónico a lo inefable: no sólo se puede hablar de él, sino que los discursos que es capaz de producir son inagotables, como el propio texto artístico. Así, la obra de arte sería aquella a la que se vuelve una y otra vez por su «inagotabilidad», y es susceptible de ser releída sin dejar de encontrar y encontrarse. En este punto, Martín Arias plantea la necesidad de abordar la trascendencia del texto artístico, desplazando los conceptos de autor que dan las teorías de inspiración comunicacional y hermenéutica, e iguala el concepto de autor al de espectador. Ambos, autor y espectador, serían autores del texto desde sus respectivas posiciones, y ambos serían también espectadores, por el hecho de que el autor no controla lo que de su inconsciente se va a inscribir en su obra; de eso que no puede controlar, de lo inintencionado, será espectador. A partir de este planteamiento se aborda la cuestión de la subjetividad, del texto artístico, y de la experiencia estética, dejando de lado términos como autoría e intencionalidad del autor, pues un texto artístico no es una comunicación lineal, directa, objetiva, y el producto, aun guardando unas reglas de coherencia y construyendo un discurso, encerrará las manifestaciones del inconsciente de quien está detrás y también delante, que harán o no de él una obra de arte, un lugar para el sujeto.

Hablar exclusivamente del autor, de aquel que firma la obra (que, eso sí, sería la primera subjetividad que allí se sitúa), y de sus avatares, puede resultar interesante en otro contexto, pero no en el de la experiencia estética, pues para hablar de experiencia estética, el autor-espectador tiene que aventurarse en localizar su deseo en la trama narrativa, saber en qué medida se inscribe su subjetividad en ese texto, participar del deseo del otro, y recrear la obra de arte gozando con sus relecturas. *El agarrarse como sea al autor* –en palabras de Martín Arias–, *como responsable exclusivo del texto, viene a ser una resistencia que, a modo de tapón, pone ante el texto el Yo que no quiere asumir su experiencia, que no quiere reconocer su propio deseo ahí, implicándose en la trama. Y eso es así porque, finalmente, la experiencia estética, en tanto que nos pone en contacto con lo real, se instala en la interrogación y, de este modo, nos coloca frente a la posibilidad de que surja la angustia. Merece la pena, en el ámbito del arte, correr este riesgo.*

Al ser este libro fundamentalmente didáctico, un lugar destacado lo ocupa un ejercicio práctico en el que un texto artístico es analizado, contraponiéndolo a un texto de condiciones materiales similares, pero de muy diferente categoría. Martín Arias escoge aquí como obra de arte a analizar la película *Vértigo*, de Alfred Hitchcock; de ella extrae unas secuencias fundamentales, y algunas las contrasta con secuencias de otro texto audiovisual: un capítulo de la teleserie norteamericana *Falcon Crest*. Algo que puede parecer tan disparatado plantea una interesante visión en torno a las dimensiones de las producciones audiovisuales, dando algunas claves de porqué unas llegan a ser arte y otras sólo tramas narrativas de consumo rápido.

Del mismo modo, didáctico y ejemplificado en todo momento, Martín Arias hace un recorrido sucinto por la historia del cine, relacionando elementos básicos de la producción cinematográfica, como es la colocación de la cámara respecto al eje de la mirada, con los procesos de identificación del espectador y la localización de su deseo en la trama. Este argumento serviría para replantear toda la historia del cine, pues, sirva como ejemplo, aquí se señala la necesidad de considerar «cine clásico» exclusivamente a aquel en el que la cámara ocupa la posición de un tercero, lejos de situarse dentro del eje imaginario que confronta las miradas de los personajes con la del espectador. Así, en el cine clásico tiene lugar siempre un plano / contraplano (y no un campo / contracampo), y la mirada del espectador no queda capturada, sino siempre deseante. Ya no se trata de una identificación exclusivamente especular (similar a la de la propia imagen reflejada en el espejo) sino de una identificación simbólica (narrativa) que tiene que ver con la trama del relato.

El sentido de todo este trabajo, de este ejercicio teórico y práctico, de la propuesta de resituar conceptos, no parece otro que localizar espacios simbólicos, pues es en ellos donde es posible señalar la presencia de determinadas inscripciones de la subjetividad, y por tanto donde podemos encontrar lugares, «guaridas» para el hombre. Esos lugares, esas «guaridas», están construidas con palabras con las que el hombre ha nombrado algo de lo real que lo amenazaba, y así, sujeto a esas palabras, ha podido resistir los azotes de lo real sin ser destruido. Por eso interesa localizar esas inscripciones de la subjetividad (esas palabras) y por eso merece la pena implicarse con los textos que nos tocan.

Martín Arias nos da unas pautas para «rascar» el texto que nos toque y que, por ello, invite a la relectura. Estas pautas son aplicadas a algunas secuencias de la película que ha estado

ejemplificando este libro. Una de ellas sería buscar las connotaciones que puedan existir para el lector-espectador, quien ha de estar abierto a la libre asociación de ideas (método fundamental en la labor psicoanalítica para acceder al inconsciente); de esta forma, la subjetividad del espectador irá tomando posiciones. Las posibilidades de connotación son múltiples, pues un texto artístico lleva intrínsecas innumerables incógnitas que requerirán esfuerzo y suscitarán inquietud. El espectador habrá de abandonar la idea de querer entenderlo todo en la primera «lectura», ya que ni siquiera aquel primer artífice de la obra supo o entendió todo lo que estaba haciendo, y si tuvo el «mensaje» claro en todo momento, lo articuló de una manera que a lo largo del tiempo ha dado lugar a diversas interpretaciones.

Como se ve, en este libro se insiste en cuestionar la figura del autor que sabe lo que quiere decir y lo dice de la forma más eficaz, pues no estamos hablando de información, ni de comunicación (en el sentido habitual en que se emplea la expresión); en el arte lo que se moviliza precisamente es cierta incomunicación, cierta confusión, que plantea esos interrogantes que hacen que nos agarremos al texto y lo leamos una vez más. A este respecto, Martín Arias señala que la lógica del mercado puede frenar en cierta forma la creación de textos artísticos que perduren y generen reflexión, diciendo que *desde el punto de vista de la economía del mercado, el producto correcto y bien construido es* Falcon Crest, *mientras que* Vértigo *es algo anómalo y arriesgado, algo excesivo e ilógico*. Ante esta afirmación, no cabe duda de que Martín Arias apuesta por el trabajo arriesgado, personal (con la implicación que ello conlleva), un trabajo que no se queda en la superficie, sino que busca y se aventura en los caminos, a veces arduos, del relato y del sujeto.

Luisa Moreno Cardenal

CIEN AÑOS DE PINTURA ALEMANA

«Pintura Alemana del Siglo XX» es el título de la exposición que fue presentada en la Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid entre el 4 de diciembre de 1997 y el 22 de febrero de 1998, y en la que pudimos contemplar una representación esquemática de lo más interesante del arte pictórico realizado en Alemania durante el siglo que ahora termina. A pesar de algunas ausencias importantes –Georg Grosz, Martin Kippenberger o Jörg Immendorff–, la serie de cuadros exhibidos sirvieron para mostrar que el espíritu germano no sólo se manifiesta como una eficiente maquinaria de rigor, sistema y razón, sino también como un verdadero filón artístico impregnado de dramatismo, sentimiento y expresividad; emoción que, en su ser romántico, apela a los poderes ocultos de lo irracional por la vía del trazo y el color.

El grupo *Die Brücke* (*El Puente*), que protagoniza uno de los momentos más fructíferos del arte alemán (1905-1913), nace en Dresde de las necesidades creativas de artistas como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff o Emil Nolde. Apoyados tanto en la influencia del Fauvismo francés, como en Van Gogh, Gaugin, Munch o Ensor, así como en los descubrimientos antropológicos de la época y los textos de Friedrich Nietzsche, este grupo de artistas afrontaron, conscientemente, la tarea de realizar el corte con el devenir de la historia del arte occidental. El primitivismo de culturas aborígenes de África y Oceanía –de las que tanto se sirvió Pablo Picasso en los mismos años para elaborar el cubismo– fue utilizado como un valor alternativo frente a una cultura aletargada y gastada que empezaba a ser considerada, desde la perspectiva introducida por la obra del filólogo de Röcken, como la cristalización de un largo proceso de domesticación.

Armados con los pinceles de una verdadera revolución pictórica que abriría el siglo XX, el proyecto utópico al que respondía el programa de los artistas de Dresde se sostenía en la idea de poder alcanzar un nuevo día para una nueva humanidad; en la idea de establecer los fundamentos que posibilitaran el paso a la otra orilla de un futuro mejor a través del Puente que su arte habría de levantar.

Entre la ciudad de Dresde y las estancias veraniegas en Moritzburg, la primera época del grupo duró hasta 1911, y se caracteriza por la presencia de la figura humana en el marco de una naturaleza idílica, así como por una pintura plena de jovial optimismo, exuberancia y sensualidad, por un derroche de fuerza y expresión. A través de pinceladas gruesas y una paleta reducida a fuertes colores contrastados, el cuadro era concebido por estos autores como la extensión del entusiasmo y la vitalidad interiores; también como la materialización de una imagen mental nacida en una síntesis de visión ajena al referente empírico y objetivo del mundo exterior, ajena a la realidad fenoménica inmediata.

Motivados por una necesidad imperiosa de no falsear el sentimiento real con representaciones grandilocuentes y artificiosas, la pintura que realizaban era concebida como un ejercicio de pasión y frenesí transmitido a través de la articulación de color, figura y tema. En el límite, como se puede ver en muchos de sus cuadros más significativos, las figuras desaparecen para dejar paso a la mancha pura de color, disolviéndose, de esta manera, la distinción cualitativa entre figura y fondo. La mancha se autonomiza, desplazándose, en el mismo movimiento, toda referencia a una posible construcción de los escenarios de la realidad a través del dibujo. Con el Expresionismo, como ya se anunciaba en algunas de las tendencias artísticas nacidas en el siglo XIX, se produce la distorsión radical, o más aún, la eliminación de la idea del cuadro como ventana visual.

La segunda época de *Die Brücke*, que finalizará con la disolución del grupo, se desarrolló en Berlín durante los años 1911 y 1913, en medio de una sociedad regida por el sistema cuartelero de Guillermo II que vivía una atmósfera de pre-guerra, y en

donde la máquina del progreso se impone sobre lo humano. Berlín concentraba la actividad cultural de la época, con la existencia de numerosas revistas que mezclaban el activismo político con el arte y la literatura, como por ejemplo *Der Sturm*, *Der Brenner* o la anarquista *Die Aktion*.

Ernst Ludwig Kirchner, pintor que, junto con Heckel, más ha investigado en la disonancia que provoca la yuxtaposición entre el rojo y el verde, estuvo representado por una pequeña pintura titulada *Interior* (1914), que reproduce una estancia hogareña a punto de derrumbarse. La forma en que, bajo diversas perspectivas, hacía visible la erosión de la casa –motivo recurrente de este pintor– encontró prolongación cinematográfica con el caligarismo iniciado por la famosa película que R. Wiene rodó en 1919.

Con la llegada a Berlín la iconografía de Kirchner se endurece, cristalizando en ese estilo anguloso y quebrado que caracteriza su obra. Las escenas callejeras se alternan con el autorretrato: ya sea como hombre enfermo o como soldado con la mano cortada. El artista se identifica con la escoria de la sociedad: con las rameras, los lisiados, los payasos, los feriantes o con el equilibrista circense, al que ya se aludía en las primeras páginas de *Así hablaba Zarathustra* con la brillante metáfora del volatinero que vive suspendido en la cuerda floja. La feria no es sino el espacio caótico donde lo monstruoso y lo fascinante se dan la mano. La noche aparece en las imágenes del Expresionismo como el ámbito donde caen los semblantes, como el lugar que revela esa dureza intrínseca de lo real.

De entre el gran número de interesantes obras que pudimos ver, cabe destacar la simplicidad estructural de *Potros*, óleo realizado en 1916 por Emil Nolde, o *Muñecas y Papagayos* (1912) del mismo autor, quien, como muchos otros artistas de esa época de confusión, llegó a simpatizar con el movimiento hitleriano que se convertiría en el yugo del pueblo alemán; las flores como rayos de *Dalias en un jarrón* (1912), de Karl Schmidt-Rottluff; algunas pinturas de Beckmann, de Klee o de otros componentes del grupo *Der Blaue Reiter* (*El Jinete Azul*) creado en Munich en 1911. Lovis Corinth nos desvela la presencia de la muerte apenas percibida entre las ramas pardas del óleo *Calavera con hojas de roble* (1921), como sugiriendo que la imagen de nuestro destino yace medio sepultada entre las manchas que dan forma a la hojarasca silvestre. *Los Siete Pecados Capitales* (1926), donde Otto Dix retrata al que habría de convertirse en führer, pocos años después, como un enano bizco montado sobre una vieja reclinada. Emparentado en algunos aspectos con la dureza de Cranach, Brueghel e incluso Durero, Otto Dix es, junto con Grosz, un ácido pintor dotado del carácter de un mortífero guasón.

Como nos relataba Jesús G. Requena en una de las últimas sesiones de su seminario, al comentar una serie de pinturas de Egon Schiele que se exhiben actualmente en Barcelona, lo alarmante de este tipo de pinturas reside en la *escalofriante sintonía*, en el orden de la imagen, entre lo que los expresionistas realizaron en pintura y lo que los nazis ejecutaron años después en Auswitch o Dachau; lo sorprendente reside en la existencia de un punto de encuentro, de un punto de equivalencia entre ambos universos. Partiendo de intenciones radicalmente opuestas, el cuerpo, como la persona, sólo ha llegado a ser, en el universo de unos y otros, lugar de tortura y aniquilamiento.

La frialdad de la Nueva Objetividad que acompañó a la República de Weimar, y que marcó un particular regreso a lo concreto y a la verosimilitud realista de las cosas pintadas, estuvo representada por el retrato de *Irmgard Trommersdorf* realizado al óleo en 1927 por Alexander Kanoldt. Como muchos de los cuadros que se pintaron en dicho periodo –véanse, por ejemplo, los impresionantes retratos de Christian Schad–, y a diferencia de lo que sucedía en el Expresionismo, la tensión evocada en las imágenes ya no estaba sometida a un proceso de dispersión, sino, bien al contrario, de poderosa concentración.

De entre las propuestas del último arte alemán, ya consagrado universalmente, cabe destacar el neoexpresionismo de A. R. Penck y los salvajes leones verdes de *Coliseo* (1992); *Cuatro vasos de cerveza Kölsch* (1981), de Walter Dahn; o el gigante e hiperrealista *Melocotón VIII* (1995) de Karin Kneffel, cuadro brillante no sólo por el inmediato impacto visual de la fruta representada, sino también por la lograda reproducción de la textura aterciopelada de su piel rojiza.

Sigmar Polke, pintor perteneciente a la generación de la década de los años sesenta, presentó dos obras coloristas –*Sin título (Paisaje griego)* y *Sin título (Palmera)*, de 1969– que conjugaban el efecto cromático de las superposiciones con los puntos, las rayas y las formas abstractas. Este autor, vinculado de manera tangencial al universo del Pop Art, siempre se ha destacado por sostener una incansable búsqueda de nuevas formas expresivas que podríamos vincular, por la incorporación de toda clase de materiales prefabricados e incluso de telas decorativas, con ciertas estrategias expresivas dadaístas. El carácter experimental de su arte, que tanto influjo ha tenido sobre artistas norteamericanos de los años ochenta como Julian Schnabel o David Salle, se apoya en la mezcla de toda clase de procedimientos y formas visuales, en la combinación de lo trivial con lo artísticamente serio. En este sentido, las obras salidas de su laboratorio pictórico son tan camaleónicas como plásticamente arriesgadas. Polke demuestra ser un artista que juega como un alquimista con todas las posibles formas de escritura.

Gerhard Richter es, probablemente, uno de los artistas más interesantes de los últimos treinta años. Como la de Polke, su obra participa de un material de trabajo tomado, en principio, de la estética Pop, aunque se mantiene a una distancia considerable de la ortodoxia con que se identifica dicho estilo. De ahí que sea sólo por el lado más áspero –peculiaridad que lo aproxima tanto a Vostell como a Rauschenberg– que retoma algunos

de sus argumentos expresivos. En la obra de Richter, que alude a la incongruencia de las cosas tal como son, las imágenes de los medios audiovisuales comparten espacio con los bucólicos paisajes de su fría tierra alemana; los retratos de personajes famosos en blanco y negro con los inmensos cuadros a todo color de carácter expresionista; los temas de *vanitas* realizados en pequeño formato con las visiones del cielo, las nubes y sus singulares metamorfosis.

La característica esencial de muchas de sus pinturas es la utilización de imágenes fotográficas desenfocadas, borrosas y, en ocasiones, irreconocibles. Mediante este recurso de apariencia banal, y apoyado en una gran habilidad para seleccionar los motivos iconográficos, el artista logra un efecto inquietante que dota a sus cuadros del espesor de la trascendencia. Sus pinturas ensayan una honda reflexión sobre el fondo anunciado en las diversas manifestaciones de la figura, sobre el vacío implícito en sus gélidas representaciones. Si sus borrosos paisajes nos sitúan en escenarios distantes y lejanos, tan reales como inaccesibles, los brochazos que dan forma a muchos de sus cuadros expresionistas transmiten, por el contrario, el calor de la materia pictórica de un modo inmediato. Especial mención merecen la inmensa *Panorámica de Madrid* (1968), realizada, a vista de pájaro, con manchas en blanco y negro; así como el tríptico monócromo de carácter abstracto titulado *Alpes II* (1968-69), donde la mancha pura irrumpe borrando el paisaje.

En este tipo de obras, en las que se hace evidente una particular obsesión por el mundo de la imagen, las huellas fotográficas han sido trasladadas al lienzo, jugando de esta manera entre las dos bandas de la pintura y la fotografía; realizando sobre una lo específico de la otra. El duplicado fotográfico, la distorsión plástica con respecto al referente y la visión parcial, hacen del suyo un arte de parábolas, un arte que conjuga dos términos en apariencia irreconciliables. Podemos decir que la indagación estética de Richter, apoyada en un fuerte soporte conceptual, trata de hacer, por vía sensible, más claro lo inexplicable, más próximo lo lejano.

Manuel Canga

Entre febrero y marzo de 1998

«FOTOSÍNTESIS» (A propósito de Pedro Morales)

Hay un tiempo de la pintura, de rumiar sus nutrientes o de libar sus zumos, la savia que la baña en toda su extensión de cinta de Moebius. Hay una experiencia de ese tiempo. Y hay un cuerpo por esa experiencia conformado, una vida, una naturaleza no siempre coincidente con las otras (que ahora son más a imagen de la velocidad triunfante, como más discontinuas, es decir, artificiales).

Son tiempo, experiencia, naturaleza no inhallados, no inhallables para nuestras miradas (que habitan el exceso de la percepción); pero sí de difícil acomodo, precarios.

La verdad que Pedro Morales, con intuición poética y honda sabiduría pictórica, nos da a ver es que, contrariamente a lo enunciado por las pueriles falacias que circulan y aturden nuestros cabales, no es el tiempo de la pintura el pesado, el macizo cadáver compacto que haya recibido en herencia un supuesto tiempo de la evanescencia que pugna por librarse de una carga que lo condenaría al vuelo torpe. No: es este tiempo nuevo el que, con su pesantez, estorba la liviandad del otro. De modo que lo que hace Pedro Morales se antoja heroico hoy: internarse en el tiempo de la pintura, allegarse a unos centros casi ocultos, abrevar de esos limos y germinar criaturas o frutos transparentes; cristales. Ha alcanzado el ritmo vegetal de la pintura, ha morado sus líquidas mansiones y está comenzando a trabajar con la cadencia del mundo que dice la pintura, el mundo que la nombra.

Si se ha descrito, para la fotografía, el «efecto escotóforo», vale decir, el fenómeno por el que la luz oscurece, Pedro Morales, la pintura, testimonian no de una acción mecánica como ésa, sino de una acción orgánica: llámesele fotosíntesis.

¿Es ¿eficaz?, ¿honesto? referir sus perlas o resinas con signos gastados y engastados en retóricas sumisas a otros soplos, con sombras de palabras?

Los cuadros que en esta ocasión adornan las páginas de *Trama y Fondo* proceden, salvo «Caja negra», de la colección que presentó Pedro Morales en su segunda exposición individual tenida en Egam esta misma temporada. Pudieron en ella apreciarse dos grupos de pinturas bien diferenciados. En el de los formatos mayores se trataba de complejas composiciones que, si bien no obedecían a la secuencialidad aparente de su disposición en la sala, sí que formaban de consuno un ciclo. Contaban las edades del mundo (a vueltas con la épica geológica y cósmica de *Tierra prometida*, pero sumando, tras habitar las distintas *estancias* de la primera individual en Egam, la carne de la Historia, el drama, los indicios del Hombre). En los formatos más pequeños, por su parte, se trataban, de forma más abstracta y autónoma, si bien obedeciendo a varios *aires de familia*, los objetos que cifran los temas recurrentes del pintor, limitándose cada uno de estos cuadros a un solo motivo, para cuya puesta en escena se sacrificaba toda anécdota.

Son algunos de estos segundos, más aptos para su reproducción en estas páginas, los que damos a conocer al lector, con la seguridad de que, si gusta de la otrora más sutil de las artes, sabrá gozarlos.

Francisco Baena

Asociación Cultural Trama y Fondo

El pasado 22 de diciembre de 1997 se celebró, en el Colegio Mayor Chaminade de Madrid, la primera

Asamblea General Extraordinaria de la Asociación Cultural Trama y Fondo, asociación que tiene como objetivo realizar todo tipo de actividades relacionadas con la Teoría del Texto y que, hasta el momento, ha llevado a cabo las siguientes:

Edición de la revista *Trama y Fondo (lectura y teoría del Texto)*, cuyo número 4 tiene el lector en sus manos, y dedicada, como sabe, a la práctica del análisis textual (en cualquiera de sus ámbitos: literario, cinematográfico, televisivo, pictórico, etc.) y a la reflexión teórica y metodológica sobre la Teoría del Texto. *Trama y Fondo* se financia exclusivamente con las aportaciones de los socios, de sus lectores y suscriptores, careciendo por tanto de cualquier tipo de ayuda o subvención de carácter oficial, ni proveniente de ninguna institución.

Debates: con la presentación de cada uno de los números de la revista se han organizado debates públicos sobre los temas de los editoriales, debates en los que han participado diversos profesionales de las más variadas tendencias, provenientes de disciplinas tales como el psicoanálisis, la semiótica o la filosofía.

Cursos: se está desarrollando en la actualidad, en colaboración con la Diputación Provincial de Granada, el «Seminario de Historia del cine y análisis fílmico», cuyo primer ejercicio versa sobre el periodo que va del cine primitivo a las primeras vanguardias. Este primer curso, que consta de conferencias y proyección de películas, comenzó el pasado 4 de marzo y será clausurado el 28 de mayo.

En la Asamblea del pasado 22 de diciembre se planteó proseguir y ampliar las actividades hasta ahora desarrolladas (edición de la revista, organización de debates y cursos), así como convocar un Congreso de Teoría del Texto con carácter anual, cuya primera edición se celebrará en el curso 1998/99.

La Asociación Cultural Trama y Fondo está abierta a la incorporación como miembros de todos aquellos que estén interesados en trabajar en torno a la teoría del Texto. Para ponerse en contacto con la misma, pueden dirigirse al Apartado de Correos 202, 28901 Getafe (Madrid), o bien llamar al teléfono 909-233322.

Meditación de Sísifo

una piedra es el tiempo
dando vueltas sin fin sobre sí mismo

una piedra es el tiempo
que ya no pasa

una piedra es el tiempo
perdido para siempre en su propio laberinto

una piedra es el tiempo ensimismado...

Sísifo jugando a las canicas

Sísifo, astuto
y depravado, jugador de canicas
campeón olímpico de la especialidad
(les ganó a todos los dioses, incluida la Muerte)

fue objeto de una venganza
digna de sí (la eternidad
es redonda, los dioses son malvados):

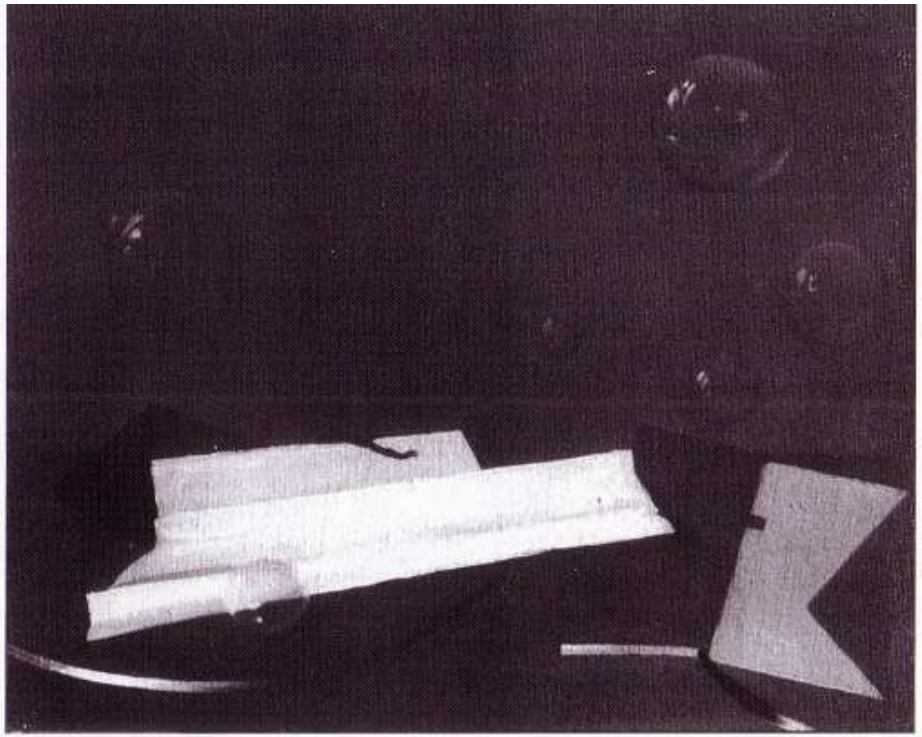
jugar consigo mismo a las canicas
(en un plano inclinado
con una bola sólo...)
y perder siempre

Sísifo, ¿cómo estás?
que la piedra te sea leve

veloz, alado el tiempo inconcebible de la eternidad

dilecta, dúctil, dócil
dulce la melancolía

El final

una piedra recuerda, vuelve en sí
regresa de su no ser siendo apenas
animada e inánime
aún
no
definitivamente despertada, dormida

Eduardo Fraile Valles (Madrid, 1961), es autor, entre otros, de los libros: *Nopoema*, *Cálculo infinitesimal*, *A Nausicaa*, *Siete finales para Philippe Marlowe*, *Cuando me saluda por la calle alguien que no caigo quién es y si además es guapa* y *Mira si seré bobo, baby*. La vertiente más arriesgada de su obra le sitúa en la poesía visual y experimental. Reside habitualmente en Valladolid.